

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

“Prisioneros de la tierra”. La crítica social en el cine Argentino.

Rolandi, Cristina A. y Tenczer, N. Leticia (UBA).

Cita:

Rolandi, Cristina A. y Tenczer, N. Leticia (UBA). (2007). *“Prisioneros de la tierra”. La crítica social en el cine Argentino. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/452>

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>.

**IX JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN**

San Miguel de Tucumán, 19-22 de Septiembre de 2007

Título: “Prisioneros de la tierra”. La crítica social en el cine Argentino.

Mesa Temática Abierta 52: “Imaginando lo social: la historia y su representaciones en el cine”

Universidad, Facultad, Dependencia: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas. Departamento de Humanidades.

Autoras: Prof. Cristina A. Rolandi – Prof. Adjunta, Cátedra Historia Económica y Social Argentina.

Domicilio: Arenales 2955, 7° “A”- Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1425)

e-mail: crolandi@arnet.com.ar.

Lic. N. Leticia Tenczer – Prof. Ayudante de Primera, Cátedra Historia Económica y Social Argentina.

Domicilio: Av. Nazca 3257, 4° “B”- Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1417)

e-mail: letenc25@yahoo.com.ar

“Misiones. Retazo alucinado de la tierra argentina. Abre su mágico encanto a la deriva de los bosques sin fin y ríos profundos, en el extremo norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la paz y al trabajo. No siempre fue así. Antaño cruzaron las rojas encrucijadas de las picadas abiertas a punta de machetes, en el corazón de la selva, hombres de rostros marcados por el destino. Muchos vivieron una epopeya de sangre y alcohol. A esos días turbios y extraños nos lleva nuestra historia”.

(Prólogo con que se inicia la película, 1939)

Introducción

A nadie sorprende la idea que en los tiempos que transcurren la imagen se ha posicionado como factor central en la construcción del saber, en la transmisión de información, en la comunicación social. Impartir conocimiento, basándonos sólo en abstracciones, choca con esta “nueva” modalidad de aprehender la realidad.

Como docentes universitarias nos enfrentamos cotidianamente a esta situación. Los jóvenes en la actualidad necesitan estímulos visuales para refrendar su mundo de referencias. Es decir, partir de la imagen, nos acerca más a una adecuada transmisión del conocimiento que deseamos impartir.

Es desde la constatación de lo antedicho que comenzamos a interesarnos en las posibilidades que el cine ofrece a la labor de los historiadores en el presente.

Sin duda, la historia del siglo XX ha quedado en imágenes fílmicas, desde las primeras proyecciones de los hermanos Lumière, pasando por los documentales políticos, la propaganda gubernamental, los innumerables filmes de todos los orígenes, se ha ido plasmando en imágenes a ese “corto Siglo XX”.¹ De la suma de todo ello ha quedado un gran material historiográfico, que nos ofrece un caudal casi inagotable para nuestra labor como docentes e historiadoras.

Bucear en las imágenes plasmadas en el pasado fílmico del país se convirtió en recurso ineludible. Fue esta nuestra primera aproximación al mundo cinematográfico desde otras perspectivas, no ya sólo como meras espectadoras o aficionadas sino que ahora agregamos nuevas dimensiones que van desde la crítica del film como fuente historiográfica hasta intérpretes de simbolismos, propaganda política y denuncia social.

Como adultos, formados en escenarios intelectuales diferentes, debemos apreciar la fuerza que la imagen tiene para los jóvenes en la actualidad. Por ello, consideramos que si queremos transmitir interpretaciones del pasado a nuestros estudiantes, nada más apropiado que trasladarlos a través de la representación fílmica al pasado, a través de las imágenes que los contemporáneos eligieron para representar su propio tiempo. Aunque nada de esto implica dejar de lado las otras formas de transmisión de conocimientos.

Por lo expuesto, “Prisioneros de la tierra” abrió a nuestra experiencia un puente importante que nos ayudó a involucrar a nuestros alumnos en la comprensión del pasado.² Pero en la indagación que nos requirió el material y la búsqueda de significados, fuimos encontrando nuevos símbolos, que cambiaron nuestra propia mirada sobre la obra de Soffici y nos llevaron más allá de la utilización del film como herramienta didáctica. Así, llegamos a plantearnos sí en realidad el argumento de la película en cuestión y las fuentes que la recrearon, no fueron sino el marco elegido por el Director para denunciar la injusticia de la época, en un contexto de represión política.

He aquí nuestra hipótesis, que sostiene que esta película marca el inicio de la “denuncia”, sin palabras, a través de la manifestación artística, que en el caso del cine, cada vez llegaba a más sectores en el país.

¹ HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1997.

² Un antecedente del presente trabajo fue expuesto bajo el título: “Prisioneros de la tierra”, herramienta didáctica para la enseñanza de la historia económica y social argentina: una experiencia docente, en XIII Encuentro de Cátedras de Ciencias Sociales y Humanísticas para las Ciencias Económicas, San Salvador de Jujuy, 8 y 9 de junio de 2006.

Desde la aparición del cine sonoro, la cinematografía se fue transformando de una mera atracción novedosa a un espectáculo que convocaba cada vez más a las multitudes. Por lo tanto el cine va adquiriendo una dimensión política diferente. Se va transformando en un instrumento ideológico llega a sectores antes excluidos de la producción artística. En este sentido el crítico francés Alain Badiou nos expresa: “...*el cine es un arte de masas. Voy a darles una definición del “arte de masa” , una definición muy simple. Un arte es de masas cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación*”.³

En este punto parece ineludible citar la crítica de Borges a nuestro film: “...*es bueno, y aún muy bueno este film. Es superior ¡menguada gloria! A cuantos ha engendrado (y aplaudido) nuestra resignada república. Es también superior a la mayoría de los que últimamente nos han enviado California y París.*”⁴

En sus inicios el cine en la Argentina es un producto de consumo popular. Desde el cine mudo el público pertenece a los sectores de bajos recursos. Así lo expresa Francisco Madrid: “...*conmueve a los ingenuos públicos de los arrabales –porque las elegancias del Colón no eran capaces de entrar en una sala oscura-*”⁵

Para los años treinta, la llamada “cultura popular” se va configurando en el mundo urbano porteño y en las grandes ciudades del interior, con la influencia creciente del Estado y el auge de las corrientes de pensamiento nacionalista. Los escenarios barriales, la radio, el espectáculo deportivo y el cine, ejercerán gran influencia en la población.⁶

La producción cinematográfica nacional atraerá masivamente a los sectores populares. Para esta época, de acuerdo a algunos autores, comenzará a observarse una diferenciación en los gustos: los sectores más postergados de la sociedad se sienten atraídos hacia el cine de origen nacional, no por una cuestión de analfabetismo, como se ha llegado a sugerir, sino más bien, por una identificación con las temáticas representadas. En este sentido los sectores de clase más acomodada, preferirán la producción originaria de los estudios hollywoodenses. Aunque esto no invalida la cualidad de masividad que le otorga Badiou, según hemos expresado anteriormente.

³ BARDIOU, Alain, “El cine como experiencia filosófica”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pp.28 y 29.

⁴ BORGES, Jorge Luis, “Sección cinematográfica: Prisioneros de la tierra”, en Revista Sur, Año IX. Buenos Aires, Imprenta López, 29 de septiembre de 1939, p.91.

⁵ MADRID, Francisco, *50 años de cine. Crónica del séptimo arte*, Buenos Aires, Tridante, 1946, p.180.

⁶ GONZALEZ LEANDRI, Ricardo, “La nueva identidad de los sectores populares” en A. CATTARUZZA (dir), *Crisis económica, avance del capitalismo e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, tomo 7, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp.204 y 205.

Pasando ahora a otro punto, la visión que desde la cinematografía se ofrece del pasado, suscitó en el mundo académico de nuestra ciencia, la aparición de recurrentes debates acerca de la utilización de las fuentes de la historia, de su pertinencia, etcétera. Del seno mismo de las corrientes historiográficas actuales surgieron sectores que ven en el cine un recurso importante para la historia. *“El maestro Ferró es el historiador que luchó por el reconocimiento de esta nueva forma de comprender y enseñar la historia; no sólo con las publicaciones y los documentales didácticos, que este historiador de Annales dio a luz desde los años 60-70, sino demostrando así mismo las posibilidades del cine de ficción como fuente y agente de la ciencia histórica.”*⁷

También desde España existe una nueva vía investigadora basada en la escuela Anglosajona denominada “Cinematic Contextual History”, que sostiene que todas las películas son históricas, ya que sirven para explicar la sociedad que la produce. La utilización del cine como testimonio de la historia, es el reflejo de mentalidades contemporáneas y un medio didáctico para la enseñanza de la historia.⁸

Como hemos dicho al inicio del trabajo, el material fílmico del siglo XX ha superado cualquier medición, por la que cabría preguntarse si determinadas cuestiones no estarían sólo disponibles a los investigadores en este tipo de fuentes. Si esto es así, nos hayamos frente a un universo nuevo que amplía las posibilidades de interpretación del pasado y con fuentes casi inagotables.

Desde esta percepción entonces, no solo las fuentes escritas son primordiales. En una sociedad que, como la actual, tiene en la imagen a uno de sus componentes esenciales, desconocer el valor de representación social del cine carece de sentido. Algunos autores han llegado a proponer el término de “sociedad posliteraria”, dónde el *homo sapiens* cedió el lugar al *homo videns*.⁹

La temporalidad es una de las características esenciales de nuestra disciplina, definirla hace al trabajo del historiador; es, diríamos, parte de su esencia.

Ahora bien, los cambios tecnológicos de la época actual, con su núcleo en la informática y los medios de comunicación masivos, nos enfrentaron a la necesidad de redefinir nuestras propias categorías de análisis. De acuerdo a esto, ¿cómo vemos el tiempo en el cine?, ¿qué nociones de temporalidad aplicamos a los filmes que analizamos?; ¿desde la óptica del director? ¿desde la óptica del espectador?, y así

⁷ JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura, *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*, Buenos Aires, La Crujía, 2006, p.13.

⁸ CAPARRÒS, José M. Entrevista. Página de Internet.

⁹ JAKUBOWICZ, E. y RADETICH, L. *La historia argentina a través del cine ...*, op.cit., p.15.

podríamos seguir interrogándonos en varias esferas. Esto excede los propósitos del presente trabajo y queda enunciado para una futura investigación. Teniendo en cuenta la aparición de conceptos nuevos como “historiofotía”: la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discursos fílmicos.¹⁰, que merecen especial atención.

Centrándonos ya en el tema que nos ocupa, Mario Soffici inicia su carrera hacia fines de los años veinte, atravesando el espectro artístico: como actor, guionista y director. Pero será a fines de la década del treinta cuando se convierten él y en especial su obra, “Prisioneros de la tierra” en disparadores que marcan el inicio de una etapa nueva en la producción artística nacional. El lenguaje cinematográfico adquirirá una original forma de expresión. Esto se observa desde diferentes ángulos, que se precisaran a lo largo del presente trabajo. El propio di Núbila, nos acercó a esta posición, al decir que a fines de los años treinta se produce la “...aparición de una generación que tuvo una sintonía muy intensa con lo que sucedía en el país en ese momento. La Argentina tenía una oligarquía mezquina que desprotegía al trabajador.(...) Los que estaban en el extremo de la debilidad de esta relación social no tenían policía que los protegiera del abuso ni médico que los sanará de la enfermedad...”¹¹

Más aún, podemos considerar este momento artístico de Soffici como superador de lo meramente testimonial. Creemos más acertado ver que es el que da inicio a la etapa de transición hacia el cine moderno en la Argentina: “...los fenómenos de ruptura que se producen dentro de uno de los periodos más importantes de la cinematografía y que darán lugar a las transformaciones que anticipan el cine moderno.”¹²

Unas pocas palabras para rememorar lo que conocemos como la Década Infame, en la cual los conservadores nuevamente en el poder, por el imperio de la fuerza y su alianza con los sectores militares, digitarán los destinos de nuestro país. Su política se reducirá a evitar que sean los sectores tradicionales del poder económico de la Argentina los que carguen con el costo de la crisis de 1930.

La película que nos ocupa, permite acercarnos al escenario del mundo rural del interior de la Argentina de fines de los años treinta, escenario muy alejado de la imagen cosmopolita del mundo urbano que aparecen en otras manifestaciones artísticas del período.

¹⁰ JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura, *La historia argentina a través del cine..* op.cit. p.16.

¹¹ DI NÚBILA Domingo, “El cine argentino recuperará su conciencia crítica”, entrevista de Oscar Raúl Cardoso, en Clarín, domingo 6/06/99.

¹² CIANCIO, María Belén, “Modelo y ruptura en el cine de Mario Soffici”, en www.ffyl.uncu.edu.ar.

Los años treinta. Crisis económica y golpe militar

Los años treinta se presentan para la Argentina con el doble desafío que por un lado supuso la crisis internacional del capitalismo de 1929 y por el otro, la primera irrupción de las Fuerzas Armadas en el escenario político del país. Los sectores dominantes tuvieron que hacer frente a un nuevo reacomodamiento en su inserción en el mercado internacional, lo que trajo una serie de modificaciones internas, que no transformaron en lo esencial las relaciones de poder históricamente establecidas en el país.

Los problemas derivados de la mala distribución de la renta nacional, la pobreza, la inequidad en las relaciones laborales no formaban parte de la agenda de los políticos del momento. En la llamada “cuestión social” poco y nada se había hecho en la Argentina desde los primeros datos oficiales registrados en el llamado Informe Bialek Massé.¹³ El triunfo del primer gobierno reformista de la Argentina, la Unión Cívica Radical, despertó expectativas en los dirigentes obreros, lo que se tradujo en los conflictos del período. De todas maneras, la respuesta –más allá de la intención presidencial- fue la represión: *“La perspectiva alentaba el entusiasmo de gran parte de los dirigentes sindicales mientras generaba miedo y odio entre las élites tradicionales. La escalada de protesta social continuó, con diversa intensidad, en los años siguientes y se extendió hacia las zonas rurales (...). La fuerte represión terminó con los conflictos por el resto de la década.”*¹⁴

Esta situación se agrava si nos trasladamos al ámbito rural a lo largo y ancho de todo el país, ya que los sectores asalariados urbanos contaron a partir de mediados de la década de 1930 con una legislación cuya intención – más allá de la eficacia en su aplicación- era mediar en las relaciones patrón-obrero. Por ejemplo, se generalizó el sábado inglés y el Departamento Nacional del Trabajo comenzó a regular algunas actividades y a elaborar proyectos. La mayoría de las veces, sin embargo, no existió un riguroso control estatal sobre su cumplimiento, *“... la capacidad regulatoria del Estado, a través del Departamento Nacional del Trabajo, hallaba trabas en las facultades*

¹³ BIALET MASSÉ, Juan. *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo*. Buenos Aires, CEAL, 3 tomos, 1985.

¹⁴ SCHVARZER, Jorge. *La industria que supimos conseguir. Una historia político-social de la industria argentina*. Buenos Aires, Planeta, 1996, p.149.

legales asignadas a este organismo."¹⁵ Por ello debieron continuar en la misma situación de pobreza y marginalidad registrada desde décadas pasadas. Alejandro Bunge ya había llamado la atención de la clase dirigente reclamando políticas sociales destinadas al sector.¹⁶

Esta situación socio-económica contiene una importante carga de sufrimiento social vinculada a los sectores del mundo del trabajo. Ante esto los grupos dominantes reaccionaron a través de dos caminos: uno de ellos fue recurrir a la simple represión y el otro, consistió en adoptar una especie de "paternalismo oligárquico" asociado siempre con cierto grado de coerción y represión. Esta última posición se registra con más asiduidad en el interior del país, en los ámbitos rurales, donde la ausencia casi total del Estado permitía la aplicación de esta modalidad según la conveniencia del patrón.

La ausencia del Estado y de una legislación social que proteja a los trabajadores rurales contrasta con las políticas explícitas de la Restauración Conservadora hacia el mundo del capital. La creación de la Junta Reguladora de la Yerba Mate, tuvo como único objetivo proteger los intereses económicos de los terratenientes, desentendiéndose de las clases trabajadoras. Recordemos la práctica usual de sometimiento y explotación que representaba – entre otras varias- el pago con bonos canjeables en la proveeduría del patrón y el reclutamiento forzoso de la mano de obra, que contaba con la anuencia de la fuerza pública.

Y es justamente esta situación la que inicia "Prisioneros de la tierra": como telón de fondo, un local donde se vincula el sexo, el alcohol y el tabaco a fin de reclutar forzosamente la mano de obra, los mensú.¹⁷ Y al decir de Borges: "*...Hay un vigoroso argumento, no contaminado de la cursilería virginal norteamericana [en la primera escena sale de un burdel el protagonista] ni de esa otra neocursilería que en todo film francés muestra una pareja de amantes momentáneos y epigramáticos.*"¹⁸

Habría que esperar hasta la década siguiente para contar con una legislación específica para los trabajadores rurales. "*La sanción del Estatuto del peón innovó sustancialmente, pues extendió estos criterios [legislación estatal para la reglar las*

¹⁵ RAPOPORT, Mario. *Historia Económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Buenos Aires, Ariel, 2005, p.299.

¹⁶ BUNGE, Alejandro. *Una nueva Argentina*. Reedición, Madrid, 1984.

¹⁷ Mensú: apócope de mensual, peón para el trabajo ocasional al que se le paga mensualmente.

¹⁸ BORGES, Jorge L., en *Revista Sur*, op.cit.

relaciones obrero-patronales] *al mundo rural, introduciendo un elemento público en relaciones manejadas hasta entonces en forma paternal y privada.*”¹⁹

Dadas las coincidencias temporales y teniendo en cuenta la filiación ideológica que iba marcando el derrotero artístico de Soffici, podríamos preguntarnos si no es esta justamente la situación que está denunciando en “Prisioneros de la tierra”. El argumento se torna idóneo para remarcar el contexto socioeconómico que permite la explotación de los sectores trabajadores por parte de los dueños de la tierra.

En este punto es necesario hacer referencia a la categoría de temporalidad y su utilización en la obra de Soffici. En el transcurso de la película en cuestión no aparecen referencias temporales concretas que nos permitan situar cronológicamente los hechos. Sin embargo, según señala María Elena Stella haciendo referencia a nuestro film: “...*El cine de los años treinta ubicó a los sectores populares en el lugar central de la pantalla y al hacerlo, sus representaciones, sus modelos y prescripciones subyacentes, contribuyeron de manera decisiva a la conformación del imaginario social, y, por medio de este, a la constitución identitaria y a las prácticas del nuevo actor social que desempeñará un rol protagónico en el escenario “real”, social y político de la década siguiente.*”²⁰

Existen referencias espaciales, la cercanía con el Brasil es mencionada e incluso acentuadas en el transcurso de la película, parte de las fuerzas represivas de la patronal son representadas por los “capangas.” Además, claro, la referencia a concreta de la localidad de Posadas desde la cual se inicia el viaje al obraje y la localidad de San Ignacio donde transcurre parte del desenlace final.

En tanto las referencias al mundo cultural alternativo al urbano son muy precisas. Los símbolos de la cultura rural misionera abundan: vestimenta de los mensús, del capataz, del médico, cada una definiendo por su parte al sector social al que pertenecen. Un apartado especial merece la música que ocupa partes centrales de la película, una música “desconocida” para el ambiente cultural urbano, compuesta esencialmente por chamamé y en otra secuencia del film recitada por el mismo mensú protagonista al personaje femenino, Andrea, la “china”, mientras es cantada por otros mensús en la cubierta del barco a vapor que los traslada a los yerbatales. En este caso es llamado por

¹⁹ ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.99.

²⁰ STELLA, María Elena, “Transformaciones sociales en la década del `30. El mundo del trabajo: sus representaciones sociales en el cine de la época, en M. RAFFIN (comp.), *El tiempo-mundo contemporáneo en la teoría social y la filosofía. Problemas en clave transdisciplinaria*, Buenos Aires, Proyecto editorial, 2006, p.208.

Esteban Podeley, “el lamento del mensú”. Una alegoría para nombrar la explotación sufrida por los mismos: *“la vida es triste para el mensú...trabajar es su destino”*.

Nuevamente en una secuencia posterior aparece la música, en este caso, clásica europea, Beethoven, para dar fuerza a la imagen que representa el abismo cultural, - económico, político y social- que media entre los mensús y los dueños del poder.

La irrupción del cine en la nueva cultura popular

A partir de la aparición del cine sonoro, éste se convierte en un fenómeno social de importancia que vincula el tango, el vodevil y el sainete con las figuras del radioteatro sumamente populares en aquella época. Historias sencillas que articulan el arrabal y los sentimientos filiales muy caros a la cultura inmigrante, que formaba parte de esos sectores populares y que fue articulándose en el tiempo, dando origen, en esa amalgama, a esta cultura tan característica –tantas veces expresada en el tango-. La temática hacía referencia a la vida de los sectores humildes pero circunscripta al mundo urbano porteño, con cierto paralelismo con el mundo urbano de las grandes ciudades del interior: Córdoba y Rosario.

Pero era un arte netamente urbano, con escasas representaciones rurales. En las contadas ocasiones en que el escenario rural aparece –Juan Moreira (1936), Nobleza Gaucha y Viento Norte (1937), Pampa y cielo y Kilómetro 111 (1938), entre otros, hace referencia al mundo rural pampeano. Recordemos al respecto que los sectores dominantes de la Argentina de entonces tenían sus intereses económicos vinculados a la pampa húmeda, pese a que comenzaban para entonces a diversificarlos. Lo que queremos resaltar por cierto, es que con “Prisioneros de la tierra” irrumpe un nuevo escenario rural, y esto no es un tema menor porque como expresa Tzvi Tal: *“Las representaciones del espacio geográfico expresan el poder social que las produce, las cambiantes condiciones de existencia y los conflictos sociales que motorizan esos cambios. Las manifestaciones de oposición al poder social hegemónico, pueden diseñar representaciones espaciales alternativas...”*²¹

Podemos agregar el comentario de Francisco Madrid, crítico contemporáneo al estreno de la película: *“Con Soffici llegaba a la pantalla Argentina la creación del “clima”*. Hasta entonces, dejando a parte las cintas de Ferreyra, de sabor local, las

²¹ TAL, Tzvi, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cine novo*, Buenos Aires, Editorial Lumiere S.A., 2005, p.84.

películas, por excelente que fuesen, tenían un tono cosmopolita. Las fuentes de inspiración –noruegas, alemanas, rusas- fueron adaptadas al medio y produjeron la obra original”.²²

Hacen referencia también a esta cuestión Jakubowicz y Radetich que mencionan a “Prisioneros de la tierra” como la película donde aparece por primera vez la “temática de lo nacional” y la musicalización vinculada al folclore.²³ Además, se hace presente la temática latinoamericana, sino enunciada explícitamente, vislumbrada en el escenario de los yerbatales misioneros. Al respecto, los citados autores explicitan que lo latinoamericano en Soffici es anterior a la obra de los directores mexicanos que harán de ella una temática central.

El caso de nuestra película, nos ubica en el escenario de los yerbatales misioneros, donde una naturaleza hostil y el trato inhumano y la explotación del hombre por el hombre, se combinan y constituyen el cerco telúrico del que el mensú²⁴ no podrá escapar, redoblando esa asfixia que el director remarca, producto de la explotación en un mundo sin ley para los pobres.

Los relatos de Quiroga: marco argumental. ¿Tema central de la película?

Por lo expuesto estamos en condiciones de acercarnos a nuestra propuesta inicial de sugerir que el tema social de fondo trasciende el argumento en sí. Sin embargo, esto no nos permite soslayar el aporte de los cuentos de Horacio Quiroga que sirvieron de base para la formulación del filme y que son una fuente nacional de inspiración.

El argumento de “Prisioneros de la tierra” se basa en cuatro cuentos de Horacio Quiroga: “Una bofetada”, “Un peón”, “Los destiladores de naranjas” y “Desterrados”,²⁵ escritos durante su permanencia en Misiones y que en gran parte, presentan la derrota del hombre ante la barbarie de la naturaleza tropical.²⁶ Ulises Petit de Murat, joven escritor, reconocido por su labor poética y crítico desde la jefatura de la sección de cine de “Crítica”, y Dario, otro joven escritor, hijo de Horacio Quiroga, se unieron para dar forma al guión cinematográfico tomando los citados cuentos.

²² MADRID, Francisco, *50 años de cine. Crónicas del séptimo arte*, op. cit. p.184.

²³ JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura, *La historia argentina a través del cine...*, op.cit. p. 30.

²⁴ Mensú: apócope de mensual, peón para el trabajo ocasional al que se le paga mensualmente.

²⁵ Ver: QUIROGA, Horacio. *Nuevos cuentos de la selva II*. Buenos Aires, Solaris, 1997, pp.47-55, 105-126, 151-161 y 215-231.

²⁶ Recordemos que Horacio Quiroga fue uno de los iniciadores del criollismo en Hispanoamérica.

Consideramos que el tema central de la película se refiere a la injusticia social. Es una crítica a la relación de poder existente en el interior del país que recrea situaciones del mundo pre-capitalista, ante la ausencia de una legislación y un Estado que proteja al mundo del trabajo.

Podemos empezar nuestro análisis refiriéndonos al prólogo que inicia la película donde el director nos anuncia que vamos a presenciar un drama social y que además el mismo se desarrollará en un escenario, que supone - acertadamente- ajeno a los espectadores. El lenguaje que utiliza tiene rasgos del naturalismo extraído de la obra de Quiroga, con el agregado del tema social. En el prólogo además aparece un recurso común de la época para sortear la censura a través del mecanismo de contextualizar los hechos en una referencia temporal imprecisa: “...esos días turbios y extraños...”

Otra característica innovadora es la utilización del escenario, como una manera de reforzar con la imagen opresiva de la selva, la explotación de la cual son objeto los nativos del lugar. Soffici logra crear un clima especial que trasmite la atmósfera de opresión por un lado -en un lamento en guaraní-, y de exhuberancia natural por otro -las imágenes nocturnas del viaje en el barco a vapor, Paraná arriba-. Todo se combina en un ambiente especial. El tema se enmarca en un contexto donde el paisaje, las condiciones de vida, los seres humanos y los enfrentamientos dramáticos se integran, potenciando la temática social de un modo efectivo

Más aún, a través del relato se puede apreciar como el director nos describe una estructura de explotación social que unía a los terratenientes y comerciantes en sus abusos hacia los desposeídos:

“...tené cuidado con los libros, trastornan la cabeza” (Korner al mensú Podeley)

“No le gusta que lean, así les puede robar en todo, en vales, en la proveeduría. En combinación con los turcos bolicheros que cobran diez por una camisa que vale dos” (Olivera a Poledey)

“Firme ch’amigo, firme”.

“No quiero firmar, no quiero”

“No quiere firmar” (capataz a Korner)

“Te conviene, hacelo (Korner ofreciendo un vale de 100 pesos al mensú). Así podés comprarte algo cuando llegués, ahora firma!”

La explotación es llevada a cabo a través de diferentes modos de coerción en los que no falta la violencia física y el castigo. Los únicos que poseen armas son los capataces y ejercen sus presión utilizándolas de ser necesario.

En tanto transcurre la línea argumental del film, Soffici nos ofrece imágenes sobre las condiciones de vida en el obraje. El hacinamiento, las enfermedades endémicas, como el paludismo estaban generalizadas y no parecerían despertar demasiada inquietud. No importaba la vida de los trabajadores, sino la fuerza de trabajo que se perdía con la muerte de uno de ellos. La ley no existe, matan por error y nadie deben rendir cuentas. “... *mueren como ratas, los remedios no hacen nada. La muerte es igual a la vida*” (El doctor Else a korner).

Cualquier espectador desprevenido, podría suponer que nos hallamos ante la descripción de un espacio con formas de producción precapitalista, que no esta integrado políticamente a la formación socioeconómica de la región pampeana, en la que predominan las relaciones capitalistas de producción, lo cual sin embargo no significa que en la misma no se produjeran para la época abusos hacia los sectores del mundo del trabajo, aunque no presentaban las características aberrantes de las regiones rurales de los territorios más alejados.

Por omisión, la ausencia del Estado y de la legislación parece más presente que si fuera explícitamente enunciada en el film de Soffici:

*“Y aparecieron películas como Prisioneros de la tierra que no sólo descubrieron un mundo jamás visto por los argentinos, a pesar de que existía en su patria, sino que también denunciaron la inhumanidad de la explotación que había en el mundo rural. El cine argentino ayudó entonces a reconocer que el abuso existía y comprender cuál era el sistema político que lo hacía posible.”*²⁷

Otras innovaciones en el lenguaje cinematográfico de la película se refieren a la ausencia de una resolución feliz del conflicto, por el contrario, el desenlace es dramático y violento. Una rareza en la filmografía de la época.

Observamos también una ruptura en lo que respecta al lenguaje cinematográfico que representa las relaciones entre los sexos. No sólo que la película se inicia en un burdel, sino que crudamente se retrata el comercio establecido entre los personajes masculinos y las mujeres del lugar. En otra secuencia, se insinúa el acercamiento sexual de los personajes principales, resquebrajando la rígida moral sexual del periodo. Sólo la atmósfera creada por Soffici permite esta licencia, para los parámetros de la época.

En el cine que se inicia en esta etapa de creación de Soffici, parece que se vislumbra lo que Argentina vivirá en los años cuarenta. Un lenguaje, una forma de enunciar la

²⁷ DI NÙBILA D. Entrevistado por Cardoso, op.cit.

cuestión social, que será generalizada a partir de la irrupción del peronismo y su discurso en nuestra sociedad. Al respecto Sergio Wolf especifica, si bien refiriéndose a otra cuestión: *“Antes de nacer como movimiento o de tener un liderazgo único o bifronte, el peronismo ya era un imaginario creado por el cine argentino”*²⁸

Para concluir, podemos establecer que esta película en especial, pone en evidencia la estructura de poder creada por los gobiernos argentinos cuya prolongación en las zonas más apartadas del centro económico del país, se traduce en la inexistencia de la actividad reguladora del Estado. En la selva misionera, se registran relaciones laborales, que no se corresponden con la organización general del país en el período. Esto nos lleva a visualizar también el imperfecto el grado de integración social y económica de nuestro país en el período de referencia.

Hacia comienzos del siglo XX, y de acuerdo al desarrollo e importancia económica que iba adquiriendo la producción de yerba mate, comenzaron a llegar al Alto Paraná, distintos tipos de hombres. Los inmigrantes europeos, la inmigración proveniente del Brasil, que se constituyeron en los primeros mensús. La apropiación de la producción yerbatera fue paralela a la apropiación de los restantes recursos rentables del país. Rápidamente se constituyó un sector terrateniente que combinando prácticas paternalistas y coercitivas manejaba las relaciones del trabajo con criterios pre-capitalistas.

Esto queda explicitado en el transcurso del film, dónde Korner, maneja las situaciones según su propia conveniencia y sin ningún tipo de restricción por parte de la autoridad. El desenlace de la trama termina con el levantamiento de los trabajadores explotados, resaltando la injusticia de la situación.

La película en sí misma constituye una fuerte crítica social en un doble sentido: fue creada en el contexto represivo de los años treinta, por lo que puede ser leída como una crítica a la situación del momento y por otro lado, como una reflexión acerca de las injusticias que se registran en el ámbito rural. En lo que respecta al primer aspecto, la leyenda con que se inicia la proyección del film –citada al inicio del presente trabajo y a la cual ya hemos hecho referencia- fue una concesión del director a la censura reinante al momento del estreno. Si prestamos atención, la misma pone énfasis en que los hechos que se describen pertenecen al pasado.

²⁸ WOLF, Sergio, “El peronismo que el cine nos contó”, en Ñ Revista de Cultura, Clarín, N° 197, 7/07/07.

El director de la película, Mario Soffici, junto a otros directores, inician una nueva etapa del cine argentino a partir de mediados de la década de 1930, acompañando el contexto ideológico del país.²⁹

*“El cine argentino aún no había adquirido conciencia de su función social, pero empezaba de todos modos, a gravitar socialmente. Millones de argentinos más o menos aislados en sus ámbitos lugareños pudieron ver en películas que su situación, y sobre todo sus carencias no eran un fenómeno personal, vecinal o regional, sino parte de situaciones nacionales, a veces peores que la suya.”*³⁰ Siguiendo a Di Núbila, el cine comenzaba a incorporar el paisaje del interior, las costumbres arraigadas en los hombres de campo, el folclore, el lenguaje popular, entre otras nuevas temáticas. De esta manera se convertía en un vehículo de integración cultural y social del país.³¹

Por todo, el enfoque de la película es social e inaugura una nueva forma de denuncia de las situaciones de inequidad que se registraban en la Argentina.

El estreno de la película, a fines del año 1939, se convirtió en un éxito reconocido por la intelectualidad argentina. Al respecto Jorge Luis Borges dejó huella de su admiración del film en la Revista Sur. Además otras revistas de la época hacen mención, a la película, destacando la calidad de la misma y el mejoramiento de la industria cinematográfica del país. A continuación reproducimos, como anexo del trabajo, algunas de las repercusiones en la prensa escrita.

Ficha técnica de la película

Dirección: Mario Soffici.

Ayudante de dirección: Eduardo Boneo.

Guión: Ulises Petit de Murat y Darío Quiroga.

Diálogos: Ulises Petit de Murat

Intérpretes: Francisco Petrone, Ángel Magaña, Elisa Galvé, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Raúl Lange, Pepito Petray, Félix Tortorelli, Jorge Villolbo, Ulderico Camorino, cantor Agustín Barbosa..

Música: Lucio Demare.

Fotografía: Pablo Taberner.

Decorados: Ralph Pappier.

Montaje: José de Nico y Gerardo Rinaldi.

Cámara: Humberto Peruzzi.

Sonido: Andrés Szmétan.

²⁹ Ver ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia...*, op.cit., pp.87-95; y RAPOPORT, Mario, *Historia económica...*, op.cit., pp.273-319.

³⁰ DI NÚBILA, D. *La época de oro...*, op.cit., p.114.

³¹ DI NUBILA, D. *La época de oro...*, op.cit., pp.258-265.

Laboratorio: Alex.

Maquillaje: Luis Lang.

Estreno: Cine Real, 17 de agosto de 1939. Blanco y negro. 85 minutos.

Anexo

Repercusiones en la prensa escrita del film “Prisioneros de la Tierra”. 1939

Se anuncia en la prensa el estreno del film “Prisioneros de la tierra”

Revista Para Ti

Año 18, N° 901

Buenos Aires, martes 15 de agosto de 1939, p.74.

“Cabe señalar como un hecho positivo que el cine nacional está dando un estirón al ofrecernos películas de la calidad de “Prisioneros de la tierra”. Técnicamente ha mejorado de un modo notable. Sus estudios y laboratorios, con instalaciones modernísimas realizan un trabajo bastante perfecto. Si una película falla no es por problemas técnicos. Por eso el cine nuestro tiene que preservar y seguir una línea recta para conseguir dominio en el mercado continental.

Orientándose hacia la producción de cintas artísticas con argumentos interesantes y sin abusar del cancionero porteño...

Elisa Gálvez, Raúl Lange, Francisco Petrone y Homero Cárpena, con Ángel Magaña y Roberto Fugazot constituyen la plana mayor de Prisioneros de la Tierra”. Película que ha dirigido Mario Soffici y que se anuncia cómo un buen trabajo cinematográfico.

RAMIRO DE MONTEMAYOR

No hemos encontrado comentario posterior al estreno.

Sur, Revista nacional publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo.

Año IX. Buenos Aires, Imprenta López, 29 de setiembre de 1939, pp.91 y 92.

Sección Cinematográfica

“Prisioneros de la tierra”

Dos personajes unen sus esfuerzos para que “Prisioneros de la tierra” sea intolerable, invisible: Uno, el tambaleante y monumental doctor Else, precursor ignorado del

ultraísmo³² “(la tierra colorada aprisiona a los hombres...”, “hace veinticinco años que estoy envuelto en un sudario húmedo...”) que pasea de una punta a otra del film su vasta cara de león o de rey de baraja y logra ser no menos abrumador que el tímido Emil Jannings. Otro: cierto amateur de enciclopedias, que agita con alegre tenacidad su brazo mutilado y repite cíclicamente: “Soy un hombre feliz. ¿Qué me falta para ser feliz”, o ¿No sabe Usted que amar es comprender?”.

A pesar de esos *conversationists*, es bueno y aún muy bueno este film. Es superior ¡menguada gloria! a cuentos a engendrado (y aplaudido) nuestra resignada república. Es también superior a la mayoría de los que últimamente nos han enviado California y París. Rasgo increíble y cierto: no hay una escena cómica en el decurso de este film ejemplar. Ignorar a Sandrini; eludir victoriosamente a Pepe Arias, disuadir a Catita, son tres formas de la felicidad que nuestros directores no habían acometido hasta ahora. Claro está que esos méritos negativos no son los únicos.

Hay un vigoroso argumento, no contaminado de cursilería virginal norteamericana (en la primera escena sale de un burdel el protagonista) ni de eso otra neocurselería que en tal film francés muestra una pareja de amantes momentáneos y epigramáticos.

Hay un personaje, el malvado Koerner (con su inviolada soledad central, su disco de Beethoven y su resignación o ser cruel y a ser aborrecido) que ciertamente es más verdadero que el héroe. Yo he sido ¿cuál de mis amigos lo ignora? Cliente insaciable y fervoroso de Milton Sills, de Kohler y de Bancroft³³; no recuerdo, en tanto sanguinaria película, una escena más fuerte que la penúltima de Prisioneros de la tierra, en que un hombre es arreado a latigazos hasta un río final. Ese hombre es valeroso, ese hombre es soberbio, ese hombre es más alto que el otro... En escenas análogas de otros filmes, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales. En “Prisioneros de la tierra” está cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz (sino me engaño, esa atribución magnífica es obra de Ulises Petit de Murat, los dos actores la ejecutan muy bien.

Otro momento es aquel en que uno de los *capangas*, desde el caballo, mata al mensú de un solo balazo lacónico y ni siquiera vuelve la cabeza para verlo caer; otro, la fuga apasionada de la mujer por la temblorosa noche del monte.

Las fotografías, admirables.

Jorge Luis Borges

El Mundo Diario ilustrado de la mañana

Año XII – N° 4093

Buenos Aires, viernes 18 de agosto de 1939, p. 21

Actualidad cinematográfica

Una gran película nacional:
“Prisioneros de la Tierra”

³² Vale aclarar el término ultraísmo: “movimiento de vanguardia nacido en España, alrededor del año 1918, bajo el influjo de Rafael Cansinos- Assés y Ramón Gómez de la Serna. El 19 de febrero de 1919 aparece el Manifiesto ultraísta en los periódicos de Madrid. Los axiomas básicos de este movimiento son: la valoración de la metáfora como instrumento primordial de la lírica; la tachadura de los nexos y frases medianeras; la abolición de trabajos ornamentales (...) la síntesis de dos o más imágenes en una; etc. Jorge Luis Borges encuentra entre sus exponentes,” en *Coleccionable Jorge Luis Borges. Cartas de un joven escritor*, Ñ *Revista de Cultura*, N° 192, Clarín, 2 de junio de 2007.

³³ Milton Sills (1882-1930), George Bancroft (1882-1956) y Fred Kohler (1888-1938), actores norteamericanos exitosos durante las décadas de 1920-1930.

Con el entusiasmo de ver a nuestro cine escalar otro tramo en su ascenso artístico debemos comentar el estreno de “Prisioneros de la Tierra”. Es, sin duda, muy gran película.

Le hacía falta este año al cine nacional una película así, grande en su tema y en su realización, de un vigor y una amplitud de horizonte que le diera la seguridad absoluta de una superación.

El punto de mira se había elevado esta vez muy alto: se trataba de llevar a Horacio Quiroga a la pantalla. Para hacer el argumento refundieron varios de sus típicos relatos. Su hijo Dario y el poeta Ulises Petit de Murat, quien además escribió los diálogos.

Como protagonista la selva misionera. Tierra alucinada, como dice el prólogo, donde los hombres vivían en una borrachera de alcohol y de sangre. En forma despaciosa comienza la alargada exposición del transporte de los “mensús” a los yerbatales y a los obrajes, en una barca a rueda, sobre el Paraná. Van delineándose los personajes que, bajo el influjo del clima, han de precipitar el drama. Y éste surge pujante, con irresistible fuerza de emoción, en los actos finales. El clima, que es lo más difícil, se ha logrado y suena a realidad: el médico, enceguecido por el alcohol., que mata a su hija confundiéndola con una araña; la brutal paliza que el “mensú” rebelde da al capataz Korner, y el sacrificio de Podeley quien muere, transformando su mano en garra para apresar la tierra de la que no pudo dejar de ser esclavo.

Mario Soffici ha logrado superar su labor de “Viento Norte”. Con otro tema auténticamente argentino ha madurado su mejor obra para el cine. El extraordinario vigor que rebosan esas escenas finales nos pone en presencia de un realizador de garra.

Midiendo a “Prisioneros de la tierra” con en rasero común podría reprochársele la demasiada insistencia en el tono dramático y en su crudeza, pero esto mismo, esta ausencia total de concesiones al espectáculo habitual, lo hace más grande en su talla artística.

“Prisioneros de la tierra” es una película hecha con amor. Desde el director, los adaptadores, el dialoguista, que ha infundido un desacostumbrado soplo poético a muchas frases, hasta los interpretes, que ofrecen una labor destacada. Francisco Petrone, en el capataz Korner; Ángel Magaña, que desde “Viento Norte” no nos daba un trabajo de esta fuerza; Raúl Lange, en el enloquecido médico; y los demás, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Pepito Petray, mereciendo una distinción especial la joven Elisa Gálvez, que tiene una actuación notable, por tratarse de una debutante, y que, salvo pequeños titubeos iniciales, asoma una rica expresividad en su rostro y en su voz.

En el excepcional mérito va involucrado el esfuerzo de la empresa filmadora: Pampa Film. Los exteriores fueron filmados en Misiones: algunas escenas tienen como fondo las minas de las misiones jesuíticas de San Javier. Lucio Demare compuso la música de fondo, valiosa. Se escucha, también, una quena, cantada en guaraní.

Después de ver y aplaudir “Prisioneros de la Tierra”, película genuinamente argentina, en cuerpo y en espíritu, buena aún juzgándola comparativamente, podemos decir:

- Tenemos un cine.

CARKL