

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Film-noir borincano: la desarticulación nacional en la película Ángel de Jacobo Morales

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/82d1s8x7>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 3(1)

ISSN

2154-1353

Author

Abreu-Torres, Dania

Publication Date

2013

DOI

10.5070/T431020833

Copyright Information

Copyright 2013 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Film-noir borincano: la desarticulación nacional en la película *Ángel* de Jacobo Morales

DANIA ABREU-TORRES
TRINITY UNIVERSITY

Desde sus inicios, el cine puertorriqueño se ha desarrollado entre dos vertientes: el compromiso con el entretenimiento que la industria implica y el compromiso de todo fenómeno cultural puertorriqueño con la búsqueda y afirmación de la identidad nacional. Esta identidad es mestiza (española, taína y africana), tiene su figura representativa en el jíbaro y su lugar ideal está en el campo. En el ambiente fílmico puertorriqueño contemporáneo, quien mejor muestra esta ideología lo es el director, productor, actor y escritor Jacobo Morales. En sus películas *Dios los cría* (1980), *Nicolás y los demás* (1985), *Lo que le pasó a Santiago* (1989) y *Linda Sara* (1994), Morales crea un paradigma discursivo que se centra en la noción campesina y, por extensión, en la familia que representa esta noción. Este paradigma puede considerarse como el centro del cual parte la filmografía moderna en Puerto Rico. Sin embargo, en su última producción, *Ángel* (2007), Morales se distancia de este discurso para introducirse en una reflexión transnacional sobre la función de la familia y de ésta en la nación. Esta reflexión se hace con el discurso del *film noir*, género que llegó a su madurez en el cine hollywoodense, del cual, paradójicamente, Morales se ha querido distanciar anteriormente. Tomando esto en consideración, el objetivo de este artículo es demostrar cómo esta última producción de Morales se relaciona con sus estilos fílmicos anteriores, pero, a la vez, se distancia de ellos. Discutiré dos motivos que permiten este distanciamiento: el interés de Morales de integrarse a un cine transnacional y la renovación discursiva del cine nacional en Puerto Rico.

Antes de entrar al análisis, hay que tomar en consideración cuáles son las características esenciales del discurso cinematográfico de Morales. De acuerdo con Frances Negrón Muntaner, las películas de Morales son “la clave para entender el proceso de visualización y popularización de un cierto discurso nacionalista, neo-jibarista y anti-moderno en Puerto Rico entre sectores intelectuales” (198). Sus películas se basan en una presentación nacional de la lucha del colonizado versus el colonizador, el campo versus la ciudad, lo tradicional (lo “nuestro) versus lo moderno (lo “extranjero” o lo “extraño”). La manera en que Jacobo Morales resuelve este conflicto en sus films es, primeramente, presentando cómo la ciudad (la modernidad) ha acabado con las tradiciones de la

familia (de la nación) y, como segundo paso, regresa a la nostalgia campesina y reintegra la familia, ya sea a través de la fuga literal de sus personajes o a través del sueño.

En *Ángel*, las polaridades discursivas de sus films anteriores no están categóricamente presentes. Más bien, se encuentran entrelazadas en las decisiones y acciones de los personajes e íntimamente sugeridas en la fotografía del film. El argumento de *Ángel* se basa en la lucha por justicia y poder entre sus dos personajes principales, Mariano y Ángel, respectivamente. Mientras Mariano es el intelectual que defiende los intereses patrióticos y nacionales, Ángel es el policía corrupto que persigue a inocentes y reclama su poder como “representante” de la ley. Sin embargo, en el desarrollo del film, las líneas entre la justicia y la corrupción se difuminan, por lo que se cuestionan los fundamentos nacionales en los que Morales ha basado casi toda su filmografía. Este cuestionamiento se da idealmente en el género del film noir, el cual se destaca por su ambigüedad ideológica.

El film noir y su vertiente más moderna, el neo-noir, representa cinemáticamente la falta de fe en la autoridad y las ideologías, características que se reproducen en la pantalla a través de una cinematografía y fotografía oscura, de tomas de ángulos desbalanceados, de constantes claroscuros que marcan tanto las siniestras intenciones de los personajes como su violencia extrema y erotismo. Tradicionalmente, los personajes principales del film noir son tres: el detective privado, casi siempre un policía desilusionado con la ley; la femme fatale, una mujer sensual y ambigua en sus acciones al estar relacionada al mundo oscuro que investiga el detective; y, finalmente, un representante de la ley, ya sea policía o agente gubernamental. En la dinámica de esta tríada, especialmente en los movimientos del detective privado, se borran las fronteras de lo legal e ilegal y la justicia se hace insuficiente. Los finales de estos films no llegan a satisfacer como los populares melodramas, pues el orden nunca se reestablece o, al menos, no de la forma esperada. Algunos ejemplos de estos films lo son clásicos como *Sunset Boulevard* (1950) y *Chinatown* (1974), al igual que las más recientes *Memento* (2000) y *Drive* (2011). Las ideologías que se rompen en estos films tienen que ver con las relaciones afectivas institucionalizadas en el matrimonio y la familia, fundamentos de la nación, pues los personajes están desilusionados y frustrados con las autoridades que en un principio debían defenderlas.¹

La historia que Morales nos presenta en *Ángel* reflexiona sobre esta desilusión y crisis a través de la relación antagónica de sus personajes. La narrativa está enraizada en un momento crítico de la historia puertorriqueña: la huelga estudiantil de 1981.² Ángel era un agente encubierto durante esta huelga. Su misión consistía en infiltrarse en los grupos de izquierda, uno de los cuales era

dirigido por Mariano y su esposa, Ana Milagros. Tras la violencia que repercutió en las protestas por la entrada de la policía, los miembros del grupo de Mariano descubren que Ángel los había traicionado y le dan una paliza. Mariano finaliza este ataque al pedirle a Ana Milagros que se fueran y dejan a Ángel mal herido. Tras varios años, la confrontación de los personajes comienza cuando Ángel usa sus influencias como policía y le fabrica un caso a Mariano. Lo acusa de haber puesto una bomba en una oficina de correos y luego asesina a Ana Milagros, quien estaba embarazada, y lo encubre como un suicidio. Cuando Mariano finalmente sale de la cárcel, busca hacer justicia de cualquier manera e intenta reabrir tanto su caso como el de Ana Milagros, poniendo a Ángel entre la espada y la pared.

La crisis que se manifiesta en este argumento se acerca y se distancia de las propuestas neo-jibaristas de Morales, pues, por un lado, es una narrativa que tiene que ver con la pérdida de la familia –el asesinato de Ana Milagros, embarazada, lejos de Mariano– y el intento de hacer justicia por ella. Sin embargo, por otro lado la narrativa se distancia del neo-jibarisismo, pues la solución de regresar a la nostalgia campesina y el final feliz no se cumple. Analizaré cómo al final del film se mantiene la desestabilidad que destaca al noir y se cuestiona la posibilidad de recrear la familia –la nación– que tanto se añora. Igualmente, consideraré cómo se interroga la premisa de un cine nacional puertorriqueño y su posible entrada a un medio transnacional.

Film noir y paternalismo en *Ángel*

Jacobo Morales, como escritor y director de *Ángel*, destaca dos familias en esta producción. Por un lado, se tiene a la familia no realizada: Mariano y su esposa, Ana Milagros, quien antes de ser asesinada le había revelado su embarazo. Esta es la familia que constantemente se añora y a la cual se le quiere hacer justicia, especialmente al comparársele con la familia realizada. Esta segunda familia es la del sobrino de Mariano (René Monclova), quien lo acoge tras su salida de la cárcel. Su sobrino defiende a Mariano de la prensa y comparte sus ideologías, aunque no tan abiertamente; su esposa (Marian Pabón) siempre está al pendiente, mientras cuida de los niños y del bienestar hogareño de Mariano. Constituyen, por lo tanto, la familia tradicional que discute Juan Gelpí en su estudio *Literatura y Paternalismo* (1993) y que igualmente se aplica a la estética fílmica de Morales.

De acuerdo a Gelpí, la literatura puertorriqueña desde 1950 tiene como contexto la asimilación, contestación, confrontación o parodia de la idea de la “gran familia puertorriqueña” como símbolo de la nación: “... la constitución del canon literario ha tenido como meta imponer un consenso, una cohesión, a través de una retórica en la cual se privilegian metáforas totalizantes que

colindan con instituciones disciplinarias: la familia, la escuela, la casa.” (5) Asimismo, estas metáforas tienen como centro discursivo al paternalismo, a los autores-hombres que crean y hacen la nación. De esta forma, “es paternalista quien se ve como padre y coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. La retórica del paternalismo... remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia” (2). Tomando esto en cuenta, es posible decir que Mariano es la figura ideal que proyecta este discurso paternalista, pero el cual se ha visto dañado y desarticulado por la figura antagónica de Ángel.

La proyección de Mariano como el padre ejemplar se representa en una entrevista que la reportera Julia Norat (Yamaris Latorre) le realiza. Cabe destacar que esta entrevista se lleva a cabo en el parque, el único lugar que dentro de la ciudad responde al sentir campesino de las películas previas de Morales. Dentro de este marco de paz en la naturaleza, Mariano contesta a las preguntas de Norat y afirma sus convicciones nacionalistas:

Norat: ¿Justificaría la violencia para enfrentarse a la justicia?

Mariano: Yo pienso que la violencia, aunque pueda parecer justificada, lleva dentro el germen de la injusticia.

Norat: ¿Y en qué consistiría su método de lucha... políticamente hablando?

Mariano: En lo que ha consistido siempre. En la persuasión. En tratar de que la gente entienda que la patria es una prolongación de la familia; un conjunto de valores que no podemos ceder por conveniencias materiales aparentes.

La familia que Gelpí identificó como el centro gravitacional de la literatura nacional de Puerto Rico se plasma directamente en las palabras de Mariano y a través del film. Al igual que en *Linda Sara*, anterior realización de Morales, donde la familia aristócrata se encuentra en crisis y luego se recupera tras la ayuda de un amigo nacionalista, Morales usa el personaje de Mariano para afirmar la existencia de esta familia e igualarla a la patria, a la nación ambivalente que es Puerto Rico. Esto último se dramatiza mucho más al ser el mismo Jacobo Morales quien representa a Mariano.

Al referirse a través de Mariano a “un conjunto de valores que no podemos ceder por conveniencias materiales aparentes”, Morales acepta que la patria en la que vive no es perfecta. Puerto Rico no es una nación en su definición tradicional, sino más bien, y como discute Arlene M. Dávila en *Sponsored Identities* (1997), es una nación cultural. La fragilidad de esta definición, “the conception of a national identity drawing on the identification with a culturally distinct unit” (10), indica que el imaginario nacional se hace más volátil, más cambiante y maleable, dependiendo de las circunstancias políticas y sociales de la región. Dávila demuestra esto en su libro al indicar cómo cada partido político en la isla manipulaba la cultura puertorriqueña a su favor. En el caso de *Ángel*,

Morales representa esta fragilidad en la crisis en la que se encuentra la familia desde el principio del film: paradójicamente presente y ausente.

La nostalgia ante la presencia y la ausencia de la familia se dramatiza justo después de la entrevista que Norat le hace a Mariano. En esta escena, el camarógrafo interrumpe la entrevista cuando se le acaba la batería de la cámara. Mientras espera a que Julia resuelva el problema, Mariano observa a una mujer embarazada que pasa y se detiene a ver el grupo noticioso. La música melancólica que acompaña esta visión se entrelaza con un cambio en la toma: Mariano ya no ve a la mujer embarazada, sino a Ana Milagros, sonriéndole. En esta secuencia, la figura de una mujer embarazada se yuxtapone al símbolo inasible de la gran familia que Mariano hubiese cumplido junto a su esposa y que, de alguna manera, hubiera ido a la par con sus ideas nacionalistas. Es por esto que, en su afán de justicia, busca reestablecerla aunque sea simbólicamente. Se transforma en el detective del film noir en búsqueda de la verdad, cualquiera que sea.

Mientras que Mariano es el padre que quiere la estabilización de la patria, Ángel (Braulio Castillo, hijo) es el padre fatal que pone en evidencia la crisis nacional de manera más notable. Es a través de este segundo protagonista que el film noir se manifiesta intensamente. Las particularidades de este género se despliegan en la caracterización de Ángel y en sus alrededores. Los claroscuros, las tomas fuera de ángulos, la inestabilidad de la imagen proyectan su personalidad y la contrastan profundamente con la luminosidad que tienen las escenas y secuencias de Mariano. Asimismo, se amplifica su caracterización como padre fatal. De acuerdo a William B. Covey, el padre fatal es típicamente un criminal envejecido que entrega la violencia como herencia a sus hijos. En el caso de *Ángel*, este criminal es el policía corrupto, lo cual subraya la falta de fe en la autoridad que sucede en la tradición del noir. Covey afirma:

[neo]-noir characters enmeshed in the anxiety of their world do not have the solace of family to comfort them. Family –and the concept of the nuclear family in particular- often emerges in noir cinema as the vehicle for muted rage, long bred resentments and jealousies, and the possessiveness that becomes a mother’s (or father’s) obsession with a child. (45)

Tomando estas características, Ángel pone en evidencia la fragilidad de la nación cultural al ser el catalítico que desarticula constantemente su aparente estabilidad, especialmente al ser la amenaza constante hacia la familia.

La creación de Ángel como padre fatal comenzó al haber sido reclutado por el sargento Villanueva (José Félix Gómez) en la época de las huelgas estudiantiles. Villanueva se convierte en su padre fatal al orientarlo al enmascaramiento y la desconfianza de un infiltrado en las filas de sus

propios paisanos, elementos que le dan poder a Ángel y lo llevan a ser un padre fatal más violento y peligroso. Esto se evidencia en una escena en que Ángel se le impone a Villanueva. Tras una redada en un residencial público en el que han arrestado a un joven padre de familia por aparente narcotráfico, Villanueva le cuestiona a Ángel la presencia de drogas en el apartamento. Escuchando la duda de su sargento, Ángel le reafirma que sí había drogas, que el joven era “un turba, un terrorista”, y que si ya no podía con el trabajo que era mejor que se retirara. Villanueva le contesta:

Villanueva: ¿Quién carajos eres tú pa’ decirme lo que tengo que hacer? Yo fui quien te reclutó.

Ángel: Sí, y ahora tú eres mi subalterno.

Villanueva: Yo no tengo problemas con eso y estoy dispuesto a seguir órdenes, siempre que se ajusten a los reglamentos y a la ley.

Así como Mariano defiende la justicia, Villanueva defiende los reglamentos y el orden de la ley. Sin embargo, y contrario a Mariano, su posición carece de autoridad, ya que no solo participó en la traición que provocó la violencia en la huelga estudiantil de 1981, sino que también fue la piedra del “ripple effect” al reclutar a Ángel, formarlo como su superior y, finalmente, hacerse su cómplice. Como comenta Covey: “... irresponsible decisions by contemporary fathers continue to poison both them and the community” (49).

Los modos estilísticos en esta secuencia son efectivos, ya que proyectan la tensión y conflicto de los personajes. Esta escena entre Ángel y Villanueva depende de tomas desequilibradas, especialmente a través de ventanas, a modo de *voyeur*, lo que enfatiza el encubrimiento y el secreto, de los cuales el espectador es testigo. Asimismo, el enfrentamiento de Villanueva y Ángel tiene de fondo una escalera en ángulo intenso, detalle que marca el quiebre de las lealtades entre éstos. Estas técnicas ayudan a subrayar la personalidad de Ángel, quien, aprovechándose de su poder, planta evidencia, manipula los casos, vigila y castiga a cualquiera que considere fuera del orden. Cabe subrayar que este orden ya no es el de la ley; es su propio y exclusivo orden. Al ser un padre fatal, no es solo el antagonista de Mariano, sino el traidor de la “gran familia puertorriqueña”. Él es quien la violenta y la corrompe al no serle fiel, al distanciarse de la cultura patriarcal que responde a los intereses de la isla y de la patria.

Ángel es la proyección fatal de la crisis de los valores que se representan a través del film noir. En contraste con las novelas y películas detectivescas,³ en el noir:

La justicia aparece ahora no como telón de fondo... sino que se afirma en un primer plano y se humaniza... la corrupción imperante en el sistema y las críticas contra la administración de justicia se sitúan como ejes centrales de la narración... la ley ya no

es un orden benéfico que se transgrede por malhechores, sino que deviene producto degradado de un sistema igualmente degenerado. (Bastida Freixedo 90-91)

Justamente, Mariano descubre esta corrupción implícita en el sistema policial y judicial a través de sus gestiones en contra de Ángel. Ante su sorpresa y frustración con la injusticia, la mirada de Mariano (y la de Jacobo Morales como director) se va abriendo hacia la realidad que la “gran familia, la nación, es y ha sido una utopía.

Una secuencia en la que se demuestra la corrupción profunda de Ángel y, asimismo, la inocencia rota de Mariano es la que presenta el atentado de vida contra Villanueva. A través de un informante, Ángel se entera que Villanueva lo va a traicionar con Mariano. Villanueva conoce los detalles de la muerte de Ana Milagros y fue partícipe en el caso fabricado de Mariano y su posterior sentencia. Conociendo los riesgos de su testimonio, Villanueva decide que su esposa y su nieto deben irse al campo, que es nuevamente el único lugar seguro. Preparando todo para salir, Villanueva recuerda que olvida algo y deja a su nieto y a su esposa en el auto. Cuando el niño intenta prenderlo, explota. El atentado resulta en la muerte de la familia de quien fuera el protector y cómplice de Ángel: otra familia asesinada y traicionada por él. Mariano se entera de este hecho por las noticias, evento que le abre los ojos y lo hace distanciarse de sus principios pacifistas y de la persuasión que reclamaba como medio de justicia. Ante el horror, reconoce que la única salida de la telaraña que le ha tendido Ángel, es la misma violencia. Tal y como ha descrito Covey sobre el noir, la corrupción de las acciones del padre fatal toca a todos los implicados.

El discurso fílmico que propone Jacobo Morales en *Ángel* contrasta profundamente con sus producciones anteriores. En éstas, Morales usó la parodia, la sátira y, hasta cierto punto, el realismo mágico para distanciarnos de la situación crítica de los diferentes personajes y familias que se presentan. Polarizó las perspectivas de vida de cada sujeto y elaboró su discurso neo-jibarista con el propósito de atender la crisis para redimir, finalmente, a la familia y reintegrarla en el camino de la consolidación nacional. Por ejemplo, en *Linda Sara* nos muestra cómo el nacionalista pobre se enamora de la hija de hacendado rica. No logran realizar su amor y se distancian. Luego de muchos años, la familia heredera del hacendado entra en crisis ante la pérdida de su fortuna y, por ende, de su prestigio aristocrático en San Juan, lo cual amenaza la desarticulación del núcleo familiar. Es el nacionalista pobre quien, finalmente, salva a la familia y la redime, salvando, asimismo, su amor. A pesar de las injusticias que recibieron los jóvenes enamorados, la familia no debe ser desarticulada, sino poéticamente justificada y nacionalizada.

La redención de la familia, sin embargo, no sucede en *Ángel*. La crisis central del film se encuentra en que, desde un principio, la familia está quebrantada, la nación traicionada por la figura y el acecho de Ángel, a pesar de haber jurado defenderla dentro del sistema policial. Mariano es quien único posee la verdad que puede acabar con este acecho, pero mientras más lo intenta, más cae en la trampa de la corrupción y, asimismo, se frustran sus esperanzas de justicia. Innatamente, la nación está dañada; la familia, insalvable. Mientras más lejana esta añoranza, más profundamente el film cuestiona a la institución familiar y la presenta como un espejismo.

Un espejismo familiar

El enfrentamiento final entre Mariano y Ángel es el clímax de la crisis que Jacobo Morales ha ido construyendo sobre la nación, la familia y la justicia. A través del film noir, los pone en duda y subraya la nostalgia de la pérdida de estos discursos. Tras la violencia que Ángel utilizó para amedrentar al sargento Villanueva, Mariano no ve otra salida que enfrentarlo, distanciándose de sus valores pacifistas. Sigue a Ángel hasta su casa y allí le reclama. Pelean violentamente y, cuando Mariano piensa que ha perdido, entra sorpresivamente el sargento Villanueva, mata a Ángel y, finalmente, se suicida. La justicia por la que Mariano luchó se da por otros medios que lo quiebran y le frustran sus deseos de no violencia.

Ser actante y testigo de este horror lleva a que Mariano cuestione los principios por los que él mismo se ha regido toda la vida. Ni la persuasión ni el pacifismo lograron evadir las injusticias y la corrupción que Ángel trajo consigo. A pesar de su muerte, Ángel triunfa en el film. Como todo padre fatal, ha corrompido todo a su alrededor y a sus víctimas. Así, Mariano, como héroe de este noir, “dreads to look ahead, [and] instead tries to survive by the day, and if unsuccessful at that, he retreats to the past. Thus film noir’s techniques emphasizes loss, nostalgia, lack of clear priorities, insecurity, [and] then submerge these self-doubts in mannerism and style” (Schrader 58). Morales usa nuevamente a la familia como la conclusión estilística del noir sobre la nación.

En la última secuencia del film, mientras Mariano escapaba de Ángel y luego lo enfrentaba, la familia de su sobrino había salido de fin de semana al campo. Regresa cuando ya toda la intriga ha terminado y en primera plana de los periódicos, se habla sobre la muerte de Ángel y de Villanueva, por lo que el sobrino de Mariano concluye que finalmente se hizo justicia. Mariano evade este comentario, pues para él la justicia tiene otros matices que lo han llevado a dudar de la misma. En ese momento entra su sobrina nieta a invitarle a ver el vídeo del fin de semana que pasaron. Las imágenes del vídeo en el televisor presentan una familia idealizada, disfrutando de unos días lejos de

la ciudad, lejos de la corrupción que Mariano tuvo que enfrentar. Junto a estas imágenes, en la secuencia se yuxtaponen las propias de Mariano mientras peleaba violentamente con Ángel, imágenes de las noticias sobre la muerte de la familia de Villanueva y sus consecuencias en este personaje. Visualmente, la disyuntiva justicia/injusticia que ha operado en el film se enfrenta y no posee ninguna solución, por lo que corrompe las ideologías de Mariano y de Morales como director.

La última toma de la película es Mariano sentado junto a su familia mirando el vídeo, pero distanciado de ella al haber un gran espacio físico y emocional entre ésta y él. La familia y su representación como centro nacional tiene una gran contundencia en este último film de Morales. Sin embargo, la premisa de la cual parte y con la que finaliza no potencia un futuro positivo para la misma. Paradójicamente, también se puede afirmar que Morales, a pesar de renovar su discurso fílmico con el noir, sucumbe a su ideal neo-jibarista, puesto que la pérdida de la familia se equipara con la pérdida de la nación. Según esta narrativa, mientras continúen existiendo seres como Ángel, quienes no tienen una afiliación real con el proyecto nacional, defender y mantener el valor nacional siempre será cuesta arriba y la familia ideal solo un espejismo. El uso del noir desestabiliza la visión fílmica de Morales, lo planta en una nueva apreciación discursiva, pero no lo distancia completamente de sus afirmaciones sobre el proyecto nacional.

En este punto, podemos remitir a la discusión sobre la ambigüedad y ambivalencia de la nación que hace Carlos Pabón en *Nación postmortem* (2002). De acuerdo a este autor, la nación es un concepto fluido que no puede definirse permanentemente, sino que está en constante cambio y discusión. Sin embargo, “el nacionalismo tiene una tendencia marcada a transformar la diferencia en antagonismo y al adversario en un enemigo que amenaza la ‘identidad nacional’” (349). El antagonismo entre Mariano y Ángel puede leerse a través de esta afirmación. Mariano intenta salvar la nación, su familia, pero la amenaza de Ángel, su antagonista, la desarticula. Por lo tanto, el aparente cuestionamiento nacional de Morales en este film enuncia una reafirmación de la nación que deja sobre la mesa su discusión y fluidez, pero solo con el deseo de recuperarla como ente concreto y permanente.

Desestabilizar ambigüamente a la nación lleva a la consideración y la posibilidad ambivalente de un cine nacional. Desde la década de 1990, el cine puertorriqueño ha transformado sus discursos. Constantemente trata de deshacerse de las tendencias didácticas y pedagógicas de sus comienzos, especialmente en las iniciativas de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), la cual usó el film como medio dual de información y entretenimiento, educando a la comunidad sobre la alfabetización y los valores que se debían mantener ante la acelerada modernización de la isla.⁴ La

búsqueda de entrar a una industria basada en el entretenimiento ha estimulado realizaciones innovadoras en la fotografía y en las historias fílmicas de la isla. Sin embargo, y como analizado en *Ángel*, esta transformación no ha logrado desligarse del imaginario nacional latente en las producciones culturales de Puerto Rico. Arlene Dávila discute cómo la ambivalencia política y económica del país lleva a la reclamación constante de una identidad independiente y particular por el único medio puertorriqueño que logra destacarse por sí mismo: la cultura. Films como *Héroes de otra patria* (1998), *Doce horas* (2001), *Clown* (2006) y *Maldeamores* (2007) presentan historias novedosas dentro de la vida urbana puertorriqueña. A pesar de esto, se filtran, de una manera u otra, lecturas y acercamientos de la visión neo-jibarista introducida por Morales, por lo que la novedad se difumina.⁵ Asimismo, la innovación del noir en *Ángel* tiene una proyección ambivalente en cuanto a su posicionamiento dentro de la renovación del cine nacional puertorriqueño.

La consideración de un cine nacional en Puerto Rico se inserta en la discusión y la necesidad de crear un cine atractivo a más de un tipo de audiencia. Este proyecto se apoya en los estatutos de la Corporación para el Desarrollo de las Artes, Ciencia e Industria Cinematográfica en Puerto Rico. En la descripción de su misión en el 2001, se exponía que el fin de la Corporación era "fomentar el desarrollo económico de Puerto Rico promoviéndolo como lugar de filmación... Además [de] fomentar la industria local..." (citado en Géliga Vargas 133). En la revisión del presupuesto para 2012-2013, la misión se trastoca y expresa que se va a "fomentar la industria local apoyando el desarrollo, producción y distribución de producciones fílmicas puertorriqueñas con un alto nivel de calidad. Además, va a brindar los incentivos necesarios para estimular la expansión de estas producciones, dirigidas tanto al mercado local como internacional" (DDEC). Se intenta establecer, por lo tanto, un equilibrio entre el apoyo de la producción de creadores en la isla y la búsqueda de atraer inversiones cinematográficas extranjeras.

A raíz de un nuevo interés cultural basado en las posibles ganancias de la comercialización de la cultura, el gobierno de la isla también manifestó un potencial de producción y consolidación de un cine nacional al afirmar que el programa tiene como propósito el "fomentar el desarrollo económico de Puerto Rico, de modo que se promueva una industria cinematográfica autosuficiente y de excelencia" (DDEC). A pesar de estas prometedoras expresiones, al visitar la página web que funciona como enlace para la solicitud de cualquier ayuda o información sobre las producciones fílmicas en la isla, la página de bienvenida abre con el titular: "Puerto Rico: A Paradise of Locations" (Puertoricofilm.com). La promesa de la legislación en su forma oficial se cancela en la promoción y mercadeo de la isla como puro lugar de filmación, pues "in addition to the 40% tax credit based on

payments to PR Residents[,] the new law will include an additional 20% tax credit to Non-Resident Talent" (Puertoricofilm.com). A la vez que se manifiesta una posibilidad de fortaleza de una industria cinematográfica nacional--o al menos, la facilidad para producir películas locales—se entra en la economía global a través de crear una marca (*branding*) de la isla como un paraíso de múltiples localidades para filmar. Esto se refleja en los ejemplos que se presentan como filmaciones exitosas *en* la isla y no *del* país, como por ejemplo *Pirates of the Caribbean* (2003), *The Men Who Stare at Goats* (2009) y *The Rum Diary* (2011).

La producción de la película *Ángel* y los intereses de Jacobo Morales entran en este contexto ambivalente al escoger el *film noir* como discurso fílmico para renovar sus propuestas cinematográficas anteriores. Así, *Ángel* se "realizó a un coste de 1.2 millones de dólares... con aportaciones del Departamento del Trabajo, para los salarios y un préstamo del Fondo Cinematográfico que administra la Corporación del Cine de Puerto Rico, que cubrió el 85 por ciento de la producción" (Terra n.p.). Debido a estas contribuciones, *Ángel* ha sido una de las películas más costosas realizadas en la isla y con mayor distribución, ya que es posible conseguir una copia a través de cualquier sistema electrónico, algo no regular con otras producciones puertorriqueñas.

Morales "[c]onsidera que el cine independiente, como el suyo, es la alternativa para el cine latino..." (Terra). De un cine de interés nacional, Jacobo Morales pasa a considerar su producción como una parte de un discurso más amplio: el cine transnacional. Luisela Alvaray lo describe en su artículo "National, Regional and Global": "So, diversity and massive circulation of the films might be the ways in which some of the cinemas from Latin America are liberating themselves not only from hegemonic Hollywood, but also from the legitimate yet constraining visions of their own cinematic past" (62). Para entrar a la cultura global, hay que negociar con los movimientos económicos que permiten el cine latinoamericano como industria, pero sin sacrificar los aspectos artísticos que hacen de éste uno distinto y distinguible. El proyecto de Morales, por lo tanto, es de resaltar lo particular (la situación puertorriqueña) a través de la proyección de lo universal (la empatía de un público dentro y fuera de Puerto Rico) para así sacudirse las aspiraciones de un cine nacionalista y entrar a un mercado mayor.

La recepción de *Ángel* en los diferentes festivales y proyecciones que se dieron en Estados Unidos y en Puerto Rico fue de gran aceptación. La presentación de la corrupción policial, la intriga de la justicia y la ambivalencia del héroe resuena con un público amplio y, hasta cierto punto, transnacional. Toda la crítica estaba de acuerdo en que era una de las mejores películas de Morales y la cual fue considerada en una reseña como "the most political Puerto Rican film ever" (La Voz

n.p.). A pesar de este éxito de *Ángel* con la audiencia puertorriqueña en y fuera de la isla y las oportunidades de distribución, Morales recalca que “el cine independiente va a crecer pero *tiene que tener respaldo oficial*” (Terra.com, la cursiva es mía). Al igual que Mariano, quien debe enfrentar la desarticulación familiar a través del espejismo del vídeo, Morales enfrenta el espejismo del cine nacional en el umbral del mercado transnacional. La nación continúa siendo la inspiración de su argumento. No llega a romper con sus films anteriores, pero tampoco se mantiene en la misma tónica. Su film-noir borincano se convierte tanto en un lamento como en una reflexión de la pérdida y desarticulación de la familia. Paradójicamente, ante la pérdida de la fortaleza de este símbolo, su nuevo estilo es un nuevo modo de hacer cine nacional y de articular (o desarticular) la nación y su proyección en la isla.

Notas

¹ De acuerdo al artículo de Paul Schrader, “Notes on Film Noir” de 1972, este género nació como consecuencia de las situaciones sociales estresantes que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial. Afirma así: “[t]he war continues, but now the antagonism turns with new viciousness toward the American society itself” (55).

² Durante esta década, la persecución a grupos de izquierda en la isla se intensificó y con ésta la corrupción policíaca. En esta protesta en particular, los estudiantes protestaban en contra del alza de la matrícula. Interrumpiendo el tránsito, los estudiantes se manifestaban en una asamblea, a lo cual la policía reaccionó con excesiva violencia. De acuerdo a reportajes del momento, “[a]nte el movimiento imponente de la Fuerza de Choque, los estudiantes respondieron con piedras” (El Nuevo Día 3).

³ Las novelas detectivescas de siglo XIX, cuyos autores más reconocidos son Edgar Allan Poe y Sir Arthur Conan Doyle, buscan recuperar el orden del caos, por lo que sus protagonistas son altamente racionales y justos. Asimismo, los géneros filmicos policiales y gangsteriles parten de la misma premisa en el que se afirma la existencia de una ley, unas normas de justicia y conducta que hay que seguir, ya sea a favor o en contra, pero nunca matizándose en grises como lo hace el noir.

⁴ La División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) se creó en 1949 y se expandió tras la implantación del Estado Libre Asociado en 1952, perteneciendo al que era el Departamento de Instrucción Pública, hoy día el Sistema de Educación. El propósito de esta iniciativa era informar a la comunidad sobre la higiene, alfabetización, reglas y cambios sociales que traía consigo la acelerada modernización e industrialización de la isla, especialmente en cuanto a sus relaciones con Estados Unidos. Se usó intensamente el film como medio de información masiva, tanto a través de documentales como a través de la ficción. La DIVEDCO perteneció a lo que se conoció como Operación Serenidad, con la cual se buscaba aminorar el impacto que reformas modernizadoras, como la Operación Bootstrap, podían tener en la sociedad. Por ejemplo, en algunos de sus films y panfletos, se advertía de los efectos que el consumismo excesivo podía tener en la familia y el individuo, alertando a la moderación. Frecuentemente, este didactismo se hacía a través de la adaptación de historias que la misma comunidad conocía, pero dándoles un giro moralizante. Así, la división no solo cumplió con hacer su trabajo informativo, sino que también colaboró en la formación filmica de realizadores de la isla.

⁵ Sobre *El Clown*, por ejemplo, comenta Rosana Díaz Zambrana: “En un sentido más general, *El clown* vislumbra mediante la metáfora del circo la posibilidad de recrear o incluso concebir la nación como *una gran familia puertorriqueña* que resiste a los embates de la globalización cuyas presiones perturban, y hasta cierto punto, amenazan la construcción fija de una ‘imaginario nacional’ tradicional. En muchos aspectos, el filme problematiza la noción de ‘lo criollo’ en cuanto se vincula a ciertos postulados nacionales en ‘peligro de extinción’ por causa de la irrupción homogeneizante de la posmodernidad y las nuevas bases de comunicación e identificación colectiva” (364-65). Por lo tanto, el acercamiento hacia las nociones culturales es paradójico en cuanto a la búsqueda de hacer un nuevo cine y mantener ciertas características esenciales de lo nacional.

Bibliografía

- Alvaray, L. (Spring 2008). National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema. *Cinema Journal*, 47 (3), 48-65.
- Covey, W. B. (2011). Pères Fatales: Character and Style in Postmodern Neo-Noir. *Quarterly Review of Film*, 28 (41-52), 41-52.
- Dávila, A. (1997). *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple U Press.
- Día, E. N. (1981, Noviembre 26). Faena de tiros y golpes. San Juan.
- Freixedo, X. B. (2010). El cine negro y el derecho. *InterseXiones*, 1, 79-114.
- Gelpí, J. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- La Voz del Paseo Boricua. (2008, May 17). Puerto Rican Filmmaker Jacobo Morales Honored: Ángel Premieres to a Packed Audience at the Chicago Latino Film Festival. Chicago. Retrieved May 20, 2012, from <http://lavoz-prcc.org/2008/05/puerto-rican-filmmaker-jacobo-morales-honored-angel-premieres-to-a-packed-audience-at-the-chicago-latino-film-festival/>
- Morales, J. (Director). (2007). *Ángel* [Motion Picture].
- Negrón Muntaner, F. (2010). "Los dos sueños de Jacobo: Cine y nación en la obra de Jacobo Morales". In e. Rosa Díaz Zambrana, *Cinema Paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano* (pp. 197-219). San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- Schrader, P. (1996). Notes on Film Noir. In *Film Noir Reader* (pp. 53-63). New York: Limelight Editions.
- Terra. (2008, septiembre 12). El filme "Angel" de Jacobo Morales llega a N.York con homenaje al cineasta. New York. Retrieved May 20, 2012, from <http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloid=736445>
- Zambrana, R. D. (2010). Espacio, fugas y máscaras: Nuevos giros del cine puertorriqueño contemporáneo. In R. D. Zambrana, *Cinema Paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano* (pp. 354-375). San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores.