
Vidas prestadas: el cine y la puertorriqueñidad¹

Silvia Alvarez Curbelo

Departamento de Humanidades

Facultad de Estudios Generales

Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

Entonces llegó el cine y en décimas de segundo dinamitó aquel universo que parecía una prisión; y así fue como nosotros pudimos emprender tranquilamente aventureros viajes entre sus ruinas esparcidas.

Walter Benjamin (1936)

Aquel domingo, como todos los domingos de mi infancia, lo habíamos pasado en el poblado de La Playa en la casa de mis abuelos. Regresamos a Ponce como a eso de las seis de la tarde. El carro público nos dejó en la esquina de las calles Salud y Aurora. Parte del ritual de regreso consistía en saludar a las señoras y niños que aún se encontraban en sus balcones a medida que recorriamos la larga calle Aurora hasta llegar al número 96. Esa tarde--yo tendría unos seis años--una de las señoras detuvo de manera inusitada a mi madre y le dijo algo que la puso muy triste: *Murió Jorge Negrete. Lo mató esa mala mujer*. No sé cuántos pero sé que fueron muchos los días en los que no se habló de otra cosa y todas las señoras del barrio recordaron todas sus películas y odiaron con todas sus fuerzas a la Doña, María Félix, y convinieron finalmente en que nunca debió dejar a Gloria Marín, que ésa sí lo había querido bien. Yo hasta llegué a pensar en Jorge Negrete como un vecino que se había ido lejos porque todas parecían conocerlo y todas lo lloraron como alguien de la propia casa.

Años después, rebuscando en closets los secretos de mis padres--calentura que me dio como a los trece años--descubrí un paquete de cartas que se enviaron mientras mi papá trabajaba en Mayagüez y mi mamá vivía en Ponce. Aparte de los mensajes sentimentales y algún crimen o nota política notoria o las noticias de los últimos meses de la guerra, el corazón de las cartas eran las reseñas que cada uno hacía de las películas que veía cada semana. Los comentarios iban más allá de señalar sus preferencias o disgustos filmicos; eran el anticipo de

animadas conversaciones de fin de semana. Entonces, se resumían argumentos; se recreaban los escenarios y los vestuarios; se adjudicaban conflictos y se ponderaban las decisiones tomadas durante la trama. A través de esas vidas prestadas iban componiendo, estoy segura, gran parte de sus caudales simbólicos.

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. Nuestra fe en el progreso, en el poder de la educación como nivelador, la esperanza en que una vida honrada y decente tendría una recompensa glamorosa el día menos pensado, la fe en la familia y sus rituales, el sentimentalismo, las culpas ajenas; en fin, todos los códigos que necesitábamos para la ansiada inserción social, adquirir los objetos de un nuevo menaje identitario y movilizarnos para el futuro requirieron de legitimidades que, en gran medida, proporcionó el cine. Yo no lo comprendí hasta mucho tiempo después, junto con la tristeza de aquella tarde de domingo por la muerte de Negrete o las discusiones de mis padres sobre la traición de Rita Hayworth en *Gilda*.

Con no poco asombro se constata hoy, en momentos en que recién se cumple el primer centenario del cine mundial (1995), la ausencia de trabajos que destaquen el rol del cine en la construcción y adopción de imaginarios culturales por los puertorriqueños. No fue éste, sin embargo, el caso en las décadas iniciales del cine en Puerto Rico. La irrupción en el país de la *musa mecánica* fue acogida como una verdadera ruptura que aceleraría la circulación de los ansiados rubros de la modernidad.

El cine llegó a Puerto Rico como parte del equipaje cultural de los invasores norteamericanos en 1898. Cuando las últimas tropas de España abandonaron a San Juan, Rafael Colorado, un fotógrafo español que había sido enviado a cubrir las incidencias de la guerra, decidió quedarse en la Isla. Ante sus ojos, el relevo imperial había sido captado por un artefacto novedoso: una cámara de cine. Los soldados norteamericanos que marchaban por las vetustas edificaciones de El Morro fueron las primeras imágenes filmicas producidas en Puerto Rico. Entusiasmado por la tecnología, Colorado organizó la primera empresa de distribución y de venta de equipo, inició los primeros proyectos filmicos en Puerto Rico y fungió como el primer crítico de cine en la Isla (Ortiz Jiménez 1952). Fue también quien introdujo a intelectuales puertorriqueños como Nemesio Canales y Luis Lloréns Torres al nuevo medio. En un abundante inventario de columnas periodísticas, Canales y Lloréns Torres combinaron una sensibilidad modernizante con una criollista defensa de la identidad puertorriqueña durante las primeras décadas

del siglo 20. En particular, Lloréns es una figura fundamental en la construcción de los imaginarios del nacionalismo cultural puertorriqueño (véase Díaz Quiñones 1982).

En plena efervescencia política y literaria marcada por los ajustes y desavenencias modernizantes generados, en gran medida, por la dominación norteamericana, estos intelectuales vislumbraron en el cine una seductora combinación. Era un medio efímero que se producía y renovaba fácilmente y que producía placer a públicos amplios. Su accesibilidad, su carácter inminentemente popular y su potencialidad educativa lo convertían en el vehículo ideal para romper con la tradicional monotonía de los pueblos atados todavía a los tiempos agrarios. Al asumir la administración del Teatro Venus en Ponce pocos meses antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial, Nemesio Canales invitaba al público a abandonar la zarzuela y abrazar el cine "...que encierra todo lo que hay de interesante en los dominios del arte y de la ciencia" (Canales 1974:75-76). Francisco Del Valle Atilés, médico y sociólogo, celebraba el cine como un lenguaje universal, "...un verdadero esperanto del placer" (*Gráfico* 1913).

Quizás ese ademán masivo del cine estimuló la paranoia de algunas autoridades locales. Desde 1913 se presentaron proyectos gubernamentales para establecer una Junta de Censura que reglamentara la exhibición de películas y evitara que se "envenenara" el sentimiento moral del pueblo. Las páginas del semanario *Juan Bobo* ridiculizaron esos intentos. El cine, aseguraba un columnista que utilizaba el seudónimo de César Borgia, pecaba por lo contrario, por un excesivo moralismo. Las películas que se traían a Puerto Rico estaban "empachadas de moral", de una moral pedestre, de rebaño. Lo que hacía falta en los cines era menos moral y más espíritu moderno (*Juan Bobo* 1916). En los albores del cine, el debate local apuntaba hacia la potencia cultural del nuevo medio.

El cine se erigió en poco tiempo en energía que moldeaba las opiniones, el lenguaje, el vestido, el gusto, el comportamiento y hasta la apariencia física (Panofsky 1975:16-17). Para un crítico puertorriqueño de los años veinte, la topografía del gusto femenino se organizaba por medio del cine:

El peinado de Mary Pickford, los sombreros de Norma Talmadge, los suntuosos trajes de Dorothy Gish, los zapatos de Agnes Ayres, las cejas de Pola Negri, los grandes pendientes de Gloria Swanson... (Asenjo 1923).

La experiencia de la cotidianidad como espectáculo, fenómeno de representación cultural que advierte Antonio Costa (1991:54) en su análisis del discurso filmico, condujo al público a gozar por primera vez en la historia de nuestro país con el espectáculo de sí mismo. El cine era el primer medio que asumía frontalmente la representación

*Los proyectos filmicos surgidos en Puerto Rico
han insistido, una y otra vez,
en el señalamiento de las claves étnicas
y políticas de nuestra identidad colectiva.*

de las masas, de sus universos simbólicos, de sus resortes psicológicos, de sus ansias de afirmarse sujetos del mundo. Dentro de una cultura patriarcal temerosa del desorden popular y que blandía un pasado esclavista demasiado reciente, el cine abrió compuertas significativas en Puerto Rico. En el interior del cine, se esfumaba el orden social. Por una o dos horas, recuerda una lavandera de aquellos tiempos, la vida de todos se nivelaba al calor de una misma comunidad imaginaria. La llegada del cine a Puerto Rico corresponde a la época en que se organizan los primeros movimientos obreros de masas y el primer partido político que asumía los reclamos de los trabajadores. (Para una descripción del proceso, véase Quintero Rivera y García 1982).

Cuando el comediante del cine mudo Harold Lloyd, *Luquitas* para los puertorriqueños, trepaba el rascacielos, o Charlie Chaplin se enfrentaba a máquinas que cobraban vida, las referencias de los espectadores eran inmediatas. El cine tocaba sus miedos y sus deseos y satisfacía sus afanes de reconocimiento. También detonaba sus fantasías. El éter mágico que exhalaba el cine era un resorte para huir de una realidad dura y azarosa.

Apenas ocho años después de las burlas de Nemesio Canales ante los timoratos que no se atrevían a pisar una sala de cine, la ciudad de San Juan, que para entonces sólo contaba con 75,000 habitantes, podía jactarse de contar con 16 salas (*Cinema* 1923a). El cine se había hecho tan imprescindible que cuando la serie *Los misterios de París* llegó a Puerto Rico, el comité organizador del Carnaval de San Juan, en una decisión sin precedentes, cambió la fecha de uno sus bailes más importantes (*Cinema* 1923b).

La presencia del cine dinamizó los barrios urbanos y modificó la rutina de todos. Gran parte del atractivo del nuevo entretenimiento lo constituía la cantera inagotable de ofrecimientos, sobre todo las películas seriadas que hasta bien entrada la década de los cincuenta mantenían a una audiencia en suspenso especulando qué le pasaría a *La sombra* o a *Flash Gordon*. Por mucho tiempo, la cartelera se sustituyó diariamente y muchachos contratados por el empresario anunciaban con cornetas y tambores, la ilusión de cada noche. Para una población que hasta mediados de siglo exhibía altos niveles de analfabetismo, el

cine inició también una particular alfabetización y conocimiento del mundo. Los espectadores puertorriqueños se acercaron al mundo ancho y ajeno viendo a Greta Garbo como la Reina Cristina de Suecia o a Henry Fonda como Abraham Lincoln; al Oriente como una tierra de traición cuando seguían con fruición la serie *El peligro amarillo* o *Los crímenes de la banda Tong-Foo* o a los árabes como ladrones de Bagdad. Siglos de historia y miles de kilómetros de geografía fueron inventariados y filtrados, estereotipados y simplificados en las pantallas cinematográficas.

A nivel popular, uno de los impactos más significativos del cine residió en su capacidad de registrar la experiencia de la novedad. Para un país inmerso en procesos confusos de traslación de campo a ciudad, las imágenes de la llegada de un tren o de calles asediadas por un artefacto hermano del cine, el automóvil, representaban fragmentos poderosos, a la vez seductores y aterrantes, de los escenarios urbanos que se multiplicaban en el país. Como producto de la modernidad tecnológica que lo había constituido como arte, el cine se había convertido en la mirada más comprometida con los valores de esa modernidad (Faure 1975). El lenguaje era, como la película de Charles Chaplin, el de los *tiempos modernos*.

El dominio mundial de Hollywood a través de las décadas del veinte, treinta y cuarenta proveyó a los puertorriqueños de una gramática con la cual entender y narrar gran parte del cambio y ubicar las agencias del mismo: las narrativas e identidades afirmadas por el sistema de géneros (el *western*, los musicales, las películas de gangsters...); el sistema de estrellas y los paradigmas socioculturales transmitidos por las películas norteamericanas fueron nutrientes esenciales para una composición de lugar y para la construcción de identidades modernas en generaciones puertorriqueñas sometidas a diversos procesos de americanización. (Una excelente síntesis de esta gramática se encuentra en el capítulo "Apogeo del cine mudo" en Costa [1991]). En la suave pornografía cuyo mejor emblema era el beso final; en la justicia de redistribución primitiva en la que se castiga a los malos y se recompensa al bueno; en la fascinación por el derramamiento de sangre; en su capacidad para crear alteridades que correspondían a intensas represiones culturales--la mujer, las etnias, la sexualidad, las razas--el cine norteamericano constituyó uno de los principales resortes referenciales para la asunción de los códigos modernos (Panofsky 1975).

Pero si bien, en cuanto a recepción y crítica, el cine fue entendido a lo largo del siglo como un trasmisor modernizante y cosmopolita, en el plano de la producción del cine hecho en Puerto Rico, los imaginarios ordenadores se revelaron más híbridos. Otras lógicas, otras

pulsiones, otras obsesiones se acomodaron junto a la propuesta tecnológica creando en más de una ocasión corto-circuitos con los imaginarios ofrecidos por el cine norteamericano y apropiados ávidamente por los públicos.

Los proyectos filmicos surgidos en Puerto Rico han insistido, una y otra vez, en el señalamiento de las claves étnicas y políticas de nuestra identidad colectiva. Aun sus peores y miméticos productos han estado mediados por una función identitaria que se sitúa, en la mayor parte de los casos, en relación problemática con la modernidad. El cine puertorriqueño al que me refiero en este ensayo es más bien una suma de proyectos que, excepto quizás en el caso de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), no ha logrado constituir una zona cultural institucionalizada. No obstante, sus productos arrojan claves sugerentes respecto a facturas de identidad colectiva y sus enlaces con otras zonas culturales y con discursos indispensables para abordar tales facturas como el historiográfico y el literario. Por otro lado, las películas puertorriqueñas son un contrapunto compacto para ver en operación las atracciones y resistencias detonadas por la modernidad, en particular, el arrobamiento modernizante generado por el cine mundial en los puertorriqueños. Desarrollos posteriores del tema deberán moverse hacia la consideración del cine hecho por las comunidades migrantes puertorriqueñas a partir de la década de los sesenta.

En medio de la Primera Guerra Mundial y junto a Lloréns Torres y Nemesio Canales, Rafael Colorado armó los primeros proyectos filmicos en Puerto Rico con *Un drama en Puerto Rico*, *Por la hembra y el gallo* y *Paloma del monte*. De la primera nada se conoce pero tanto *Por la hembra y el gallo* como *Paloma del monte* trabajan temas y personajes jíbaros. (Para un recuento del desarrollo inicial del cine hecho en Puerto Rico, véase Torres 1994.) *Paloma del monte*, dirigida por Lloréns Torres, fue la versión filmica de su poema *El valle de Collores* e incorporó la estructura simbólica del mismo fundada en una serie de opciones típicas del nacionalismo cultural: campo-ciudad; madre-novia; pañuelo materno-humo de la ciudad para culminar en una típica identificación llorensiana entre la madre, la tierra y la patria. Esta serie simbólica estará en el corazón de la discursiva nacionalista conservadora. (Puede consultarse el volumen editado por Juan Manuel Carrión *et al.* [1993]; para la conflictividad de imaginarios dentro del campo intelectual véase Rodríguez Castro [1987-1988]).

De la misma época, es decir, inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial es *Amor tropical*, el primer intento por hacer cine de exportación. Estelarizada por dos norteamericanos, la película combinó una serie de mitos marcados por el exotismo y el tropicalismo: el

huracán inmisericorde; el milagro de la Virgen; una huérfana abandonada, hija de padres norteamericanos y criada por una campesina de Loíza Aldea; la plantación cañera todopoderosa; la rivalidad amorosa entre el ingeniero de la central y el muchacho campesino. Muchas lágrimas y corazones rotos para terminar en el ansiado final feliz con el reencuentro del padre y la hija. (Las centrales azucareras de capital norteamericano dominaron el negocio del azúcar en Puerto Rico durante los primeras seis décadas de este siglo. La extraterritorialidad de las centrales y de sus administradores alimentó un imaginario popular que se vierte en canciones y chistes. En el mismo "los americanos" se presentan con una mezcla de prepotencia y torpeza ingenua.)

Con *Romance tropical* de 1934, la primera película sonora hecha en Puerto Rico, concluyó ese primer ciclo filmico. Dirigida por Juan Vigué y con un libreto de Luis Palés Matos, la película reincidía en los tópicos exóticos de una manera doble. Rechazado por la familia de su amada, un pobre músico enamora a una reina de los mares del sur y escapa con su fortuna para finalmente regresar próspero a Puerto Rico y casarse con su primer amor. (Algunos de los críticos de la obra de Palés Matos subrayan los elementos exóticos y primitivos en su poesía afroantillana. Véase, por ejemplo, a Nilita Vientós Gastón [1959]).

A pesar de lo vanguardista del medio y del protagonismo de su tecnología, la escritura de estas primeras producciones consignada a Lloréns, Palés y Canales revertía a maneras antimodernas de entender lo puertorriqueño en medio de las dislocaciones coloniales: como el *otro* tropical y exótico o como el *otro* telúrico, anclado orgánicamente a la tierra/madre/patria.

La crisis del modelo de plantación azucarera y los efectos de la Depresión Mundial se combinaron para limitar la producción cinematográfica en Puerto Rico, la cual no se reanudó de manera consistente hasta después de la Segunda Guerra Mundial y entonces sí bajo un signo identitario modernizante: el de la épica populista. (Para un análisis de la discursiva populista, véase Alvarez Curbelo y Rodríguez Castro 1993.) En un trabajo anterior, he planteado la febril actividad discursiva desplegada por el populismo puertorriqueño a partir de la década de los treinta (Alvarez Curbelo 1993). Una nueva intersubjetividad, el pueblo de Puerto Rico, vencedor frente a las fuerzas de la opresión personificadas en las corporaciones azucareras, se situó como el protagonista de un relato épico en el que se vencía el atraso y se advenía finalmente a la modernidad.

Esta nueva narrativa requirió de operativos pedagógicos y de comunicación masiva en los que el cine ocupó un lugar central. Conviene hacer una distinción entre estos proyectos filmicos y el llamado cine populista norteamericano. En las obras de Frank Capra,

su director más representativo y exitoso, como lo ejemplifica una de sus películas más populares (*Mr. Smith Goes to Washington*), el Estado es visto como un freno al individualismo y a la bondad pueblerina de los norteamericanos mientras que en el cine de DIVEDCO los "hombres pequeños" tienen en el Estado un aliado contra las fuerzas del privilegio.

Se articularon entonces dos proyectos filmicos fundamentales para adelantar el proyecto político: los noticieros Viguié y el programa de cine de la División de Educación de la Comunidad (véase Mongil Echandi y Rosario Albert 1994). Ambos representarían propuestas que se distinguirían del tropicalismo del primer ciclo, aunque conservarían muchas de las figuras y énfasis retóricos asociados a la tierra. El populismo asigna nuevos lugares pero no oblitera el lugar de la tierra como referencia privilegiada de identidad colectiva, al menos durante los primeros quince años de su ejercicio (1940-1955). Por otro lado, muchos de los guionistas del nuevo ciclo filmico, como René Marqués, por ejemplo, se sentían herederos de los viejos valores anclados en la tierra como lo han percibido José Luis González y Arcadio Díaz Quiñones.

En cuanto a función y audiencias, ambos proyectos guardarían una relación de subordinación respecto al discurso político hegemónico que proponía importantes giros en la caracterización de la identidad colectiva. Esta relación no está exenta de tensiones. En el cine de DIVEDCO, se entabla fundamentalmente desde la propuesta nacionalista sostenida por mucho de su personal en momentos en que se reanuda el debate anticolonial (circa 1949). Desde los noticieros y documentales de la Viguié la tensión se ubica a partir de una adhesión a la ideología desarrollista, lo que refuerza la vinculación con los modelos culturales norteamericanos.

En los noticieros, revistas semanales y documentales realizados por la compañía productora Viguié a lo largo de treinta años se articuló una crónica inmediata y urgente de los procesos modernizadores que la gestión del Partido Popular Democrático perseguía en su obra de gobierno. El género del noticiero, cuya importancia propagandística había sido comprobada tanto por la administración del Nuevo Trato de Roosevelt como por la Segunda Guerra Mundial, se convertiría en Puerto Rico en un formato indispensable para narrar el tránsito a un nuevo modelo económico industrial y para resemantizar algunos de sus costos más trágicos (véase Alvarez Curbelo 1995).

Generaciones de puertorriqueños crecieron viendo cada semana, en la pantalla de los cines, el corte de cinta de una nueva fábrica de Fomento o la inauguración de alguna obra pública, constituidos en rituales de nuestra impaciente modernidad (véase Aguirre 1992). (Una

importante interpretación de la modernidad puertorriqueña aparece en el ensayo de Arcadio Díaz Quiñones, "La vida inclemente", en *La memoria rota* [1993]). En los cines de los barrios puertorriqueños en Nueva York y Chicago, el noticiero Viguié traería las imágenes de la patria ausente e intentaría naturalizar y domesticar las incongruentes jornadas de la emigración. La cámara populista de Viguié registraría nuestras luces y nuestras sombras: la nieve que hizo traer Doña Fela, la alcaldesa de San Juan, para ofrecerle una blanca Navidad a los niños puertorriqueños al lado de la feroz represión de la Revuelta Nacionalista; el izamiento oficial de la bandera puertorriqueña en 1952 junto a las filas de los braceros boricuas en el Aeropuerto de Isla Grande.

Creada por iniciativa del gobernador Luis Muñoz Marín, la División de Educación de la Comunidad realizó más de cien producciones desde 1949 hasta mediados de los setenta. El Archivo de Imágenes en Movimiento, adscrito al Archivo General de Puerto Rico, es custodio de la producción de la División de Educación de la Comunidad. El inventario de personajes e historias es memorable: *Los peloteros*, *Modesta*, *Una gota de agua*, *Las manos del hombre*, *El hombre esperado*, *La plena*, *Nenén de la ruta mora*, *El puente*. Cine demiúrgico que correspondía a la gestualidad populista del Estado, el cine de la División ha sido el proyecto filmico de mayor continuidad y coherencia en el país.

Taller para cientos de artistas gráficos, escritores, técnicos, actores y actrices, DIVEDCO generó un optimismo que contrastaba con los espacios de la literatura y de las artes plásticas marcados por el miedo de una disolución de la nacionalidad. A pesar de su profesado independentismo, escritores como René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel y Pedro Juan Soto y pintores como Lorenzo Homar y Rafael Tufiño colaboraron con el proyecto de la División de Educación de la Comunidad. Mongil y Rosario (1994:40) señalan que consideraban el taller "...como una misión patriótica que adelantaba el desarrollo de la sociedad puertorriqueña". Valdría la pena analizar la participación desde un proceso de modernización del intelectual y el artista en Puerto Rico.

Por principios de cuentas, el proyecto reunió a una generación política e intelectual puertorriqueña con elementos progresistas norteamericanos como Irene y Jack Delano. Delano (1994) recuerda sus inicios en el proyecto en "Mi participación en los comienzos de la División de Educación de la Comunidad". Al menos en los comienzos de DIVEDCO, las películas se organizaron como *happenings* comunitarios. Los realizadores convivían con los residentes de la comunidad que a su vez participaban como actores naturales de las películas y documentales. La película pretendía ser el producto final de un

autorreconocimiento, de una identidad elaborada por, hacia y a través de la modernidad tecnológica e ideológica. Los villanos, por ejemplo, eran la enfermedad, los caciques autoritarios y la ignorancia. El héroe era el pueblo puertorriqueño que se vencía a sí mismo. A través de la producción filmica de la División, el populismo trabajó una memoria contemporánea de su despliegue épico, de las conquistas de un pueblo nuevo sobre los viejos jinetes del hambre, la injusticia y la ignorancia. A tono con una discursividad que suponía la obliteración del pasado, se impusieron en las películas de la División los relatos de origen desatendidos de la pesada carga de la historia, ahitos de futuro y utopía.

El establecimiento de un formidable plantel de talento a todos los niveles de la producción que logró la División pudo haber sido la plataforma para un proyecto de cine nacional a la manera quizás del neorrealismo italiano al cual se sentía hermanado por su plataforma popular y de movilización política. Sin embargo, la creciente burocratización, el dirigismo ideológico, el excesivo didactismo y un cierto catarismo o discurso moralizante presente en mayor o menor grado en las películas fueron convirtiéndose en los principales obstáculos. En la medida en que el proyecto político que lo sostenía fue perdiendo su aliento épico inicial y entró en una etapa de normalización, el cine de la División perdió frescura. Cuando la administración anexionista de Luis Ferré asumió el poder en 1968, la División quedó neutralizada en medio de acusaciones trasnochadas de excesivo izquierdismo. El agotamiento del proyecto populista en Puerto Rico es uno de los relatos que se articulan en la crónica de Edgardo Rodríguez Juliá, *Las tribulaciones de Jonás* (1981).

En el plano de la recepción, este cine había incursionado mayormente en las comunidades rurales, pero en los espacios urbanos y más educados, el cine norteamericano siguió dominando en las salas comerciales con la única y formidable competencia del cine mexicano. La interpelación esgrimida por el cine de la División que reclamaba altas dosis de compromiso cívico y homogenización se estrelló ante la cultura cinematográfica de los sectores medios, dominada por Hollywood y México, ligada a las fantasías de prosperidad y movilidad a través del individualismo y a la espectacularización de la vida cotidiana.

Durante los años cuarenta y cincuenta--época de guerra y cambios profundos en la identidad política puertorriqueña--el cine mexicano sirvió de mediador para asumir las rupturas e innovaciones que el proyecto populista conllevaba. En sus códigos encontraron muchos puertorriqueños las claves para reconocerse a sí mismos fuera del doctrinarismo del cine de la División (demasiado cercano a las penurias del subdesarrollo) y en la cómoda transferencia hacia historias ajenas. Para las clases medias, el cine mexicano fue en muchos sentidos un

vehículo preferente para enfrentar procesos dolorosos productos de la modernización a ultranza que experimentó el país post-1945. Hijo también de ímpetus desarrollistas y modernizantes, presentaba un inventario temático, de personajes y paradigmas en sintonía con la experiencia de Puerto Rico. El protagonismo del pueblo en el nuevo imaginario político puertorriqueño se replicaba ante los ojos del público que asistía a las tragedias familiares protagonizadas por Sara García, a las calaveradas de los hermanos Aguilar y a las comedias urbanas de Tin Tan o Resortes.

Como ha señalado Luis Rafael Sánchez, en el video *La musa mecánica* producido por Zaga Films para el Banco Popular de Puerto Rico en 1994, frente a una modernización que podía ser en ocasiones cruel y fría, el cine mexicano proporcionó propuestas de identidad más ancladas al cuerpo, a una memoria sentimental con la cual compensar por muchos desarraigos y traslados súbitos: el tránsito del campo a la ciudad; la emigración masiva a Estados Unidos; el fracaso nacionalista, la guerra de Corea y las inseguridades de crecimiento de los sectores medios. Fue, también, la manera oblicua mediante la cual se conservó un ancla nacionalista y latinoamericana ante su desvalorización en otros escenarios.

No obstante, como ocurrió en otras esferas, los cincuenta trajeron la recuperación de los mercados fílmicos por parte de Estados Unidos. En Puerto Rico, el cine mexicano fue gradualmente perdiendo terreno en la medida en que la *Pax Americana* cubría la mitad del mundo ordenado por la guerra fría. Los imaginarios complacientes del cine norteamericano terminaron por imponerse en el Puerto Rico normalizado de finales de los cincuenta que tan bien ha descrito Magali García Ramis (1986) en *Felices días, tío Sergio*. El cine mexicano quedó relegado a los cines de barrio, a tandas sabatinas en la recién inaugurada televisión. Se convirtió en un cine para pobres, mientras las clases medias regresaban al cine norteamericano y sólo aceptaban en español los productos juveniles del franquismo tardío: Joselito, Rocío Dúrcal, Pili y Mili, etcétera.

En el umbral de la década de los sesenta, el éxito en Puerto Rico de *West Side Story* con sus imágenes de una jungla puertorriqueña chillona en plena ciudad de Nueva York, con las atávicas referencias a huracanes, cuchillas a la vuelta de las esquinas y pasiones desenfrenadas, confirmaba un fenómeno observable en otros órdenes al apostarse por una modernización en integración estrecha con Estados Unidos. La etnicidad puertorriqueña quedaba convertida en otredad amenazante e inferior como le había ocurrido al nacionalismo en el orden político y económico.

Las otras exitosas fórmulas del cine mexicano, un tanto

caricaturizadas, fueron recogidas por una producción local que se reiniciaba fuera del proyecto estatista de la División de la Comunidad. Con el advenimiento de la televisión en Puerto Rico en 1954 se impusieron en el cine puertorriqueño esquemas de producción de bajo costo y rápidos en función de fórmulas narrativas cargadas de sentimiento y sensacionalismo. En la sensualidad culpable de *Maruja* o en los conflictos edipales de *El otro camino* y *Ayer amargo* persistían, aunque cansados, los códigos melodramáticos del bolero. La propaganda de *Maruja* (1959), la más exitosa de estas producciones, insistía en la confluencia de mujer y pecado. Un inventario del período que va de 1959 a 1979 revela la persistencia de esta temática (véase Torres 1994 y García 1989).

La fascinación por el perseguido, por el que está en los márgenes o en situaciones límites de heroísmo o maldad constituyeron una obsesión para gran parte de las películas puertorriqueñas de las décadas del sesenta y setenta. En los avatares de Correa Cotto, La Palomilla, Arocho y Clemente, los muchachos del 65 de Infantería e Isabel La Negra se apelaba a valores de una cultura patriarcal y fatalista. La mujer era la víctima de “las circunstancias”, de la “calle” o de un “mal hombre”, mientras que los hombres eran los hijos de la violencia y el vicio. Pero siempre había un corazón de oro tras el carapacho del dolor, siempre había una madre frente a la cual el asesino más desalmado lloraba y la casta valiente asomaba en los soldados puertorriqueños que habían peleado en las montañas lejanas de Corea. Elementos que operaron con éxito en la producción filmica de los cuarenta y los cincuenta en México como lo fueron el uso intenso de la música, el gangsterismo a lo Juan Orol y el tropicalismo se utilizan formulaicamente en estas películas, acentuándose su anacronismo.

A pesar de la participación de artistas que la incipiente televisión había hecho conocidos, las películas no tuvieron mayor éxito, excepto *Maruja*. Eran productos ambiguos que delataban miradas que el país, en su carrera hacia el progreso y la urbanización, parecía querer dejar atrás. Independientemente de sus méritos, estas películas remitían a una corporeidad que los sectores medios puertorriqueños infatuados con los imaginarios suburbanos sanitizados no querían ya admitir. Pero, sobre todo, para estratos en movilidad social rápida, estas películas acusaban demasiado plebeyismo. De hecho, los mejores mercados para los largometrajes puertorriqueños hasta 1980 fueron las comunidades emigrantes frente a las cuales estos sectores medios exhibían incomodidad social y cultural.

Una fórmula similar se manejó en las comedias en las cuales se modernizaba el tropicalismo y los personajes “aguzaos” en la forma de criadas malcriadas o de alcaldes jíbaros. Por un lado, en el sainete,

había un dejo de nostalgia, un sentido de ausencia, por identidades y espacios que se desvanecían. Pero lo grotesco de personajes y situaciones, la minusvaloración múltiple de lo puertorriqueño convertido en tópico folklórico, destacaba, sin lugar a dudas, distanciamientos peligrosos respecto a los puertorriqueños que habían emigrado y a los jíbaros y los pobres despojados ya del rol heroico que le habían adscrito los momentos iniciales del populismo. Muchas de las comedias del período caricaturizan al emigrante de regreso al estilo de las críticas al pachuco mexicano. En su confrontación con el campesino que no ha salido de la Isla, se impone siempre la "sabiduría" nativa frente al que vuelve "americanizado". A su vez, la inserción del jíbaro en escenarios urbanos se resuelve de forma paternalista y condescendiente. Los personajes anacronizados sólo funcionan en tanto hacen reír a las audiencias de la ciudad.

La década de los setenta, época de colapso del Estado populista, ve mermar de manera notable la producción de largometrajes en Puerto Rico. Las propuestas filmicas más interesantes se dan en el terreno del documental de manos de un taller joven y altamente politizado. La filmografía de la época incluye títulos como *Culebra y Piñones* va de Diego de la Texera; *Don Pedro o la vida de un pueblo* de Ivonne Soto; *La operación* de Ana María García; *Siempre estuvimos aquí* y *Nosotros, el pueblo de Puerto Rico* de Marcos Zurinaga, en clara correspondencia a las luchas políticas, sindicales, culturales y ambientales de la época. Documentales en su gran mayoría de denuncia registran la crónica de luchas sociales de la década y un inventario de nuevas identidades filmicas: la mujer, los trabajadores industriales, los confinados, los puertorriqueños de las comunidades.

No obstante, el impacto comunicativo de este corpus es limitado; la difusión quedó localizada en los campus universitarios, cine-clubs y ciertos espacios dentro de las comunidades hispanas en Estados Unidos, sin penetrar los públicos amplios. Identificadas por el Estado y la opinión pública con los estigmas políticos de la Guerra Fría, los documentales de los setenta no alcanzaron siquiera el nivel de derrama que tuvieron las películas de la División de Educación de la Comunidad en las áreas rurales años antes. Al igual que el cine de DIVEDCO, los nuevos documentales requerían de manera apremiante del compromiso político y de una lúgubre admisión de pérdida: la modernidad era una pesadilla injusta, un truco gigantesco y el cine comercial, en gran medida, era un vehículo cómplice en la trasmisión en el operativo de enajenación.

Quizás como metáfora del destino irónico de los proyectos vanguardistas de los setenta, las conquistas se dieron más en el ámbito técnico e industrial que en términos de movilización política. El ciclo documental terminó por beneficiar a una industria publicitaria que había crecido vertiginosamente al calor de la ampliación del mercado

de consumo y de los medios de comunicación masiva. Casas como Zaga Films emergieron del ciclo documental para convertirse en las productoras más innovadoras en el mercado publicitario.

Los efectos del despegue publicitario son complejos y aguardan un mayor nivel de análisis. Si bien es cierto que ha ayudado a elevar los niveles técnicos, también ha estimulado un proceso inflacionario que ha encarecido las posibilidades de hacer largometrajes; y a la par que ha liberado energías creativas se le ve por muchos en el establecimiento intelectual como un producto comprometido con el mercado y por lo tanto extranjerizante y consumista. En ciertos cineastas y críticos puertorriqueños el crecimiento de la industria publicitaria y, más recientemente, el auge de los video-clips han reactivado viejos prejuicios políticos y estéticos. La publicidad se ve como la mercantilización cultural frente a la cual se aspira una cierta pureza intelectual y política.

El auge de la producción publicitaria para cine y televisión tuvo, más allá de los purismos políticos y estéticos, un efecto importante sobre la posibilidad de una industria fílmica puertorriqueña: nos alertó sobre una industria cada vez más transnacionalizada tanto en esquemas de producción y financiamiento como en estructuras narrativas. La necesidad de estructuras narrativas, de producción y financiamiento que permitieran colocar los productos cinematográficos en el mercado mundial ha sido uno de los fenómenos más decisivos dentro de la industria cultural contemporánea. El proceso de transnacionalización cultural ha modificado la trayectoria de los llamados cines nacionales, desde las especies fuertes como el francés, el italiano, el mexicano hasta aspirantes interesantes como los cines cubano y alemán de los setenta y los ochenta.

No obstante, la reanudación de la producción cinematográfica en Puerto Rico en la década de los ochenta (*Dios los cría* de Jacobo Morales es de 1979) estuvo marcada por una reinstalación de la cuestión nacional que albergaba signos ambiguos. La investigación de los asesinatos de Maravilla con su develación de los extremos a los que había llevado el antinacionalismo y los preparativos para la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América repercutieron en la cultura puertorriqueña (incluyendo los proyectos cinematográficos) al legitimar la nación desde el Estado. La clausura de cuarenta y tantos años de desencuentros públicos con el nacionalismo entroncó con una recuperación de un pasado criollo/hispánico significativo, compartida por el discurso político y mucho del discurso cultural. Esta combinación ha sido la impronta más decisiva en la narrativa fílmica puertorriqueña a partir de los ochenta.

Curiosamente es la película en 70mm. *Puerto Rico*, exhibida en el

Pabellón Nacional de Puerto Rico, realizada por Marcos Zurinaga y Roberto Gándara, la que registra la negociación de lógicas que rodean la celebración del Quinto Centenario. Es una celebración de la nacionalidad sin recurrir al pesimismo político ni al rescate nostálgico. Desafortunadamente, el film de 15 minutos de duración y que pertenece a la Administración de Fomento económico no ha podido verse en Puerto Rico (véase Alvarez Curbelo 1995).

Sin embargo, la desvalorización de lo nacional gestada por el Estado de los ochenta se da en medio de una poderosa onda de globalización cultural que ha desestabilizado la noción tradicional de nación. Como ha señalado Carlos Pabón (1995): "Ya no somos, si es que alguna vez lo fuimos en realidad, el jibarito del *Lamento Borincano*, aquel que salió en su yegua con su cargamento para la ciudad. No somos el país de los cuatro pisos, sino el país de las 4x4". El nacionalismo convertido en mercancía cultural popular (el equipo nacional de baloncesto es un buen ejemplo) es asumido como ideología compatible con el crecimiento de una burguesía puertorriqueña interesada en diversificar su rol económico y como discurso de renovación política del Partido Popular Democrático. Fue también redimensionado como fiesta por los sectores populares y medios que acudieron a las celebraciones del Quinto Centenario y que transitan hoy muy cómodamente por el *re-vival* hispánico del Viejo San Juan (véase Rodríguez Castro 1995).

Frente a las lógicas arrolladoras de la industria cultural y de un tejido social transformado como producto del transnacionalismo, la dislocación de las fronteras y la multiplicación y ambigüedad de sujetos, los esfuerzos locales por hacer cine revelan la persistencia del vanguardismo político heredado del ciclo documental y, sobre todo, de las pulsiones identitarias esencialistas y maniqueas asociadas a las viejas ficciones nacionales. En términos generales, las películas que han llegado al circuito comercial desde 1980 se ceban sobre el Puerto Rico desarrollista, sobre sus paisajes y rituales: se toman en contra del mundo de los sectores medios, criaturas privilegiadas del populismo; se burlan de su consumismo, de sus ansias arribistas, de su modernización a ultranza o buscan desesperadamente el locus de la inocencia nacional.

En *La Gran Fiesta* se destapa la gran traición del populismo simbolizada por el traspaso del Casino de Puerto Rico, la sede de la élite criolla sacarócrata al Ejército de los Estados Unidos. El libreto de *La Gran Fiesta* es una colaboración entre Marcos Zurinaga, su director, y la escritora Ana Lydia Vega. La película es, a mi juicio, el mejor largometraje que se haya realizado en Puerto Rico, particularmente por su alto estándar técnico y comprensión del lenguaje filmico. En *Lo que le pasó a Santiago*, la película de 1989 nominada para un Oscar

como mejor película extranjera, el descalabro de los sectores medios, de sus instituciones y prácticas es el justo castigo por su materialismo y por su existencia no-poética. Santiago, escapado por el realismo mágico a los confines de la poesía, es la respuesta estética a nuestras angustias pre-milenio.

En la perpetua infelicidad de las clases medias, su roca de Sísifo y en la recuperación de las memorias rotas por la vocación historicida del populismo residen, entonces, las dos palancas que significan al cine puertorriqueño de los últimos años. Ambas miradas revelan simultáneamente una gran fortaleza interpelativa que se ha traducido en éxitos de taquilla para películas como *La gran fiesta*, *Lo que le pasó a Santiago*, *La guagua aérea* y *Linda Sara* pero también la ausencia de entrejuegos en propuestas de identidad montadas sobre la noria de nuestra relación colonial con los Estados Unidos y los diversos procesos de falsa conciencia y enmascaramiento desatados por la relación.

Por otro lado, particularmente en las dos últimas películas de Jacobo Morales, *Lo que le pasó a Santiago* y *Linda Sara*, la antimodernidad y la nostalgia por un mundo armónico quebrado por los operativos coloniales y capitalistas, se convierten en claras incitaciones al retorno utópico. Morales busca en un pasado específico, nacionalista, criollo, hispanófilo, precapitalista, indiferenciado socialmente por la instancia superior de la patria, la clave del relato colectivo puertorriqueño. Mientras sus admiradores aseguran que *Linda Sara* es "...la mejor película hecha en Puerto Rico desde... Dios los cría..." (Cristina 1995) y que constituye "...un acto de afirmación nacional y patriótica..." (Concepción Suárez 1995), Juan Otero Garabís se pregunta ante las fantasiosas propuestas de *Linda Sara*: "¿...es que no tenemos sino el camino de la nostalgia ante nuestra incapacidad de construir un futuro más armonioso?" (1995:59).

En la reescritura de *Los soles truncos* que es *Linda Sara* (esto lo ha visto muy bien Otero Garabís), Morales impide el incendio de la casa que va a ser simbólicamente perpetrado por los hijos de los hacendados descastados que no pueden ya solventar sus tarjetas de crédito, haciendo traer al antiguo enamorado de Sara, rechazado de joven por pobre pero convertido ahora en potentado. Sin embargo, éste ha sido quien ha conservado con mayor fervor el legado criollo-hacendado. Es Alejandro quien regresa cincuenta años más tarde con la calesa de caballos blancos, tras haber saludado a Albizu Campos en su tumba en San Juan, a rescatar la única patria posible, libre de las clases medias oportunistas, coloniales y condenadas a vivir en la inmediatez de sus transacciones. La estereotipación de los sectores medios a partir de los tópicos del consumismo, el ansia de movilidad social, su esencial

ridiculedad y su falta de genealogía respetable es una constante en toda la filmografía de Jacobo Morales.

Volcado frente a la modernidad y sus agentes--los sectores medios--gran parte del cine que se hace actualmente en Puerto Rico opera en inversión a las apropiaciones imaginarias que hicieron tales sectores a lo largo de ocho décadas como espectadores. Películas como *Linda Sara* se organizan--a pesar de los *tokens* tecnológicos y de comunicación de masas--mediante una recuperación nostálgica de un Puerto Rico insular en la que la modernización de manos de los norteamericanos tiene todos los visos de una fisura trágica. Quizás la fundación vicaria de la nación romántica que las zonas culturales han asumido desde que comenzaron a constituirse en el siglo 19 sea un necesario rito de pasaje. Quizás la antimodernidad sea un cierto lado oscuro ante el cual deban sucumbir sus pesimismo autoritarios. El cine ha sido la última de nuestras propuestas culturales en quedar bajo el signo del nacionalismo, como lo estuvieron la escritura literaria e histórica desde la década de los treinta y la plástica rebelde a partir de los cincuenta, lo cual sugiere la persistencia canónica de aquel discurso. El sistema retórico y el inventario de paradigmas manejado por la película de Morales es análogo al exhibido por el canon paternalista de la literatura puertorriqueña como lo caracteriza Juan Gelpí en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993).

La fuerza de antiguas búsquedas se deja todavía ver en la producción filmica puertorriqueña y con ella la seducción culposa que ejerce momentáneamente sobre sus públicos. Pero como revela el desarrollo de las zonas de la cultura en las últimas décadas, las casas de la nación se renuevan y sus cimientos autoritarios terminan por ceder ante el empuje de otras propuestas que dan cuenta de las diversas maneras de ser puertorriqueño.

La intervención del cine mundial en la construcción de nuestros imaginarios de identidad viene a cuento porque nuevamente apunta a las rutas distintas que suelen tomar las élites culturales y el resto social. Me resisto a creer que a lo largo de casi un siglo nuestra fascinación con el cine corresponda exclusivamente a un fenómeno de imperialismo cultural. Tanto para aquellos públicos que bajo una carpa improvisada gritaban "Apaga Musiú" para que comenzara la función en el Puerto Rico de 1915 hasta los que se arremolinan en los compartimentalizados cines de un *mall* en los noventa, el cine ha comportado un fenómeno complejo y sinuoso de hegemonía y actualización imaginaria en el cual se participa con distintos grados de mediación, apropiación y consensualidad. A lo largo de cien años, esta sintonía del medio con los tiempos ha hecho del cine un gigantesco texto móvil, perpetuamente en reescritura por el cual hemos filtrado nuestras transformaciones

VIDAS PRESTADAS: EL CINE Y LA PUERTORRIQUEÑIDAD

identitarias bajo el signo de la ironía y la impostura. Las posibilidades narrativas de un cine puertorriqueño deberán perfilarse con mayor claridad en la medida en que logre la distancia que otras prácticas y discursos culturales ya han ganado respecto al nacionalismo esencialista y se abra a una pantalla de universos fugaces y fragmentados.

SILVIA ALVAREZ CURBELO

NOTA

¹ Esta investigación se inició en 1994 como parte del proyecto *Idilio tropical: La aventura del cine puertorriqueño* auspiciado por el Banco Popular de Puerto Rico. En marzo de 1995 tuve la oportunidad de leer una versión abreviada del trabajo en el Encuentro Latinoamericano auspiciado por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California en Berkeley.

REFERENCIAS

- Aguirre, Hugo. (1992). Imaginarios y nostalgia en la fotografía de Jack Delano: imaginario rural y urbano como instituyente del imaginario del progreso en *De San Juan a Ponce en tren*. Tesis de maestría, Escuela de Comunicación Pública, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Alvarez Curbelo, Silvia. (1995a). Coartadas para la agresión: emigración, guerra y populismo. En Carlos Gil e Irma Rivera Nieves (eds.), *Polifonía salvaje: ensayos de cultura y política en la postmodernidad*. San Juan: Editorial Postdata.
- Alvarez Curbelo, Silvia. (1995b). De la rueda del progreso al Pabellón de Sevilla: las propuestas estatales de identidad nacional. En Carlos Gil e Irma Rivera Nieves (eds.), *Polifonía salvaje: ensayos de cultura y política en la post-modernidad*. San Juan: Editorial Postdata.
- Alvarez Curbelo, Silvia. (1993). El discurso populista de Luis Muñoz Marín: condiciones de posibilidad y mitos fundacionales en el período 1932-1936. En Silvia Alvarez Curbelo y María Elena Rodríguez Castro (eds.), *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán.
- Alvarez Curbelo, Silvia y María Elena Rodríguez Castro, eds. (1993). *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán.
- Asenjo, Conrado. (1923). El cine y la moda. *Cinema* 5, 28 de enero.
- Canales, Nemesio. (1974). Arruga de empresario. En *Antología nueva*. Río Piedras: Editorial Universitaria.
- Carrión, Juan Manuel et al., eds. (1993). *La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Cinema*. (1923a). La ciudad y los cines. 7 de enero.
- Cinema*. (1923b). 28 de febrero.
- Concepción Suárez, Gilberto. (1995). Linda Sara, excelente Sara. *Diálogo*, febrero.
- Costa, Antonio. (1991). *Saber ver cine*. Barcelona: Paidós.
- Cristina, María. (1995). Hermosa Linda Sara: una historia de amor en dos tiempos. *Claridad*, 20-26 de enero.
- Delano, Jack. (1994). Mi participación en los comienzos de la División de Educación de la Comunidad. En Banco Popular de Puerto Rico, *Idilio tropical: la aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.
- Díaz Quiñones, Arcadio. (1993). *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán.
- Díaz Quiñones, Arcadio. (1982). *El almuerzo en la hierba*. Río Piedras: Huracán.
- Faure, Elie. (1975). The Art of Cinepastics. En Daniel Talbot (ed.), *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- García, Joaquín. (1989). *Breve historia del cine puertorriqueño*. Bayamón:

SILVIA ALVAREZ CURBELO

- Taller de cine La Red.
- García Ramis, Magali. (1986). *Felices días, tío Sergio*. San Juan: Antillana.
- Gelpí, Juan. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Gráfico*. (1913). Número 10, 8 de marzo.
- Juan Bobo*. (1916). Primero de abril.
- Mongil Echandi, Inés y Luis Rosario Albert. (1994). Cine con un propósito. En Banco Popular de Puerto Rico, *Idilio tropical: la aventura del cine puertorriqueño*, pp. 25-41. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.
- Ortiz Jiménez, Juan. (1952). Cuarenta años de cinematografía puertorriqueña. *Puerto Rico Ilustrado*, 16 de febrero.
- Otero Garabís, Juan. (1995). Interrogantes sobre un "proyecto nacional". *Diálogo*, febrero, p. 59.
- Pabón, Carlos. (1995). De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad. *Bordes* 1:22-40.
- Panofsky, Erwin. (1975). Style and Medium in the Motion Pictures. En Daniel Talbot (ed.), *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- Quintero Rivera, Angel y Gervasio García. (1982). *Desafío y solidaridad: breve historia del movimiento obrero puertorriqueño*. Río Piedras: Huracán.
- Rodríguez Castro, María Elena. (1995). Divergencias: de ciudadanos a espectadores culturales. *Postdata*, Número extraordinario 10-11.
- Rodríguez Castro, María Elena. (1987-1988). Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década de los treinta. *Op. Cit.: Boletín del Centro de Investigaciones Históricas* 3:46-65.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. (1981). *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Huracán.
- Torres, José Artemio. (1994a). *Apaga Musiú: Los primeros pasos del cine puertorriqueño*. En Banco Popular de Puerto Rico, *Idilio tropical: la aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.
- Torres, José Artemio. (1994b). Bajo el signo del melodrama: largometrajes puertorriqueños, 1959-1979. En Banco Popular de Puerto Rico, *Idilio tropical: la aventura del cine puertorriqueño*, pp. 49-63. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.
- Vientós Gastón, Nilita. (1959). Dedicación del homenaje. *Asomante* 15 (3):7-8.

RESUMEN

Este ensayo examina cómo las familias de la clase media puertorriqueña durante los años cuarenta y cincuenta ordenaron sus vidas mediante los imaginarios obtenidos del cine. El cine moldeaba las opiniones, el lenguaje, el vestido, el gusto, el comportamiento y hasta la apariencia física de los espectadores. El cine era el primer medio que asumía frontalmente la representación de las masas, de sus universos simbólicos, de sus resortes psicológicos, de sus ansias de afirmarse como sujetos del mundo. La presencia del cine dinamizó los barrios urbanos y modificó la rutina de todos. A nivel popular, uno de los impactos significativos del cine residió en su capacidad para registrar la experiencia de la novedad y la modernidad. Los proyectos filmicos surgidos en Puerto Rico han insistido, una y otra vez, en el señalamiento de las claves étnicas y políticas de nuestra identidad colectiva. El cine ha sido la última de nuestras propuestas culturales en quedar bajo el signo del nacionalismo, como lo estuvieron la escritura literaria e histórica desde las décadas de los treinta y la plástica rebelde a partir de los cincuenta, lo cual sugiere la persistencia canónica de aquel discurso. [**Palabras clave:** cine, modernidad, clase media, cultura popular, nacionalismo cultural.]

ABSTRACT

This essay examines how middle-class Puerto Rican families during the 1940s and 1950s ordered their lives through the imaginaries gained from movies. Cinema shaped the spectators' opinions, language, dress, taste, behavior, and even physical appearance. Cinema was the first medium to assume directly the representation of the masses, its symbolic universes, psychological processes, and efforts to affirm themselves as collective subjects. The presence of the cinema energized urban neighborhoods and changed everyone's routine. At the popular level, one of cinema's most significant impacts was its capacity to record the experience of novelty and modernity. The cinematographic projects that emerged in Puerto Rico have insisted, once and again, on identifying the ethnic and political traits of our collective identity. Cinema has been the last of our cultural proposals to fall under the sign of nationalism, following the experience of literary and historical writing since the 1930s and the rebellious plastic arts since the 1950s, which suggests the canonical persistence of that discourse. [**Keywords:** cinema, modernity, middle class, popular culture, cultural nationalism.]