

El discurso de denuncia social soterrado sobre las cárceles dominicanas en dos producciones cinematográficas

The language of social complaints hidden in Dominican prisons in two cinematographic productions

Dr. Gerardo Roa Ogando

Universidad Autónoma de Santo Domingo
gerardoroaogando@gmail.com

Fecha de recepción: 6/06/2021

Fecha de aceptación: 15/06/2021

Resumen

Este artículo contiene un análisis del discurso de la denuncia social soterrado en la película dominicana: *La cárcel de La Victoria: el cuarto hombre* (2004) del cineasta dominicano Enrique Pintor y del largometraje *El maestro del crimen* (2017) del director Ric Roman. Se parte de los postulados teóricos del filósofo francés Michael Foucault en su libro *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (2002). El procedimiento de análisis cualitativo ha sido triangular, a partir de la trílogía: discurso, cine carcelario y sociedad. Los resultados muestran el modo en que cada secuencia fílmica se constituye en metáfora que denuncia la ineficiencia de los sistemas carcelarios representados en la pantalla y el entramado de corrupción institucional imperante en algunas cárceles del mundo. Se concluye proponiendo el análisis crítico del discurso soterrado en los filmes carcelarios como modo de aproximación a la realidad de las prisiones.

Palabras clave

Análisis del discurso; denuncia social; cine carcelario; corrupción institucional.

Abstract

This article contains an analysis of the discourse of the social denunciation buried in the Dominican film: *The Victory Prison: The Fourth Man* (2004) by the Dominican filmmaker Enrique Pintor and the feature film *The Master of Crime* (2017) by the director Ric Roman. It starts from the theoretical postulates of the French philosopher Michael Foucault in his book *Watch and Punish: Birth of Prison* (2002). The qualitative analysis procedure has been triangular, based on the trilogy: discourse, prison cinema and society. The results show the way in which each film sequence becomes a metaphor that denounces the inefficiency of the prison systems represented on the screen and the network of institutional corruption that prevails in some prisons around the world. It concludes by proposing the critical analysis of the buried discourse in prison films as a way of approaching the reality of prisons.

Keywords

Discourse analysis; social complaint; prison cinema; institutional corruption.

1. INTRODUCCIÓN

Una mirada al panorama informativo actual indica que los principales medios de comunicación masiva del mundo han sustituido la información por la opinión al servicio de la ideología dominante de cada país (Chomsky, 2016; 2015). En este contexto, la fílmica carcelaria se constituye en medio de transmisión de discurso de denuncia social. Las producciones cinematográficas de denuncia social pertenecen a un subgénero del cine negro, caracterizado mundialmente por un matriz revelador de aspectos irregulares de la administración pública, estrictos y comunes de un país a otro (Medina de la Viña, 2018; Schell, et al, 2015).

En la exploración del desarrollo del cine negro, se ha encontrado un conjunto amplio de películas con características contestatarias. El punto de partida parece ser *La Pasión de Juana de Arco* (1928) del director danés Carl Theodor Dreyer. Sin embargo, en *El presidio* (1930) del cineasta estadounidense George W. Hill, la denuncia social es mucho más evidente. A esta le sigue una lista de más de 40 producciones que coinciden en denunciar hacinamiento, sobrepoblación, narcotráfico, asesinatos, violaciones, corrupción, impunidad, complicidad y otras irregularidades institucionales, las cuales han sido estudiadas por diversos especialistas¹

En el ámbito latinoamericano, la serie argentina *El marginal* (2016) de Sebastián Ortega

constituye una pieza discursiva que denuncia la macrocorrupción de los aparatos carcelarios argentinos. Denuncia la impunidad de las autoridades frente al dinero que produce el narcotráfico, como lo muestra el hecho de que en la cárcel quien realmente ejerce autoridad sea un preso narco. Delatan, además, los pleitos internos entre bandas por el control de “puntos de drogas”, así como los asesinatos, robos, violaciones, prostitución, etcétera.

De acuerdo a los resultados de una entrevista publicada en el diario argentino *La Nación*, para el cineasta Sebastián Ortega las cárceles en su conjunto son similares a una selva en la que sólo sobreviven los más fuertes. La sordidez, la amenaza, la inseguridad de la vida y las aventuras inesperadas son lugares comunes. Todas esas características que existen al margen de las leyes lo motivan a producir dramas carcelarios de notable importancia, como la referida (Marín, 2018).

Otra serie televisiva reproducida por Telemundo Internacional es *El recluso* (2018). En realidad se trata de la versión mexicana de la misma serie argentina de Sebastián Ortega, por lo que en ella se denuncia el sistema de descomposición institucional que predomina en las cárceles mexicanas.

A esta lista hay que sumar la serie mexicana *El Chapo* (2018). Aunque la narrativa en su totalidad no es carcelaria, las acciones y sucesos que se dan en la cárcel, como el hecho de que el Chapo tenga relaciones económicas y políticas con el supervisor de seguridad del país, al grado que le construye un túnel para escapar de una cárcel de alta seguridad, es una muestra importante que denuncia un entramado de corrupción estatal que no permite la consolidación de un Estado de pleno derecho.

En la misma línea se inscribe la serie televisiva *Sobreviviendo a Pablo Escobar*, alias JJ (2017). Su lema es: “lo que pasa tras las rejas”. Según esta

1 En esta lista merece la pena mencionar las siguientes películas históricas del cine mundial carcelario: *San Quentin* (1937) de Lloyd Bacon; *Fuerza bruta* (1947) del cineasta estadounidense Jules Dassin; *Sin remisión* (1950) de John Cromwell; *Traidor en el infierno* (1953) del estadounidense Billy Wilder; *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) del cineasta francés Robert Bresson; *La evasión* (1960) película franco-italiana dirigida por Jacques Becker; *El hombre de Alcatraz* (1962) del estadounidense John Frankenheimer; *La colina* (1965) del británico Sidney Lumet; *Bajo el peso de la ley* (1986) de Jim Jarmusch, entre otras.

serie, quienes mandan en las cárceles son los grupos internos de poder ilegítimo. Mientras JJ estuvo preso en la cárcel de Medellín le iba muy bien porque en ese lugar su jefe, Pablo Escobar, era muy popular. El director del penal y todos los soldados le obedecían fielmente. Sin embargo, al ser trasladado a la prisión de Bogotá, se encontró con un pequeño cosmos colombiano tras las rejas. La cárcel estaba compuesta por el patio de los narcotraficantes, el de los guerrilleros y el de los paramilitares. El cuarto grupo era el de los guardias, en quienes se supone se representa la autoridad; pero la realidad es que quienes mandan son los tres primeros grupos, quienes operan similar a como lo hacían sus grandes grupos en la selva colombiana. La serie pone de relieve la relación entre el poder político y los grupos que controlan el narcotráfico.

En el contexto dominicano, se considera como la primera película carcelaria *La Silla* (1963) del cineasta Franklin Domínguez. Según el cineasta José Luis Sáez, con esta película se denunciaron los métodos de tortura usados por el régimen del dictador Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) en contra de los presos políticos de su época (Sáez, 1982).

La segunda película carcelaria dominicana se titula *La Cárcel de La Victoria: el cuarto hombre* (2004), la cual ha fungido como objeto del presente estudio. La tercera es *El rey de Najayo* (2012) del cineasta Fernando Báez. Esta última se inspira en la historia de vida del narcotraficante dominicano Florián Félix.

Una de las más recientes de este género es *Carpinteros* (2017) del cineasta José María Cabral, de la que ya hemos estudiado y publicado algunos trabajos notables (Roa, 2016; 2018b); por lo que en esta ocasión nuestro abordaje ha sido sólo referencial.

El estudio de la denuncia social en el cine carcelario cuenta con antecedentes relevantes.

Verbigracia, el investigador chileno, Jorge Vergara Estévez, estudió lo que llama “la identidad del nuevo cine crítico estadounidense”. Analizó veinte películas estrenadas entre los años 1998-2008 dentro de las cuales incluye filmes carcelarios (Estévez, 2013). Sin embargo, su perspectiva de análisis no se enfoca en la denuncia social como discurso soterrado en el cine, sino en aspectos meramente técnicos.

Respecto a la serie de ficción *El marginal* (2016) de Sebastián Ortega, la investigadora Julieta Nebra analizó la representación de los jóvenes pertenecientes a la banda “Sub 21” desde un enfoque de género. En su estudio muestra las personificaciones de estos jóvenes, sus relaciones entre sí y con el sexo opuesto dentro del penal, destacando en su análisis los estigmas propios de la masculinidad (Nebra, 2018). No obstante, la denuncia social carcelaria como macroestructura semántica y semiótica no constituye interés estricto de su estudio.

Otra investigación fue realizada por Gastón Lillo y Albino Chacón, quienes establecieron cuatro etapas temáticas del cine latinoamericano. En el segundo período (1960-1970) describen la fase del cine de compromiso: “concebido como un arma cultural para la transformación social” (Lillo & Chacón, 2018, pág. 5). Esta investigación es de importancia para nuestro estudio porque, aunque sus autores no focalicen estricto sensu, la denuncia social carcelaria, los hallazgos refuerzan el hecho de que el cine constituye una poderosa arma de denuncia (Lora, 2017).

Relucen también los aportes teóricos del destacado filósofo francés Michael Foucault, en su obra *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, en la que, entre muchos otros aspectos, deja entrever que la principal función de las cárceles debe ser la de educar el espíritu de los privados de libertad para transformar su mente y su conducta; de modo que pueda reintegrarse a la sociedad como un ser nuevo y producti-

vo. Con este fin, el autor describe una lista de siete principios ideales para las prisiones. Sin embargo, él mismo reconoce que tal ideal no se logra debido a múltiples factores que circundan al condenado por el resto de su vida postcarcelaria. Llega al punto de afirmar que las prisiones han sido uno de los fracasos de la justicia penal. Estos y otros aspectos teóricos de este autor constituyen el principal basamento conceptual del presente informe.

En nuestro caso, hemos realizado una investigación de los aspectos discursivos e ideológicos de las películas dominicanas estrenadas entre los años 1990 hasta el 2017, proyecto del cual este artículo constituye el cuarto aporte. No obstante, a la sazón no habíamos centrado la atención en el cine carcelario. El interés nació como resultado de haber visualizado las principales películas y series mundiales de este género con una transteoría previa del lenguaje, del cine, de la sociedad y de las prisiones.

En tal sentido, las preguntas que se responden en esta entrega son: ¿Cómo es la denuncia social representada en cada película? ¿Cómo son los signos carcelarios que la expresa? ¿Cómo son las estructuras discursivas de la denuncia? ¿Cuáles principios teóricos descritos por Michael Foucault se cumplen o se incumplen en cada película?

Una muestra importante de las investigaciones realizadas para conocer el funcionamiento de las cárceles, indica que la percepción que se tiene sobre estos penales es negativa (Mercedes, 2019). Algunos investigadores han sido mucho más descriptivos al catalogar ciertos centros penitenciarios como escuelas en las que se “construyen criminales” (Foucault, 2002; Rangil, 2013, p. 22).

Estas y otras premisas refuerzan nuestra hipótesis inicial: el cine carcelario, más allá de sus propiedades e intenciones artísticas, se constituye en un arma poderosa de denuncia social.

Por eso, haber analizado críticamente el discurso de denuncia social carcelaria en el cine, aproxima al lector a una realidad que no pasa desapercibida en las demandas populares de los sectores sociales excluidos del mundo.

1.1. Aspectos teóricos

1.1.1 La teoría de la prisión de Michael Foucault y el cine carcelario

En su libro *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (2002)² el filósofo francés Michel Foucault expone la evolución documentada de la historia de las cárceles³. Después de presentar con ejemplos reales, los métodos crueles que representaron el suplicio (castigo público, despiadado y lento que terminaba con la muerte tormentosa del sentenciado), explica cómo desde los siglos XVII a XIX, surgen protestas por parte del pueblo espectador que empieza a ver al condenado como una víctima de la propia justicia (Foucault, 2002, pp. 6-67). En consecuencia, se produjo un cambio de concepción penal que consistió en sustituir el castigo del cuerpo por el del espíritu o la mente. Esto supuso la construcción de las cárceles, edificios arquitectónicos destinados a privar de libertad a los detenidos.

A partir de entonces se empezaron a aplicar reglas encaminadas a transformar la conducta del condenado, por lo que del proceso de atormentar el cuerpo en público y, más tarde, en privado, evolucionó hacia un concepto de castigo basado en actividades físicas, psicológicas y educativas que buscaban la conversión y posterior inserción del sujeto en la sociedad, al menos como ideal (Foucault, 2002, pp.68-157). Dentro de las ventajas que justificaron el ori-

2 Nuestro análisis se basa en la traducción de Aurelio Garzón del Camino, reimpresa por Editorial Siglo XXI en Buenos Aires, Argentina.

3 Hurgar sobre estos datos históricos es fundamental para comprender el grado en que estos aparatos represivos de estado son representados en el cine mundial.

gen de la prisión, Foucault explica que los administradores de justicia opusieron el concepto de libertad al de encierro. Al asumirse la libertad como el mejor don humano, el encarcelamiento empezó a verse como el mejor método para cobrar el daño causado por el infractor porque estaba basado en la noción de tiempo, el cual puede ser modulado de acuerdo al cambio de conducta. Sin embargo, para que una prisión ejerza su función transformadora deben darse ciertas condiciones, las cuales Foucault describe más o menos del siguiente modo:

1) El objetivo esencial del encarcelamiento debe ser la transformación de la conducta del detenido: “principio de la corrección”. 2) Los detenidos deben ser categorizados según la edad, el sexo, el tipo de crimen cometido, actitudes, aptitudes y técnicas de entrenamiento: “principio de la clasificación”. 3) Las penas deben ser susceptibles a ser moduladas de acuerdo al desarrollo del detenido: “Principio de la modulación de la pena”. 4) El trabajo debe y puede ser uno de los mecanismos esenciales para propiciar la transformación del detenido: “Principio del trabajo como obligación y como derecho” 5) La educación debe ser un método de precaución social y una obligación para el detenido: “principio de la educación penitenciaria”. 6) El régimen penitenciario debe ser competencia de un personal altamente especializado moral y técnicamente, de modo que pueda velar por la transformación eficaz de los detenidos: “principio del control técnico de la detención”. 7) La prisión debe ser supervisada por otras instituciones adjuntas, de manera que se supervise y se controle desde otras dependencias de estado, el proceso de transformación del individuo: “principio de las instituciones anejas” (Foucault, 2002, pp. 249-273).

Las dos fílmicas sendos análisis presentamos en este artículo constituyen lo que denomina el cineasta André Bazin como el “cine realista” (Bazin, 1990; Esqueda-Verano & Cuevas, 2018). Se trata de creaciones semiolingüísticas

que retratan las realidades de las cárceles en las que el cineasta ha decidido rodar su narrativa. Por eso, analizar una película perteneciente al género carcelario no es equivalente directo del estudio de las cárceles. Sin embargo, los resultados constituyen datos importantes a través de los cuales es posible aproximarse a la realidad, tanto como para descubrir, a través de la ficción del cine, el discurso que denuncia las irregularidades que impiden la transformación del espíritu de los internos y, por otro lado, el predominio del imperio de la ley.

No obstante a estos ideales, Foucault sostiene que las cárceles constituyen fábrica de delincuentes, sobre todo, cuando en una familia el detenido es el padre. La privación de libertad del individuo supone el empobrecimiento de la familia. Los hijos de un encarcelado son susceptibles a convertirse en delincuentes, puesto que las necesidades a las que se ven expuestos pudieran tentarlos a delinquir para poder sobrevivir. Otra limitación anotada por este autor, es el hecho de que quienes egresan de las cárceles rara vez consiguen un empleo que les permita vivir dignamente sin la tentación de volver a delinquir. Esto se debe a que el detenido es fichado como delincuente por la policía, aun haya sido reeducado. El autor es categórico al afirmar que (...) “la prisión, en su realidad y sus efectos visibles, ha sido denunciada como el gran fracaso de la justicia penal” (Foucault, 2002, pp. 244-248).

Igualmente, el autor diferencia un infractor de un delincuente. Esta distinción es muy importante, puesto que no es posible clasificar a un asesino por accidente o por defensa propia o de su familia, a alguien que asesina por encargo o para robar, ya sea por algún trastorno patológico o por encontrarse bajo los efectos de droga.

Si bien los principios expuestos por Foucault se refieren a las cárceles y a su evolución histórica hasta sus días, lo que se observa en las películas pertenecientes al subgénero carcelario son re-

presentaciones de la realidad que describe este autor, y otras que van mucho más allá de los alcances del filósofo francés, más que todo, porque su análisis fue publicado por primera vez hace más de cuarenta años, tiempo en el que el hacinamiento, el descontrol, la complicidad, el narcotráfico, la corrupción, la impunidad, etcétera, no estaban tan acentuados como en nuestros días.

1.2. El cine de denuncia social carcelario

La teoría sobre la filmografía realista postula que todo lenguaje es el resultado de las representaciones mentales de los sujetos que lo expresan. A su vez, dichas representaciones resultan de la experiencia histórica acumulada por los sujetos y sus respectivos contextos sociales (Labarrère, 2009). No extraña, entonces, el hecho de que el cine, concretamente el carcelario, en tanto lenguaje, sea un reflejo de la realidad que recrea. Al ser una dimensión del cine negro o policíaco, los asesinatos, robos, enfrentamientos armados, atracos, etcétera, son temas comunes (Calvo, 2015). Y aunque no todas las películas carcelarias deben ser catalogadas como instrumento de denuncia social, el cine carcelario constituye una ventana importante para conocer las crudas realidades de numerosas cárceles del mundo (Gutiérrez-Álvarez, 2010).

Para los fines de la presente investigación, definimos una producción fílmica carcelaria como una macroestructura⁴ semántica y pragmática sobre la que se monta la realidad de una o varias cárceles. Por ello, su finalidad implícita y

explícita es la recreación y/o representación de las cárceles. Por supuesto, el guión cinematográfico supone la creación literaria de un drama que se lanza como velo transparente sobre esa realidad.

El cine de denuncia social está compuesto por aquellas películas que ponen en evidencia, a través de su narrativa, aspectos irregulares de la administración pública, política y social, etcétera, que alteran el normal funcionamiento de las instituciones estatales. Se trata de situaciones taimadas por las mismas autoridades del penal en componenda con personas de otras instancias superiores de poder o con presos narco con capacidad de sobornar y comprar privilegios dentro del penal.

Otras producciones de este tipo ponen en evidencia aspectos débiles de los sistemas judiciales, como sucede cuando se encarcela a un asesino por accidente en el mismo pabellón de los asesinos voluntarios. Para poder sobrevivir, el preso que nunca había matado y cuya vida precarcelaria era la de un ciudadano común, se convierte en un antisocial, igual o peor que los criminales en serie. Este es el caso de la película *El maestro del crimen* (2017), cuyo análisis presentamos en este informe. Son películas que exponen el hacinamiento, la sobrepoblación, la impunidad, la corrupción, etcétera, como norma que prima al margen de las leyes, como lo refleja el siguiente pasaje:

Hay lugares comunes que se repiten: lo inhóspito del lugar, historias de seres que viven en espacios opresivos, el personal penitenciario representado de manera represora y corrupta y una constante que desarrolla las ansias de libertad de los reclusos (...) Hay películas célebres de años recientes donde los personajes nos resultan atractivos y donde la cárcel y su connotación negativa refuerzan la voluntad de libertad de los presos, dándose como clave la idea foucaultiana de que la cárcel no cumple ningún rol en los cambios de las personas sino más bien refuerza los malos actos (Ramírez Fuentes, 2008, pp. 38.39).

4 En análisis del discurso, el término macroestructura alude a la idea temática y global de un texto en su contexto. La microestructura designa los elementos mínimos e internos al contenido global, mientras la superestructura es el esquema lógico de un texto. En esta investigación estos tres términos se emplean desde una perspectiva transteórica que comprende desde lo lingüístico a lo semiótico, sensu lato.

Frente a las fílmicas enmarcadas en este género han surgido teorías que buscan estudiar, más allá de los aspectos inmanentes de los textos fílmicos, los discursos que subyacen en la narrativa y que por su naturaleza tienen una repercusión social que determinan formas de pensamiento y de acciones entre los ciudadanos (Zavala, 2005). La metodología más adecuada para enjuiciar críticamente el discurso soterrado en las dos películas analizadas, se enmarca en el Análisis Crítico del Discurso (ACD) con la salvedad de que en esta ocasión la aplicación no se realizó sobre un corpus de acontecimientos directamente reales, sino representados y recreados en el cine; pero que se vinculan de algún modo con los hechos de la vida real. Igualmente, el concepto de discurso soterrado que manejamos en esta investigación no se circunscribe a lo inmanentemente verbal de la película, dado el carácter trascendente del análisis (Metz, 1974; Jiménez, 2018)⁵.

La macroestructura semántica contemplada en nuestro análisis es compleja, en tanto se expresa a través de la filmografía, entendida como un macrosigno (Roa, 2017). La microestructura de las fílmicas son sus tomas y secuencias, las cuales se presentan entramadas en un amasijo de signos complejos, similares a como sucede en un texto escrito, en el que las secuencias aparecen representadas por párrafos, capítulos, partes, tomos, volúmenes, etcétera (Vallejo, 2018). La superestructura de una película apunta a las estrategias narrativas empleadas por el guionista, como sucede en un cuento o novela, en los que en muchos casos la narrativa puede ser lineal, circular, retrospectiva o prospectiva, etcétera. El lingüista holandés Theo van Leeuwen ha analizado lo que él mismo ha convenido en llamar “gramática de la multimodalidad”, así como el análisis crítico del discurs-

so de películas, por lo que sus aportes constituyen parte del fundamento teórico de nuestro estudio (Kress & Leeuwen, 1996).

2. METODOLOGÍA

Se trata de una investigación cualitativa, trans-teórica y multidisciplinar, puesto que la finalidad del estudio exige la opinión y la argumentación basada en hechos observables y no fundamentalmente contables. No se ha tratado del conteo de las escenas y secuencias de cada película para luego presentar datos estadísticos en gráficos y cuadros. Más bien, en este análisis se ha identificado la forma discursiva que adopta la denuncia social a lo largo de toda la narrativa de la película y las implicaciones sociales que se construyen como un trasfondo de la realidad.

Técnicamente, se aplicó una misma encuesta a un grupo de cineasta y a un segundo grupo de estudiantes –con la finalidad de identificar la denuncia social, la superestructura cinematográfica a partir de la cual se representa y los representamen semiológicos y lingüísticos propios de dicha denuncia–. Por eso, este análisis es el resultado, en parte, de las opiniones de estos sujetos entrevistados.

Hemos analizado dos películas como corpus de análisis porque cada una de ellas corresponde a una sociedad diferente. *La Cárcel de la Victoria, el cuarto hombre* (2004) del cineasta dominicano Enrique Pintor, por haber sido la primera película carcelaria dominicana filmada en una de las cárceles más peligrosas de Latinoamérica, con una población que excede a todos los privados de libertad en las cárceles de Nueva York. Una cárcel construida en el año 1952 para novecientas personas, sin embargo, en la actualidad su población carcelaria supera los nueve mil presos, ocho mil cien presos más de su real capacidad (Ortiz Rodríguez, 2018).

5 Datos extraídos de la oficina virtual de libre acceso a la información de la Procuraduría General de la República Dominicana, el 25 de marzo de 2019: https://transparencia.pgr.gob.do/Inicio/i/4312_Estad%C3%ADsticas_Institucionales

En el caso de la segunda película, se desarrolla en una cárcel moderna. Tal vez nadie imaginaría que en estos penales pertenecientes a la primera potencia mundial existan irregularidades productos en parte de negligencia, falta de control y de ausencia de los principios expuestos por Foucault, tal y como son presentados en las películas. El maestro del crimen pone de relieve las debilidades del sistema penitenciario americano de forma magistral. El procedimiento metodológico de análisis responde a como se realiza en el campo del análisis crítico del discurso. Por eso, el análisis fue realizado a partir del siguiente orden:

1ero. Se observó y/o seleccionó una situación social disfuncional compleja enmarañada en relación con la narrativa cine-realidad y la teoría carcelaria de Foucault.

2do. Se obtuvieron datos de fuentes oficiales sobre la realidad del sistema penitenciario latinoamericano y americano.

3ro. Se identificaron los niveles de coincidencias entre los datos reales y las películas pertenecientes al género carcelario visualizadas con fines de análisis.

4to. Se tomaron decisiones en cuanto a la elección de un corpus fílmico para el análisis del discurso soterrado.

5to. Se revisaron y reseñaron antecedentes de la investigación.

6to. Se visualizaron y socializaron las producciones fílmicas seleccionadas junto a grupos controles de cineastas y de estudiantes. Se completaron cuestionarios de acuerdo a las preguntas y objetivos de investigación.

7mo. Se revisaron los aspectos teóricos relativos al análisis crítico del discurso de denuncia social y del cine carcelario.

8vo. Se redactó el informe final, tomando como insumo cada una de los datos obtenidos en los pasos precedentes.

3. RESULTADOS

3.1 Narrativa de la película *La cárcel de la Victoria, el cuarto hombre* (2004)⁶

El asesinato del único hijo de una familia corta, compuesta por Alberto, de nacionalidad española y por una mujer dominicana llamada Pachy, por parte de un presunto asaltante, constituye el inicio de la odisea que hunde en sufrimiento y depresión a esta joven familia. Esta escena constituye el punto de partida de las acciones principales. Pronto planean la forma de vengarse. Para ello, se la ingenian para que Alberto termine preso en la cárcel de La Victoria y de ese modo pueda ubicar y luego vengar la muerte de su hijo.

Sin embargo, la película no inicia con este acontecimiento, sino con la llegada de los nuevos presos a la cárcel. Esta forma no lineal de introducir la narrativa le admite al filme intriga y genera interés en el espectador, quien más adelante visualiza, en forma de recuerdo, el incidente que llevó a Alberto a la cárcel.

Pero la situación no salió como tal vez pensaba. En una cárcel construida para apenas 900 presos en el año 1952, y que para el año 2004 (año del rodaje y estreno de la fílmica) contara 4,484, de los cuales 3,229 eran preventivos, no resulta difícil imaginar el nivel de hacinamiento y sordidez en el que convivían estas personas. Por eso, en cuanto Alberto llega a la cárcel, sufre el maltrato de las multitudes. Debe salir arrastrándose por el suelo, perdiendo algunas de sus prendas, por ejemplo, los presos le ro-

6 Esta película dominicana tiene una duración de 105 minutos. El reparto estuvo compuesto por los actores: Miguel Bucarely, Ramses Cairo, Fausto Cepeda, Waldo De La Mota, Richard Douglas, Luchy Estevez, Augusto Feria, Jean Johnny, Paco Luque.

ban los zapatos, dejándolo totalmente descalzo (Revista, 2004).

En lo adelante sufrió el abuso de los presos más viejos en el penal, entre los que hay narcotraficantes, asesinos, violadores, ladrones y, probablemente, personas inocentes. Alberto recibe orientación por un preso mayor de edad. Aun así es violado por una pandilla. Al pasar el tiempo, orquesta una trama para asesinar a quien se imaginaba había sido el asesino de su hijo. Su esposa le consigue cuarenta mil pesos, los cuales pagaría a la persona que provocaría el motín y que, finalmente, asesinaría al presunto asesino. Pero no le salió como había planeado. Ya se había equivocado dos veces y esta llegó a ser la tercera, puesto que llegó a asesinar al “cubano” un hombre inocente y arrepentido de las acciones que lo habían llevado a la cárcel. Para mayor complicación, el asesinato fue presenciado por la hijita del “cubano” y de su esposa, quienes en ese preciso momento iban a visitarlo. Toda esta tragedia acabó con la vida de Alberto, quien al final de la película se observa como su esposa lo había traicionado, por lo que ya no le importaba si vengaba la muerte de su hijo o no.

3.1.1 Aspectos de denuncia social en *La cárcel de la Victoria*

Desde el inicio hasta el final, la película denuncia la sobrepoblación, el hacinamiento y la corrupción descarada. Un ejemplo lo constituye el director del penal, quien se aprovecha de las esposas de los presos para violarlas a cambio de permitirles visitarlos. La venta de celda, camas y otros tipos de productos son muy evidentes en la película. ¿Cómo se explica que tengan que pagar el derecho a un colchón, a comer primero? ¿No se supone que el Estado debe garantizar los derechos fundamentales de los presos? ¿Cómo es posible que los familiares de las personas detenidas en esta cárcel tengan que pagar a los guardias para poder visitarlos? ¿Cómo es que se les permite a las trabajado-

ras sexuales llegar hasta ellos de forma inmoral para tener todo tipo de relaciones sexuales sin ningún tipo de control de sanidad? ¿Cómo pueden violar otros presos a un hombre sin que nadie se enterase?

En la fílmica se realizan varios asesinatos en complicidad evidente con los alcaides, ¿será esta situación una creación del guionista o constituye una fiel representación de la realidad, al estilo descrito por el crítico y cineasta francés André Bazán?⁷ Las respuestas a estas preguntas constituyen sólo aspectos de la denuncia social soterrada en la narrativa de esta película. Los estudios realizados por Javier Brandoli en Latinoamérica; por Cristina F. Pereda y por Luis Ferreira en los Estados Unidos coinciden con estas representaciones (Brandoli, 2017; Pereda, 2016; Ferreira, 2014), por lo que estamos ante una producción cinematográfica con la que se constatan, tanto la teoría carcelaria de Foucault como la teoría del cine realista.

3.2 La Narrativa de la película *El maestro del crimen (2017)*⁷

La narrativa de esta película es retrospectiva, ya que inicia presentando acontecimientos ocurridos hace seis años después de que se gestaran. Esta estrategia narratológica del filme, además de admitirle intriga e interés, exige una concentración casi absoluta para poder entender el resto de las escenas y secuencias. Llega un punto en el que las historias se cuentan en paralelo y esto también es muy interesante. La creatividad en el juego del tiempo, en asociación con los efectos sonoros, móviles, visuales, etc. constituyen fortalezas técnicas que han hecho de esta película una de las más vistas.

7 La versión en la que se basa este análisis corresponde al doblaje al español venezolano, cuyo productor original es Ric Roman Wauhg, y su protagonista es Nikolaj Coster-Waldau. Para más información se sugiere consultar FANDOM: https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Maestro_del_crimen, Visitado el 29 de marzo de 2019.

La película inicia con el diálogo de Dólar, quien redacta una carta a su hijo, Joshua, después de seis años de prisión. En esa misiva le indica que debe dedicarse a sus estudios y que debe cuidar de su madre. También le dice que debe olvidarse de él.

Tras el misterioso suicidio de un preso, Dólar es dejado en libertad con la condición de que pueda dirigir una operación enorme y confusa, relativa al narcotráfico de drogas y de armas. Quien ha decidido su libertad condicional ha sido el jefe de la mafia, quien guarda prisión en el mismo penal. Durante el tiempo que había pasado en la cárcel se había convertido en un hombre muy importante para la mafia norteamericana. Pero ¿Quién era Dólar? ¿Cómo llegó a la cárcel? ¿Cuáles elementos carcelarios lo convirtieron en el maestro del crimen?

La narración se atrasa diez años para presentarnos a Dólar antes de ir a la cárcel. Un empresario joven, esposo y padre de un niño de siete años. Un ciudadano sin vicios y sin ningún tipo de vínculo con la delincuencia. Un día, mientras se desplazaba junto a su esposa y a una joven pareja de amigos, aparentemente hacia un centro de diversión, cruzó un semáforo en rojo, provocando un accidente en el que murió el esposo de su amiga. Debido a esto, Dólar fue condenado y sentenciado a pasar siete años de prisión en la cárcel, junto a un grupo de asesinos y otros tipos de delincuentes. En este lugar tenía dos opciones: ser débil y morir o ser fuerte y asesinar para consolidar dominio y ganar respeto de los demás presos.

Su primera experiencia bélica en la cárcel, le ocurre cuando por primera vez sale al patio y choca sin proponérselo con un interno de raza negra, quien lo insultó, llamándolo maldito blanco. Como consecuencia, se produjo una pelea de la que salió vencedor. Desde ese momento se enteró que los presos estaban divididos en dos bandas: la de los blancos y la de los negros.

Pero incluso antes de este incidente había sido testigo de la violación que un grupo de hombres blancos le hicieron a un preso negro de apariencia débil, poco después de que el alcaide apagara la luz y se marchara a su habitación. Dólar llegó a formar parte de los blancos, para lo cual debió asesinar a otro preso y luego participó en un motín que dejó decenas de negros muertos. En vista de esto fue condenado de nuevo a pasar siete años más de prisión en una cárcel de mayor seguridad. Fue en esta nueva cárcel donde logró establecer todo tipo de nexos con el narcotráfico y algunas bandas internacionales de la mafia. Una vez recibió la libertad condicional, prosiguió a cumplir con la misión encargada por el aparente jefe de la mafia. Se trata del preso que dominaba todo el penal —a quien llamaban “La Bestia” — incluyendo a los militares e inspectores penitenciarios, quienes recibían pagos de su parte, según evidencian algunos diálogos y acciones.

La película finaliza cuando ya Dólar ha cumplido su misión. Siguió preso porque asesinó a la Bestia, puesto que este estaba amenazando con matar a su familia, de no cumplir con el acuerdo. En cuanto a su hijo Joshua, llegó a perdonar a su padre y siguió su consejo de dedicarse a sus estudios, a los deportes y también a cuidar a su madre.

3.2.1 Aspectos de denuncia social soterrada en *El maestro del Crimen*

La primera denuncia soterrada en la narrativa fílmica de esta película la constituye el hecho de que no se categorice el tipo de prisionero para decidir con quiénes compartirán celdas y pabellones. No se toma en cuenta la distinción entre un infractor y un delincuente. El infractor delinque por múltiples razones circunstanciales, no necesariamente porque sea su conducta delinquir. Pero el criminal o delincuente es quien ha desarrollado su propio estilo de vida en torno a la delincuencia.

Como se evidencia en la película, Dólar llegó a la prisión sentenciado por asesinato, pero se trató de un asesinato involuntario. No era su propósito, mucho menos su deseo quitarle la vida a uno de sus mejores amigos. Pero fue destinado a cumplir prisión junto a todo tipo de asesinos convictos y en serie. Tal parece que esta es una debilidad del sistema penitenciario norteamericano. Al menos en algunos estados, puesto que son altamente conocidas la formación de pandillas que se agrupan y crean sus propios sistemas ideológicos con la finalidad de defenderse de los opresores que los denigran por pertenecer a otra raza, nacionalidad, cultura, lengua, religión o por ser débiles físicamente, etc.

En el mismo orden, ¿Cómo es posible que gran parte de las autoridades del penal reciban soborno por parte de la Bestia? Ese preso tiene un celular de último modelo, a través del cual dirige grandes operaciones ilegales, entre las que se evidencian el narcotráfico de armas y de drogas, así como el asesinato. Dólar asesinó a la Bestia porque este último amenazó con asesinar a su familia en caso de que le fallara en la misión que le había encomendado. Primero asesinó al espía de la Bestia. Luego de haberse descubierto en la confusa misión, de nuevo regresó a la cárcel. Había comprado una navaja de afeitar con lo que logró librarse al guardia y trancarlo en su celda y luego sacar a la Bestia. Mientras el televidente observa cómo aquel inmenso y poderoso hombre hace pedazos a Dólar, empieza a fluir la sangre del cuello de la Bestia porque había sido degollado con una simple, pero eficaz navaja de afeitar.

Dólar le dice al guardia que en el informe debe indicar que fue la Bestia quien intentó matarlo porque de lo contrario podrían sentenciarlo a cadena perpetua o a pena capital. Le dice con voz estentórea que desde ese momento él, Dólar, era el jefe de la banda. Que todos seguirían recibiendo sus depósitos mensuales siempre y cuando les fueran leales, sometiéndose a su dominio.

4. CONCLUSIONES

La denuncia social soterrada en las dos películas analizadas funciona como un discurso explícito, cuyas expresiones resultan tanto semióticas como lingüísticas. Esta afirmación se infiere, por un lado, del conjunto de secuencias que como imágenes en movimiento presentan señales de debilidad institucional. Por ejemplo, la sobrepoblación carcelaria en la película dominicana *La cárcel de la Victoria*, se expresa con las secuencias que presentan multitudes de presos amontonados en casi todos los espacios del penal: en los pasillos, en el patio, el comedor, en los baños colectivos, en las celdas, etc.

Por su parte, la forma lingüística del discurso de denuncia social es expresada a través de diálogos. Algunos de éstos ponen en evidencia tramas de asesinatos, de motines, de propuestas indecentes por parte de las autoridades de los penales y, más grave, revelan el control por algún preso narco, con capacidad de comprar autoridad pagando peaje a los militares, etcétera.

En ese sentido, los signos carcelarios con los que se expresa la denuncia social son comunes a cualquier prisión del mundo. De un lado están los privados de libertad y de otros los militares, los supuestos encargados del orden. Sin embargo, en las dos películas analizadas se observa cómo la mayoría de estos soldados contribuyen a la degradación de los presos, puesto que reciben sobornos para permitirles realizar operaciones criminales desde la cárcel.

En cuanto a estructuras discursivas, las dos películas presentan una narrativa retrospectiva. Sin embargo, en *El Maestro del Crimen*, la narrativa, amén de retrospectiva, es paralela y en ocasiones lineal. *La cárcel de la Victoria* contiene una narrativa menos compleja. Los aspectos filmicos, tales como la fusión imagen-movimiento-sonido-ritmo son más sofisticados en la primera que en la segunda. Esto obedece a la diferencia de tiempo/espacio que la separa

una de la otra. La discursividad de ambas películas se mueve entre la semiótica visual, muda, sonora y verbal.

Existen coincidencias notables entre la narrativa de sendas fílmicas y los aspectos teóricos que describen los ideales de las prisiones. Por ejemplo, de los siete criterios o principios expuestos por Michel Foucault, y que presentamos en el marco teórico, no se cumplen en ninguna de las películas. Si nos detenemos en el “principio de la corrección” que postula la transformación de la conducta del detenido, observamos que en la película dominicana las condiciones de la cárcel no son las adecuadas para que el individuo se transforme. Todo lo contrario. Lo que pone de relieve esta película es que la cárcel está concebida para la degradación de los presos, sobre todo, en el caso de los que no son asesinados en la prisión.

En cuanto al “principio de la clasificación”, en ninguna de las películas se categorizan los presos a partir de criterios que permitan decidir en qué celda deben vivir. Esto es mucho más evidente en *El Maestro del Crimen*. Fue justamente la inclusión de un hombre bueno dentro de un grupo de delincuentes, lo que precisamente corrompió las actitudes y las aptitudes del protagonista de la película. Y lo mismo se observa en *La cárcel de la Victoria*, aunque con peores condiciones estructurales y ambientales.

El principio de modulación de la pena no es evidente en la película dominicana, pero sí en la norteamericana. Sin embargo, tal modulación de la pena que se le concedió a Dólar, no obedeció a ningún cambio de conducta. Todo lo contrario. Había asesinado, tal vez, a decenas de presos en la cárcel y debido a esto había sido cambiado de prisión con una mayor condena. Dólar adquirió la libertad condicional porque la Bestia, el preso violento, jefe de la mafia, había ordenado su libertad para que se encargara de una gigantesca y confusa operación ilegal. En cuanto al “principio del trabajo como obli-

gación y como derecho”, no hay evidencia en ninguna de las películas que en las cárceles funcione un sistema de trabajo como método de reeducación de los detenidos. Lo que evidencian ambas películas es que la prisión es un lugar en el que los internos no siempre pueden salir físicamente, pero pueden operar de acuerdo a sus relaciones y posibilidades económicas. En lugar del trabajo como obligación y como derecho, prima la violencia, el narcotráfico, la extorsión y el soborno, como discurso soterrado en cada película. Tampoco el quinto principio se cumple, respecto a la educación penitenciaria.

En cuanto “al principio del control técnico de la detección” que establece que el personal de una prisión debe ser altamente especializado, moral y técnicamente; en la película norteamericana se cumple, puesto que se evidencia que los militares dominan técnicas especializadas de detección de los presos. Incluso cuando se arma un motín, conocen y aplican eficazmente los protocolos de dominio. Sin embargo, en cuanto al aspecto moral, la película denuncia la complicidad entre los presos narcos y mafiosos y los militares. Los militares, o al menos casi todos, reciben pagos mensuales de parte de la mafia. Por eso, quien baja las órdenes es la Bestia, el verdadero jefe del penal.

En cuanto al séptimo y último principio carcelario, respecto a la supervisión de las prisiones por parte de otras instituciones anejas, no se observa en la narrativa ninguna señal de supervisión por otras instituciones.

En definitiva, la denuncia que contiene el discurso soterrado de estas dos películas es muy grave desde todos los puntos de vistas jurídicos y humanos. Concluimos afirmando que en caso de que la denuncia social que describen estas películas sucediera en la vida real, al menos en un porcentaje notable, las autoridades harían bien en cerrar las prisiones y, en su lugar, establecer como única medida la pena capital, so pena de acabar con la vida de algunos ino-

centes. En todo caso, sería menor el suplicio, así como la cantidad de víctimas de las disfuncionalidades institucionales carcelarias, como forma de tortura moderna.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- André, B. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Brandoli, Javier (2017) Las cárceles del infierno en América Latina. España: *El Mundo* <https://www.elmundo.es/internacional/2017/01/07/5866897e46163fc55e8b4595.html>.
- Calvo, M. E. F. (2015). Cine del oeste y negro fin de la inocencia. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 23(89), 43-46.
- Chomsky, N. (2015). *Sobre el poder y la ideología* (Vol. 30). Antonio Machado Libros.
- Chomsky, N. (2016). *Hegemonía o supervivencia: la estrategia imperialista de Estados Unidos*. B DE BOOKS.
- Esqueda-Verano, L., & Cuevas, E. (2018). *El cine como momificación del cambio. Objetividad y duración en la teoría de André Bazin*.
- Estévez, J. V. (2013). La identidad del nuevo cine crítico estadounidense. *Polisemia: revista del Centro de Pensamiento Humano y Social*, (15), 53-64.
- Ferreira, Luis (2014) Florida, el estado donde los presos mueren a manos de sus vigilantes y el gasto en alimentación disminuye. Miami: *El Mundo*: <https://www.elmundo.es/america/2014/11/17/546a4c0be2704e590e8b456d.html>.
- Foucault, Michael (2002) *Vigilar y Castigar: el origen de la prisión*. Argentina: Editorial Siglo XXI. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- Gutiérrez-Álvarez, Pepe (2010) *El cine carcelario: unas anotaciones introductorias*. Valencia: <https://www.vientosur.info/documentos/Cine%20carcelario.pdf>.
- Jiménez, W. A. A. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios*, (47).
- Labarrère, A. Z. (2009). *Atlas del cine*. Ediciones AKAL.
- Lillo, G., & Chacón, A. (2018). El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno. *Anclajes*, 2(2).
- Lora, F. M. (2017). La corrupción institucional y la migración como parte del discurso de denuncia social en el cine de ficción dominicano. *Ciencia y Sociedad*, 42(4), 53-70.
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Psychology Press.
- Marín, R. (2018) El marginal II, la nueva obsesión de Sebastián Ortega. Argentina: *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/2153667-hoy-se-estrena-el-marginal-ii-la-nueva-obsesion-de-sebastian-ortega>.
- Medina de la Viña, E. (2018). El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Trípodos*, (41), 15-34.
- Mercedes, R. (2019) Concejal pide el cierre de cárcel federal de Brooklyn. New York: *El nuevo Diario*. 05 de febrero de 2019.
- Metz, C. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *Revista Lenguajes*, 2.
- Nebra, J. (2018). Juventud (es) y masculinidad (es) en la serie televisiva *El Marginal*. Un análisis socio-antropológico con perspectiva de género. *Question*, 1(60), 115.
- Ortiz Rodríguez, M. (2018). Propuesta de un proyecto para disminuir los altos índices de violencia y delincuencia en la provincia de La Romana, República Dominicana. *Ciencia y sociedad*.
- Pereda, Cristina (2016) Las cifras del sistema de prisiones de Estados Unidos. España: *El País*: https://elpais.com/internacional/2016/08/18/actualidad/1471550483_672073.html.

- Rangel, H. (2013). *Educación contra corriente en las cárceles latinoamericanas: la enseñanza vs. el castigo*.
- Revista (2004) “La Cárcel de la Victoria... Realismo y Ficción”. República Dominicana: *Diario Libre*. <https://www.diariolibre.com/revista/la-crcel-de-la-victoria-realismo-y-ficcin-IODL48468>.
- Roa Ogando, G. (2017) Análisis de la película *Carpinteros* de José María Cabral. República Dominicana: *Almomento.net*. <https://almomento.net/analisis-de-la-pelicula-carpinteros-de-jose-maria-cabral/>.
- Roa Ogando, G. (2018a). Aspectos semióticos del discurso de denuncia social en el largometraje *Carpinteros* (2017) del cineasta dominicano José María Cabral. *Ciencia y Sociedad*, 43(4), 51-66. <https://doi.org/10.22206/cys.2018.v43i4.pp51-66>
- Roa Ogando, G. (2018b). Aspectos ideologizantes de las familias representadas en los largometrajes dominicanos: *Nueva Yol 1* (1995) y *Yuniol 2* (2007). *Ciencia y Sociedad*, 43(2), 35-50. <https://doi.org/10.22206/cys.2018.v43i2.pp35-50>
- Sáez, J. L. (1982) *Historia de un sueño importado*. República Dominicana: Ediciones Siboney.
- Schell, H., Escala-Vignolo, L., García, J., Zamora, A., Matsuura-Sonoda, A., & Akamine, J. (2015). Los escenarios del cine. *Ventana Indiscreta*, (014), 38-43.
- Vallejo, A. V. (2018). Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. *Estudios Cinematográficos*, (1), 140-154.
- Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y palabra*, 10(46).
- REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS
- Báez, F. (Director y productor) 2012. *El rey de Najayo*. República Dominicana: David Collado, et al, C x A.
- Cabral, J. (Director y productor) 2017. *Carpinteros*. República Dominicana: Tabula Rasa Films.
- Domínguez, F. (Director y productor) 1963. *La silla*. República Dominicana: Domínguez-Johnson Carrau.
- Hill, George W. (Director y productor) 1930. *El presidio*. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer.
- Ortega, Sebastián (Adaptación americana del Marginal). 2018. *El recluso*. Estados Unidos: Telemundo internacional.
- Ortega, Sebastián (Director y productor) 2016. *El marginal*. Subgénero carcelario. Argentina: Netflix; Universal TV; Loca TV; Blu TV.
- Pintor, José Enrique (Director y productor) 2004. *La cárcel de la Victoria*. República Dominicana: Hispano Films.
- Restrepo, Luis Alberto y Sandoval (Dirección) Jorge. Aguilar, Asier (Producción). 2017. *Sobreviviendo a Pablo Escobar, alias J.J.* Colombia. IMDb: Serie televisiva. Netflix.
- Ramírez Fuentes, F. L. (2008). *Realismo social a través del tema carcelario en el Chacal de Nahueltoro de Miguel Littín*, (Chile, 1968) y *Carandirú de Héctor Babenco* (Brasil, 2003).
- Roman Waugh, Ric (Director y productor) 2017. *El maestro del crimen*. Estados Unidos (original); Venezuela (doblaje al español): Netflix versión.
- Theodor Dreyer, Carl (Director y productor) 1928. *La pasión de Juana de Arco*. Francia: Film Affinity.