

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

# **“Cine social y cambios socioculturales en la década del 30”.**

María Elena Stella.

Cita:

María Elena Stella (2004). *“Cine social y cambios socioculturales en la década del 30”*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/485>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## “ Cine social y cambios socioculturales en la década del 30”

María Elena Stella . FFYL (UBA)

### ABSTRACT

La Década del 30 fue testigo de profundos cambios económicos , sociales y culturales en la Argentina. La crisis del sector agrario y el proceso de industrialización en los centros urbanos trajeron las grandes migraciones que **transformaron la estructura social**, particularmente de la clase trabajadora. Todo esto vino asociado al surgimiento de un nueva ‘ **estructura del sentir** ’.

En el campo de la cinematografía, el advenimiento de la década, trae consigo una innovación importantísima: el **sonido**, que imprimó al cine nacional un impulso fundamental al potenciar su capacidad de convocatoria del público. La masiva concurrencia a las salas será, a su vez, un fuerte incentivo para los realizadores, incrementándose notablemente el número de filmes producidos, todo lo cual justifica la denominación de **época de oro** acuñada por los estudiosos.

El presente trabajo se ocupa de las relaciones entre el cine de los treinta y el contexto de producción en su doble dirección: de la sociedad al cine y del cine a la sociedad, lo cual implica considerar a los filmes como un **producto social**, y además, como agente de cambio, es decir, su capacidad de **producir el mundo**.

### 1. Introducción

El período de entreguerras fue testigo de profundos cambios económicos, sociales y culturales en la Argentina. El modelo agroexportador , paradigma

económico y político, colapsó ante la crisis económica del 30 y los movimientos subterráneos que conmovieron el suelo sobre el que se había erigido el orden liberal. El proyecto diseñado medio siglo antes por una clase dirigente que trazó el itinerario que conduciría al progreso indefinido, zozobró en las aguas profundas de la Gran Depresión.

La crisis del sector agrario y el proceso de industrialización en los centros urbanos trajeron las grandes migraciones que transformaron la estructura social argentina, particularmente de la clase trabajadora. Este proceso de transformación estructural vino acompañado de cambios culturales e ideológicos en los sectores trabajadores. En efecto, al finalizar el periodo estudiado, nos encontramos ante un acontecimiento que nos evidencia la mutación sufrida en la clase obrera. El fenómeno en cuestión, es el abandono por parte de los trabajadores de su tradicional posición revolucionaria y la adopción de una actitud más favorable a las reformas, todo lo cual se traducirá, más tarde, en identificación y apoyo al proyecto peronista. Esta problemática concentró la atención de innumerables estudiosos, (1) quienes desde distintas disciplinas, intentaron dar una respuesta a este cambio fundamental en el escenario político.

El presente trabajo retoma este tema convocante pero intentando dar cuenta de cómo se elabora esa cultura, entendida como “ *proceso social constitutivo, creador de estilos de vida específicos y diferentes*” (2) que forjó una particular interpretación de la realidad a través de la experiencia propia y con el aporte de distintas representaciones que circulaban en el universo simbólico de la época. Dentro de éste, nuestro estudio se ocupará de visualizar las representaciones sociales aportadas por la cinematografía a la conformación de

la nueva cultura. En este sentido, es necesario remarcar que, en el período estudiado, gracias a una paulatina y relativa disminución de la jornada laboral, y cierta mejora en los salarios, se amplió el público concurrente a las salas de cine, que se constituyeron en uno de los principales espacios del ocio y esparcimiento de las clases populares. Esto nos habla de la influencia ejercida por el cine sobre la cultura de los trabajadores.

Desde hace varias décadas en el campo de la historiografía se ha valorado el cine por sus inmensas posibilidades de contribuir al saber histórico, sea como medio didáctico, como fuente de datos o para conocer, a través del análisis del filmes, aspectos socio- históricos de la sociedad que los produce, como es el caso de Marc Ferro y Pierre Sorlin (3). Otros historiadores como Robert Rosenstone, Natalie Zemon Davis (4), denunciando el monopolio que la historia escrita ha ejercido sobre el conocimiento del pasado, reivindican la capacidad del cine para forjar una nueva relación con el pasado, centrando su atención en las representaciones, es decir, cómo las películas muestran el pasado.

Esta ponencia considera que las representaciones contenidas en el cine no son meros reflejos de la realidad sino que poseen una influencia sobre el medio que lo rodea, ya que muchas personas se forjan una idea del presente y del pasado a través de las películas. Esto equivale a concebir la función del cine como un agente del cambio histórico. En este sentido, compartimos la afirmación de Pierre Bourdieu, para quien *“los sistemas simbólicos son productos sociales que producen el mundo, que no se contentan con reflejar las relaciones sociales sino que también contribuyen a construirlas”,* por ende *“debemos admitir*

*entonces que es posible, dentro de ciertos límites, transformar el mundo transformando su representación” (5)*

Dentro del universo constituido por la filmografía de la época, hemos seleccionado cinco películas de Mario Soffici, la figura más representativa del ‘drama social y denuncia política’, una de las cuatro líneas que según los historiadores dominan el período 1931- 1943 (6). La obra de Soffici de este período exhibe un elevado nivel artístico al que contribuyen los argumentos de grandes escritores - Horacio Quiroga, Lucio Mansilla- , notables guionistas, los decorados de Raúl Soldi y la actuación de talentosos actores y actrices (7). Son filmes que, además, han logrado captar la concurrencia masiva del público, siendo ésta, una de las razones que justifican nuestra selección.

Los largometrajes que se analizarán son Puerto Nuevo ( co-dirigida con Luis Amadori, 1935), Viento Norte (1937), Kilómetro 111 (1938), Prisioneros de la tierra (1939), y Héroes sin fama ( 1939).

## **2. Los sectores trabajadores durante el periodo agroexportador.**

A partir del último cuarto del siglo pasado, la Argentina adopta el modelo de acumulación agroexportador basado en las exportaciones de origen rural y la afluencia masiva de capitales extranjeros. La estrategia suponía, como condición necesaria, la continua expansión de la demanda externa de los países industriales, lo cual no se ponía en duda en una época dominada por el mito del progreso indefinido y de la división internacional del trabajo.

El modelo, diseñado y ejecutado por el bloque de poder constituido por los grandes terratenientes de la pampa húmeda, asociados al capital británico, logró

seis décadas de espectacular incremento de las exportaciones, del capital instalado, del producto nacional y el producto *per capita*.

Sin embargo, de la riqueza acumulada no disfrutaba la gran mayoría de la población. Se trataba de un modelo fuertemente concentracionista. La tierra, el principal recurso productivo y las actividades económicas más rentables - comercio exterior, ferrocarriles, frigoríficos - estaban en manos de los dos componentes de alianza antes mencionada. Esto configuró una estructura social con una exacerbada desigualdad en la distribución de la riqueza y de la renta.

Las elites ilustradas, al frente del estado y en franca subordinación al bloque de poder, favorecieron el desarrollo del modelo a través de la apertura económica al capital y a los bienes extranjeros y del fomento de la inmigración ultramarina. Aseguraron la reproducción del orden socioeconómico a través del control de las instituciones culturales, muy particularmente, la enseñanza primaria. En efecto, la oligarquía terrateniente y el capital extranjero habían logrado universalizar lo que, en realidad, no eran sino sus intereses particulares, es decir, no solo habían establecido su dominación sino, además, su hegemonía.

La amplia y heterogénea franja de sectores medios adherían al modelo. Sus contradicciones con las clases ubicadas en la cúspide de la pirámide social giraban en torno al manejo del presupuesto del estado y al sistema electoral fraudulento, cuestionado por las clases medias. Pero la expansión económica de las primeras décadas del XX y la Ley Sáenz Peña, disiparon del horizonte los antagonismos básicos entre estas dos clases.

La Reforma Electoral de 1912 significó la incorporación de clases no consideradas peligrosas para el sistema - los sectores medios - dejando fuera,

por su condición de extranjera, a la mayoría de la clase trabajadora, vista como una verdadera amenaza al orden social y político. Entre los sectores dominantes y la clase obrera estaba planteada, ya desde los albores del siglo XX, una verdadera lucha de clases. La reforma electoral y la ascensión del primer gobierno radical no modificó las relaciones entre los dos sectores en guerra. Los sucesos de la Semana Trágica de 1919 y de la Patagonia ( 1920 – 21) son prueba suficiente del nivel de conflictividad que existía en la sociedad.

Los sectores trabajadores, mayoritariamente extranjeros, con gran influencia del anarquismo, socialismo, sindicalismo y anarco sindicalismo, asumían una actitud de enfrentamiento total a la sociedad y a la cultura burguesa, oposición que se materializaba como enfrentamiento abierto y violento - huelgas generales, atentados - o través de la vía más pacífica del socialismo.

Los sectores obreros resultaron impermeables a la influencia de la cultura burguesa y tenían una visión del mundo propia, obrera, clasista y anticapitalista con conciencia de sus enemigos y de la necesidad de sostener una lucha constante hasta la victoria y la construcción de una sociedad sin clases. Sus representaciones sociales competían en el universo simbólico con las elaboradas por la cultura liberal burguesa.

### **3. Crisis del modelo agroexportador. Mutaciones socio culturales en los sectores trabajadores**

La crisis de los 30 dio un golpe mortal al sistema económico orientado hacia el mercado externo: los precios de los bienes primarios se desplomaron, los mercados se parapetaron detrás de altas murallas arancelarias; el flujo de

inversiones se cortó abruptamente y las migraciones internacionales quedaron absolutamente interrumpidas. En una palabra, el orden mundial liberal, condición necesaria para la pervivencia del modelo agroexportador, había desaparecido de la faz de la tierra.

No solo colapsó el sistema económico. El golpe cívico militar de Septiembre de 1930, puso fin al estado liberal burgués, luego de 70 años de vigencia. El modelo ideológico y cultural asociado a ese orden económico, social y político perdió toda legitimidad y el universo simbólico sobre el que descansaba comenzó a desdibujarse.

A partir de la crisis, varios procesos simultáneos transformaron la estructura social de la Argentina: comenzó el proceso de industrialización por sustitución de importaciones. La industria y los sectores de servicios modernos comenzaron a demandar fuerza de trabajo y, dado que la reserva de inmigrantes extranjeros había acabado, la migración interna vino a satisfacer la demanda. El proceso de desplazamiento que tuvo lugar en las clases trabajadoras cobra un ritmo inusitado en 1935, llegando a su pico máximo en 1947, año en el que según Germani, entre la mitad y el 70 de los obreros viejos habían sido reemplazados.(8)

La irrupción en los centros urbanos de los obreros procedentes del interior del país - áreas escasamente modificadas por la inmigración de ultramar - , permitió el encuentro de dos realidades culturales hasta el momento separadas, la cultura inmigrante cosmopolita ligada a actividades modernas con la criolla del interior preindustrial.

#### **4. Emergencia de una nueva estructura del sentir.**

Según Raymond Williams, el surgimiento de una nueva estructura del sentir se relaciona con la aparición de una clase, o la fractura o mutación dentro de una clase (9). Se trata de elementos activos, emergentes en la cultura que, aunque no estén plenamente articulados, se presentan como algo alternativo a lo dominante, fuera o en contra del mismo. Estos elementos, aun siendo emergentes o preemergentes, ejercen presiones palpables y establecen límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción (10). Es una conciencia práctica de tipo presente.

A las mutaciones estructurales, étnicas y demográficas de la clase obrera en el periodo de entreguerras, debemos agregar los efectos que produjo la dura, sistemática y prolongada represión que sufrió el sector más radicalizado de los trabajadores. La persecución, la cárcel, la muerte, las leyes de Residencia y Defensa Social hicieron estragos en la dirigencia obrera combativa, dejando un vacío muy grande.

El cuadro de alta conflictividad social comienza a desdibujarse y el discurso de la lucha de clases pierde generalidad dentro del lenguaje de la clase obrera. Esto no significa que los trabajadores hayan aceptado las ideas, valores y la visión del mundo propia de los grupos dominantes, por el contrario, según Luis A. Romero, los sectores populares, fueron conformando una cultura propia forjada en la experiencia y el aporte de ciertos discursos contestatarios que circulaban en la época, fundamentalmente, - para autor - el socialismo y la Doctrina Social de la Iglesia. (11)

Entre los materiales que nutrieron la cultura de los sectores populares, el presente trabajo se ocupa del rol cumplido por las representaciones sociales

contenidas en las películas del momento. Asignamos un poder a la imágenes y afirmamos, siguiendo a Marin, su doble función: “ ***hacer presente una ausencia, pero también, exhibir su propia presencia como imagen , y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando.*** (12)

### **5. El cine en la década del 30 . La época de oro**

El advenimiento de la nueva década presenció la preeminencia del cine dentro de las ofertas disponibles para utilizar el tiempo libre de amplios sectores de la sociedad. Este fenómeno se hace visible en el incremento de las salas de exhibición y en la gran cantidad de filmes producidos en el período.

La década del treinta trae consigo una innovación importantísima que multiplicará la capacidad de convocatoria de público y esto se convertirá en un fuerte incentivo para los realizadores. El sonido imprimió al cine nacional un impulso fundamental por la posibilidad de ofrecer un producto más completo y además por la ventaja del idioma nacional sobre las películas extranjeras. El éxito de taquillas brindó los recursos materiales para imprimir mayor frecuencia y continuidad a las realizaciones, lo cual impactó favorablemente en la calidad del nuestro cine. Según Domingo Di Nubila: “se requiere una actividad permanente para sacar provecho de aciertos errores e ir consiguiendo, por decantación, resultados cada vez mejores. En el cine mudo este proceso no pudo cumplirse”(13). En efecto, con el sonoro comienza la llamada la “época de oro” del cine nacional. Varias razones justifican esta calificación: la cantidad de películas que se producen, el éxito notable que logran en el extranjero, la

destacada calidad artística alcanzada y, como ya mencionamos, el gran incremento de público espectador.

Algunos autores, tomando como puntos de referencia hechos estrictamente cinematográficos, ubican la “época de oro” entre el estreno de Tango ( Moglia Barth, 1933) y La Guerra Gaucha ( Demare, 1942). La etapa dorada se agota al promediar la década del 40, dando origen a la crisis del cine argentino que reconoce distintas explicaciones, cuyo tratamiento escapa al periodo y tema del presente trabajo (14).

El cine, en la década del treinta, *conquista* al público porque reúne todo: “el lenguaje nuestro de todos los días , la imagen porteña que se paseó mitificada por todo el interior del país , la presencia de los inalcanzables del teatro , el cabaret y la revista en la intimidad individual de la sala de proyección , la voz y las figuras de las orquestas que se escuchaban por la radio, los cantores populares, el paisaje del conventillo y el patio de buenos aires, poetizados por el teatro y las letras de tango (...) Los tres berretines , síntesis del gusto popular de aquellos años: el fútbol, el tango, y el cine” (15). Todo esto nos da la pauta del lugar que ocupaba el cine en la cultura de los sectores populares de la época.

## **6. Las representaciones sociales en la filmografía de Soffici.**

### **Puerto Nuevo ( 1935)**

Puerto Nuevo es un campamento de desocupados que levantaron sus precarias viviendas en territorios usurpados de la Costanera de Buenos Aires. Las casas, construidas con cartones, materiales desechados de los ferrocarriles y chapas, conforman los poblados que, más adelante, recibirían el nombre de

*villas miserias*. No es un barrio obrero, sus habitantes no conservan una identidad proletaria ni la memoria de sus antiguos oficios; se definen como pobres y desocupados. Ningún rastro de la cultura obrera puede visualizarse en las calles de Puerto Nuevo, que es la versión pobre de la ciudad de Buenos Aires, con su cigarrería, peluquería, “parrilla criolla”, “negocio de bolsa”, y la calle Florida. Las casas ¡tienen garajes! y el personaje principal, en harapos, pasea orgulloso su perro con una correa imitando las maneras y los modos de vida burgueses. Los habitantes de la villa parecen adaptar los elementos de la cultura y del consumo de las clases medias pero degradados por la miseria y la ignorancia connotada en los errores de ortografía de los carteles. Aunque ricos en rasgos humorísticos, los desocupados de Puerto Nuevo, tienen hambre y además, pesa sobre ellos, la amenaza de expulsión del campamento. Los pobres son valorados positivamente, no hay delincuencia, ni conflictos, por el contrario, sus miembros son solidarios y reina la armonía entre las gentes de la villa.

La irrupción inesperada de un lujoso automóvil con chofer y una dama pone en evidencia el contraste rico – pobre, la vergonzosa desigualdad, los dos universos diferentes. El chofer le advierte a la dama sobre esa “gente peligrosa”. Según el film: el humilde es sospechado injustamente por los ricos, que asocian la pobreza con la delincuencia. El prejuicio es un rasgo infaltable en la construcción de la imagen del rico.

La dama entra en la villa atraída por el canto de Carlos, a quien no duda en ofrecerle un contrato. Su “manager”, interpretado por Pepe Arias, apura el compromiso del futuro encuentro y a partir de aquí, los pobres irrumpirán en el mundo de los ricos.

La pobreza y la riqueza se representan en sus formas más extremas, lo cual parece sugerir que la crítica no va dirigida a ellas en sí mismas, sino más bien, a los extremos: la gran concentración y la gran privación.

El mundo de los ricos es la noche, las boites, las mansiones lujosas. Aquí, los humildes serán víctimas de acusaciones y traiciones, por lo cual huirán para refugiarse en Puerto Nuevo, “su barrio amigo”. Solo uno de ellos, el cantante, será rescatado de la pobreza y la marginación, mientras que a su manager y a los demás menesterosos de Puerto Nuevo, les espera un triste destino: la película termina con el desalojo del campamento, sin resistencia, con tristeza y resignación por parte de sus ocupantes.

### **Viento Norte ( 1937 )**

Basada en la obra de Lucio V Mansilla, “Una excursión a los indios ranqueles”, y adaptada por Alfredo Vacarezza, *Viento Norte*, recrea el pasado rural criollo previo a la inmigración. Un mundo de gauchos dispersos en la inmensidad desolada de las pampas. Allí se desarrolla el drama de un gaucho honrado, que, cegado por los celos y estimulado por el alcohol, mata a un militar, antiguo novio de su esposa.

El pasado que recrea el film es la Argentina del siglo XIX, época de fortines, de lucha contra el indio y donde la autoridad estatal sigue siendo desafiada por las montoneras. No es una película épica, dado que no hay batallas, pero sí, los enemigos están bien identificados: en primer lugar son los indios, “los infieles” y en segundo término, los caudillos, revolucionarios, que no

reconocen autoridad y gastan sus energías en pelear entre cristianos, mientras que “ todavía no nos libramos de los infieles”.

Aniceto Reyes, en la pulpería advierte a los demás gauchos contra las revoluciones “ Basta de montoneras y revoluciones”, el quiere trabajar en paz porque “ hay que reservar el coraje y las lanzas para los infieles”. Su hijo, Miguelito, ajeno también al mundo de la política y de las conspiraciones, solo piensa en casarse con su enamorada, Dolores.

Los gauchos de *Viento Norte* son humildes y honrados trabajadores ocupados en el arrieraje. Los ricos, en cambio, son arbitrarios y prejuiciosos. Abusan de su poder social y político, como lo hace Don Zenón, padre de Dolores que rechaza a Miguel por ser pobre y, lo supone, interesado en su fortuna. Tal es su desconfianza que no duda en acusar a los Reyes de participar en el intento revolucionario liderado por un caudillo llamado Godoy.

Los militares gozan de reconocimiento social, de legitimidad, respeto y admiración en la aldea. Su función es fundamental: defender a la población del ataque de los indios y preservar el orden.

Aniceto, condenado a muerte por el crimen que cometió, pide morir pero con dignidad, brindándole un postrer servicio a su amada patria. Así, marchará a la frontera, en primera línea contra la montonera que se ha aliado al indio.

Aniceto Reyes reúne todos los rasgos del gaucho. Posee coraje, patriotismo, honor, es decir, los mismos valores atribuidos por la literatura y el cine criollista anterior (16), pero sostenemos que el film innova al incorporar el apego al trabajo y a la vida familiar como valores. Estos son rasgos absolutamente novedosos en el modelo social de gaucho.

### **Kilómetro 111 (1938)**

Del guión de tres grandes autores Sixto Pondal Ríos, Carlos Olivari y Enrique Amorín, surge esta historia que transcurre en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Un jefe de estación de tren presta a unos colonos arruinados el dinero de los fletes del ferrocarril. Pero, la irregularidad cometida no pasará inadvertida. Es descubierto por la empresa que lo castiga despidiéndolo del empleo, al que estaba unido desde hacía diecinueve años.

Mieses, molinos, parvas de trigo, colonos en las faenas campestres evocan el mundo rural, pero no se trata de un ámbito bucólico. El film nos muestra el campo tensionado por un fuerte antagonismo social: el de los colonos sometidos a la explotación de los acopiadores que compran las cosechas a precio vil. La película de Soffici da cuenta de un fenómeno extendido en la década del treinta: ante la caída de los precios agrícolas y el achicamiento de la demanda, tanto los terratenientes como los acopiadores trasladan la crisis hacia abajo, es decir cargándole los costos a los arrendatarios y peones. Ante el quietismo de los campesinos, que no articulan ninguna forma de resistencia, Cuello, el jefe de estación, les abrirá los ojos y los impulsará para que se organicen y eviten a los intermediarios expoliadores.

El pueblo de Kilómetro 111 también es escenario de la disputa entablada entre el ferrocarril de capital inglés y los caminos construidos por el gobierno. Estos últimos compiten con la empresa ferroviaria, que no se resigna a la pérdida del monopolio del que gozó durante décadas, redituándole superganancias. El film no hace alusión a la presión del capital norteamericano

que es el que está detrás de los caminos, ligado a las empresas de cemento, de los automotores, etc, se limita a presentar el conflicto como un choque de intereses entre el ferrocarril y el estado, es decir lo foráneo contra lo nacional.

La empresa ferroviaria exhibe una marcada decadencia por el abandono de las inversiones, es deficiente y se la muestra manejada con criterio rentístico y ajena totalmente a las necesidades de los usuarios: el tren solo para en ciertas estaciones, dejando aislados a los pequeños pueblos.

En Buenos Aires, los miembros del directorio de la empresa, indignados por la competencia de las carreteras, amenazan con quejarse ante el gobierno, pero no el argentino, sino “ante nuestro gobierno, por su puesto”, recurso con que el film representa la falta de respeto a la soberanía nacional.

Al principio, el tren se asocia al progreso, pero, ante la realidad descubierta por los personajes, este valor es desplazado a los caminos nacionales que, a la inversa, comienzan siendo considerados “enemigos de la civilización” y al final son tomados como factores de progreso.

En los discursos de los personajes se percibe un cierto nacionalismo económico y estatismo, manifiesto en la comparación del ferrocarril –“que mandaba la plata hacia afuera” – en cambio, los caminos ahorrarán millones “que quedarán para los argentinos”. La bandera argentina, flameando al lado de la carretera, refuerza el mensaje nacionalista, imagen con la que finaliza la película.

### **Prisioneros de la Tierra ( 1939)**

Filmada en las selvas de Misiones, basada en un cuento de Horacio Quiroga, adaptado por Darío, hijo del autor, y Ulises Petit de Murat, la película trata el tema de la explotación que sufren los *mensúes* en los yerbatales del nordeste argentino. Atrapados en una geografía opresiva, a expensas de la ambición y la voracidad de ganancias de los patrones, lejos de toda protección y reglamentación del trabajo por parte del estado y la defensa de los sindicatos, los peones se encuentran sometidos a la esclavitud, destino del que resulta imposible escapar como lo sugiere el título de la obra. El clima, el alcohol, la ignorancia, la inaudita violencia de los *capangas*, el endeudamiento, encadenan a los trabajadores a ese destino ominoso. Sin embargo, estos hechos de explotación del hombre por el hombre, según el film, pertenecen al pasado. En “días lejanos” transcurre esta historia de sangre y fuego, el presente es diferente.

En aquel tiempo, al que se designa como “antaño”, los gringos se llevaban nuestra riqueza y sometían a la servidumbre a nuestros hermanos, quienes, diezmados por el analfabetismo, el alcohol y la peste, se encontraban en la mayor indefensión. Solo el héroe individual, Podeley, intentará defender los intereses de los explotados, y, desde el principio, sabe que este desafío terminará solo de una manera: con sangre.

Ese espíritu de justa rebeldía será inmediatamente percibido por el patrón, el gringo Corner, quien lo identificará como su enemigo. A este antagonismo de clase se suma, la disputa por el amor de una mujer, “Chinita”. Corner teme a la conciencia, a la lucidez de los hombres y a los libros porque “trastornan las cabezas” y es el preludio de la rebelión.

Luego de tanta humillación, llega la venganza individual y colectiva, los mensúes se levantan y le toca a Podeley vérselas cara a cara con el patrón. El látigo, tantas veces empuñado por este último para lacerar las carnes de los peones, será el arma de su rival, quien a latigazos lo lleva al río y lo obliga a subir en un bote que lo conduzca lejos, a su tierra. Es esta, una escena de inusitada violencia, solo justificable como reacción ante la magnitud de la arbitrariedad, el maltrato y tantas muertes sufridas por los obreros.

El mensú no podrá escapar; los capangas, serán sus asesinos y apuran su destino fatal: quedar aprisionado en la tierra colorada. Los temidos capangas no “son policías”, los mensúes los tienen bien diferenciados de las fuerzas del estado. “Es preferible la muerte a caer en manos de los capangas”. También aquí, como en Kilómetro 111, la policía y la autoridad del estado no son temidas, por el contrario, los obreros de los yerbatales, quieren escapar hacia el sur porque hay leyes y “en el sur los hombres son libres”. La barbarie, la arbitrariedad parten de lo privado, no del gobierno y ni de sus fuerzas de seguridad.

### **Héroes sin fama (1939)**

En un pueblo del interior llamado San Carlos, el dueño del diario local es asesinado por sus denuncias al poder político de fraude y negociados. Junto a esta historia de violencia y corrupción política, surge el romance entre la hija del intendente y el hijo de Lucero, tal es el significativo apellido del dueño de la “Voz del Pueblo”. Este último es un hombre incorruptible, celoso de su función y de la importancia de su imprenta, a la que concibe como “la luz que no debe

apagarse”, único baluarte para proteger al pueblo de la ambición y la deshonestidad de los políticos.

El film tiene el mérito de denunciar con gran valentía los males de la época, no olvidemos que fue rodada en 1940, es decir, en el transcurso de la larga “década infame” - 1930 – 1943 . Los hechos que trata la película no suceden solo en la pantalla, sino simultáneamente, ocurren en la “realidad”. En una enumeración minuciosa, aparecen representados todos los males de la política : el voto de los muertos, las presiones a que se somete a los votantes en las mesas electorales, el asesinato político, los matones de comités, los negociados en la pavimentación de las calles del pueblo, la práctica de pagar con puestos del estado los favores políticos; en una palabra, no se ha omitido ninguno de los rasgos de la época del “ fraude patriótico”.

El intendente del pueblo es una persona noble, de buenas intenciones, pero el sistema lo encierra en sus mallas, las prácticas mafiosas y manejos turbios. Solo “los héroes sin fama”, la prensa independiente, el pensamiento libre, oponen resistencia a ese estado de cosas. Por ello, destruyen su imprenta y matan a Jacinto Lucero, quien antes de morir , evidenciado la impronta del espíritu de Sarmiento, pronuncia: ¡“bárbaros”. La máquina - la imprenta – no! Sin embargo, la idea no morirá con el hombre ya que su hijo retomará la tarea de mantener viva la llama de la libertad de prensa para controlar el poder político, denunciar los abusos y con ello cambiar la realidad.

## **7.Conclusiones**

Los cinco filmes analizados contienen demandas sociales de los excluidos, los explotados y los discriminados por el modelo de dominación social y político de la década del treinta. Su punto de vista es el de la periferia del sistema, de los bordes, de los estratos bajos. No son exclusivamente obreros, son trabajadores del campo y de la ciudad, colonos, peones, desocupados y también, la basta mayoría de excluidos por el fraude y la corrupción del sistema político. Es decir, se percibe la construcción de un colectivo amplio: los *sectores populares*, el pueblo, víctima de la dominación del otro sujeto colectivo, formado por los políticos corruptos, los ricos, los gringos, el capital extranjero. Se trata de un campo minoritario pero poderoso, arbitrario, improductivo y corrupto, con el cual vemos construirse el actor social *oligarquía*.

En las representaciones sociales se pone de manifiesto la nueva estructura del sentir : los sujetos - personajes- han conformado una conciencia de la injusticia y explotación que sufren, pero, a su vez, toman caminos alternativos a la lucha de clases.

La rebelión violenta, como la llevada a cabo en el yerbatal, corresponde a otro tiempo, a condiciones extremas que no son las contemporáneas y que , además, no conducen a buenos resultados; el final de Prisioneros de la tierra deja una clara moraleja.

En cambio, se evidencia el llamado a la organización de los explotados en defensa de sus derechos. Los colonos de Kilómetro 111, los mensúes, los ciudadanos del pueblo de San Carlos, guiados por los héroes individuales, toman conciencia de la necesidad de participación y organización para transformar la realidad.

Otro de los componentes de la estructura del sentir, que emerge en la década del treinta y que se percibe en los filmes de Soffici, es la ausencia de una crítica global a la sociedad de clases o al sistema de propiedad, inclusive a la riqueza. Lo que denuncian como injusto es la existencia de las grandes brechas, por lo tanto, subyace el mensaje sobre la necesidad de la distribución de la riqueza y las rentas.

Detectamos, también en nuestro análisis, la emergencia, no del todo articulada, de una conciencia de la dependencia económica y política del país, de la explotación imperialista y la conformación de un sentimiento nacionalista antiimperialista.

También se manifiesta el abandono de la percepción del Estado como representante de las clases dominantes y enemigo de los trabajadores. El estado no se presenta cumpliendo un rol represor y ninguno de los personajes filmicos teme a la autoridad. En *Kilómetro 111* se esboza el nuevo rol económico del estado, valorado positivamente, como guardián de los recursos del país. En cuanto a la policía ya las fuerzas armadas, consideradas, otrora, por los sectores bajos, como represoras del pueblo, en las representaciones filmográficas cumplen una función legitimada - la defensa de la frontera en *Viento Norte*, en *Kilómetro...aparecen* participando de los eventos populares, en *Héroes...*, el comisario es honesto, ajeno a los manejos de la política, en *Prisioneros...* se presenta una imagen de las fuerzas de seguridad, al menos, no negativa y menos temida que la violencia privada de los patronos.

La clase política es sometida a una fuerte crítica y se la asocia a la corrupción, al fraude y a los negociados, como queda manifiesto en *Héroes sin*

*fama*. Sin embargo, el remedio tampoco aquí es la revolución, sino, la participación, la organización, la prensa libre, en una palabra la reforma pacífica del sistema.

La percepción de injusticias en la sociedad, la conciencia de la explotación que sufren los trabajadores, la marginación de los pobres; la asunción de la necesidad de reformar ese estado de cosas, una justa distribución de las riquezas, la orientación hacia el camino reformista, sin lucha de clases; el abandono de la revolución política como medio y la apuesta al rol del estado a favor de la transformación progresiva son elementos constitutivos de las representaciones sociales de los filmes analizados. Estos, sin duda, han contribuido a conformar la nueva visión del mundo y de la sociedad que forjaron los sectores populares en la década del 30 y que, explican la aceptación del discurso peronista, la identificación y el apoyo por parte de la clase trabajadora a la propuesta peronista en 1945. Volviendo a Bourdieu, el cine social de los treinta no solo reflejó la realidad sino “produjo el mundo”, constituyéndose de este modo, en un agente de cambio.

Finalmente, hemos percibido, a través de las imágenes de los filmes analizados, que la dicotomía ***civilización- barbarie***, clave interpretativa de la realidad, propia de la cultura de las clases dominantes durante el modelo agroexportador, llega a los sectores populares como elemento residual pero resignificada: la barbarie es la explotación del hombre por el hombre, el capital extranjero y sus ¡ferrocarriles!, la barbarie es la gran desigualdad, la miseria, la desocupación. *Civilización* mantiene el significado sarmientino del pensamiento libre, la educación, la construcción de caminos, pero también, civilización significa

condiciones dignas de trabajo y de vida y la defensa pacífica de los derechos sociales. El cine de los treinta representó a la *Civilización* inevitablemente unida a la justicia social.

## NOTAS

(1) Nos referimos al debate iniciado por Gino Germani, quien introduce el concepto de *masas en disponibilidad* para referirse a los obreros de reciente migración, sin experiencia y por lo tanto susceptibles de ser manipulados. Esta hipótesis constituye la interpretación tradicional contra la que se levanta la posición revisionista de Murmis y Portantiero, que explica el apoyo dado al peronismo como una actitud autónoma de los trabajadores guiados por su conciencia de clase. A partir de allí, el debate ha sido enriquecido con innumerables aportes.

(2) Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*. Península. Barcelona, Capítulo 1. pp 21 – 31.

(3) Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*. Editorial Ariel. Barcelona, 1995. Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Fondo de cultura económica. México, 1985.

(4) Zemon Davis, Natalie *¿Quién es el dueño de la historia? La profesión del historiador*. En *Entrepasados* Nro 14, 1998.

(5) Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant . *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo. México, 1995. Traducción Hélène Levesque Dion. P 23

(6) Las otras son el melodrama burgués – Luis Saslavsky y Leopoldo Torres Ríos; el drama histórico – Luis Demare y Alberto Zavalía y la comedia burguesa.

(7)El premier largometraje de Soffici es Alma de Bandoneón, 1934, a partir del cual no habrá un año que deje sin estrenar una película hasta 1961. La nómina completa de la obra de nuestro director puede verse en Miguel Grimberg, Los directores del cine argentino. Mario Soffici. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1993.

(8)Germani, Gino, El surgimiento del peronismo: el rol de los obreros y de los migrantes internos. En Teoría e Historia. Torcuato Di Tella, Cristina Lucchini. (comp.) pp 93 - 106

(9)Williams, Raymond, Marxismo y literatura. Península Editorial. Barcelona, 1980. p 158.

(10)Williams, Raymond, Op cit. pp 154 – 157

(11) Di Nubila, Domingo La época de oro. Historia del Cine Argentino I . Ediciones del Jilguero, 1998 pp 51 - 53

(12)Chartier, Roger Escribir la prácticas. Foucault, de Certeau, Marin. Buenos Aires, Manantial , 1996. p 78

(13)Di Nubila, Domingo La época de oro. Historia del Cine Argentino I . Ediciones del Jilguero, 1998 pp 51 - 53

(14)Remitimos a los datos e interpretaciones contenidas en Heurtley,J. y Chan, A, El sonoro en la Argentina : mitos sobre el origen y la crisis. En Mallimacci, F y Marrone, I, Cine e imaginario social Oficina de Publicaciones del CBC Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1997. pp 20 – 24.

(15)España, Claudio, Reportaje al cine argentino. Buenos Aires, America Norildis Editora, 1978. p.26

(16)Tranchini, Elina, El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915 – 1945. en *EntrePasados*, Revista de Historia. AÑO IX , número 18-19. Fines de 2000. pp113 -141

### **Bibliografía**

- Aumont, Jacques y Marie, M, Análisis del film, Barcelona Piadós, 1990
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. Respuestas. Por una antropología reflexiva. Grijalbo. México, 1995. Traducción Hélène Levesque Dion.
- Chartier, Roger, Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín. Manantial, 1996
- Di Núbila, Domingo, La época de oro. Historia del cine argentino I. Ediciones Jilguero . Buenos Aires, 1998.
- España, Claudio, Reportaje al cine argentino. Buenos Aires, America Norildis Editora, 1978.
- Ferro, Marc, Historia Contemporánea y Cine. Editorial Ariel. Barcelona, 1995.
- Francesco Casetti, Federico Di Chio, Cómo analizar un film. Paidós. Barcelona,1991
- Germani, Gino, El surgimiento del peronismo: el rol de los obreros y de los migrantes internos. En *Teoría e Historia*. Torcuato Di Tella, Cristina Lucchini. (comp.)
- James, Daniel, Resistencia e Integración. Sudamericana. Buenos Aires, 1994.
- Mallimacci, Fortunato Marrone, Irene, (comp.), Cine e Imaginario Social . Oficina de Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1997. -
- Marc Barbut, Bourdieu, P, y otros, Problemas del estructuralismo. Siglo XXI.

Miguel Grimberg, Los directores del cine argentino. Mario Soffici. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993

Murmis, Miguel, y Juan Carlos Portantiero, Estudios sobre los orígenes del peronismo, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Romero, Luis Alberto, Buenos Aires de entre guerra: libros baratos y cultura de los sectores populares. En Mundo urbano y cultura popular. Diego Armus (comp.). Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1990.

Rosenstone, Robert. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Editorial Ariel. Barcelona, 1997.

Sorlin, Pierre, Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana. Fondo de cultura económica. México, 1985.

Tranchini, Elina, El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915 – 1945, en Entre pasados, Revista de Historia. AÑO IX , número 18-19. Fines de 2000. pp 113 -141

Williams, Raymond, Marxismo y Literatura. Barcelona. Península, 1980.

Zemon Davis, Natalie ¿Quién es el dueño de la historia? La profesión del historiador. En Entre pasados Nro 14, 1998.