

La DIVEDCO y el cine en el Puerto Rico de los cincuenta

Por *Rafael L. CABRERA COLLAZO**

Introducción

EN LA HISTORIA DEL ARTE uno de los sucesos de mayor repercusión ha sido el desarrollo de la cinematografía. En el siglo XX, los medios de comunicación de masas han tenido que competir con el poder de difusión desplegado por el cine. Los procesos culturales y sociales, por cierto, han alimentado por generaciones los modos de expresión de las obras filmicas. De esta manera, se hace necesario el estudio de las imágenes en movimiento a fin de comprender las bases que permiten su desarrollo y los efectos que tienen sobre los observadores.

En el caso específico de Puerto Rico, urge analizar la producción filmica bajo la lupa de la historia cultural y las corrientes cinematográficas caribeñas e internacionales que influyen sobre la primera. Aunque los fermentos iniciales en el cine insular son atribuidos al fotógrafo español Rafael Colorado, quien realizó varios documentales de corte criollista en la segunda y tercer décadas del siglo XX, no es hasta fines de los años cuarenta que surge una expresión más estructurada con la producción cinematográfica de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO).¹

La DIVEDCO desarrolló una vasta producción filmica en sintonía con el proyecto populista diseñado por el Partido Popular Democrático (PPD). Este cine, puertorriqueño por naturaleza, creció junto a un grupo de técnicos, directores, artistas y escritores extranjeros y del patio; y logró superar los límites insulares y atraer la atención de la crítica internacional. Creada por la Ley núm. 373 del 19 de mayo de 1949, la DIVEDCO, adscrita al Departamento de Instrucción Pública, tuvo como objetivo principal la producción con un sobrado énfasis en lo visual, de material didáctico que sería difundido de forma masiva entre la población de la Isla. Dicho material consistió en libros ilustrados, películas, folletos y carteles idóneos para calar profundamente en las mentes de aquellos "jíbaros" o campesinos cuyos problemas de

* Profesor de la Universidad Interamericana de Puerto Rico; e-mail: <rcabrera@inter.edu>.

¹ Para más detalles sobre el particular véase Joaquín García, "Puerto Rico: hacia un cine nacional". *Centro*. vol. II, núm. 8 (1990), pp. 81-84.

alimentación, enfermedades y falta de iniciativa eran evidentes. Por ende, circunstancias relacionadas con la pobreza extrema, el analfabetismo, la carencia de hábitos de higiene y el desempleo, entre otros, eran elementos cuya erradicación ameritaba pronta atención.

Para la DIVEDCO, las comunidades no debían permanecer “cívicamente desempleadas”, debían estimular valores de ayuda mutua y esfuerzo propio, aproximarse de manera democrática y crítica a sus problemas y buscar solución a los mismos con el auxilio de las agencias estatales. Luis Muñoz Marín² concibió este programa como una posibilidad de llevar mensajes inspiradores que redundaran en el bienestar social de Puerto Rico. Por ejemplo, del segundo objetivo del programa de la agencia se desprende el siguiente propósito: “ayudar a los vecinos a desarrollar mayor confianza en sí mismos y en sus propias capacidades para pensar, tomar decisiones y actuar, tanto para sí como en grupos”.³

Así, como parte de una política pública definida, la DIVEDCO buscó la inserción de las masas populares dentro de la vida democrática y el plan de industrialización promulgado por el importante proyecto “Operación Manos a la Obra”, diseñado este último para atraer capital norteamericano hacia la frágil economía insular.⁴ A su vez, la DIVEDCO puede considerarse como pieza de apoyo en la construcción de una cultura puertorriqueña de la satisfacción, la cual intentó materializarse con la “Operación Serenidad”.⁵ La agencia, por ende, buscaba desarrollar el cambio de una sociedad agraria a una industrial, elevando el nivel educativo del pueblo.

Hablar sobre la DIVEDCO y sus variados aspectos y dimensiones, conllevaría mucho tiempo y esfuerzo. Por ello, nos circunscribiremos a discutir una parte de su producción filmica, las representaciones que predominan en ésta y su relación con los proyectos gubernamentales auspiciados por el gobierno muñocista en la década de los cincuenta. Vale la pena recordar que los estudios socioeconómicos sobre los ini-

² Luis Muñoz Marín fue el primer gobernador electo por el voto del pueblo y ocupó ese puesto entre 1949 y 1965. Fue, por otro lado, el líder indiscutible del proyecto de modernización de Puerto Rico en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Dicho proyecto, que recibió apoyo del gobierno norteamericano, desarrolló iniciativas como la propia DIVEDCO.

³ Fred A. Wale, “El Programa de Educación de la Comunidad”, *División de Educación de la Comunidad*, Fundación Luis Muñoz Marín, Caja 6, Misceláneas.

⁴ Para una discusión y análisis sobre las causas y las consecuencias de “Operación Manos a la Obra”, véase James L. Dietz, capítulo 5, *Historia económica de Puerto Rico*, Río Piedras, Huracán, 1989.

⁵ Sobre la “Operación Serenidad”, véase Leonardo Santana Rabell, *Planificación y política pública: un análisis crítico*, Río Piedras, s.e., 1989, pp. 237-248.

cios y el desarrollo en la era de la industrialización insular han opacado, de cierta manera, otros aspectos de investigación como son los asuntos culturales. Así, el estudio de los documentales y películas de la DIVEDCO confiere la alternativa de adentrarnos en el pensamiento de Muñoz Marín y de la generación que participó en su proyecto histórico.

*Texto y contexto: el entorno
de la producción cinematográfica de la DIVEDCO*

DESDE SUS preludios en 1946 como División de Educación Visual, hasta su aparición tres años más tarde como División de Educación de la Comunidad, esta agencia tuvo entre sus principales encomiendas atraer y mantener la atención de los jibaros puertorriqueños en cada una de sus presentaciones o producciones. Las obras, dirigidas al campesinado de la época, se realizaban con un lenguaje sencillo, propio de una población que en su mayoría alcanzaba el cuarto grado de escolaridad. El tono de las voces siempre reflejaba optimismo. En las películas o documentales, rodadas en su mayoría en exteriores de la zona rural, encontramos junto a algunos actores profesionales a personajes cotidianos o actores naturales procedentes de las comunidades, cuyo testimonio, basado en su propia historia y realidad, serviría para persuadir al público.

En *Una gota de agua* (1949), documental encaminado a resaltar buenos hábitos de higiene tan necesarios entre los habitantes de la zona rural del país, una enfermera, personaje ya conocido por ser el arquetipo de la salud, intenta convencer al pueblo, pero especialmente a las madres, sobre la importancia de hervir el agua y así acabar con los peligros del líquido sucio y contaminado. Con un realismo marcadamente sencillo pero dentro de una atmósfera con olor a hospital limpio y puro, el uso de un microscopio amplía “una gota de agua” y demuestra la gran cantidad de bacterias alojadas en ésta. La afirmativa e imperiosa autoridad de la enfermera reforzaba el mensaje de la urgencia de asegurar una vida más saludable.

Hay que destacar que el tema de la salud siempre fue de primer orden en los proyectos de gobierno del PPD. El propio Muñoz Marín se expresaba a favor de la construcción constante de hospitales. Sin embargo, agregaba que era imperioso diseñar orientaciones preventivas entre la población, en especial en aquellas comunidades rurales propensas a contraer enfermedades debido a los problemas de higiene. De esta manera, *Una gota de agua* será un documental en el que

una trilogía femenina, por lo menos en el sentido genérico de la palabra —gota de agua, enfermera, ama de casa— tendrán a cargo la misión de promover la vida. En lo que parece un sobrado conocimiento del “culto a la domesticidad”, Muñoz Marín le asignó a aquellas esposas y madres orientadas por los representantes del gobierno la tarea de velar por la salud de los suyos:

Tenemos que invocar la ayuda de cada madre en su casa en mantener las condiciones de higiene para que, valiéndose de una sencilla y bien difundida instrucción, puedan las madres de Puerto Rico multiplicar la obra de salud en cientos de miles de hogares. Una parte importante de la educación en comunidad, para la cual la Legislatura ya ha asignado fondos, deberá instrumentarse en ese sentido.⁶

Dado que el documento visual sería uno de los pilares del proyecto, se recurría a diseñar toda una campaña de información con carteles para promover en una determinada comunidad la asistencia el día de exhibición de las películas. El día del estreno, preparaban una tertulia festiva con música típica, a fin de atraer a los habitantes de la zona. El dramatismo de los filmes apelaba a la emoción como vehículo para lograr el tan deseado cambio de actitudes entre los presentes. Existía un interés muy particular por describir sucesos ocurridos en el vecindario, los cuales en muchos casos eran dramatizados por los mismos afectados: agricultores, agregados, intermediarios comerciales, niños y mujeres.

La estética realista intentaba destacar a un jibaro que decide por sí mismo y se afirma en su derecho a la superación frente a los embates de la vida, tal es el caso de la película *Ignacio* (1956). Haciendo una adaptación del libro *Los casos de Ignacio y Santiago*, escrito por René Marqués, se ejemplifica la timidez del hombre rural y todo el proceso que lo lleva a ser más diligente al momento de atender sus problemas. Ignacio, precisamente, pierde a su hijo tras éste tomar agua contaminada y enfermarse, lo cual lo guía, a pesar de la desgracia, a conocer sus derechos y responsabilidades como ciudadano, a fin de garantizar el bienestar de los suyos. Esto romperá con la imagen pesimista y de derrota aparecida en la literatura costumbrista del país,⁷ e

⁶ Luis Muñoz Marín, *Memorias. Autobiografía pública: 1940-1952*, San Germán, Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1992, p. 398.

⁷ Un ejemplo clásico sobre el jibaro débil de espíritu y desprovisto de herramientas para enfrentarse a las adversidades de la vida lo encontramos en *La Charca* de Manuel Zeno Gandía. A su vez, se presenta una crítica a las paupérrimas condiciones materiales del campesinado rural de la década de los treinta en *La llamarada* y *Solar Montoya*, ambas de Enrique Laguerre.

inserta al personaje principal, Ignacio, en la corriente modernizadora del proyecto populista. Es imperioso recalcar que buena parte de la literatura relacionada con la actitud pasiva y sumisa del campesinado será replanteada bajo los esquemas del programa oficial del PPD. Ya no se trata de presentar al campesino como un ser vulnerable sino como un individuo que amerita una reivindicación socioeconómica y cultural.

En cuanto al género utilizado, la DIVEDCO descansó sobre el desarrollo del documentalismo británico moderno, cuyo carácter informativo adquiriría el sello de auspicio del Estado. Documentalistas norteamericanos como Pare Lorentz, Johnny Farnow, Robert Flaherty y Edwin Rosskam ejercieron evidente influencia sobre Jack Delano, uno de los más importantes arquitectos en la dirección de la DIVEDCO.⁸

Como encargado de la sección de cine de la DIVEDCO Delano había adquirido experiencia en el campo de la cinematografía a partir de los estudios fotográficos sobre las condiciones de la zona rural insular realizados para la agencia Farm Security Administration, dirigida por Lorentz. Además, estuvo bajo la tutela intelectual de Rosskam en la División de Educación Visual y en los comienzos de la propia DIVEDCO. En 1947 colaboró con Farnow en la confección de un documental titulado *Puerto Rico*. Finalmente, conoció a través de talleres y conferencias a Flaherty, padre del cine documental.⁹ Con este bagaje Jack Delano, quien originalmente era fotógrafo y no director de cine, puso sus conocimientos al servicio de la agencia. Más tarde, a él se unen otros cineastas como Amílcar Tirado, Marcos Betancourt y Oscar Torres, quienes crecen intelectualmente dentro de la escuela del cine documental moderno.

Todos juntos forjaron una generación que creó un arte cinematográfico marcadamente puertorriqueño. Dicho arte buscaba poner de relieve “la humildad acompañada de la buena dignidad humana que se observa en el campesino puertorriqueño”¹⁰ en consonancia con los valores positivos expresados en las sociedades progresistas y tecnológicamente avanzadas. La política cultural sobre el “jíbaro oficial” hará lo suyo por detener la denuncia contra las penurias que aquél sufre e

⁸ Inés Mongil Echandi y Luis Rosario Albert, *Redescubriendo el cine puertorriqueño: homenaje a la División de Educación de la Comunidad*, Muestra preparada para el Festival CineSanjuan, San Juan, 1988, pp. 104-105.

⁹ Joaquín García, *Breve historia del cine puertorriqueño*, San Juan, 1984, pp. 34-35. Sobre Lorentz, puede citarse *The River* (1937), estudio documental sobre los efectos de la Gran Depresión en el Valle del Mississippi. En cuanto a Flaherty, podemos señalar su impresionante documental sobre la vida de los esquimales, *Nanook of the North* (1922).

¹⁰ Extracto tomado de “Objetivos de la educación en la comunidad puertorriqueña”, *División de Educación de la Comunidad* [n. 3].

institucionalizar la idea del campesino libre de conflictos y en camino hacia el progreso.

De esta forma, no sorprende que gran parte de la producción filmica de la DIVEDCO destacara, a través de películas documentales, la vida cotidiana de la Isla. El paisaje local sobresalía, las costumbres y las acciones del diario vivir matizaban las tramas de las obras filmicas. Había un despliegue del refranero popular, la vestimenta, los modos de alimentación, los utensilios de cocina y de labranza; las relaciones paterno-filiales, la religiosidad, las formas de conducta, los procesos de socialización; en fin, desde lo más evidente hasta lo más íntimo de la idiosincrasia del jíbaro. Sólo que ahora ese jíbaro no era representativo de la podredumbre social, sino el protagonista de una transformación que abarcaba varios aspectos: lo social, lo económico y lo político. Culturalmente, el discurso oficial sobre el jibarismo serviría para aglomerar a la gran mayoría de los puertorriqueños y establecer en ese personaje un elemento aglutinador y catalítico que pudiese armonizar con los planes de modernización.¹¹

Como resultado, los documentales creaban un sentido de identificación entre los espectadores. Los presentes se veían retratados en las estampas recreadas en la pantalla. Sin embargo, su participación no era pasiva, ya que sus propios problemas eran discutidos y analizados dentro de su realidad inmediata. El pueblo, así, era espectador y actor de sus situaciones y observaba cómo sus problemas encontraban solución.

Otro punto de interés en las películas documentales de la DIVEDCO lo encontramos en sus escenas marcadamente realistas. Como señalamos, la DIVEDCO delineó su elenco de actores con los propios habitantes de las comunidades en las que se rodaban los filmes. Según Joaquín García, esto forma parte de la influencia internacional del neorealismo italiano de la posguerra, en especial del cine de Roberto Rosellini —*Roma città aperta* (1945)— y Luchino Visconti —*La Terra Trema* (1948)— entre otros, en donde: “la dramatización de los temas y la utilización de gente común del pueblo—actores no profesionales— fueron creando un estilo particular y propio, enmarcado dentro del objetivo didáctico”.¹²

Un ejemplo de las representaciones neorrealistas en la producción cinematográfica de la DIVEDCO se encuentra en la película *Los peloteros*

¹¹ El propio Muñoz en su libro *Historia del Partido Popular* describía el concepto jíbaro como de tipo abarcador, capaz de recoger, resumir y aglutinar todas las características del “ser puertorriqueño”.

¹² García, *Breve historia del cine puertorriqueño* [n. 9], p. 36.

(1951). En la cinta el líder recreativo de un pueblo organiza con un grupo de niños un equipo de béisbol. Éstos le confían el dinero para la compra de uniformes, pero la codicia de su esposa y su propia indecisión lo guían a utilizar el dinero en ropa y muebles para ella. Él, apenado y frustrado ante la acción, decide ser honesto con quienes confiaron en él y vende una cerda para así reponer el dinero. Al final del filme, en un coloquio en el bar local — lugar de reunión, discusión, denuncia y solución de problemas — un vecino de la comunidad recapitula lo acontecido con la siguiente moraleja: “Y así termina la historia, ¿ve? Lo que yo quería decir con ella es que todo se puede hacer después de que hay una buena intención para hacerlo. Después que hay cooperación”.

Otro hombre, por su parte, muy asertivo en su actitud expresa: “Yo he estado pensando. Yo creo que con un poquito de cooperación se puede hacer todo. Y si trabajamos juntos nada va a ser imposible”.

La consigna del grupo se derivará del compromiso de los presentes para encontrarse en una próxima ocasión e iniciar una agenda de trabajo que los guíe en su afán por resolver sus problemas inmediatos. La honradez y el esfuerzo común, por ende, son elementos clave para alcanzar las metas de una colectividad y la satisfacción del espíritu.

Nos percatamos de que, a la par con el neorrealismo, la DIVEDCO incluyó en su agenda de transformaciones las ideas del cooperativismo y el servicio comunitario, las cuales servirían para reforzar la labor ya iniciada desde 1947 por la Oficina de Desarrollo Cooperativo. La película *El puente* (1952) expone cómo un grupo de vecinos une esfuerzos para construir un puente destruido por el mal tiempo, suceso que redundará en el beneficio colectivo de todo un barrio.

La producción de dicho cortometraje parte de un hecho ocurrido en el pueblo de Barranquitas donde un niño, por intentar llegar a la escuela, pasa cerca del puente caído y casi perece ante el empuje de las aguas. Las madres, en señal de protesta, deciden no enviar a sus hijos a la escuela hasta que el problema se resuelva, lo que obliga a los padres de familia a crear una brigada para construir un nuevo puente. En la vida barranquiteña real, el problema tuvo su clímax con lo sucedido al niño.

No obstante, el problema parecía ser recurrente en periodos prolongados de lluvia, cuando el puente se desprendía y unas sesenta familias quedaban aisladas. Por años el gobierno hizo caso omiso a la situación lo que guió a estos habitantes del interior de la Isla a buscar una solución efectiva. Y así, una mujer que viste un hábito estratégicamente enfocado por la cámara, tal vez en señal de promesa para que llegue la bendición tan deseada, rompe la cinta que inaugura esa “solución efectiva” y casi “divina”: un puente sólido y fuerte como signo del

enlace entre una comunidad tradicional y aislada y las ventajas del cooperativismo y el progreso.

En *El yugo* (1959) también se plantea la importancia del cooperativismo para alcanzar las metas de una comunidad. Un grupo de pescadores de Fajardo organiza una cooperativa para la venta de sus productos. Esto les permite obviar su dependencia del intermediario explotador y abusivo; es decir, romper con el “yugo” que les oprimía. En una clara alusión a las ideas político-nacionalistas de la década, se destaca la figura del joven Manolín quien, con su radicalismo, añora mejorar las condiciones de vida de la comunidad. Sin embargo, el tratamiento del personaje de Manolín queda sujeto a que sus esfuerzos sirven solamente para crear conciencia sobre la posibilidad de autosuficiencia económico-social de los pescadores, no para alterar el sistema político. *El yugo*, por ende, refuerza el descrédito asignado al nacionalismo y el independentismo de los cincuenta. Como concluye Juan Silén:

El fracaso del levantamiento de octubre y el fracaso electoral de 1956, expresan el fracaso ideológico de las tesis políticas y económicas de la burguesía y la pequeña burguesía independentista. Al no constituir alternativas reales al proceso que se estaba dando y que lleva al país a un optimismo económico.¹³

Una voz en la montaña (1952) apela, más allá del cooperativismo, al deseo de superación a través de la educación. La historia, desarrollada en el Barrio Carruzos de Carolina, cuenta las vivencias de un trabajador analfabeta y sus esfuerzos por organizar una escuela nocturna para él y sus vecinos. Es ya reconocido el papel protagónico asignado a la instrucción escolar y universitaria a fin de promover el cambio hacia una sociedad urbana e industrial.¹⁴ Por otro lado, la propia Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico destacó en la Sección 5ª de su Carta de Derechos el derecho de todo puertorriqueño a la educación y que ésta “debe estar orientada al pleno desarrollo de su personalidad y a fortalecer sus libertades”. El texto visual de este documental sirvió de soporte a dichas directrices oficiales y alentó así el

¹³ Juan Silén, *Literatura, ideología y sociedad en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Edil, s.f., p. 21.

¹⁴ En el año académico 1944-1945, el Departamento de Instrucción de Puerto Rico consolidó un programa de instrucción vocacional rural y urbano para instruir tanto a niños como a adultos en los campos y pueblos de la Isla. Alfonso López Yustos, *Historia documental de la educación en Puerto Rico*, San Juan, Publicaciones Puertorriqueñas, 1992, p. 140.

interés del jíbaro que observa en la educación el instrumento para mejorar su vida material y espiritual.

Con *Juan sin seso* (1959), la DIVEDCO alertó al consumidor sobre la entrada de artículos extranjeros. Esta cinta promueve, por otro lado, el consumo de productos del patio. Utiliza mucho sarcasmo para expresar su opinión sobre la propaganda comercial a la que se denomina como “hija bastarda de la civilización”. A pesar de que pensamos en el *boom* del consumismo como algo típico de los últimos veinte años, lo cierto es que de este documental se desprende una preocupación que, más que nada, parece premonizar la influencia y la eventual preferencia por los artículos importados de Estados Unidos.

De esta forma, al acercarnos a la época, comprobamos que la premonición en *Juan sin seso* era una advertencia, un aviso, un compromiso para enmendar un problema del momento. Desde 1922, la radio y la prensa habían establecido su predominio como vehículos de difusión de la manufactura norteamericana destinada al consumo en la Isla. Ya en 1939, Puerto Rico gastaba 47% de sus ingresos en bienes importados.¹⁵ Los años cincuenta fueron testigos del apoyo dado por el gobierno a una economía basada en la inversión de capital norteamericano, el desarrollo de un sector social que obtenía salarios más altos y se hacía mal llamar “nueva clase media”, el incremento del proceso de urbanización y el auge de las prácticas consumistas en las zonas más urbanizadas del país.¹⁶ Ante tal situación, aparecieron voces de alerta en algunos economistas interesados en el caso puertorriqueño, en especial en el momento de exigir que se orientara al pueblo sobre las consecuencias negativas del consumismo, ya que el aumento en los ingresos, por poco que fuera, creaba una atmósfera artificial de bonanza material que llevaba a gastar en exceso. La sola idea de saber que se contaba con un ingreso fijo por un determinado tiempo conducía a comprometerlo de antemano.¹⁷

John Galbraith destacaba que en Puerto Rico los consumidores relacionaban a las tiendas o al establecimiento comercial con la perso-

¹⁵ Harvey Perloff, *Puerto Rican economic future*, Chicago, University of Chicago Press, 1950, p. 122.

¹⁶ Simon Rottenberg, “Consumption choices and economic changes: the case of Puerto Rico”, en Clark Lincoln, ed., *Consumer behavior (research on consumer reactions)*, Nueva York, Harper y Row, 1958, p. 121.

¹⁷ Véase John F. Galbraith, *Marketing efficiency in Puerto Rico*, Harvard University Press, 1955; Eleonor Maccoby, *Savings among upper income family in Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1953; y John Wish, *One answer to poverty (food marketing and economic development in Puerto Rico, 1950-1965)*, University of Oregon, 1969.

nalidad de su dueño. Así, se establecía una lealtad falsa, alentada por el “coger fia’o”, que imposibilitaba al consumidor a controlar sus inversiones o compras. Esta costumbre, antiquísima por demás, se había realineado a la órbita de los bienes de consumo provenientes de Estados Unidos, los cuales eran presentados por cualquier dueño de comercio como beneficiosos. Por supuesto, más que la calidad del producto, lo que estaba en juego era la credibilidad del vendedor y sus ventas a crédito.¹⁸ De esta manera, *Juansin seso*, se unió a ese intento por crear conciencia sobre los excesos del consumismo.

La condición socio-cultural de la mujer no quedó fuera de los temas tocados por la DIVECO. Posiblemente el mejor ejemplo lo encontramos en *Modesta* (1955).¹⁹ Esta cinta, la cual expone los derechos de las mujeres, narra la historia de Modesta que sufre los improperios de un marido exigente, desconsiderado y egoísta y se rebela contra éste. La violenta reacción de la esposa lleva a las féminas de la comunidad a organizarse como grupo y a escribir una proclama sobre sus derechos. Atónitos ante la situación, los maridos se refugian en el bar local —otra alusión a este lugar como el sitio en donde se resuelven los problemas de la comunidad— y deciden redactar otra proclama. Luego de lo que parecía ser un final lleno de tensiones, tanto hombres como mujeres llegan a un “entendido”, en el que ambos grupos aceptan cooperar y compartir las tareas domésticas, como es el cuidado de los niños.

Finalmente, los últimos parlamentos de la película buscan ser aleccionadores. Sin recurrir a la ya cotidiana violencia doméstica, se consigue una solución “aparentemente feliz” al problema de la marginación femenina. Al final de la cinta aquel marido agredido por Modesta nos dice lo siguiente:

El caso es que hemos decidido aceptar en parte las peticiones de ustedes. Pero nosotros también tenemos algunas declaraciones que hacer y que poner algunas condiciones.

Primero: reconocemos el derecho de la mujer a un trato más justo. Reconocemos que a menudo nosotros, los maridos, nos olvidamos de comprender y considerar mejor a nuestras mujeres.

Segundo: aceptamos que un hombre no debe pegar a su mujer, pero tampoco la mujer debe pegar a su marido. Por lo tanto, hombres y mujeres debemos olvidarnos de la ley de la estaca.

¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

¹⁹ Para conocer más sobre el tema de estudios de género en el cine de la DIVECO, se puede consultar a José Rivera González, “Género y proceso democrático: las películas de DIVECO, 1950-1970”, tesis de doctorado, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2003.

Tercero: reconocemos que las mujeres tienen un trabajo duro con la casa y los hijos. Pero las mujeres deben aceptar que también nosotros trabajamos como animales para el sostén de la familia.

Cuarto: estamos dispuestos a ser mejores padres ocupándonos de la crianza y la educación de nuestros hijos. Pero no estamos dispuestos a lavar culeros. ¡Eso sí que no!

Quinto y último: reconocemos el derecho de las mujeres a pedir que nosotros las hagamos felices. Pero también queremos ser felices, por eso les decimos: más cariñitos y menos bembeteos.

Se hace imposible negar que la obra filmica de la DIVEDCO reconoció la capacidad y la disposición del jíbaro para razonar y enfrentarse a situaciones difíciles. El Estado hizo de esta agencia un instrumento en el que se compartía la responsabilidad de construir obras públicas y aplicar planes educativos en las comunidades en las que la prédica llegaba. Esto, en esencia, daba justificación política a un programa que, sin temor a equivocarnos, contribuyó de forma tangible a generar una infraestructura en la zona rural y actitudes positivas ante los problemas.

A su vez, es conocido que en la década de los cincuenta el Partido Popular Democrático arrojó a la sociedad puertorriqueña con un inmenso manto de optimismo. Hay que señalar que las películas producidas por la División de Educación de la Comunidad apelaban a una visión algo idealizada de la realidad. De ahí que la producción cinematográfica de la DIVEDCO destacara los logros gubernamentales en cuanto a la lucha contra enfermedades, el fomento a la construcción de obras públicas y a programas de alfabetización, entre otros. Los finales felices aparecidos en casi todos los documentales se convierten en una forma de sustentar los alcances restauradores del populismo muñocista.

No obstante, hay que evitar obsesionarnos con la idea de que las obras públicas atribuidas al enfoque renovador de la “educación” de la DIVEDCO sean el único elemento o variable para medir los logros del programa. Es importante relacionar a la DIVEDCO con otros proyectos gubernamentales de la época, en especial con aquéllos en los cuales el desarrollo de actitudes democráticas era más difícil de evidenciar.

*Contradicciones y limitaciones:
la DIVEDCO ante el desarrollismo*

LA utopía desarrollista de los cincuenta, denominada por el escritor Edgardo Rodríguez Juliá como la “*pax muñocista*” en su libro *Puertorriqueños: album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de*

1898,²⁰ buscaba “modernizar” la Isla y, por ende, eliminar la pobreza y la dependencia heredadas de la vida colonial previa. Se generalizó el interés por enseñar a gozar de una vida más democrática, en la que el civismo y una buena autoestima fuesen ingredientes de primer orden. La DIVEDCO, por supuesto, fue concebida para promover estos fines.

En su interior, la DIVEDCO fue estructurada como un vehículo para preservar la esencia de la “puertorriqueñidad”. Gran parte de las situaciones recreadas en las películas atestiguan el interés por lo tradicional, lo típico; por redefinir y mantener un pasado positivo para el jíbaro. Nos parece revelador que, a la par con los objetivos institucionales de la agencia, existan otras metas que nos permiten ver algunas limitaciones de la DIVEDCO. El compromiso para encarrilar al jíbaro puertorriqueño al modelo económico de los cincuenta, como meta reformista de la agencia, se exponía con disimulada ambigüedad. La evidencia la encontramos en el siguiente objetivo de la DIVEDCO: “eliminar las diferencias culturales de clases, aunque sea imposible eliminar las diferencias económicas de grupos”.²¹

Entonces, nos preguntamos, ¿cómo encajaba lo anterior con las aspiraciones de la “Operación Manos a la Obra”, la cual promovía la movilidad social dentro de un desarrollo industrial local amparado en las relaciones económicas con Estados Unidos? Y en cuanto a esa idiosincrasia que con tanto celo cuidó la DIVEDCO, ¿las buenas tradiciones del puertorriqueño podrían resistir el empuje de la tecnología y la cultura de la industrialización norteamericana? ¿La DIVEDCO nos preparó para los efectos de la transformación económico-cultural que empieza a vivir la Isla a partir de los cincuenta?

La DIVEDCO y la “Operación Manos a la Obra” no eran las almas gemelas esperadas. Si bien la primera ayudó al puertorriqueño a ser más decidido y optimista, sus intentos por asesorarlo para asimilar los cambios culturales de la naciente industrialización no fueron tan efectivos. Mientras esta división del Departamento de Instrucción Pública levantó el ánimo en las comunidades rurales, a través de películas como *El yugo* (1959) para resolver sus problemas y estimular la lucha contra la vieja aristocracia terrateniente y la élite mercantil insular, los senderos de la industrialización inventaron nuevas y persuasivas formas de poder enmarcadas en la inversión norteamericana.

²⁰ Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños. album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, Río Piedras, Plaza Mayor, 1988, p. 146.

²¹ “Objetivos de la educación en la comunidad puertorriqueña”, *División de Educación de la Comunidad* [n. 3].

La fuerte competencia que representaban los medios de comunicación de masas —la radio y la prensa comercial— aumentó en la década de los cincuenta con la llegada de la televisión. La incursión de este nuevo medio en 1954 podría interpretarse como el símbolo representativo de la era industrial y urbana del país. Aunque es innegable que la televisión no llegó inmediatamente a todos los hogares puertorriqueños, visualmente nos acercó más a la cultura urbana norteamericana y a sus bienes de consumo. A tres años de su entrada en la Isla, la televisión difundía 50% de la propaganda y publicidad destinadas a dar a conocer los productos norteamericanos en Puerto Rico.²² Como bien de consumo el televisor se convertiría en un contrincante de envergadura para cualquier medio de comunicación de la época.

Como algo curioso en la producción filmica de la DIVEDCO está la forma en que el tema del negro fue tratado. El cortometraje *Nenén de la ruta mora* (1955) nos acerca al folklore de las fiestas de Santiago Apóstol en Loíza Aldea. El hilo de la obra gira en torno a un niño que dentro del bullicio de la festividad crea un amigo imaginario, un vejigante. En cambio, echamos de menos que tanto el niño como las personas que aparecen en el documental prosigan con el orden de pasados filmes. En ningún momento ellos resuelven problemas o situaciones de gran dificultad. Solamente observamos a una población negra identificada con magia, santería, bailes y sonidos afroantillanos.

Con respecto a otros proyectos gubernamentales, a la DIVEDCO le fue difícil no entrar en contradicciones. A la par de la promoción de los derechos de la mujer en películas como *Modesta*, el gobierno pulió su campaña de control de la natalidad, cuyo producto final fue la esterilización desmedida y arbitraria de una buena parte de la población femenina en edad reproductiva.²³ La educación con fines democratizadores presentaba un cuadro inversamente proporcional a la persecución y la represión hacia el movimiento independentista y nacionalista de los cincuenta.²⁴ Las olas migratorias hacia los grandes centros urbanos de la Isla y la parte continental de Estados Unidos son prueba de que la zona rural quedó atrofiada ante el avance cultural de la modernización. La intención de esta agencia de preservar las comunidades rurales uni-

²² Frank Dunbaugh, *Marketing in Latin America*, Nueva York, Printers' Ink Book Co., 1960, p. 96.

²³ Sobre el particular véanse los estudios clásicos de J. Mayone Stycos, *The family and the population control*, Chapel Hill, 1959, y Annette Ramírez de Arellano, *Colonialism, catholicism and contraception. A history of birth control in Puerto Rico*, Chapel Hill, 1983.

²⁴ Sobre la Ley 53 de 1948 véase Ivonne Acosta, *La mordaza. Puerto Rico (1948-1957)*, Río Piedras, Edil, 1989.

das, expresada en filmes como *El puente*, antagonizaba con la emigración masiva de trabajadores agrícolas hacia Estados Unidos, facilitada por el propio Departamento del Trabajo.²⁵

Ya en los sesenta, en la segunda etapa de la agencia, se deja a un lado a los actores aficionados, se recurre en exclusiva a la actuación profesional y se utilizan formas más complejas de narración típicas del medio televisivo. Por ende, el jíbaro, foco de atención en los filmes, cede el papel protagónico de actor y reactor de su propia inmediatez ante el empuje de unos espectadores relativamente más educados y con mejores condiciones de vida: la “mal llamada” nueva “clase media”. ¿Ha sido la DIVEDCO una víctima más del impacto de la propia televisión?

La película *El gallón pelón* (1961) es la primera evidencia para contestar la pregunta anterior. En el filme se narra la historia de un individuo que compra una lavadora de ropa para su casa. El protagonista Estebán enarbola constantemente odas al progreso enmarcado en el uso de la máquina, como señal inequívoca de que la misma es la tabla salvadora para sus problemas. Citamos:

Dice Fortunata, la mujer de Estebán: Pero cómo tú vas a cambiar el barrio? Tú no eres comisario, tú no eres el alcalde?

Contesta Estebán: Yo lo sé, sí... Yo no soy, pero si puedo hacer algo, lo hago.

Yo tengo mi casa, tengo mi familia y mi trabajo, y mi máquina. .

¿Pero qué tiene que ver la máquina con todo esto, esta simple máquina?, pregunta Fortunata.

Tiene que ver mucho, porque la máquina es el símbolo, es el símbolo del progreso.

¿Tú no has leído los periódicos?; Dicen que ya dentro de unos pocos.. zum, y pa' la Luna y con cohete! ;Y dicen también que hay un submarino, arrraa, por debajo del agua y sin motor y dicen que hay una máquina una máquina de esas que piensan, un cerebro de esos que dicen...! To's son máquinas... To's son máquinas...

¿Qué tiene que ver la máquina con to' eso, esa simple máquina? [repite Fortunata]

Tiene que ver muchísimo Fortunata... Tiene que ver muchísimo... Porque esta máquina es lo que le da importancia a uno. Porque ella, pues, me da importancia a mí a mí... Y como yo, caramba, si yo, yo lo que he sido na' más es un jey domi'o... [y Estebán queda pensativo]

Fortunata cuestiona: Pero todo el mundo te quiere en el barrio. Yo no sé de qué te quejas. To' el mundo te quiere.

²⁵ Véase Luis Nieves Falcón, *El emigrante puertorriqueño*, Río Piedras, Edil, 1975.

No es eso, Fortunata .. No es eso Fortunata...
Agrega Estebán: Yo lo [que] quiero tener es postura, ¡qué postura! ¡Yo lo [que] quiero tener es estatura, estatura!

Tal pretensión de poder, gracias a la adquisición de estos recursos nacidos de la industrialización, anunciaba el valor asignado a lo material. Mientras tanto, esa axiología de la sensatez que el gobierno aspiraba a desarrollar entre los campesinos parecía sucumbir, especialmente cuando nos enteramos que Estebán había comprado una lavadora, sin considerar una limitación: ni su hogar ni el barrio donde residía contaban con energía eléctrica para hacer funcionar el aparato. De más está decir que al gobierno no le agradó el contenido de la película y prácticamente la retiró.

La producción *La noche de don Manuel* (1963) es otro ejemplo iluminador de la transformación de la DIVEDCO. El filme trata los temas del líder de barrio autoritario y los choques generacionales con un grupo de jóvenes más instruidos que rechazan los controles y las imposiciones del primero. En términos más profundos, *La noche de don Manuel* (1963) anuncia el triunfo de esa “extraña modernidad tropical” sobre la obsoleta y arcaica vida del ayer. La figura dominante del hacendado y sus manipulaciones eran fuerzas huecas ante la ruptura permanente con la práctica de la compraventa del voto. La educación del pueblo era, por cierto, pieza clave para alcanzar esa meta. Una primera lectura nos deja ver en esta película un “tipo de celebración” sobre los logros educativos de la DIVEDCO: el jíbaro ya decide por sí mismo. Sin embargo, también podríamos preguntarnos si este filme intenta presentar a un “nuevo jíbaro puertorriqueño” ya atemperado al nuevo orden cultural o si, por el contrario, es el inicio del fin para un personaje que hoy encontramos y conocemos principalmente a partir de las diferentes manifestaciones artísticas puertorriqueñas o en los comentarios caricaturescos de otros. En palabras de la socióloga Marcia Rivera:

Las aspiraciones de cambio rápido, articuladas en el movimiento muñocista que logró ascender al poder en 1940 se apoyaron en un discurso que tenía como eje las coordenadas de la “cultura puertorriqueña” y, como aspiración, la modernidad norteamericana.²⁶

²⁶ Marcia Rivera, “Puerto Rico: más de un reflejo en el espejo”, en *Puerto Rico: 500 años de cambio y continuidad*, Washington, Institute for Puerto Rican Affairs, 1991, p. 79.

Al parecer Amilcar Tirado, director de *El gallo pelón* y *La noche de don Manuel*, buscaba alertar contra esas mismas coordenadas que podrían tener dificultad para alinearse o encontrar espacio dentro del radio de acción de la esfera de influencia de Estados Unidos.

La DIVEDCO intentó reforzar el inventario de imágenes de progreso y desarrollo propuesto para encarrilar a nuestros jíbaros dentro de una sociedad pacífica, colaboradora, educada: un ejemplo de la tolerancia social, de los deseos de superación diáfana y pura ante el mundo, toda una “vitrina del Caribe”. Puerto Rico, entonces, podría verse como un país atractivo para inversionistas; un ejemplo de la mejor de las cooperaciones entre personas de diversos estratos sociales sin que hubiese “aparentes” choques ni muestra alguna de perturbación política.²⁷ Definitivamente, estamos frente a una agencia que, como instrumento ideológico ajustado a un proyecto histórico, alentó el mejoramiento de las condiciones de vida de miles de jíbaros y recurrió, para realizar su cometido, a una calidad técnica reconocida internacionalmente. *Una voz en la montaña* recibió un diploma al mérito en el Festival de Cine de Venecia en 1952, y en 1955 *Modesta* nos engalanó con el primer premio de ese festival. Es innegable que la DIVEDCO paseó nuestra imagen por el mundo.

Las películas de esta agencia son reflejo de una memoria visual que transita el camino de las transformaciones sociales y políticas en el umbral de la era de la industrialización insular. La importancia de la DIVEDCO no se limita sólo a sus propósitos didácticos, sino a las esperanzas que ayudó a albergar en el corazón de miles de puertorriqueños, a la vitalidad que despertó en nuestros jíbaros. Fue, por demás, un programa gubernamental único que alimentó técnica y conceptualmente a los productores cinematográficos venideros. A pesar de las limitaciones y las ataduras con las proyecciones políticas del gobierno muñocista, la DIVEDCO y su producción filmica sirvieron como una he-

²⁷ La Compañía de Fomento Industrial publicó un revelador anuncio en el *New York Times* del 25 de julio de 1954, en el segundo aniversario del E. L. A., que pone en evidencia el interés del gobierno de la Isla por dar a conocer nuestra imagen político-económica estable: “Mainland firms, looking for locations to expand their operations, or to establish new plants, have been attracted to Puerto Rico through the Commonwealth’s Industrial Incentive Law which grants 10 years of tax exemption to qualified manufacturing firms. Suspension of property tax levies for long periods and freedom from personal taxes on dividends paid from profits to bona fide Puerto Rico residents make the Commonwealth actually a tax free haven for these industries. Federal incomes tax laws do not apply here, since Puerto Rico does not have voting representation in Congress”, citado por Silén, *Literatura, ideología y sociedad en Puerto Rico* [n. 13], p. 282.

ramienta de cambio social y establecieron el espacio para un cine nacional que retrató e intentó dar unidad cultural a los puertorriqueños de toda una generación, algo que al día de hoy ha sido difícil de superar.

FILMOGRAFÍA

- Delano, Jack, dir., *La caña*, División de Educación Visual-Comisión de Parques y Recreos Públicos, 1948. 16mm. B/N. 10 minutos.
- , dir., *Los peloteros*, División de Educación de la Comunidad, 1951. 35mm. B/N/. 90 minutos.
- , dir., *Una gota de agua*, División de Educación de la Comunidad, 1949. 35mm. B/N/. 16 minutos.
- Doniger, Benjamín, dir., *Modesta*, División de Educación de la Comunidad, 1955. 35mm. B/N/. 35 minutos.
- Maysonet, Luis, dir., *Juan sin seso*, División de Educación de la Comunidad 1959. 35mm. B/N/. 16 minutos.
- Rivera, Ángel, dir., *Ignacio*, División de Educación de la Comunidad, 1956. 35mm. B/N/. 33 minutos.
- Tirado, Amílcar, dir., *El puente*, División de Educación de la Comunidad, 1952. 35mm. B/N/. 35 minutos.
- , dir., *La noche de Don Manuel*, División de Educación de la Comunidad, 1963. 35mm. B/N/. 35 minutos.
- , dir., *Una voz en la montaña*, División de Educación de la Comunidad, 1952. 16mm. B/N/. 40 minutos.
- Torres, Oscar, dir., *El yugo*, División de Educación de la Comunidad, 1959. 35mm. B/N. 46 minutos.
- , dir., *Nenén de la ruta mora*, División de Educación de la Comunidad, 1955. 35mm. Color. 23 minutos.