

MODERNIDAD, PROPAGANDA Y CINE EN LA PRIMERA DÉCADA DE
DIVEDCO (1949-1959)

by

Mary González
A Thesis
Submitted to the
Graduate Faculty
of
George Mason University
in Partial Fulfillment of
The Requirements for the Degree
of
Master of Arts
Foreign Languages

Committee:

_____ Director

_____ Department Chairperson

_____ Dean, College of Humanities
and Social Sciences

Date: _____ Fall Semester 2017
George Mason University
Fairfax, VA

Modernidad, propaganda y cine en la primera década de DIVEDCO (1949-1959)

A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts at George Mason University

by

Mary González
Bachelor of Arts
Universidad de Puerto Rico, 1992
Facultad de Humanidades, Río Piedras

Director: Lisa Rabin, Professor
Modern and Classical Languages

Fall Semester 2017
George Mason University
Fairfax, VA

Copyright 2017 Mary González
All Rights Reserved

DEDICATORIA

A mis tres amores: Emilio José Arturo, Daniel José y Jose Alfredo

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiese sido posible sin el continuo apoyo y motivación de mi querida profesora, mentora y consejera de tesis, la doctora Lisa Rabin. Gracias por alentarme y creer en mí. Soy muy afortunada de haber tomado cursos con extraordinarios profesores del Departamento de Lenguas Modernas, el Departamento de Estudios Culturales y el Departamento de Educación de la Universidad de George Mason. Mi visión de mundo se enriqueció gracias a ustedes. Extiendo un especial agradecimiento a los doctores Rei Berroa y Antonio Carreño por aceptar formar parte de mi comité de tesis. Gracias por compartir su tiempo y sabiduría. Al personal de las bibliotecas Fenwick de George Mason University, en Fairfax, Virginia, y de la Colección Puertorriqueña en la José Lázaro de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, agradecida por su ayuda y paciencia. A la Fundación Luis Muñoz Marín, en Puerto Rico por darme acceso a su repositorio de DIVEDCO, y al Archivo General de Puerto Rico, por atender mis múltiples llamadas y peticiones. A mis amigas del alma: Eleana, Eugenia y Rahma, incondicionales y solidarias guerreras quienes nunca permitieron que me desanimara o me rindiera. Amigas, nuestro lazo fraternal es para siempre. A Charo Meléndez, otra amiga del alma, por hacerme la vida más fácil. Finalmente, gracias a mis hijos Emilio y Daniel y a mi compañero Jose, la razón de mi existir y a quienes les dedico este trabajo con la esperanza de aprender del pasado y luchar por un futuro mejor.

TABLA DE CONTENIDO

	Page
LISTA DE FIGURAS.....	vi
Lista de abreviaturas	vii
RESUMEN	viii
INTRODUCCIÓN	1
Génesis de un proyecto cultural auspiciado por el estado.....	1
Enfoque	4
Metodología	11
CAPÍTULO I	15
El documental como arma de propaganda	16
GÉNERO DOCUMENTAL	24
CAPÍTULO II.....	31
Experimento poco conocido	33
Autogestión ciudadana.....	36
DIVEDCO y su rol en aplacar un movimiento nacionalista.....	39
CAPÍTULO III.....	44
La voz, la cámara, la acción.....	45
<i>Desde las nubes</i> (1949)	
Director: Jack Delano/ Libreto: Edwin Rosskam.....	47
<i>El puente</i> (1953)	
Director: Amílcar Tirado/ Libreto: Edwin Rosskam	52
<i>Juan sin sesos</i> (1959).	
Director: Luis Maysonet/ Libreto: René Marqués	56
CONCLUSIÓN.....	61
Referencias bibliográficas.....	64

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Personal de DIVEDCO y el cine móvil (“Operación Serenidad”/FLMM).....	19
Figura 2 Conversatorio dirigido por un empleado de DIVEDCO (“Operación Serenidad”/FLMM).....	20

LISTA DE ABREVIATURAS

Archivo General de Puerto Rico	AGPR
División de Educación de la Comunidad	DIVEDCO
Estado Libre Asociado.....	ELA
Fundación Luis Muñoz Marín	FLMM
Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.....	FPH
Instituto de Cultura Puertorriqueña	ICP
National Film Board of Canada.....	NFB
Partido Popular Democrático	PPD
United Nations Education, Science, and Culture Organization	UNESCO

RESUMEN

MODERNIDAD, PROPAGANDA Y CINE EN LA PRIMERA DÉCADA DE
DIVEDCO (1949-1959)

Mary González, M.A.

George Mason University, 2017

Thesis Director: Dr. Lisa Rabin

Este trabajo propone un encuadre histórico sobre la injerencia política del gobierno de Puerto Rico en la construcción del ciudadano puertorriqueño moderno en los filmes que produce la División de Educación de la Comunidad (en adelante DIVEDCO), durante su primera década creación, de 1949 a 1959. Argumento que entre las tres unidades de producción de DIVEDCO -- editorial, artes gráficas y cinematografía -- la sección de cine es el vehículo más efectivo del gobierno para impulsar su agenda política. Esbozo que el gobierno utiliza la tecnología del cine como un escudo para impulsar un nacionalismo cultural institucionalizado a la vez que refuerza sus vínculos con Estados Unidos (Marsh-Kennerly). El esfuerzo deliberado del gobierno de Puerto Rico de promover una cultura nacional puertorriqueña, y a la vez, la lealtad al país colonizador de EE.UU. alcanza neutralizar un movimiento separatista poderoso que batalla por la

soberanía nacional de la isla, el cual representa una grave amenaza para los planes políticos, económicos y sociales del gobernador.

Mi enfoque en este trabajo adviene de la nueva historiografía del documental social que despunta a mediados del siglo XX (Ellis, 2012; Fuery, 2000; Grieveson & Wasson, 2008; McLane, 2012) el cual supone ya no un mero reflejo puro de la realidad para crear una consciencia de cambio, sino un documental social en la cual la realidad que se proyecta a través del lente cinematográfico es manipulada por agendas particulares. De este nuevo concepto surge mi enfoque que ausculta el concepto de gubernamentalidad que, según el promotor del mismo, el filósofo francés Michel Foucault es, en síntesis, el arte sutil de gobernar, cuyo fin en el mundo moderno es ejercer el control de la población de manera pacífica. Me fundamento en la reconceptualización de la teoría de gubernamentalidad foucaultiana que retoma la cineasta canadiense Zoë Druick tras investigar la trayectoria y funcionalidad del National Film Board (NFB) de Canadá y su rol histórico en tres áreas: la producción cultural de Canadá; el uso de la tecnología como el medio para llegar a los ciudadanos comunes; y, la función de la agencia en la edificación de un nuevo y cambiante imaginario nacional canadiense (Druick 2007).

Mi trabajo procura ilustrar la teoría de gubernamentalidad en la cinematografía de DIVEDCO tras examinar tres muestras filmográficas producidas durante la primera década de existencia de la agencia gubernamental. Me concentro en los documentales sociales hospedados por el estado en DIVEDCO para determinar la función de lo que

considero es el aparato ideológico del estado idóneo¹ en función al control político de los ciudadanos de Puerto Rico. Mi análisis ausculta la influencia del cine neorrealista al indagar más sobre este género fílmico, del cual se vale DIVEDCO para resaltar no solo la realidad que vive el país sino más bien promover la transformación en la ciudadanía. Igualmente, el trabajo vincula al cineasta John Grierson, padre del documental británico y primer director de la National Film Board de Canadá, como ente influyente en el quehacer fílmico de DIVEDCO. Finalmente, mi análisis busca resaltar la conexión fílmica y los cambios políticos que experimenta Puerto Rico a mediados del siglo XX; arguyo que las producciones de cine de DIVEDCO fomentan la agencia de un nuevo imaginario puertorriqueño que quedó fosilizado en el tiempo, aunque subraya la realidad del momento histórico que vive el país durante los años cincuenta.

¹ En referencia a las teorías de ideología y aparatos ideológicos del estado que elabora Louis Althusser (1970). Es importante anotar que Michel Foucault parte de la premisa teórica de Althusser para formular su propia teoría de gubernamentalidad. Althusser, por su parte, conceptualiza su propuesta en respuesta de la teoría de Marx sobre el aparato del estado que dice se manifiesta a través de la violencia ejercida por la policía, la rama militar y el sistema jurídico. Althusser plantea en su manifiesto “Ideology and Ideological State Apparatus” (1970) que el estado también se vale de otros medios para manipular la clase trabajadora. Menciona numerosas instituciones no gubernamentales, entre otros: la iglesia, las escuelas, la familia y los medios de comunicación que cumplen dicho fin.

INTRODUCCIÓN

Lo que Puerto Rico aporta a la cultura americana es su diferencia, no su imitación

Luis Muñoz Marín

The position that an epoch occupies in the historical process can be determined more strikingly from an analysis of its inconspicuous surface-level expressions than from that epoch's judgments about itself.

“The Mass Ornament”, Siegfried Kracauer

Génesis de un proyecto cultural auspiciado por el estado

Los años iniciales de DIVEDCO coinciden con profundos cambios políticos y sociales como resultado de los esfuerzos por modernizar la economía y transformar la sociedad de una agraria a urbana. El momento histórico, además, intersecta con la formulación de un nuevo espacio geopolítico en el archipiélago caribeño. En el campo político, Puerto Rico recién elige su primer gobernador puertorriqueño, Luis Muñoz Marín, considerado el arquitecto de la Constitución del Estado Libre Asociado (1952), la cual permite a Puerto Rico formar un gobierno local pero aún dependiente del Congreso de Estados Unidos y la Constitución federal. En la arena social y económica, la agricultura deja de ser fuente principal de ingreso de las familias. La industrialización

provoca un éxodo masivo de puertorriqueños que abandonan el área rural en busca de una mejor vida. Y si bien es cierto que surge una clase media -- inexistente antes de la década de 1950, la cual permite a los trabajadores el poder adquisitivo para comprar sus propias casas -- la otra cara de la moneda muestra a una sociedad puertorriqueña que intenta, a duras penas, abrirse paso por un camino desconocido, pedregoso, y definido por el empuje de una cultura hegemónica estadounidense que enfatiza en el mercantilismo y el consumismo.

DIVEDCO, un proyecto poco conocido internacionalmente y considerado único en el Caribe y Latinoamérica, se crea por decreto de ley en 1949 y permanece activo hasta finales de la década de 1980. Su finalidad didáctica es educar al pueblo puertorriqueño -- muy particularmente al campesino analfabeta--, a navegar la modernidad. El mensaje recurrente en los filmes enfatiza la urgencia de canjear el campo por la ciudad para alcanzar el progreso que adviene del nuevo orden socioeconómico mundial. El mandato de la agencia gubernamental, además, exige promover la autogestión ciudadana; pero, más discretamente, reforzar dos ideologías antípodas en naturaleza: lealtad a Estados Unidos y fidelidad a la puertorriqueñidad. La coyuntura histórica coincide con la época del apogeo de la industrialización y la modernización en Europa, Estados Unidos y América Latina. Para Muñoz Marín, el legado de DIVEDCO es promover la ideología de su gobierno: un pueblo con identidad cultural propia, semejante a la experiencia de sus homólogos en Latinoamérica pero afín a los intereses de Estados Unidos. Lo más apremiante es “modernizar la colonia bajo las pautas y tutela del imperio estadounidense” (Gélida-Vargas 2007). Sin duda, es un imaginario cultural diferente a la de otros países

en América Latina y del Caribe hispanohablante que gozan de soberanía política. Apenas tres años de crearse DIVEDCO, el Congreso de EE.UU. avala la nueva Constitución de Puerto Rico --aunque con cambios unilaterales-- el Estado Libre Asociado, la cual supone una nueva relación no colonial. El gobierno de Muñoz se vale de la División de Educación de la Comunidad, muy en particular del cine, para estrenar “la política cultural del estado muñocista que tenía como base consolidar una visión cultural nacional desligada del status político de la isla”, afirma la educadora Marsh-Kennerly (11).

Resulta imposible analizar la relación del gobierno con DIVEDCO sin hacer referencia a dos ambiciosos proyectos económicos que nacen en la década de 1950. “Operación manos a la obra” y “Operación Serenidad”. Ambos se diseñan para transformar la economía de Puerto Rico en una industrializada. El propósito de “Operación manos a la obra”, fue implantar una serie de proyectos económicos ambiciosos que ubicaría al país como una fuerza industrial ante el mundo” (Archivo FLMM). No obstante, contrario a la realidad histórica de América Latina, la relación de Puerto Rico con EE.UU. entorpece esos fines, aunque en los filmes de DIVEDCO se pretende lo contrario. El historiador Cabrera Collazo señala que “el plan de Muñoz incluye reforzar las alianzas con Estados Unidos mientras que visualiza un pueblo unido por una cultura, aunque carente de una identidad con soberanía nacional. El mensaje de autodeterminación choca con la imposición de ideologías contrarias de la modernización” (80). La década de 1950 es denominada por el escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez

Julia como la ‘*pax muñocista*’² en la que el jefe de gobierno aspira a desarrollar “un terruño de abundancia material” (Cabrera Collazo 81). De ahí nace el concepto “Operación manos a la obra” bajo cuya sombrilla yace “Operación serenidad”, germen desde donde se desarrolla el concepto de DIVEDCO.

John Grierson concebía el documental como un vehículo para expresar el sentimiento nacional, pues muestra la realidad social y cultural que se elude en las producciones comerciales de corte hollywoodense. El cine de DIVEDCO, muy a tono con la visión de Grierson, es el recurso perfecto del gobierno para llevar su mensaje nacionalista y promover la nueva visión moderna de progreso que el gobierno muñocista desea junto a Estados Unidos.

Enfoque

El cine que produce DIVEDCO busca transmitir el poder a las comunidades y reiterar que cada individuo es responsable de su propio bienestar social y económico. Así, el gobierno impone su dominio de forma democrática a la vez que controla la narrativa política y, por ende, el destino de sus ciudadanos sin ejercer la fuerza. Este es el brebaje para poner en efecto lo que Michel Foucault ha llamado la gubernamentalidad (*governmentality*), o sea, la forma en que el gobierno ejerce control sobre sus ciudadanos al hacerles creer que son partícipes en el proceso de gobernarse. Zoë Druick, en su libro *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board* (2007), retoma la teoría de gubernamentalidad de Foucault en su

² Cabrera Collazo toma la cita de *Puertorriqueños: álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, de Edgardo Rodríguez Juliá (1998 146).

revisión del uso de los documentales que produce la National Film Board canadiense [1940 -2006). Al analizar el cuerpo de documentales producidos por esta entidad estatal desde los mediados del siglo 20, Druick propone su versión de gubernamentalidad y lo acuña “realismo gubernamental”³, o “government realism”, que es la relación entre los sujetos y la tecnología cinematográfica (2007). El cine, entiéndase la tecnología moderna, sirve de catalítico para la introspección ciudadana, cuyo proceso involucra tres pasos: identificación con la situación o problema; reflexión; y, finalmente, la toma de acción de su propia agencia. El crítico de cine canadiense Michael B. Baker, quien en su análisis sobre *Projecting Canada* explica que “government realism” en el NFB es “a policy mandate and a documentary style” y concurre con Druick en que “the function and meaning within the Canadian imaginary” (2008) de la cinematografía sirve para promover democráticamente las agendas políticas del gobierno.

Mi análisis de la cinematografía de DIVEDCO es a partir de la óptica del “government realism”, esa relación que propone Druick entre los sujetos y el cine y que cuya tecnología es administrada por el gobierno. Tal como Druick teoriza sobre el propósito de la NFB y su papel histórico al utilizar la tecnología (el cine) para crear un nuevo ciudadano, me propongo develar cómo el concepto de gubernamentalidad se manifiesta en el cine que produce la entidad gubernamental de DIVEDCO. La autora canadiense entrelaza lo estético, el estilo documentalista y el enfoque del discurso de la NFB con los cambios políticos y estrategias culturales que emplea el gobierno para difundir su mensaje y manipular a la población. Intento establecer este paralelismo con

³ Traducción mía del término “government realism” que usa Druick.

DIVEDCO y el gobierno. Por tanto, propongo establecer el nexo entre gubernamentalidad y DIVEDCO a través de la taxonomía fílmica que produce la agencia gubernamental. Subrayo que el cine es la mejor tribuna para mostrar este vínculo. El cine no solo promueve el desarrollo del ciudadano moderno, sino refuerza la misión del gobierno en manipular la conciencia colectiva de un pueblo.

Mi análisis explica, además, que el cine de DIVEDCO es un vehículo ideóneo para hilvanar una narrativa cultural nacionalista avalada por el gobierno. Aunque la trama en los filmes de DIVEDCO es simple, la historia es mucho más compleja. El uso de técnicas del cine neorrealista y el documental social en las producciones fílmicas de DIVEDCO sirven para ejemplificar las realidades y circunstancias del campesinado. Además, se logra estimular la afinidad en el espectador siendo su fin el moldear y forjar una identidad específica del puertorriqueño a tenor con la ideología del gobierno.⁴

Durante el transcurso de este trabajo, cuando aludo al impacto de los filmes de DIVEDCO, empleo ambos términos “gubernamentalidad” y “government realism” para vincular la injerencia del gobierno en la manipulación de la tecnología del cine como recurso para moldear un ciudadano moderno, cónsono con las políticas e ideología muñocista.

En volver el enfoque de Druick a mi investigación de los filmes de DIVEDCO, mi estudio necesariamente también cita otras perspectivas sobre el documental educativo que

⁴ El género del cine neorrealista, que aparece en Italia en torno a la segunda guerra mundial, a mediados de los años 1940 y 1950 como resultado de las luchas antifascistas, eventualmente “acquired many nationalities” y expone no solo la “realidad” –los males y la desesperación—sino también revela las raíces del mal (Sklar, Giovacchini 2011, 12,5).

se han comenzado a estudiar más a fondo en años recientes (Druick 2006, 2007, 2014). Mi encuadre teórico también presta atención a otros estudios recientes sobre la conexión entre las instituciones modernas y la producción y exhibición del cine educativo (Vonderau & Hediger 2009; Acland & Wasson 2011; Streible, Orgeron & Gordon 2012).

Entretanto, la figura de John Grierson (1898-1972), quien funda el movimiento documentalista británico en la década del 1930 y quien ostentó el cargo de comisionado del NFB, es importante para este trabajo. Grierson siempre miraba al género del documental social como un vehículo de persuasión. Como indica el teorista del documental John Nichols, “(Grierson) wanted to use film to sway and convince subjects to see things the way a film saw them, and he wanted film to see things as the government of the day needed them to be seen” (Nichols 2009 137). Los impulsos de Grierson encontraban su contexto perfecto en el desarrollo del estado liberal de la época. Por tanto, en este trabajo me fundamento en las iniciativas de Grierson en el NFB para intentar establecer la injerencia del gobierno en el uso de la tecnología –en este caso, el cine que produce DIVEDCO-- en la construcción de un ciudadano moderno y puertorriqueño que el estado desea forjar.

Contribución

Previas investigaciones académicas han destacado el impacto social y político de DIVEDCO. Sin embargo, ninguna ha situado el proyecto de filmes dentro del encuadre historiográfico del cine documental. He aquí mi aportación, fundamentada en la nueva

perspectiva que esboza Druick en su análisis sobre la filmografía del NFB de Canadá y del cual DIVEDCO adopta aspectos organizativos, enfoque y visión filosófica (García).

Resalto, entre otros, el trabajo de Catherine Marsh-Kennerly quien publica en 2009, *Negociaciones Culturales: los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista* que busca responder interrogantes sobre el papel de los intelectuales contratados por DIVEDCO en la articulación de una política cultural oficialista integrada a un discurso pedagógico impregnado por sentimientos nacionalistas avalados por el gobierno.

Plantea Marsh-Kennerly que al aceptar trabajar para el gobierno, los intelectuales, encabezados por René Marqués⁵, se prestaron a “dibujar un arquetipo de la ciudadanía puertorriqueña ideal para el estado moderno” (15).

De hecho, muchos de los intelectuales que laboran para DIVEDCO lo hacen con sentimientos encontrados, una acotación que se explica en los próximos capítulos. DIVEDCO, como proyecto cultural, entiéndase su unidad editorial, cine, y artes gráficas, “estrenó la política cultural del estado del entonces gobernador Luis Muñoz Marín, quien tenía como misión consolidar una versión de la cultura nacional desligada del estatus político de la isla. “Fue el primer proyecto pedagógico cultural del gobierno que marcó el inicio de la institucionalización de la cultura en Puerto Rico” (Marsh-Kennerly 11). En momentos en que la comunidad internacional en Europa, EE.UU. y Latinoamérica experimenta sus respectivas transiciones políticas, económicas y sociales, la excitación por la modernidad y lo nuevo se abría paso en Puerto Rico. Precisamente porque “*todo*

⁵ Renombrado escritor e independentista puertorriqueño (1919-1979).

olía a nuevo”⁶, las posibilidades se pintan infinitas en la isla ya que “todo podía construirse, incluso la cultura” (Marsh-Kennerly 17).

La antropóloga cultural Arlene Dávila en *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico* (1997), centra sus miras en el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), oficialmente a cargo de pautar el rumbo cultural de la isla. A partir del 1955, DIVEDCO queda adscrita al ICP, entidad del gobierno que determina qué es auténticamente ‘puertorriqueño’ y cuya misión es “investigar, conservar, promover y divulgar la cultura puertorriqueña en su diversidad y complejidad” (www.icp.pr.gov). El enfoque de Dávila es antropológico, su trabajo incluye el impacto de todas las unidades operacionales de DIVEDCO para comprobar su tesis.

Un puñado de investigaciones sobre DIVEDCO ha trabajado aspectos del cine, pero el énfasis se fragua alrededor de la mujer puertorriqueña ante la modernidad. La tesis doctoral de José Rivera González “Género y proceso democrático en las películas de DIVEDCO, 1950-1970” (2003), es el estudio que más se acerca a un enfoque historiográfico a través del contexto fílmico. Rivera González hace una interpretación cultural hegemónica del Estado frente a las diferencias entre los sexos al enfatizar el uso del cine para mostrar la jerarquía social y la desigualdad contra las mujeres. Entretanto, Rosario del Pilar Meléndez Centeno enfoca su investigación en el “El discurso institucional feminista en tres películas: *Modesta*, *Geña la de Blás*, y *¿Qué opina la mujer*”. El interés de Meléndez surge, según ella establece en la introducción, tras

⁶ Del cuento *Felices días, tío Sergio* (1986), de la escritora y periodista Magali García Ramis.

encontrar que en algunos de los filmes se trabaja el tema del machismo desde la perspectiva de un problema social; el nuevo rol de la mujer en un mundo moderno; y, por entender que los tiempos modernos exigía un cambio de las actitudes (1993). El estudio sobre DIVEDCO que realiza Carlos Malavé plantea un análisis semiótico del lenguaje cinematográfico del largometraje *Los peloteros* (Jack Delano, 1951)⁷. A pesar de que, por otro lado, el historiador puertorriqueño Rafael Cabrera Collazo resalta la misión y los temas del cine documental de DIVEDCO, no profundiza ni pone en perspectiva su valor histórico pues ofrece una visión generalizada entre el cine y el programa de gobierno de Muñoz. (2002).

Como se aprecia por el breve recorrido de estudios previos, no existe uno específico que se enfoque en el análisis fílmico o documentalista que vincule cómo el gobierno utiliza la tecnología del cine para difundir su mensaje político en favor de la construcción del imaginario puertorriqueño, visto desde una perspectiva histórica. Este será mi aportación al tema. Soy consciente de que cualquier análisis sobre DIVEDCO no puede, ni debe, obviar los temas antes mencionados, sin embargo, mi trabajo profundiza en el papel del gobierno en el cine discreto en moldear el constructo del imaginario cultural e identitario de un pueblo.

⁷ Carlos Malave: “El análisis semiótico de la película *Los peloteros* de Jack Delano”. Universidad de Puerto Rico, Escuela de Comunicación Pública, 1986.

METODOLOGÍA

Aunque destaco varios estudios sobre DIVEDCO, mi trabajo es una reflexión que atañe específicamente a la sección de cine y abarca la primera década de existencia de la entidad. Mi aportación se centra en las producciones fílmicas y de cómo el gobierno se vale de la tecnología para materializar su misión de transformación política, social y cultural de Puerto Rico para insertarse en una esfera moderna *vis-a-vis* con mundo internacional, pero en particular, con Estados Unidos. La muestra representativa de los filmes que se discuten en este trabajo recogen mensajes sobre los principios democráticos impulsados por el gobierno y de cómo el espectador/ciudadano/el país, debe actuar para atemperar su identidad, cultura, sentido de gobierno, y lealtad patria a la imagen de desarrollo moderno y las nuevas relaciones políticas entre Puerto Rico y Estados Unidos.

Primero, estudio la producción estatal de DIVEDCO y sus documentales a través de fuentes secundarias, incluso las que he revisado arriba. Luego, uso referencias de la información recopilada en periódicos y revistas que descansan en el repositorio de la Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico, donde están digitalizados periódicos antiguos, y la colección del diario más importante de la época, y hoy extinto, *El Mundo* (1919-1990). Material primario para mi investigación en la producción de documentales recae en documentos encontrados en la colección de los archivos de la Fundación Luis Muñoz Marín (FLMM), custodio de todo lo relacionado con los

gobiernos de Muñoz (1948-1964). Este material contiene valiosa información sobre sucesos, eventos y otros acontecimientos acaecidos tras bastidores y que, en algunos casos, jamás salieron a la luz pública. El archivo contiene notas personales del gobernador; de sus colaboradores más cercanos, incluidos mensajes de su esposa Inés Mendoza, quien “fue instrumental en el enfoque puertorriqueñista de DIVEDCO” (Molina 2016).

El *corpus* de películas de DIVEDCO suma más de cien; una taxonomía que incluye documentales, cortos y largometrajes creados, en su mayoría, por directores, escritores, músicos y artistas locales. Me concentro en los filmes *Desde las nubes* (Jack Delano, 1949), y *El puente* (Amilcar Tirado, 1954), y *Juan sin sesos* (Maysonet, 1959) para mostrar las teorías de gubernamentalidad. En este trabajo también hago referencia a otros filmes donde resalto ejemplos que demarcan las sutilezas de la injerencia del gobierno de Muñoz en manipular a la ciudadanía para materializar su agenda política y económica, acorde con las exigencias de los tiempos modernos. Asimismo, mi fin es revelar cómo el gobierno exalta su mensaje a través de los libretos, personajes, imágenes, música⁸, y, en general, el encuadre y montaje cinematográficos. Las tomas del lente, iluminación, y encuadre del filme son claves en reforzar los valores culturales que Muñoz Marín desea preservar, a la vez que promueve su ideología política de neutralizar un movimiento separatista nacional y reforzar a lealtad con EE.UU. Por ejemplo, en el documental *El*

⁸ Aunque es un tema para otro estudio, mi análisis apunta a que la música en los filmes de DIVEDCO va de la mano con las tácticas de manipulación del gobierno para apelar a su audiencia. El artículo “Film, Music and Community Development in Rural Puerto Rico”, de Donald Thompson (2005) resalta que la música folclórica ayudó a reforzar el mensaje puertorriqueñista al contribuir “to the film’s attractiveness and accessibility” (104).

yugo (Oscar Torres 1959), uno de los filmes menos conocidos, se relata la gesta de un grupo de pescadores que se organizan para romper las ataduras con el “intermediario explotador” que les oprimía (Cabrera Collazo 78). El elenco está integrado por actores no profesionales, quienes, en realidad, son los mismos pescadores que enfrentan una situación similar. El líder de los pescadores, Manolo, forma una cooperativa, valiéndose de los recursos que provee el sistema de gobierno y logran vender su mercancía y obtener las ganancias sin tener que estar sujetos al intermediario que los explotaba. Cuando los pescadores “rompen con el yugo” del “explotador” gracias a la ayuda del gobierno, subliminalmente se desacredita el nacionalismo e independentismo de los años cincuenta (Cabrera Collazo 78).

La mayoría de los filmes que produce DIVEDCO definen y redefinen los significantes que ejemplifican las virtudes puertorriqueñas. En el capítulo subsiguiente analizo *Desde las nubes* (Jack Delano, 1949); *El puente* (Amílcar Tirado, 1953); y *Juan sin sesos* (Luis Maysonet, 1959); tres muestras fílmicas que considero metáforas para corroborar mi tesis que plantea el concepto de gubernamentalidad en la construcción del ciudadano moderno a mediados del siglo XX. La mayoría de los libretos son escritos por intelectuales puertorriqueños pertenecientes a la generación de los '50, cuya ideología política no siempre se alinea con la del gobierno. No obstante, los intelectuales se prestan a difundir la propaganda soslayada en los filmes que impone el gobierno. En el caso de las cintas seleccionadas, dos de los libretos (*Desde las nubes* y *El puente*), son escritas por Edwin Rosskam, que adviene a DIVEDCO luego de trabajar en la Farm Security Administration, un programa del Nuevo Trato creado por el presidente F.D. Roosevelt en

1935 para impulsar la economía y combatir la pobreza en las zonas rurales de Estados Unidos. El mensaje de “progreso”, “autogestión” y “cultura” en ambas cintas va muy a tono con los preceptos promulgados en el Nuevo Trato. El gobierno muñocista se vale de DIVEDCO para llegar a todos por la vía democrática de la tecnología del cine; un arma de control poderoso. Las imágenes recurrentes de los campos bucólicos, la comida y música tradicionales del país, y la urgencia de abrazar el progreso sin perder de perspectiva las raíces de pueblo, calan profundo en los puertorriqueños que resignados aceptan el dictamen porque en muchos lugares de la isla, “la tierra no sirve para cultivar” (19:20] o “la tierra aquí sería buena si hubiese agua” [19:48] (*Desde las nubes*). En fin, desde que inicia el relato, la voz potente del narrador onmisciente advierte que estamos ante “una tierra explotada que ya no produce nada” [2:55] y el espectador se presta a resignarse a cambiar la casita de madera rodeada por montañas, fauna y foresta por un techo de cemento en un caserío hacinado y yermo en la ciudad.

DIVEDCO logra la empatía del ciudadano común al usar las técnicas afines con las influencias cinematográficas del cine neorrealista y documental social. En los filmes no solo se exalta una escenografía orgánica en la que los espacios son territorios comunes y reconocibles, sino que los mismos actores no son profesionales, pues son ellos mismos que se ven en la pantalla grande intentando dilucidar, solucionar y negociar sus visicitudes más apremiantes.

CAPÍTULO I

El propósito de la educación en comunidad es comunicar enseñanza básica sobre la naturaleza del hombre, su historia, su vida, su forma de trabajar y gobernarse en el mundo y en Puerto Rico. Esta enseñanza (...) se comunicará a través de películas, radio, libro, folletos, cartelones y discusiones de grupos. Su objetivo es promover la buena mano de nuestra cultura popular con la herramienta de una educación (...)

Preámbulo de la Ley 372, 14 de mayo 1949

EL DOCUMENTAL COMO ARMA DE PROPAGANDA

La conceptualización de DIVEDCO, tal cual fue redactada en el preámbulo de la ley 372 que la crea en 1949, es el resultado del “intercambio de ideas de figuras políticas, intelectuales y artistas” (Mongil Echandi y Rosario Albert 27). Este proceso destaca la labor de Muñoz Marín, y su esposa Inés María Mendoza, y la de los estadounidenses Edwin Rosskam y Jack Delano, el escritor puertorriqueño René Marqués, Fred Wales (director) y Carmen Isales.

Los primeros directores de DIVEDCO: Edwin Rosskam y Jack Delano llegan del Farm Security Administration (FSA), programa del Nuevo Trato (*New Deal*) social avalado por el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt. Aunque los primeros directores de DIVEDCO son procedentes de EE.UU., pronto se unieron a la agencia puertorriqueños que aportaron su intelecto y visión al cine del país y fueron influenciados no solo por los directores contratados por Luis Muñoz Marín, como los estadounidenses Willard Van Dyke y Pare Lorentz, sino también por la corriente neorrealista italiana que surge después de la II Guerra Mundial.

A DIVEDCO se le considera uno de los esfuerzos de educación populista más originales en el Caribe y Latinoamérica. La nomenclatura operacional de DIVEDCO supone cuatro partes que se interrelacionan: la administrativa; el de campo y adiestramiento; producción, y análisis (FLMM). La sección de producción se divide en tres partes: editorial, gráfica y cinema, que produce materiales didácticos en las formas de folletos, pancartas y filmes. Dichos filmes se confeccionan afines con los planes políticos

del gobierno y utilizan el género documental para fines didácticos. La Unidad de Cine, cuyos antecedentes se remontan al 1946 cuando integraba la Administración de Parques y Recreo antes de que Muñoz la incorporase a DIVEDCO bajo el Departamento de Instrucción Pública en 1949, produjo un *corpus* de sobre un centenar de filmes. Los primeros guiones de los filmes producidos bajo el departamento de Visión de Educación Visual los escribe Edwin Roskam, otro director del programa el Nuevo Trato que pertenecía a la Administración de Seguridad Agrícola estadounidense del Presidente Franklin D. Roosevelt. El director de cinematografía es Jack Delano, también del programa de FSA, y adonde Delano se destacó como fotógrafo en la Unidad Fotográfica.

La ideología del gobierno muñocista está muy presente en los documentales de DIVEDCO, pero no siempre visible en el mensaje. Es aquí donde yace la prédica de gubernamentalidad. DIVEDCO se crea en 1949 a instancias del gobernador Luis Muñoz Marín, quien en su juventud era un defensor de la independencia de Puerto Rico. Una vez el Congreso de Estados Unidos ratifica la nueva constitución del Estados Libre Asociado (ELA)-, Puerto Rico goza de cierta autonomía fiscal pero carece de la soberanía nacional de países en Latinoamérica y otras partes del mundo.

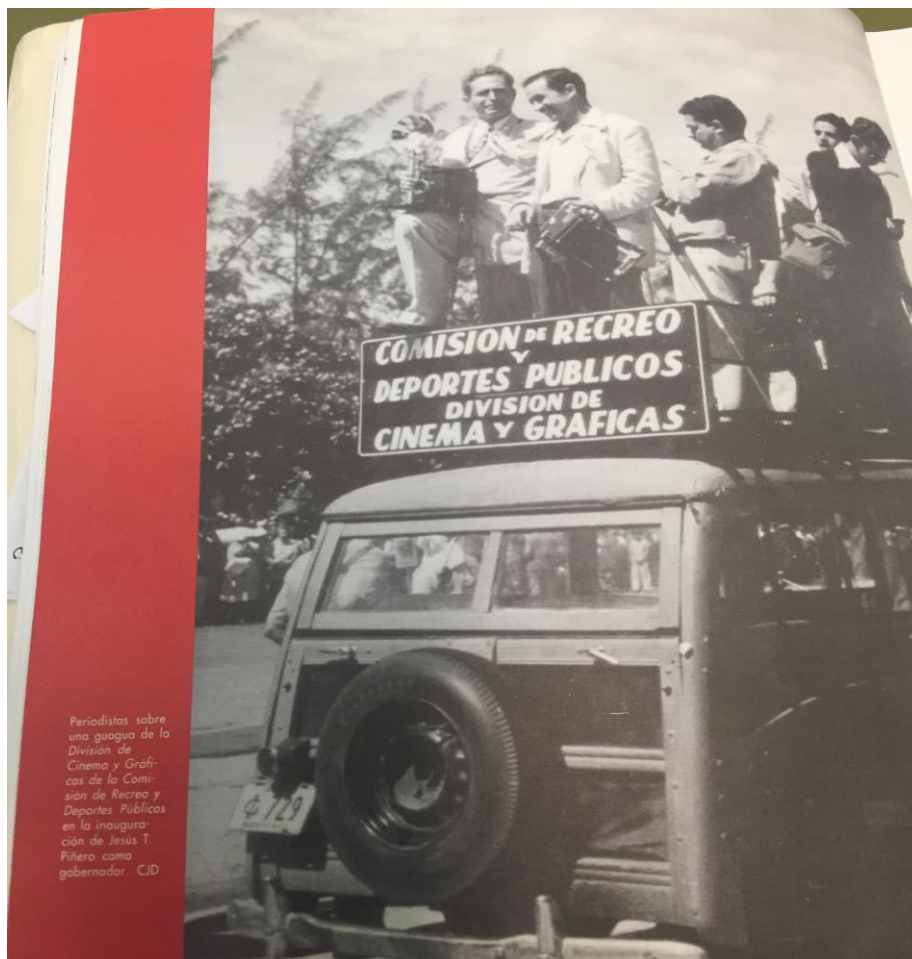
Muñoz siempre ideó a DIVEDCO como un vehículo con doble finalidad: afianzar la cultura, tradiciones, autosuficiencia e identidad del puertorriqueño; y, construir a un ciudadano autosuficiente (Molina 2016). Según Molina, el método más efectivo para difundir este mensaje es a través de los filmes que en su mayoría pertenecen al género documentalista. Sin duda, asevera Molina, la división cinematográfica de DIVEDCO es uno de “los vehículos más poderosos” del gobierno de Puerto Rico para llevar a cabo su

agenda política. Se dice que la amplia y sólida agenda cultural de Muñoz le permitió “weather various contradicciones of his political plataforms”, en que el gobierno logró desacreditar un movimiento nacionalista “in favor of assertive and advantageous cultural nationalism” (Goldstein 71).

El éxito de DIVEDCO radica en reconocer cómo llegarle al pueblo. Por tanto, el gobierno hizo un esfuerzo concertado en —literalmente— llevar el cine hasta el pueblo. El cine móvil fue importante para promover el mito que fomentó el imaginario nacional auspiciado por el gobierno para difundir su mensaje propagandístico. La representación celuloide de DIVEDCO se considera una de las primeras manifestaciones de los cines móviles en el Caribe y Latinoamérica, una práctica iniciada a principios del siglo 20 por el imperio británico. La estrategia de llevar hasta el público el mensaje oficialista enfatiza las diferencias de la modernidad entre y dentro de cada colonia y nación (Druick 2007).

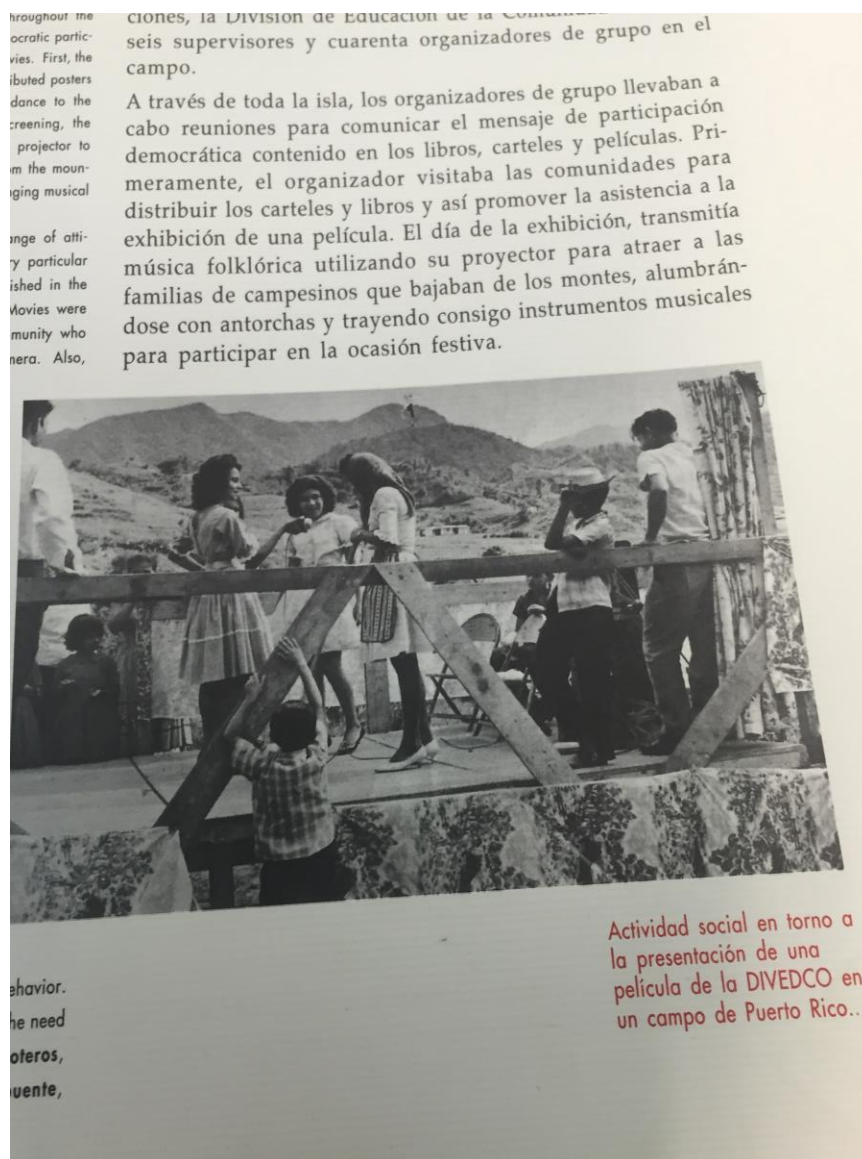
Los cines móviles resultaron una herramienta potente en el imperio británico, al que se le atribuye el desarrollo de este concepto a principios del siglo 20 y, según Druick, era “less spectacular than the remarkable 1920’s *agit-prop* film trains used by the Soviet Union or the cinema ambulanti of Fascist Italy, and much less know than Third Cinema and other movements underground cinema that challenged theatrical distribution and aesthetics in the post war period” (2009 119). En Canadá, explica Druick, el National Film Board contaba con una extensa maquinaria operacional de cines móviles que permitía al gobierno monitorear la respuesta ciudadana a los objetivos trazados por el gobierno.

DIVEDCO, por su parte, se configura según los patrones de la NFB “a través de la cual llegó cierta influencia de la escuela documentalista británica de los años ‘30””, indica Joaquín ‘Kino’ García en su libro *La historia del cine en Puerto Rico* (2014, 37). No resulta sorprendente que DIVEDCO también adopte la práctica de llevar sus películas hasta los pueblos para mostrárselas al público que no puede desplazarse a los teatros (Figura 1)



DIVEDCO, adscrita a la agencia de Parques y Recreos, transporta sus filmes a lugares remotos de la isla para llegar a su audiencia. (Figura 1)

En su interés por monitorear la reacción de los ciudadanos, todas las presentaciones eran seguidas por conversatorios a cargo de un líder de barrio, contratado por el gobierno, quien guiaba la discusión. Las actividades eran vistas como una actividad social, como muestra la foto en el planfleto sobre DIVEDCO que promueve el gobierno (Figura 2 abajo, FLMM).



DIVEDCO es firme en cumplir con su misión de llevarle al pueblo, en especial a los campesinos que no saben leer, las imágenes visuales de cómo lucen los cambios geográficos, culturales y sociales producto del desarrollo industrial. Al gobierno de Muñoz le urge educar al país para que coseche los beneficios de la modernidad. DIVEDCO toma prestado de la National Film Board de Canadá mucha de su estructura y enfoque institucional (García) pero también las ideas de cómo proyectarse “a raíz de la comunión de ideas que tuvo Muñoz con el gobierno del Nuevo Trato (‘New Deal’) del presidente estadounidense Roosevelt (Mongil Ehandi y Rosario Albert). Llevar las películas hasta el público puede considerarse una manera de “democratizar” el cine. Sin embargo, cabe preguntar si este gesto democrático es un mero espejismo de la democracia y más bien una manifestación en blanco y negro del “government realism” de Druick.

Además de llevar los filmes hasta su audiencia, una característica novedosa es la práctica de entablar “conversatorios” inmediatamente después de una exhibición (Ver Figura 2). Los mismos son dirigidos por el líder de barrio, contratado por DIVEDCO, para discutir y explicar el filme y, luego, aclarar dudas (Figura 2, a la derecha). Estos conversatorios representan otra manera adicional de impulsar y agenciar el desarrollo entre la población, que era, en su mayoría, analfabeta. La función de dichos sujetos es guiar y encauzar --¿controlar? ¿manipular?-- la discusión; lo cual se presta, nuevamente, para visualizar la teoría de “government realism”. La historiadora Anne Friedberg ha

investigado los efectos en la ciudadanía de intervenciones gubernamentales en la distribución de filmes. Explica Friedberg que “as the gaze becomes more virtually mobile, the spectator become(s) physically more immobile”. Sin embargo, también señala que este tipo de manipulación en un contexto colonial --y para efectos de este trabajo, el enfoque es Puerto Rico, una colonia de Estados Unidos aún después de ratificarse la nueva Constitución del ELA-- “the introduction of modern media such a film and the modes of perception implied and encouraged were arguably imbricated within a system that mitigated their virtual mobility” (en Druick 2012 119)

En el caso del cine que produce DIVEDCO, el gobierno cipayo de Muñoz colabora con los intereses neocoloniales de los Estados Unidos y mantiene total control del mensaje y del espectador. Aunque, cabe destacar que personas cercanas al proyecto aseveran que los conversatorios cumplían un papel didáctico de gran importancia. Luis Molina Casanova, reconocido cineasta y profesor universitario, trabajó de cerca con el proyecto cuando apenas él comenzaba en la industria. En una entrevista personal realizada a Molina para este trabajo, éste indica que el cine de DIVEDCO y los esfuerzos por promover la autogestión ayudaron mucho a “encauzar a las personas para crear una conciencia colectiva de las necesidades (...) y resolver sus circunstancias para el bienestar de la comunidad” (Molina 2016).

Por ser tan único el mensaje fílmico, en especial en las áreas rurales, es importante indagar más sobre el rol del proyecto y amerita un estudio de la recepción. Para efectos de este trabajo, queda en el tintero para algún otro estudio de campo futuro que ahonde sobre dicha investigación.

Sin embargo, a pesar de la falta de data oficial sobre el impacto y recepción de los filmes de DIVEDCO, el análisis de varias películas y documentales que se realizaron durante el periodo intenta mostrar que los cines móviles resultaron vehículos imprescindibles para alcanzar y moldear a una población maleable.

GÉNERO DOCUMENTAL

El documental nace como un proyecto del estado en Inglaterra, y adviene a Europa y la Unión Soviética a finales de la década de 1920. Para los años de 1930, se comienza a desarrollar en Estados Unidos y, luego en 1939, llega a Canadá (Druick 2007 5). Explica Druick que los reclamos que hace Grierson de que el documental proyecta la realidad están vinculados al “scientific emphasis on objective observation”. No obstante, los estudios sobre los documentales muestran “unmediated observation of the world is far from what documentary is about. The interpretive frameworks of social science are more relevant to documentary than pure science is” (Druick 5).

El crítico Tom Gunning explica en su artículo “Before Documentary, Early Nonfiction Films and the ‘View’ Aesthetic (1997) que cuando Grierson acuña el término “documental” al describir la obra de Robert Flaherty *Nanook of the North* (1922) “he did not intend the term to cover all nonfiction filmmaking” (en Kahana 2016 55).

Por su parte, el filósofo francés Giles Deleuze (1925-1995) arguye que la teoría del cine no tiene que ver con el cine, sino con los conceptos que el cine ofrece y su (inter)relación a otras corrientes ideológicas (en *Cinema: The Time Image*, trans H. Thomlinson and R. Galeta, London: Athlone Pyress. 1989). Es decir, lo que resuena en el cine rebasa los elementos del filme mismo. Por tanto, dice Deleuze, para entender qué es cine, y cómo opera, hay que prestar atención a otros asuntos y valoraciones del discurso más profundos. El documental es un método de comunicación visual que intenta capturar con el lente, usualmente de 16mm, la realidad económica, social, o política del entorno

que busca proyectar. Su fin es ensalzar, escudriñar y servir de detonante para la autorreflexión.

John Grierson, expresa que el documental es “el trato creativo de la realidad”, una definición que él y muchos críticos admiten es muy ambigua. Julia Henderson asevera que Grierson enfoca su atención en los asuntos que son pertinentes a su audiencia receptora y que la propaganda es primero y la cinematografía es segundo.⁹

Las grandes influencias sobre Grierson son los cineastas el estadounidense Robert Flaherty (1884-1951) y el ruso Sergei Eisenstein (1898-1948), quienes fueron tal vez los primeros directores en hacer cine que luego se definiría como documentales. Pero cuando Grierson fue a estudiar a la Universidad de Chicago y conoce al sociólogo Walter Lippman de la escuela de ciencias sociales, decide que el cine documental es el vehículo perfecto para la educación cívica.

En un escrito de Nacho Moreno sobre la perspectiva documentalista de Grierson dice que el cineasta británico veía que era posible “guiar al ciudadano medio a través de las crecientes complejidades del mundo moderno, despertando primero su interés y fomentando así su participación social (...) se trata de hacer vivir ante los ojos de los ciudadanos al ser humano moderno. De representar bajo una nueva luz las contradicciones de existencia cotidiana de mujeres y hombres de la época, ampliando el campo de su

⁹ Ver sites.stedwards.edu/comm4399fa2013-jhender4/2013/09/30/Robert-flaherty-vs-john-grierson

experiencia y contruyendo un ‘cordón umbilical’ que los ponga en relación con la sociedad”¹⁰.

A Grierson se le atribuye haber dirigido un solo documental, el cual se titula *Drifters* (1929) y que trata sobre la pesca de arenque en el North Sea¹¹ y lo que ello conlleva. El inicio se escucha la voz que relata lo mucho que ha cambiado la pesca de ese pez en particular. Las primeras escenas son idílicas, algunos aseveran canaliza el *Nanook of the North* (EE.UU. 1922) de Flaherty, pero luego se ve a los hombres abandonando la playa en busca de otras orillas para lograr su sustento. Al cambiar la escena, se siente el frenesí, el bullicio normal de un puerto industrial. Grierson concienzudamente filmó *Drifters* no para mostrarle a la audiencia que el pasado fue mejor, sino para enseñarles dónde radican las posibilidades de su futuro. O sea, es la comunión de máquinas y seres humanos. Esa misma comunión de máquinas se muestra en las escenas finales del documental de DIVEDCO *Desde las nubes*, [35:00 –38:00] como se resalta en los próximos capítulos.

De 1929 a 1933, Grierson trabaja para la Junta de Mercadeo del Imperio Británico, entidad que usa el cine durante los años de guerra para educar y promover la armonía entre los ciudadanos británicos. Grierson exporta esta tradición de usar el filme como arma educacional, y, una vez en el NFB, también adopta el estilo de las ciencias sociales de la Universidad de Chicago cuando estuvo bajo la tutela de Robert Park y Charles

¹⁰ Ver clavoardiendo-magazone.com/periferia/cine/John-grierson-documental-social/30demarzo2016

¹¹ North Sea está localizado en el océano Atlántico, entre Gran Bretaña, Escandinavia, Alemania, los Países Bajos, Bélgica y Francia.

Merriam, ambos de la escuela de sociología (Druick 2007). Enfatiza en resaltar la sociedad en su totalidad, y para lograrlo reconoce que hay que prestar atención a los subgrupos para darle a los más desposeídos acceso al cine y con ello acceso a conocimiento.

Al igual que se estila en las producciones fílmicas de la NFB de Canadá, la mayoría de los personajes no son actores sino personas del diario vivir que se prestan a la narrativa propagandística del cambio que impulsa el gobierno. Este acercamiento populista a los problemas que aquejan al pueblo faculta a los campesinos con la posibilidad de reconocerse en las imágenes y relatos que ven en la pantalla.

El cine, por su impacto visual y dirigido en su inicio a una mayoría rural analfabeta, y por ende, una clase social muy maleable, es el recurso más lógico de las ramas de la agencia para cimentar las ideologías y mensajes subliminales. Los mensajes están engranados en las imágenes directas y reconocibles por el público. Son recados discretos que van instruyendo al público a cómo comportarse, cómo pensar, cómo comunicarse y a quién afiliarse en el nuevo ámbito de la modernidad. A través del cine que produce DIVEDCO el gobierno educa al puertorriqueño en su nuevo rol de ciudadano moderno del mundo. Así de sencillo.

Pero una mirada más íntima también revela técnicas más sofisticadas magistralmente manipuladas por “el papel de los intelectuales”¹². De hecho, los

¹² Referencia al rol de los intelectuales, los tradicionales y los orgánicos, según Antonio Gramsci. En este caso, el rol del intelectual tradicional, entiéndase el artista, el que tiene la capacidad de formar la base del nuevo tipo de intelectual. Mientras cumplía una condena carcelaria de 20 años por sus creencias políticas, el comunista italiano escribe *Cuadernos de la cárcel* (1929-1933) donde dilucida el rol de los intelectuales y su

escritores, productores y directores contratados por el gobierno para trabajar en DIVEDCO --entre estos René Marqués, Jack Délano, Pedro Maysonet, Pedro Juan Soto-- no siempre coinciden con el mensaje oficialista y buscan, a su manera, insertar soslayadamente mensajes ideológicos que realzaban la esencia y dignidad de un puertorriqueño soberano. Este es una de tantas grandes contradicciones del proyecto DIVEDCO, el cual no se destaca a cabalidad en este texto, pero podría ser auscultado más a fondo en un trabajo futuro.

En una misiva dirigida en 1954 al renombrado escritor puertorriqueño René Marqués, el principal escritor de los guiones de cine, el entonces director de la *Editorial Asomante* (Universidad de Puerto Rico 1945-1969), Antonio Colorado cuestiona las críticas de Marqués al gobierno en la obra de teatro de Marqués *La Carreta* (1953). Esta carta, según mi análisis, representa un vistazo de la lucha interna de los intelectuales que trabajan en DIVEDCO. Por un lado, estos se prestan para promover la ideología anexionista a EE.UU. del gobierno de Muñoz pero, por otro, intentan hilvanar dentro de esa narrativa sus propias ideologías de un pueblo soberano y capaz. Y cuando Marqués en su producción teatral de *La Carreta* al parecer arremete contra todo lo que representa DIVEDCO (sin mencionarlo por su nombre) provoca que Colorado, amigo personal y asesor de Muñoz Marín, le riposte al escritor con tono indignados y paternalista que “está totalmente errado” (FLLM).

influencia en plasma un discurso ideológico global en la que los intelectuales y la clase obrera se unifican. Esta relación simbiótica Gramsci la califica de “el intelectual orgánico del proletariado”. (“Gramsci, la cultura y el papel de los intelectuales”, Omar Gutiérrez Valdebenito. <https://creandopueblo.filesworldpress.com/2011/08jgramsci-laculturayelpapeldelosintelectuales.pdf>)

Muchos de los artistas contratados por el gobierno para trabajar en DIVEDCO eran opuestos a la ideología del gobierno, pero la oportunidad de un empleo fijo y asalariado fue aliciente suficiente para aceptar el puesto. Una ventaja a favor de los intelectuales que se alistaron a servir en el proyecto DIVEDCO es que tenían su salario seguro pues este programa contaba con el aval incondicional del gobernador pues era el “favorito” (de Muñoz) y gozaba de una “envidiable autonomía” (Echandi Mongil y Rosario).

Las contradicciones ideológicas se dejan sentir en algunas de las producciones cinematográficas; como consecuencia, enfrentan censura o, en ocasiones, retrasos en ser exhibidas al público. Tal es el caso de *El gallo pelón* (1960), que estuvo varios años olvidado en los anaqueles de DIVEDCO (García). El guión, escrito por el independentista Pedro Juan Soto (1928-2002), critica al gobierno por sus engaños y falsas promesas, pues a pesar de que muchos hogares en los pueblos de campo adentro no tienen electricidad, ya la gente comienza a comprar sus lavadoras de ropa eléctrica. Los residentes se dejan llevar por las falsas esperanzas del gobierno de convertirse en un pueblo moderno y capitalista. “Aquí no hay luz”, le dice en el filme uno de los vecinos a Esteban, el primero que llega al pueblo con una máquina de lavar ropa. El protagonista, allegado al alcalde del pueblo, es la figura que bien puede representar al gobierno. Y Esteban cada vez que le cuestionan su sanidad porque no hay luz, responde “lo sé, ¡pero ya mismo!” ante las miradas incrédulas de los escépticos del barrio.” “Yo todavía creo que la luz viene por ahí. ¿y tú sabes lo que dice Domingo”, le dice a su esposa, “que llegará el agua antes que la luz (...) Yo no estoy diciendo ná, mujer, pero si viene el agua

y después la luz, o la luz y después el agua... esa duchita no debe costar tanto (y) juntando una peseta semanal, yo creo que uno puede hacerse de la duchita” (*El gallo pelón* 21 AGPR). Esteban sigue soñando en lo que vendrá, mientras tanto, en una esquinita del comedor yace la máquina, cubierta por un mantel y adornada de un florero. Este mensaje perturbó a las autoridades tanto así que *El gallo pelón* prácticamente se sepultó en los anaqueles hasta que años más tarde se pudo exhibir al público (Kino García 40).

A pesar de las paradojas ideológicas entre el gobierno y el personal artístico, el mensaje cultural e identitario institucionalizado prevalece. Muñoz estaba convencido de las posibilidades que a largo plazo tendrían en Puerto Rico las reformas económicas y administrativas del Nuevo Trato del presidente Roosevelt y consideraba que el gobierno no era el único responsable del bienestar social del archipiélago caribeño.

El mensaje en los filmes insiste en que es menester que las mismas comunidades se armen para construir las obras públicas, por ejemplo, que no tenían. DIVEDCO sirvió en parte para estimular a las comunidades a reconocer y solucionar sus problemas. (Mongil Echandi y Rosario Albert).

CAPÍTULO II

Documentaries are predicated upon a negotiation between the polarities of objectivity and subjectivity, offering a dialectical analysis of events and images that accepts that non-fictional records should contain whole truth whilst also accepting that to re-use or recontextualize such material is not to irrevocably suppress or distort the innate value and meaning it possesses.

Stella Bruzzi, *A New Documentary: A Critical Introduction*

EXPERIMENTO POCO CONOCIDO

DIVEDCO se considera uno de los experimentos culturales y sociales más exitosos y tal vez menos conocidos en el Caribe y América Latina. Su contraparte en Cuba, el Instituto Cubano de Arte de Industria Cinematográficos (ICAIC) se crea una década después (1959) partiendo de las mismas premisas encaminadas al constructo de identidad y la unificación de un pueblo. Tanto DIVEDCO e ICAIC fueron influenciadas por la era del documental social (1940-1960). Según Paul Schroeder Rodríguez, la revolución cubana en 1959 permite que los cineastas en Latinoamérica revitalizaran el documental social, pues ya no era un mero testigo de la realidad pero una herramienta “to analyze and in principle transform that reality” (171).

Aunque DIVEDCO dista ideológicamente de ICAIC, José Rivera González resalta, por su parte, que las producciones cinematográficas de Cuba y Puerto Rico son un importante punto de comparación en cuanto al uso del cine como un medio social y político. “Los gobiernos de ambos países que controlan sus respectivas instituciones filmicas (el de Cuba con mucho más éxito que el de Puerto Rico) recurren al lenguaje cinematográfico para lograr transformaciones ideológicas” (Rivera Gonzalez, 2011).

La injerencia del gobierno de Puerto Rico en la política de DIVEDCO al utilizar el documental social como vehículo para la construcción del imaginario del Estado refleja la historia del documentalismo que se da en el NFB donde la cultura visual y los relatos sociales son eje de la política social del gobierno.

Sin duda, a Muñoz le urge convencer el mundo –y a los puertorriqueños—de que el nuevo estatus político adquirido con el Estado Libre Asociado (ELA) es una relación no colonial y la isla es un país industrializado en franco camino hacia el progreso económico que dicta la modernidad. El periodo que ubica DIVEDCO coincide con la coyuntura histórica de la pos-II Guerra Mundial, época durante la cual la comunidad internacional se enfrenta a sus propios retos sociales, políticos y económicos. La vulnerabilidad del momento fomenta el desarrollo de instituciones gubernamentales que promueven el desarrollo de sus ciudadanos, a la vez que combaten los movimientos de izquierda que surgen en respuesta al fascismo. El hemisferio occidental promueve la política del “buen vecino” que promulga Franklin D. Roosevelt en un discurso que hizo en 1933 en la que se exalta a los vecinos a respetarse mutuamente; al hacerlo “respetan la santidad de sus acuerdos en y con el mundo de los vecinos”¹³. Los filmes de DIVEDCO refuerzan la autogestión individual para avanzar una agenda de progreso comunitario.

Por tanto, es vital entrelazar los enfoques que se extrapolan del cine neorrealista y el documental social para hacer realidad el cambio que promueve el gobierno de Puerto Rico. DIVEDCO busca fomentar en sus ciudadanos aquellos valores “auténticos” puertorriqueñistas, afianzar su autoestima, ensalzar y avalar los sentimientos patrios, las tradiciones, el cooperativismo, y la cultura del país.

¹³ Fragmento del discurso de FDR el Día del Panamericanismo,, el 12 de abril 1933 www.schillerinstitute.org/newspanish/instituteschiller/literatura/sinarquismo/fdr_vecino.html

Foucault desarrolla el concepto de gubernamentalidad en el segundo y tercer volumen de *La historia de la sexualidad* (1984), el cual hace referencia a sociedades donde los ciudadanos juegan un rol activo en ser autosuficientes, pero al mismo tiempo el gobierno interfiere en esa autogestión cívica de forma disimulada, como se analiza con el filme de *El puente* y *Desde las nubes*.

La muestra de documentales, cortos y largometrajes que produce DIVEDCO manifiestan el concepto de “government realism”, pues sin utilizar mecanismos de propaganda directa, sí siembra en la psiquis puertorriqueña su esencia, su cultura, y sus tradiciones al tiempo que promueve alianzas con el imperio estadounidense al abrazar una economía industrializada y abandonar la economía agraria.

El gobierno a través de estos documentales, que incluyen *Desde las nubes* (Delano, 1949), *Caminos del cooperativismo* (Marcos Betancour 1962), *El puente* (Amílcar Tirado, 1954), *Una voz en la montaña* (A. Tirado 1952), entre otros, impone su mensaje y convence a un pueblo de que, a pesar de los embates y contradicciones de la modernidad, aún se puede conservar y proteger las bellas imágenes del campesinado y salvaguardar la nobleza del campesino, plasmadas en la pantalla. También es factible ejercer el amor patrio sin recurrir al nacionalismo que promulgaba Pedro Albizu Campos, como se menciona más adelante. El mensaje resulta tan poderoso que aún décadas después de la creación (y desaparición) de DIVEDCO, la identidad cultural puertorriqueña tiene raíces profundas que aún germinan. DIVEDCO había ayudado a promover la idea de la identidad cultural distinta a la estadounidense, pero sacaba partido a una realidad social que ya existía.

AUTOGESTIÓN CIUDADANA

El gobierno asume, igualmente, con propósito su misión de promover la autogestión ciudadana en los tiempos modernos en que se vive. Los filmes que produce DIVEDCO reiteran los valores culturales e igualmente la urgencia de trabajar en conjunto para alcanzar el progreso. El cooperativismo –o autogestión ciudadana— es eje de los mensajes, tal cual se resalta, por ejemplo, en el filme *El puente* (Tirado, 1954).

Este filme insta a los residentes de un pueblo de la isla a no esperar por el gobierno y que se unan para construir el puente que tanto necesitan para evitar más desgracias cuando llueve torrencialmente y la quebrada causa serias inundaciones. El cooperativismo y la acción ciudadana se iguala con el progreso. Los ciudadanos ponen los materiales, la mano de obra y el gobierno celebra un proyecto más que ejemplifica el progreso.

Por otro lado, el gobierno también reconoce que le urge desarrollar a un ciudadano que, pese a los cambios, no olvide jamás sus raíces. DIVEDCO promueve la puertorriqueñidad, cultura, tradiciones, e ideologías autóctonas avaladas por el gobierno en los filmes como por ejemplo *Una voz en la montaña* (1952) *Los peloteros* (1951).

La muestra de documentales, cortos y largometrajes de a poco siembran en la psiquis del puertorriqueño una cultura nacional institucionalizada en la cual se exhaltan las tradiciones, la historia y los valores patrios. El mensaje avala un estado moderno en el cual se permite proteger en el recuerdo las bellas imágenes del campesinado y la nobleza del campesino; en otras palabras, lo que nos hace puertorriqueños.

El documental *Desde las nubes* (Delano, 1949) comienza con el encuadre de la imagen sobria de un campesino quien junto a sus bueyes labra la tierra. El lenguaje no verbal afirma que es un trabajo arduo; una percepción que queda cimentada por el narrador de voz en off¹⁴ quien confirma con un tono gravísimo que la tierra es “fuente de riqueza y miseria (...) bajo mis pies la tierra enriquecida día a día por el sudor de mi frente” [07:09].

Este filme justifica el éxodo del campo a la ciudad y exalta la nobleza del puertorriqueño. Como abono, más adelante en una lectura más profunda de este filme, se expone que “los puertorriqueños son tan valiosos como los hombres y mujeres de otros continentes” luego de hacerse una comparación de otros ciudadanos en otras partes del mundo que con el sudor de sus frentes también se labran la vida. El lenguaje que se usa en los filmes es sencillo.

DIVEDCO se instituye tres años antes de adoptarse la Constitución del ELA, que representa ante los ojos de Muñoz Marín y los seguidores del Partido Popular Democrático, cuya insignia política clama “Pan, Tierra y Libertad”, el fin de la relación colonial entre Puerto Rico y Estados Unidos. Sin embargo, las complicaciones sociales y políticas se agravan con el ELA y Puerto Rico jamás deja de ser una colonia de EE.UU.

Muñoz Marín con su acercamiento populista utiliza a DIVEDCO para disfrazar esa realidad. DIVEDCO se convierte en el motor que promueve el mensaje del gobierno a las masas, en particular las que viven en el campo y la más afectadas por la modernización

¹⁴ El *voice over* o voz en off, es una de las técnicas más efectivas de disuasión en el documental social, pues, según explica Jane Champman “inserts an authorial presence” (107).

económica. “La agenda populista propone inculcar una visión idealizada y organizada de los conflictos sociales, en la que las comunidades buscan soluciones democráticas a problemas cotidianos” (Mongil Ehandi y Rosario Albert 1994 35-38).

Según los historiadores, entre éstos, Rafael Cabrera Collado, en el Puerto Rico de mediados de siglo pasado, sobran los problemas sociales, como la pobreza, la falta de higiene, y el desempleo “que ameritaba pronta erradicación. De ahí que gran parte de los recursos y programas gubernamentales se orientaran hacia esa dirección” (2007 12).

El mensaje, aunque contradictorio pues Puerto Rico nunca dejó de ser una colonia de EE.UU, busca erradicar el movimiento separatista nacionalista liderado por Pedro Albizu Campos que clama por la soberanía e independencia del país. El historiador y catedrático Mario Cancel Sepúlveda señala que “un nacionalismo administrado desde el poder resultaría menos peligroso que un nacionalismo en manos de activistas que pudieran politizarlo de un modo agresivo”¹⁵. DIVEDCO logra reforzar un mensaje dirigido al cooperativismo como vía de superación. Al gobierno le convenía promover en los filmes que el cooperativismo entre los puertorriqueños es una de las respuestas hacia el progreso; la otra era reforzar el mensaje de conservar las tradiciones y las raíces patrias. Ambos esfuerzos se traducirían en una cultura puertorriqueña sólida y aceptable para el Estado.

¹⁵ Ver <https://historiapr.wordpress.com/category/divedco>

DIVEDCO Y SU ROL EN APLACAR UN MOVIMIENTO NACIONALISTA

Los cambios sociales, económicos y políticos que impactan el mundo tras la II Guerra Mundial también afectan profundamente en Puerto Rico. Uno de los efectos de las políticas generadas durante la Guerra Fría es la intervención del gobierno en el proceso de salvaguardar la democracia para contrarrestar la amenaza de movimientos izquierdistas. En el caso de Puerto Rico esta amenaza se vio en el movimiento separatista nacionalista liderado por Albizu Campos que busca eliminar el nuevo gobierno de la Isla, el Estado Libre Asociado. Muñoz Marín le declaró la guerra al nacionalismo y el nacionalismo le declaró la guerra al colonialismo estadounidense que su gobierno representó¹⁶. Y Muñoz utiliza a DIVEDCO para afianzar ese mensaje.

El 20 de mayo de 1948, un año antes de comenzar operaciones DIVEDCO, se aprueba en la Legislatura de Puerto Rico la Ley 53, conocida como la Ley de la mordaza. Luis Muñoz Marín entonces era el presidente del Senado. Dicha legislación persigue establecer como delito grave, con pena de hasta 10 años de cárcel o multa máxima de \$10,000, “fomentar abogar, aconsejar o predicar la necesidad, deseabilidad o conveniencia de derrocar, paralizar o destruir el Gobierno insular, o cualquier subdivisión política de éste, por medio de la fuerza o la violencia”, explica Ivonne Acosta (63). También propone, entre otras cosas, declarar delito grave “imprimir, publicar, editar, circular, vender, distribuir o públicamente exhibir cualquier escrito o publicación donde

¹⁶ Argumento tomado del libro *La mordaza* que se cita más adelante (Ivonne Acosta 1987)

se fomenta, abogue, aconseje o predique la necesidad, deseabilidad o conveniencia de derrocar, paralizar o destruir el Gobierno insular o cualquier subdivisión política de éste, por medio de la fuerza o la violencia” (Ley 53)..

No obstante, DIVEDCO y su red editorial y cinematográfica no le afecta esta ley ya que sus folletos y exhibición de películas cuentan con el aval del gobierno. Las iniciativas educativas como DIVEDCO ocupan lugar preferencial en la implantación de estrategias reformistas que impulsa el Partido Popular Democrático (PPD), que preside Muñoz Marín.

Esta contextualización histórica permite el éxito de DIVEDCO, al menos durante la primera década, del propósito social de afianzar todo lo tradicional y cultural puertorriqueño que promueve esta entidad gubernamental.

Aunque por un lado, DIVEDCO exalta un pueblo independiente, con tradiciones conservadoras y espíritu cultural nacionalista, también se insiste en un puertorriqueño leal y dependiente a Estados Unidos, imperio al timón de la nueva nave moderna. El historiador Cabrera Collazo cita al documental *El yugo* (Oscar Torres 1959) para comprobar la manipulación del gobierno para desacreditar el nacionalismo e independentismo que promulgaba el movimiento de Albizu. Como esbozado en la Introducción de esta tesis, *El yugo* hace énfasis en la importancia del cooperativismo para el bien de la comunidad. Es el relato de un grupo de pescadores que se juntan para vender sus productos. “Esto les permite obviar su dependencia del intermediario explotador y abusivo (...) romper con el ‘yugo’ que les oprimía. Es una clara alusión a las ideas político-nacionalistas de la década”, analiza Cabrera Collazo. Además, dice, el personaje

principal queda sujeto “a que sus esfuerzos sirven solamente para crear consciencia sobre la posibilidad de autogestión económico-social de los pescadores, no para alterar el sistema político” (78).

En otra instancia en que el cine de DIVEDCO busca aplacar los movimientos subversivos, en particular el liderado por Pedro Albizu Campos, es una escena clave en *Juan sin sesos* (1959), cuando “el candidato ideal” se presenta ante su público para “vender” su candidatura. En el próximo capítulo, al analizar este filme muestro la injerencia del gobierno en querer soslayadamente desacreditar a los líderes soberanistas.

Por su parte, Acosta señala que en Puerto Rico cobraba forma la era nefasta de la Guerra Fría, y que aún 70 años en el future tiene sus vestigios en la relación colonial entre Estados Unidos y el archipiélago puertorriqueño. Además, la historiadora advierte que “las decisiones políticas que se tomaron en cuanto a Puerto Rico a partir de 1946 estuvieron determinadas por razones de seguridad nacional dictadas por la Guerra Fría con la Unión Soviética” (25).

En dicho contexto histórico se crea y desarrolla DIVEDCO.

Poco antes del 1946, Puerto Rico había tenido como gobernador a Rexford Tugwell, quien tuvo como mentor a Franklin Delano Roosevelt, uno de los principales exponentes de la política del Nuevo Trato en Estados Unidos, que incrementó la intervención del estado en la economía. Hay que recordar que los primeros directores de DIVEDCO Roskam y Délano advienen de programas auspiciados por el Nuevo Trato federal e impartieron dicha ideología gubernamental en los filmes que produjeron.

A mediados del siglo 20 vemos a nivel mundial, incluso en aquellos países salidos del fascismo en Europa y aquéllos en proceso de desarrollo o descolonización en Latinoamérica, África y Asia, el surgimiento de instituciones dedicadas a la producción y difusión de documentales con fines educacionales, o más bien, propagandísticos, que emplean el cine como arma para llegar al pueblo e impulsar agendas políticas particulares (Drüick 2007). DIVEDCO surge entonces como consecuencia de ese proceso histórico y se presta para expandir sus esfuerzos en difundir imágenes de la sociedad puertorriqueña a través del lente cinematográfico. Según Antonio Lauria Perricelli, “DIVEDCO’s means of representing and influencing Puerto Rican life, quickly gained wide recognition, in many forums, including UNESCO publications on basic education, international film festivals, art-galleries, and symposia on community organization. It also became part of what critical voices called ‘operation showcase’, whereby Puerto Rico’s development program became an international showpiece: an exemplar of peaceful collaboration between peoples at different poles of ‘development’, of an enlightened, liberalized capitalism, and noncommunist path to social progress” (en Pizarro Colón 2001 6). Así el gobierno a través de DIVEDCO desarrolla su mensaje cultural institucionalizado en función del estado puertorriqueño y a la vez aplacando un movimiento insurgente nacionalista, considerado como una amenaza real para la oposición política. La “utopía desarrollista de los años cincuenta busca ‘modernizar la isla’ pero al parecer el gobierno muñocista quería olvidar que aunque DIVEDCO se concibe para afianzar la puertorriqueñidad y cambiar actitudes a tono con las exigencias de la modernidad, “gran parte de las situaciones recreadas en las películas atestiguan el interés por lo tradicional,

lo típico, por mantener un pasado redefinido para el jíbaro, pero sin que este fuese el verdadero arquitecto de la redefinición (...) , la DIVEDCO y Operación manos a la obra no se materializaron como las “almas gemelas” que se anticipaba (Cabrera Collazo, 15). Muñoz Marín ve la necesidad de crear un vehículo para proteger la esencia de la puertorriqueñidad; uno que ayude a edificar una identidad cultural nacional homogénea para preservar las tradiciones y espiritualidad. Su plan incluye reforzar las alianzas con EE.UU. El gobernador visualiza un pueblo unido por la cultura aunque carente de una identidad con soberanía nacional.

CAPÍTULO III

Nuestras vidas, como familia de sectores medios en los cuarenta y los cincuenta estrenando protagonismo social, fueron ordenadas en gran medida mediante los imaginarios obtenidos del cine.

Vidas prestadas: el cine y la puertorriqueñidad

Sylvia Álvarez Curbelo

DIVEDCO did more than ease people's transition to modernity, it also helped to curb social unrest through messages of compliance and self control (...).

(Arelene Dávila, *Sponsored Identities* 1997, 36)

LA VOZ, LA CÁMARA, LA ACCIÓN

Aunque en este trabajo ya se han mencionado varias producciones fílmicas como ejemplos de la injerencia gubernamental en el cine de DIVEDCO, a continuación se procede a una lectura cerrada de tres documentales que se producen durante su primera década de existencia y considero que ejemplifican el concepto de gubernamentalidad que planteo como eje de este trabajo: *Desde las nubes* (Jack Delano, 1949), *Juan sin sesos* (Maysonet, 1959) y *El puente* (Amílcar Tirado, 1953). En estas producciones se transpira un choque sutil entre la ideología oficial del gobierno y los mensajes que intentan insertar los intelectuales en la narrativa fílmica. Las producciones de DIVEDCO reflejan los planteamientos de Druick sobre los efectos del “government realism” en los filmes de la NFB, en tanto que en los filmes de DIVEDCO se manifiesta la influencia del gobierno sobre la sociedad civil al este instarles a valerse por sí mismos sin depender de otros, como ocurre en *El puente* (1953) o en *El yugo* (1959), en que se sugiere que la autogestión es una idea orgánica de los ciudadanos y no una manipulación del gobierno para avanzar su propósito hacia la modernidad. En ambos casos, la fuerza institucional se impone, manipula y dirige las decisiones e ideologías que emanan del país.

Uno de los recursos más efectivos del gobierno es usar el recurso de la voz en off o el *voice over*, muy característico en el documental social para reforzar su mensaje. El narrador por excelencia de los filmes que produce DIVEDCO es una voz conocida y

respetada en Puerto Rico. Se trata de Jos Antonio Torres Martínó (1916-2011)¹⁷. Su voz potente, viril y creíble se escucha dictando cátedra en la mayoría de los filmes de DIVEDCO. Algunos ejemplos son, *Una voz en la montaña* (Amílcar Tirado, 1952), filme que obtiene distinción especial en el Festival de Cine de Edinburgo, Escocia, en 1952 y cuyo mensaje dicta al público la necesidad de ir a la escuela y educarse para gozar de los beneficios del progreso.

Lo escuchamos en *El santero* (Amílcar Tirado, 1955), documental sobre las tradiciones religiosas que obtuvo mención especial en el Festival de Cine de Venecia en 1956. Y Torres es la conciencia de Juan en *Juan sin sesos* (Maysonet, 1959), un jíbaro aturdido por la propaganda comercial (lo que resulta al final un mal necesario de la modernidad) que lo ha dejado tan atontado y a la deriva que se ha quedado sin pensamiento propio.

Torres Martínó se destaca en la radio desde 1940 y luego, cuando en 1954 llega la televisión y el público no sólo podía oírlo sino también verlo. Es la mejor voz que podía seleccionar el gobierno para educar al pueblo, pues su voz inspira credibilidad. No obstante, una de las tantas contradicciones que formaron parte de la plantilla de DIVEDCO tiene que ver precisamanete con la voz de Torres Martínó, pues al igual que la mayoría de los intelectuales que laboran en DIVEDCO, él también tiene profundos desacuerdos ideológicos con el gobierno que lo contrata, pues “de entre todosm su

¹⁷ El curriculum vitae de Antonio Torres Martínó incluye estudios en el Instituto Pratt de Brooklyn (1934) y en la Accademia di Belle Arti, en Florencia (1948). También se destaca como maestro de artes gráficas en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, y es considerado una autoridad en la rama de las artes visuales.

preparación política era más avanzada” y abogaba por un Puerto Rico políticamente independiente de Estados Unidos (Torres Martínó 2006 214).

Como hemos visto, la selección de Torres Martínó como la voz en los filmes de DIVEDCO no fue fortuita, sino otra de las maneras en que se evidenció la injerencia velada del gobierno para difundir su mensaje, pues gracias a aquella voz popular y convincente, el gobierno ganó acceso a miles de hogares puertorriqueños.

DESDE LAS NUBES (1949)

Director: Jack Delano/ Libreto: Edwin Rosskam

En la cinta *Desde las nubes*, el narrador por la voz en off lleva al espectador por un recorrido aéreo donde devela todo el esplendor del país –orgullo de lo auténtico—pero a la vez, muestra el deterioro y la fragilidad de la tierra que algunos lugares de la isla “es muy difícil que dé algo” [19:20]. El mensaje inferido gira en torno a la prédica del gobierno de que hay que mudarse del campo a la ciudad en busca de mejor sustento para la familia. El espectador casi siente el desespero al ver la cara del campesino captado por la cámara y cuyo lente paulatinamente alza su vista a un cielo encanaranublado a punto de explotar.

El comienzo de *Desde las nubes*, guión y jefe de producción al mando de Edwin Rosskam, estadounidense y primer director de DIVEDCO, encuadra la imagen sobria del campesino quien junto a sus bueyes labra la tierra. El lenguaje no verbal afirma que es un

trabajo arduo; percepción que confirma la voz grave del narrador cuando reza: “fuente de riqueza y miseria” (...) “bajo mis pies la tierra, enriquecida día a día por el sudor de mi frente. La luz del sol por las lluvias que le dan vida” [07:09]. El documental filmado en 16 mm en blanco y negro muestra las imágenes del campesinado, las casitas de madera resquebrajadas por las inclemencias del tiempo y la vegetación que las rodea; hombres sudorosos que surcan la tierra. El lente agudiza su imagen y la toma se va acercando a la mano curtida por el sol del campesino que apuñando el machete corta un racimo de plátanos, sesga la caña. La cámara se presta a tomar de cerca a otro campesino que con el sudor que le rueda por la frente trabaja el tabaco y pela el café.

El filme es el sustituto de un aula escolar. El narrador es el maestro que imparte cátedra, en esta instancia, una clase de historia y explica con tono erudito de dónde “nos llegan” muchos de los productos que el pueblo consume. Como si fuera una lista de supermercado, procede a explicarle al público que los productos los importamos de Europa, América, Estados Unidos, Finlandia, Suecia y Canadá y de que “en todo lo ancho y largo del mundo los hombres aran la tierra para producir lo que necesitan (...) hombres y mujeres de Francia cosechan la cebada. Y con el fango hasta la rodilla los chinos cultivan el arroz (...) las botellas están llenas de ron de Puerto Rico [8:02]”. Es también tema recurrente en estos documentales resaltar la importancia del obrero puertorriqueño, así lo afirma Dávila cuando señala: “the duty of the Puerto Rican was to work and contribute to the expansion of Puerto Rico” (1997 37).

Al final, el lente se va distanciando de la fábrica, atrás queda el campo, en fin, se aleja del detalle, al tiempo que en el trasfondo de imágenes se escucha música típica

puertorriqueña. De ahí la necesidad de apreciar la realidad desde otra perspectiva, desde las nubes. “Si queremos ver estas cosas mejor (*la belleza de la tierra y nuestra valía*) cojamos un aeroplano, --No hay nada que temer”, reafirma la voz del narrador. Y poco a poco la silueta de la isla se dibuja perfecta desde el aire. Aparecen los edificios representativos de Puerto Rico, El Morro –el legado de los españoles; los muelles en el puerto, el Viejo San Juan, las urbanizaciones, que van sobrepoblándose con la llegada del campesino que ya no labra la tierra. Y mientras más se eleva la avioneta donde “todos” viajamos, el narrador va reiterando que “allá abajo” en el pedazo de tierra que sobrevuela, “viven más de dos millones de puertorriqueños” [15:00]. A medida que la avioneta surca el cielo, se escuchan los acordes sonoros del cuatro puertorriqueño.

La voz reitera que “de costa a costa, nuestra isla no es muy grande”, y pasa a describir lo bueno y lo malo. Por ejemplo, “en esta parte la tierra una vez fue muy buena, pero ya no sirve para ser cultivado” (16:00); pero “la caña es un producto que todavía” tiene futuro. Intercala con la narración el son melódico de la güajira “*El Carretero*” que evoca orgullo por la tierra. El paseo en avioneta lleva al espectador por un viaje por toda la isla; se ven los altiplanos, los cafetales, las montañas, los ríos caudalosos, el ganado; en fin, las riquezas que produce la isla. De pronto se escucha la explosión de una montaña [25:40] para justificar la conversión de piedra caliza en cemento y el barro en cerámicas. El cemento es el recurso indispensable para construir los edificios, las casas y las industrias que representan el progreso. La imagen nos lleva luego a una fábrica donde en una línea de trabajo se transforman los productos de la tierra. Este montaje revela la transición de un mundo que yace en el pasado para dar paso al futuro –en una fábrica—

que no dista mucho en el future sino que ya existe en el presente, solo que en Puerto Rico aún no llega a todo fulgor. El montaje es uno de los elementos más exitosos de este filme. El director magistralmente se apropia de la narrativa y para recontextualizar el mensaje que el gobierno promueve.

En comunión con el montaje, está lo que el espectador observa. Son claves las tomas largas y los primeros planos de la cámara para hilvanar la historia y lograr una empatía tangible. Por ejemplo, vemos a un campesino en un “close up” que enfoca su cara curtida por el sol. El espectador puede imaginarse lo que siente la mirada fatigada del que labra la tierra. De igual manera, el juego del lente sigue su recorrido hasta fijarse en la destrucción de los cerros, una acción justificada, pues se nos muestra la expansión de las carreteras. En otra escena desde las nubes, se aprecian la ciudad y las viviendas de cemento recién construidas para recibir a las personas que se van del campo en busca de nuevas oportunidades. La apropiación y la re-contextualización de las imágenes aéreas en *Desde las nubes* (1949) alcanzan su cometido, pues una vez que el avión aterriza, el espectador está convencido de que es menester abandonar la casita de campo, los árboles y el platanal en pos del éxito, que no es nada menos que alcanzar la prosperidad.

El gobierno astutamente utiliza el cine de DIVEDCO, el aparato ideológico del estado, para reforzar una narrativa que entrelaza la importancia de la cultura nacional, --al reconocer la fortaleza del jíbaro machete en mano--, a la vez que reitera la noción de que la ciudad es sinónimo de desarrollo. Los últimos dos minutos del filmes es la comunión perfecta entre el campo y la urbe. La exaltación de la tierra que con tanto ahinco y sacrificio el campesino trabaja y de a poco las escenas transicionan a las fábricas, donde

las máquinas –que permiten la producción en masa- al parecer también son nobles para el trabajo. La gubernamentalidad, el arte de gobernar que esboza Foucault, es un hecho cumplido, pues el campesino acepta que para progresar económicamente debe marcharse del campo, pero el mensaje también apunta a que esta transición no necesariamente significa que va a perder su esencia puertorriqueña, pues esta siempre estará presente.

EL PUENTE (1953) DIRECTOR:
AMÍLCAR TIRADO LIBRETO: EDWIN ROSSKAM

Grierson decía que una de las funciones de la NFB era “ser los ojos de Canadá” para reflejar el imaginario de ese país (Druick 2014 182). Muñoz también se propuso el que DIVEDCO, en particular las películas plasmaran su visión encaminada a insertar a Puerto Rico en la modernidad. *El puente* (1953) es un ejemplo de cómo la agencia gubernamental promueve la autogestión y proyecta Puerto Rico al mundo. La producción de *El puente* participa en un sinnúmero de prestigiosos certámenes a nivel internacional, incluso el Festival de Cine en Venecia (1954); el Festival de Filmes de Edinburgo (1954); el Flaherty Foundation Seminar (Nueva York 1956); The Museum of Modern Art (New York, 1957); y el Festival Latino Americano de Música en Caracas (1957).

Afín con los fundamentos del documental social, los filmes de DIVEDCO no sólo exaltan las penurias sino las posibilidades de cambio y autogestión ciudadana. El documental social, tal como lo visualiza Grierson, es la manera de representar la realidad y sirve de instrumento pedagógico al dramatizar las realidades cotidianas por las que atraviesan sujetos comunes. Esta descripción va de la mano con la producción de *El puente*, cuyo mensaje promueve la movilización ciudadana –sin esperar por el gobierno-- para construir un puente para el pueblo. La historia está fundamentada en una situación real. Los actores son los vecinos del barrio Botija de Orocovis, localizado en la región montañosa central de la Isla. Los protagonistas “son los actores en la vida real de los hechos verídicos” que se narra en la película (*El puente*, 0:42). La urgencia es construir un puente, que es sumamente necesario para que no se interrumpa la educación de los

niños cada vez que caen fuertes aguaceros. Las tórridas inundaciones que ocasiona la lluvia no solo mantienen la escuela cerrada sino que también dejan incomunicado al pueblo donde se desata el caos, el desamparo y la impotencia.

Mientras ruedan los créditos por la pantalla, en el trasfondo se escucha una décima, típica música folclórica puertorriqueña, en la voz inconfundible del trovador *Ramiro* (*alias Ramirito*), Flor Morales Ramos, conocido por todos en Puerto Rico como “el cantor de la montaña”. Los sonoros ritmos del estilos del género musical del Seis y la Décima se encargan de establecer el tono del filme “and is fully reminiscent of the international (read ‘Hollywood’) ‘danger music’ of a decade before” (Thompson 106). La letra de la música es el relato de las penurias por las que atraviesa el pueblo cada vez que caen las lluvias torrenciales. El sonido junto con las imágenes se arma magistralmente en la que los sonidos de la lluvia, truenos y caos procura un ambiente oscuro que impide la esperanza. Cada vez que ocurren las inundaciones se paraliza todo, el paso se obstaculiza, los niños no pueden ir a la escuela, cunde el miedo de una tragedia mayor.

En el informe de la UNESCO que se publica en 1952 en París, se destaca la labor de DIVEDCO en promover la educación y autogestión ciudadana (Serie #14) y de cómo el gobierno logra que los ciudadanos se organicen en favor de su bienestar social y económico. Bajo el título “Building a Bridge”, el documento de la UNESCO detalla las gestiones que inspiraron el documental *El puente*. Precisa que los sucesos acontecen en el Barrio Botija donde los inquilinos buscan resolver el problema que surge cada vez que el río Cañabón se sale de su cauce. El informe resalta que el costo total del proyecto sumó

\$358 dólares. Se documenta, además, que el alcalde del pueblo contribuyó con 80 bolsas de cemento y unas 600 libras de hierro reforzado. La comunidad recaudó \$125.00 y “otras personas” aportaron con \$83. El proceso, según explica el documento de la UNESCO, comenzó el enero del 1951 cuando los residentes del pueblo se reunieron por primera vez con el líder del barrio para discutir el problema. Seis reuniones más tarde comenzó la construcción del puente: “the work started 12 July 1951. About 60 people worked for a period of 22 days. The value of the bridge was estimated in \$3,000 but the actual cost was \$358” (15). El documento señala que los esfuerzos de la comunidad en conjunción con los líderes del pueblo y el gobierno lograron materializar el proyecto que no solo benefició a un pueblo sino que mostró el valor de cooperativismo.

Aunque el objetivo de DIVEDCO era por un lado empoderar a la comunidad de las áreas rurales y explicarles que en sus manos estaba mejorar su propio futuro, a largo plazo este proyecto “increased people’s dependency on a state apparatus”, según explica Colón Pizarro en su disertación que tituló: “El pragmatismo poético y la cultura de DIVEDCO” (2011). Dice Colón que debido a que el programa canalizó múltiples recursos que logra acercar a las comunidades aisladas a la modernidad, también creó dependencia en las personas que recibían las directrices del gobierno de cómo comportarse. “This dependency contradicts the self-sufficient character attained by communities and, therefore, the idea of popular autonomy articulated by the government” (254). El problema fundamental es que DIVEDCO, y por ende el gobierno, “became the interpreter of people’s needs, and, thus, determined the ways in which does needs would be satisfied” (255). DIVEDCO logra concienciar a las comunidades sobre los beneficios

de una educación; logra que el receptor se vea reflejado en los actores no profesionales que relatan la historia de todos; pero “once literate, communities did not find an outlet for expressing their creativity. Rural people participated as non-professional actors, but never directors, scriptwriters, or editors” (Colón Pizarro 255).

JUAN SIN SESOS (1959).
DIRECTOR: LUIS MAYSONET/ LIBRETO: RENÉ MARQUÉS

El filme de *Juan sin sesos* es un cortometraje de 16 minutos filmado con un lente de 16 mm en escenarios orgánicos al aire libre, e integrado por un elenco de personas ordinarias, que no son actores sino residentes del barrio donde acontecen los eventos. El filme, el cual se rige por un tono sarcástico, es una poderosa crítica de los efectos adversos que advienen con la modernidad y promulgados por la publicidad a través de los medios masivos de comunicación, en este caso la radio y la televisión. A diferencia de *Desde las nubes* (1949) y *El puente* (1953), filmes que invitan a apreciar la nación y el sentir puertorriqueño, *Juan sin sesos* es incisivo y crítico de la modernidad. La premisa del corto es resaltar uno de los peores males de la modernidad: la propaganda comercial. Sin embargo, también logra filtrar una escena muy poderosa en la que se ataca a los políticos que intentan socavar el sistema ya establecido. Tras criticar la inhabilidad de Juan de tomar decisiones en cuanto qué comprar, el narrador advierte que “la engañadora propaganda no solo pone a la venta productos industriales, sino también hombres. Sí, sí, aunque parezca mentira la propaganda ‘vende’ en el Mercado a seres humanos (...)” [13:00]; mientras el lente muestra una reunión en donde todos esperan “al candidato ideal” [13:10] cuyo nombre es “Don Gervasio” (¿coincidencia que rime con don Albizu?). Se escuchan los aplausos del público que en libreto escrito los identifica como “atronadores, pero rítmicos, como producto de una máquina automática” (13). Seguido el candidato pasa a hablar “en un lenguaje desconocido, ininteligible, monstruoso y, sin embargo, convincente” (13). La escena, según el análisis de este trabajo, resalta la

injerencia sutil del gobierno en querer acallar a los líderes del movimiento soberanista que tienen el don de la palabra pero que, según el mensaje, no pueden identificarse con el pueblo como lo hace Muñoz, quien logra llegar al poder con su acercamiento populista.

Por otro lado, el narrador omnisciente explica cómo la publicidad que se escucha por la radio le ha robado al “pobre Juan” de su capacidad para discernir. Tras aparecer los títulos y escuchar la música de fondo, la cámara muestra un día soleado, en un ambiente rural. Aparece Juan, sentado solo, con la mirada fija en el vacío. El narrador nos lo presenta: “Este es Juan. Como cualquier otro ser humano, Juan tiene cerebro (...) Juan debería estar capacitado para pensar por sí mismo”. Juan sigue dubitativo, sin mostrar entusiasmo ni siquiera para contestar a una pregunta que le hace un vecino. El narrador continúa: “Juan tiene cerebro, pero casi, casi no lo usa. El cerebro de Juan se enmohece por falta de uso. Juan todo lo acepta. Juan no razona. Juan no analiza” [1:02]. En eso, la puesta en escena se remonta a la niñez de Juan, cuando el joven era inquisitivo, cuando no se fiaba de nadie y nada tomaba a *prima facie* —ni siquiera de su maestra— pues todo lo cuestionaba. El guión explica paso por paso la secuencia y el montaje: “Desde el primer plano, la cámara se acerca al rostro de Juan para exagerar el primer plano, que parece va a tragarse la cara de Juan. Nuevamente escuchamos al narrador: “¿Qué le han hecho a Juan? ¿Qué le ocurrió en su mundo para que así se le enmoheciera el cerebro?” Estas son preguntas no tanto retóricas, porque el filme es una clara advertencia de los peligros de la propaganda publicitaria. Pero más aún, “parece premonizar la influencia y la eventual preferencia por los artículos importados de Estados Unidos” (2006: 79), según apunta Cabrera Collado.

El protagonista Juan que de joven –antes de la modernidad y el progreso- tenía mente propia, de pronto se ve imposibilitado de vencer las tentaciones que advienen con el bombardeo de anuncios. El progreso es un mal necesario, añade el historiador, y Juan termina “dando tumbos por el camino de la vida, embotando su inteligencia por la propaganda. Perdida su personalidad, diciendo “sí” a todo. Sin convicciones, sin voluntad, sin ideas propias dependiendo de los demás para pensar y actuar. ¡Pobre Juan!” (1959 15-16)

Juan sin sesos es sólo uno de los ejemplos para resaltar cómo el gobierno promueve un mensaje de autogestión ciudadana, cuando en realidad impulsa su propia agenda política a través de la propaganda: mantener a “Juan” (a.k.a. el pueblo) “dependiendo de lo demás para pensar y actuar”.

Este cortometraje es un esfuerzo del escritor, y no necesariamente del gobierno, para que el público se vea “proyectado” en el relato de la pantalla, para evitar caer en la trampa del consumismo desmedido e indiscriminado. Para el libretista, resulta imperativo que el pueblo no termine como Juan, a quien la propaganda comercial convierte en un robot; en un ser sin criterio propio. Pero, a la vez, el gobierno logra insertarse en la opinión de los espectadores al poner en duda, nuevamente, su capacidad de discernir la capacidad de los políticos que hablan “palabras desconocidas” en aras de trastocar el sistema progresista que Muñoz visualiza junto con Estados Unidos.

Una de las escenas muestra un transportador mecánico de refrescos que gira a velocidad centrífuga que distorsiona la imagen. Todo es confuso y al “pobre Juan” le gira la cabeza con igual rapidez. Dicha escena fugaz emite mensajes subliminales que apuntan

a las críticas que hace Siegfried Kracauer (1899-1966) en “The Mass Ornament” y los postulados de la Escuela de Frankfurt¹⁸ de teoría social, que señalan que la industrialización es responsable de la parálisis colectiva y el enajenamiento de la fuerza trabajadora. Kracauer teoriza que las masas se reconocen como un colectivo cuando participan juntos hacia una misma finalidad, pero que no necesariamente eleva al individuo. Como consecuencia, Juan representa ese colectivo que se deja engatusar –sin percatarse de ello—sacrifica su propia individualidad.

Juan sin sesos destaca cómo la publicidad controla totalmente el discernimiento de Juan –las masas– y, por ende, está dispuesto a renunciar a sus propias querencias a favor del producto anunciado. Su cerebro, o sea, su voluntad, ya no le pertenece. La publicidad, y para fines de este trabajo, el gobierno, lo controla totalmente. La misión de DIVEDCO apuntaba a darle poder a las comunidades y a los individuos para hacerlos responsables de su bienestar social y económico. *Juan sin sesos* alerta al público de los peligros de sucumbir a los encantos del “otro” – la sociedad consumista por excelencia, los EE.UU. Sin embargo, las continuas lecciones didácticas en cada filme sólo refuerzan la postura paternalista del gobierno para con el pueblo. El gobierno, asevera Colón Pizarro, se dio a la tarea de pensar por el pueblo, determinar cuáles eran las necesidades de la gente y se tomó la iniciativa para determinar cómo satisfacer sus querencias.

¹⁸ La Escuela de Frankfurt (Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin, entre otros) cobra popularidad en 1960. Su pensamiento se fundamenta en los postulados de las teorías sociales de Hegel, Weber, Marx y Freud. A partir de la década de 1960 los teóricos críticos reconocen las formas de opresión en una sociedad capitalista han cambiado.

Tanto *Desde la nube* como *El puente* y *Juan sin sesos*, cumplen cada uno a través de su estilo y temática particular la premisa de DIVEDCO de fusionar el proyecto cinematográfico con la identidad puertorriqueña y el fortalecimiento del discurso ideológico del gobierno de educar al pueblo a insertarse de lleno en la modernidad.

CONCLUSIÓN

Las películas de DIVEDCO apelaban a una visión algo idealizada de la realidad. (...) destacan los logros gubernamentales (y) los finales felices aparecidos en casi todos los documentales se convirtieron en una forma de sustentar los alcances restauradores del populismo muñocista.

Rafael Cabrera Collado

En este trabajo he mostrado el vínculo entre el concepto que formula Zoë Druick sobre el realismo gubernamental para la producción documental del NFB y los filmes que produce DIVEDCO durante su primera década de existencia. He revelado cómo el gobierno, valiéndose de documentales neorrealistas consigue alcanzar a la población adulta, en su mayoría analfabeta, para moldear un ciudadano ideal con una identidad puertorriqueña cónsona con sus planes económicos y políticos. Establezco que las técnicas de estos tipos de documentales, como el uso de actores no profesionales y escenarios reales, fueron recursos efectivos que facilitaron la tarea del gobierno de convencer a la audiencia y establecer empatía con el público que se veía reflejado en los personajes de estos filmes.

La teoría de gubernamentalidad en las producciones cinematográficas que produce DIVEDCO se muestra en la influencia velada del gobierno cuando en los filmes se inculca la ideología muñocista. Sin ejercer la violencia ni recurrir a métodos repressivos, DIVEDCO manipula democráticamente a la ciudadanía. Estos filmes analizados refuerzan una identidad cultural puertorriqueña institucionalizada y promueven mensajes recurrentes sobre los valores patrios que deben preservarse y el reconocimiento de lo que es “auténtico”; igualmente, refuerzan la urgencia de neutralizar un movimiento soberanista que amenazaba los planes de Muñoz Marín con Estados Unidos. Las producciones cinematográficas como las mencionadas, entre éstas, *Desde las nubes*, *El puente*, *Juan sin seso*, refuerzan la continuidad de un gobierno colonialista.

El proyecto de Muñoz cesó funciones en 1989, pero muchos años antes había perdido su norte. El naufragio comenzó casi inmediatamente después de que los políticos de la oposición le quitaran el control al Partido Popular Democrático (PDD), fundado por Luis Muñoz Marín en los años de 1940 y cuyo acercamiento populista se ganó la confianza de un pueblo que ansiaba un líder que los encauzara en su realidad histórica. Contrario al éxito del NFB en Canadá, que aún se mantiene vigente en el imaginario canadiense, DIVEDCO no pudo reinventarse ni atemperarse a los cambios sociales ni políticos. Hoy no existe una entidad cinematográfica con el arraigo que tuvo DIVEDCO en su época. La entidad de gobierno que emerge después de DIVEDCO es Fondo Cinematográfico destinado a promover la producción de cine en la Isla, pero que, contrario a la experiencia de su predecesor, los fondos públicos escasan.

A diferencia del éxito NFB en Canadá, que aún influye en el imaginario canadiense, el gobierno anexionista después de la era muñocista no supo ejercer la fuerza de la gubernamentalidad para reinventar al país a través de un proyecto como DIVEDCO. Sin embargo, a principios de principios de los años 2000 ebulle una nueva cepa de cineastas jóvenes que ha querido retomar el carácter social y cultural de la antigua División de Educación de la Comunidad. Su alcance aún está muy localizado, a nivel de Santurce, un barrio en el área metropolitana de de San Juan.

En retrospectiva, DIVEDCO tiene un valor cultural, social y político muy importante; a la vez que se considera “una de las experiencias cinematográficas más importantes en América Latina y el Caribe a mediados de la década de 1950” (Castillo). DIVEDCO representó una herramienta para promover el Puerto Rico que se quiso construir a partir de mediados del siglo pasado. Quizá, en unos años, ya fuera de la bancarrota que experimenta en el 2017 y con un proyecto de país que logre consenso en la Isla, un nuevo DIVEDCO sea necesario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acland, Charles and Haidee Wasson, eds. *Useful Cinema*. Duke University Press.

Durham & London. 2011.

Adorno, Theodore, Max Horkheimer. "The Culture Industry: Enlightenment as

Mass Deception", from *Dialectic of Enlightenment*. New York. 1993

Alvarez Curbelo, Sylvia. "Pasión de cine". *Idilio Tropical: La aventura del cine puertorriqueño*. Banco Popular PR. San Juan 1994 1-9.

_____ "Vidas prestadas: El cine y la puertorriqueñidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol.23:393. 1997.

Acosta, Ivonne. *La mordaza: Puerto Rico 1948-1957*. Edil.Inc. Rio Piedras, PR. 1989.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility An Other Writings on Media*. Harvard College. USA. 2008.

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York. 2000.

Cabrera Collado, Rafael I. *Iconografía de la modernidad: la División de Educación a la Comunidad y la política cultural en el Puerto Rico de los cincuenta*.

Universidad Interamericana, San Juan.

2007 <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/38403/Rafael%20L.%20Cabrera%20Collazo.pdf?sequence=1>Juan

- _____. *Sobretiro. Cuadernos Americanos, nueva época*. (abril-junio) 116.2. 2006.
- Castillo, Luciano. "Historia del cine puertorriqueño". *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE, 7:110-117. 2011.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2004
- _____. *The Politics of Documentary*. British Film Institute. London. 2007.
- Colección de DIVEDCO*. Guiones de los filmes. Archivo General de Puerto Rico. *Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- Colón Pizarro, Miriam. "Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production, 1949-1968". Diss. University of Michigan. 2011.
- Combas-Guerra, E. "En torno a la fortaleza". "No satisfecho". *El Mundo*. 26 de octubre, 1950. San Juan.
- Corrigan, Timmothy, Patricia White. *The Film Experience, An Introduction*. Third Edition. Bedford/St.Martin. Boston. 2004
- Dávila Arlene, M. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Temple University Press. 1965.
- Deleuze, Gilles. *Cinema2 The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. University of Minnesota Press, Minneapolis 1989.
- Druick, Zoë. "At the Margins of Cinema History: Mobile Cinema in the British Empire", 2012. www.public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/31980.

- Druick, Zoë. *Projecting Canada, Government Policy and Documentary Film at the National Film Board*. McGill –Queen’s University Press. Québec. 2007.
- Druick, Zoë, Dean Williams. eds. *The Grierson Effect, Tracing Documentary’s International Movement*. British Film Institute. 2014.
- Duprey Salgado, Néstor R. *A la vuelta de la esquina: El proyecto Tydings de independencia para Puerto Rico y el diseño de una política colonial estadounidense*. Model Offset, Humacao, PR 2015.
- Ellis, John. *Documentary: Witness and self-revelation*. Routledge Taylor & Francis Group. London & New York. 2012.
- _____ “The Structure and Function of Communication in Society”, in Bryson L. (ed.) *The Communication of Ideas*. New York: Harper & Rowk.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form, Essays in Film Theory*. Translated: Jay Leyda. A Harvest Book, San Diego 1977.
- Fernández Manzano, Demetrio. Entrevista personal. Octubre, 2017.
- Fernós-Isern, Antonio. “Filosofía y doctrina de estadoliberalismo puertorriqueño”. *Homines*, Tomo 12. Universidad Interamericana de PR. 1996.
- Fuerly, Patrick. *New Developments in Film Theory*. St. Marten’s Press. New York. 2000.
- _____ *Fundación Luis Muñoz Marín. Colección de DIVEDCO. 1949-1989*.
- _____ *Explorando Operación Serenidad*. Fundación Luis Muñoz Marín. 2011
- García, Joaquín (Kino). “Puerto Rico: hacia un cine nacional”. Centro. Center for Puerto Rican Studies. Hunter College 11.8 (Spring 1990): 84-87.

- García Espinosa, Julio. "For the Imperfect Cinema and Meditations on Imperfect Cinema... Fifteen Years Later". In *New Latin American Cinema*, 1:I. Martin (ed) 71-85. Detroit, MI: Wayne State University Press. 1997.
- Gélida-Vargas, Jocelyn A. "El incierto proyecto del cine nacional puertorriqueño ante el colonialismo y la globalización". *Atenea* 27.2: 121-138. 2007.
- Goldstein Ayosha. "The Attributes of Sovereignty", en *Imagining Our Americas, Toward a Transnational Frame*, Ed. Shudka Sandhya Heidi Tinsman. Duke University Press, 2007 230
- Grierson, John. "Documentary (2): Symphonics", *Cinema Quarterly* (Spring 1933), 1:3.
- Grieverson, Lee Heidee Wasson, eds. *Inventing Film Studies*. Duke University Press. Durham & London. 2008.
- Gunning, Tom. "Before Documentary. Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic (1997)", en *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Eds. Jonathan Kahana. Oxford University Press. New York. 2016.
- Hart, Stephen M. *Latin American Cinema*. Reaktion Books Ltd London. 2015
- Henderson, Julia. "Robert Flaherty vs John Grierson."
www.sites.stedwards.edu/comm4399fa2013-jhender4/2013/09/30/robert-flaherty-vs-john-grierson
- Kahana, Jonathan. *Intelligence Work. The Politics of American Documentary*. Columbia University Press. New York. 2008
- Kracauer, Siegfried. "The Mass Ornament". 1927.

- Lauria Perricelli, Antonio. "Images and Contradictions: DIVEDCO'S Portrayal or Puerto Rican Life". *Boletín del Centro de Estudios Puertorriqueños* 3.1. (1990): 92-96.
- López, Ana M. "Cine temprano y modernidad en América Latina", traducción, Francisco Álvez Francese. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. 1:1. diciembre 2015. 128-170.
- _____. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal*. 40:1, Fall 2000. pp. 48-78
- Marsh Kennerley, Catherine. *Negociaciones culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. Ediciones Callejón. San Juan. PR 2009.
- Marx, Karl and Engels, Friedrich. *The Communist Manifesto*. Penguin Classics, 1848.
- Mclane, Betsy A. *New History of Documentary Film*. Continuum International Publishing group. New York, NY 2012.
- Mestman, Mariano & Ortesa, María Luisa, "Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies, from *The Grierson Effect, Tracing Documentary's Internacional Movement*. Ed. Duick, Z, & Williams, D. Palgrave MacMillan. 2014.
- Molina Casanova, Luis. Entrevista personal. Julio 2016.
- Monaco, James. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia Language, History, Theory*. Oxford University Press. Oxford. 2000.
- Negrón de Montilla, Aida. *La americanización en Puerto Rico y el sistema de instrucción pública*. Universidad de Puerto Rico. 1990.
- Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. University of

- Texas Press, Austin. 1993.
- Pizarro Colón, Mariam. "Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production". Diss. University of Michigan. 2011.
- Pouliot Louise, Paul S. Cowen. "Does Perceived Realism Really Matter in Media Effects?" *Media Psychology*. Université du Québec à Montréal. 2007. Vol 9: 241-259
- Programa de Educación de la Comunidad en Puerto Rico*. RCA. en Colección Puertorriqueña. CPR:307.14097295 P964. Universidad de Puerto Rico. 1950
- Rivera, Nelson. *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950-1990: The Works of Jack and Irene Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez and Oscar Mestey-Villamil*. Peter Lang. New York. 1997.
- Rosario Natal, Carmelo. *Luis Muñoz Marín y la independencia de Puerto Rico (1907-1946)* Producciones históricas. San Juan, PR. 1994.
- Schroeder Rodríguez, Paul. *Latin American Cinema, A comparative History*. University of California Press. Oakland. 2016.
- Steiner, Uwe. *Walter Benjamin An Introduction to his Work and Thought*. Translated Michael Winkler. The University of Chicago Press. 2012.
- Thompson, Donald. "Film, Music and Community Development in Rural Puerto Rico: The DIVEDCO Program (1948-91). *Latin American Music Review/Revista de Música Latinaamericana*. 26.1. 102-114. University Texas Press. Spring/Summer. 2005.

- Torres Martínó, Jose A. (2006). *Jose Antonio Torres Martínó: voz de varios registros*. Eds. Torres Martínó, Fernandez Zavala, Alvarez Curbelo. La Editorial, UPR, Casa Carolina 2006, 296 y 214.
- UNESCO. La investigación sociológica en un programa de educación a la comunidad. París. Centro de intercambio de información. UNESCO, 1954.
- UNESCO. Puerto Rico Department of Education. Division of Community Education. Education Clearinghouse. Paris. 1952 report 14 en Library of Congress.
- Vélez Rivera, Marcos. *Las ilustraciones de los libros para el pueblo de la División de Educación de la Comunidad y la Modernización de Puerto Rico (1949-1964)*. Editorial Abril. 2016.
- Winston, Brian. *The Documentary Film Book*. British Film Institute. Palgrave Macmillan 2013.

REFERENCIAS EN INTERNET

Cabrera Collado, Rafael I. *Iconografía de la modernidad: la División de Educación a la Comunidad y la política cultural en el Puerto Rico de los cincuenta*. Universidad Interamericana, San Juan.

2007 <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/38403/Rafael%20L.%20Cabrera%20Collazo.pdf?sequence=1>Juan

www.clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social

30 de marzo 2016.

www.flmm.org

<https://historiapr.wordpress.com/category/divedco>

www.icp.pr.gov

https://prezi.com/bqzzenm_ghcr/the-mobilized-and-virtual-gaze-in-modernity-by-anne-friedber/

www.sites.stedwards.edu/comm4399fa2013-jhender4/2013/09/30/robert-flaherty-vs-john-grierson

<https://creandopueblo.files.wordpress.com/2011/08/gramsci-laculturayellpapeldelosintelectuales.pdf>

www.santurceesley.com

<https://issuu.com/jalmeyda/docs/divedco>

FILMOGRAFÍA

Archivo de Imágenes en Movimiento. Archivo General de Puerto Rico

Los Peloteros (Jack Delano, 1951)

Desde la nubes (Jack Delano, 1949)

El puente (Jack Delano, 1953)

El Santero (Amilcar Tirado, 1955)

El yugo (Oscar Torres, 1959)

Juan sin sesos (Luis A. Maysonet, 1959)

El gallo pelón (Amílcar Tirado, 1960)

Una voz en la montaña (Amílcar Tirado, 1952)

BIOGRAFÍA

Mary González received her Bachelor of Arts degree from the University of Puerto Rico, Río Piedras, in 1992. She worked as a journalist and editor in several news media, including *El Mundo* and the University of Puerto Rico's newspaper *Diálogo*. In the Washington D.C. area she worked as a free lance correspondent for the Spanish News Service EFE. Currently, she teaches Spanish at Fairfax Public Schools and George Mason University. She receives her Master's of Arts in Foreign Languages, with a Major in Spanish and Bilingual Multicultural Education from George Mason University in the Fall of 2017.

Mary González recibe su Licenciatura en Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, en 1992. Trabaja de periodista y editora en varios medios noticiosos en la isla, incluidos *El Mundo* y el periódico *Diálogo* de la UPR. En el área de Washington, D.C. trabaja de corresponsal para la agencia Española de noticias EFE. Es maestra de español para las Escuelas Públicas del Condado de Fairfax y la Universidad de George Mason. En otoño de 2017 recibe su grado de Maestría de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales en Lenguas Extranjeras con una concentración en Español/educación bilingüe y multicultural de Universidad de George Mason.