

# LA CINEMATIZACIÓN DEL CUENTO: DOS CASOS EN LA FILMOGRAFÍA LATINOAMERICANA DE 1939 Y 1953

Nava Marín, José Manuel\*

Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”  
Venezuela

## Resumen

El presente artículo se plantea analizar las implicaciones y particularidades que suscita la práctica de equivalentes cinematográficos de textos de la literatura latinoamericana, en este caso, los cuentos del libro *El Diosero* del mexicano Francisco Rojas (1904-1951) y los relatos del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) han servido de punto de partida para el desarrollo, mediante las posibilidades del arte filmico, de dos producciones audiovisuales en diferentes momentos del cine regional (*Prisioneros de la tierra*, 1939 y *Raíces*, 1953). El análisis se fundamentará en algunas nociones sobre literatura y cine de Stam (2009), Sánchez (2001) y Martínez (2004), quien se concentra en el abordaje que el cine hace del cuento. Algunos trabajos sobre los textos fuentes (literarios) y las películas también servirán para desarrollar esta investigación. Así, encubiertos o no, en busca de su reivindicación, los *otros* se levantan mediante la cinematización del cuento en Latinoamérica y buscan en la literatura y su posibilidad de proyectarse en el cine, las diversas formas de decir y ser a partir de momentos y circunstancias históricas determinadas. Los filmes estudiados llegaron a fraguarse en el imaginario cinematográfico gracias a las posibilidades de la relación entre la literatura y el cine de todos los tiempos.

**Palabras clave:** adaptación, cuento, Latinoamérica, ser, otredad.

## Abstract

This article aims to analyze the implications and peculiarities that arise from the practice of cinematographic equivalents of texts from Latin American literature, in this case, the stories of the book *El Diosero* by the Mexican Francisco Rojas (1904-1951) and the stories of the Uruguayan Horacio Quiroga (1878-1937) have served as a starting point for the development, through the possibilities of film art, of two audiovisual productions at different times in regional cinema (*Prisioneros de la tierra*, 1939 and *Raíces*, 1953). The analysis will be based on some notions about literature and cinema by Stam (2009), Sánchez (2001) and Martínez (2004), who focuses on the film's approach to the story. Some works on source texts (literary) and films will also serve to develop this research. Thus, hidden or not, in search of their claim, the others are raised through the cinematization of the story in Latin America and look at literature and its ability to project in the cinema, the various ways of saying and being from moments and circumstances determined historically. The films studied were forged in the cinematographic imaginary thanks to the possibilities of the relationship between literature and cinema of all times.

**Keywords:** adaptation, story, Latin America, being, otherness.

\*Profesor agregado de la Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Magíster en Literatura Latinoamericana (UPEL- IPB, 2015). Cursante del Doctorado en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL- IPB). Creador de la electiva *Literatura y Cine: encuentros y desencuentros* en la Licenciatura en Educación, mención Lengua, Literatura y Latín de la UNEFM. E-mail; manueljnm@hotmail.com

**Finalizado:** Barquisimeto, Julio-2018 / **Revisado:** Septiembre-2018 / **Aceptado:** Octubre-2018

El cine<sup>1</sup> a pesar de su corta edad<sup>2</sup> con relación a la historia de la literatura, ha crecido a grandes saltos si lo exploramos a partir de lo específicamente cinematográfico<sup>3</sup>. Tales avances no podrían ser acuñados de manera exclusiva al cambio de imagen, pues tanto las propuestas, las tramas y estilos han instaurado una suerte de renovación del séptimo arte; tras lo cual este asume la vestidura de un palimpsesto<sup>4</sup>, pues como lo indica Pérez (2001), el cine sintió desde sus inicios la necesidad de decir, no sólo a partir de la imagen visual sino de la palabra incorporada en las voces de sus personajes y narradores, y a pesar de nacer mudo por lo imperativo de la técnica, desarrolló rápidamente la forma para no mostrar, como lo había hecho en sus primeras décadas, las acciones en silencio.

Así, como lo indica la misma autora, “con la aparición del sonido la palabra se incorporó al discurso cinematográfico y se integró a la imagen, dando paso a múltiples posibilidades de lectura a la palabra tanto verbal como escrita” (p. 16). Por ello, el cine

1 Es importante aclarar que en este artículo de investigación se empleará sin distinción los términos adaptación o transposición para hacer mención al equivalente del texto literario en el cine, incluso se utiliza el término “cinematización” abordado por Robert Stam (2009) para referirse a este mismo proceso.

2 La primera proyección cinematográfica fue realizada por los hermanos Lumiere en París en diciembre de 1895. Actualmente el cine cuenta con 123 años de historia.

3 Como lo resalta Valencia (2006) en su ensayo, muchos escritores, entre ellos Alain Robbe-Grillet, han reconocido cómo el novelista moderno debe adquirir dominios cinematográficos en el proceso de escritura pues “la meta del novelista sería lograr esa objetividad del cinematógrafo (p.s /n). También alude a Thomas Mann quien coincide en que “el cine posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, de un dominio del detalle en personas y cosas, de los que el novelista , y en menor medida el dramaturgo, podrían aprender mucho” (p.s /n).

4 Robert Stam (2009) señala que como “Un lenguaje compuesto por sus diversas materias de expresión, el cine “hereda” todas las formas artísticas asociadas con dichas materias de expresión. Tiene a su disposición lo visual de la fotografía y de la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, las armonías de la música y la actuación del teatro. (p. 55)

a pesar de haber contado con la literatura como pilar desde su nacimiento, se comenzó a desligar de ella y a avanzar aceleradamente, por lo que el séptimo arte en su etapa sonora, “no deja entrever fácilmente a la literatura, pero sí deja sentir profundas reacciones frente a la sociedad, la vida, la existencia o la política (...) un cine que, desde lo profundo del alma, deja enfrentar crudamente al espectador con su mundo” (p.s /n). De este modo, arte filmico creció enormemente, no sólo como manifestación artística sino desde lo comercial como lo indica Valencia (2006).

Sin embargo, dentro de las transformaciones más notables que se han suscitado en el cine destaca su articulación con lo literario; relación que, pese a tener vieja data, resulta hoy día inagotable<sup>5</sup>. Por ello, a pesar de que el nexo entre la literatura y el cine sobreviene desde los inicios del séptimo arte, en el siglo que corre se han intensificado las posibilidades de adaptación que la literatura sigue teniendo a través del lenguaje audiovisual, pues “*el cine es un arma...* Las estructuras están evidentemente ahí, dispuestas para ser arrojadas sobre el espectador con el fin de formatear su manera de ver el mundo, con el pretexto de enseñarle sus facetas y sus costumbres”. (Jullier, 2006, p. 104). De este modo, se consiguen proyectar mediante el lenguaje cinematográfico los mundos y las mentalidades de los seres humanos, experiencias y representaciones que se realizan en entornos sociales y culturales a partir del quehacer del hombre.

### La adaptación fílmica y los estudios culturales

Las versiones cinematográficas de los textos literarios aparecen como productos culturales resultantes de las diversas lecturas perpetradas por los realizadores cinematográficos que terminan por mostrar las temáticas y personajes que en otrora

5 George Melies introduce el patrón de adaptación de obras literarias para contar grandes historias en el cine. Una de ellas es su película “Viaje a la luna” (1902), en la que utilizó dos novelas, una de Julio Verne y otra de H. G. Wells.

formaron parte de la literatura, pero que son para el cine un contenido fuente, un punto de partida para criticar, reescribir, actualizar o parodiar una historia a través del universo de las imágenes y de los sonidos. Por lo que más allá de su lado comercial, producto de la masificación que le adjudicó inicialmente el rol de espectáculo de feria, Stam (2009) expresa que “Desde la perspectiva de los estudios culturales, la adaptación forma parte de un espectro allanado y novedosamente equitativo de producciones culturales. (p. 25).

Así, resulta pertinente hablar de los trabajos de adaptación como medios para la búsqueda de inquietudes de índole cultural; en el caso de Latinoamérica, se pudiese estar en presencia de un cine local que en toda su historia haya podido indagar en estas cuestiones para hacer preguntas, buscar respuestas o para representar lo que se es y lo que se vive desde la cultura latinocaribeña. Aparecen entonces las corrientes de la adaptación que promulgan el abordaje de diversas problemáticas de identidad y opresión, Stam (2009) señala que estas variantes:

(...) tienen un efecto en la teoría de la adaptación: del multiculturalismo al poscolonialismo, pasando por la teoría queer, la teoría de género y la teoría feminista. Lo que estas corrientes tienen en común es su punto de vista igualitario, su crítica a las normatividades silenciosamente asumidas y soslayadas que colocan a “lo blanco”, lo europeo, lo masculino y lo heterosexual en el centro, mientras marginan todo lo que no es normativo. (p. 28)

### La cinematización del cuento

No es un secreto que muchos teóricos y ensayistas han trabajado de manera general el tema de las adaptaciones cinematográficas, enfocándose mayormente en el tratamiento que el cine ha hecho de los textos novelescos; sin embargo, otros han sentido la necesidad de preguntarse y estudiar la forma en cómo uno de los subgéneros narrativos más antiguos, como el cuento, se ha visto seducido por

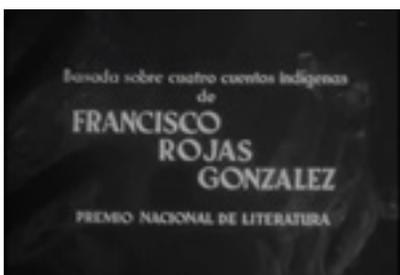
diversos procesos de transposición filmica. Sobre esto, resalta el trabajo de Josep Martínez (2004) quien señala que “Cuando un director quiere llevar al cine un cuento o un relato corto se encuentra, además de las dificultades que siempre comporta una adaptación, otra añadida: la breve extensión del texto que va a servir de base al guión”. (p. 91)

Por eso, más allá de los aspectos que pueden explicar los problemas de la adaptación de un material literario en el cine, específicamente un cuento, el arte cinematográfico en Latinoamérica y el Caribe no ha estado ajeno, en todo recorrido histórico, de la puesta en marcha de diversas producciones artísticas que han tenido como punto de partida la trama proveniente de un texto literario, por lo que las transposiciones de los relatos pudiesen tener una penetración considerable, quizás no estudiada y analizada a grandes rasgos, en la historia del cine latinoamericano y su relación con la literatura.

### Fragmentos y mixturas en el genio creador del continente: Cuando el cine une lo que la literatura separa. Dos casos en la cinematografía latinoamericana: 1939 y 1953

Es importante acotar que a pesar de contar con una larga lista que agrupa las diversas adaptaciones o transposiciones de cuentos escritos en Latinoamérica, nos centraremos en dos análisis que desarrollan la práctica de equivalentes cinematográficos de textos de la literatura del continente. Los cuentos del libro *El Diosero* del mexicano Francisco Rojas (1904-1951) y los relatos del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) sirvieron de punto de partida para el desarrollo, mediante las posibilidades del arte filmico, de dos producciones audiovisuales que construyen y exponen particularmente las distintas representaciones identitarias latinoamericanas en distintas épocas y diferentes momentos del cine regional.

## ***El diosero* de Francisco Rojas y el cine: *Raíces* (1953)**



La película *Raíces*, expuesta al público en 1953, y ubicada en el género de drama indigenista se basa en algunos relatos del libro *El diosero* de Rojas, cuentos que de alguna manera, sin aparecer mezclados en el film<sup>6</sup>, componen la reivindicación y sentido de lo indígena en la sociedad mexicana moderna. Las historias que inician, terminan y dan continuidad a la otra<sup>7</sup>, siguen la línea nacionalista de la pluma de Rojas quien se preocupó tanto por mostrar ante el México de la época las formas de vida de los pueblos aborígenes, marginados y apartados de la civilización a través de varios siglos de historia:

Raíces tuvo por principio la virtud importantísima replantear la forma en

6 A pesar de que cada cuento es independiente en la película, hay una fusión de tramas provenientes de dos relatos del libro, en este caso los cuentos “La tona” y “Nuestra señora de Nequetejé” mezclan sus historias para dar cuenta en el filme de una sola trama concentrada con el título de “Nuestra señora”.

7 Nos dice Vallejo (2011) que “Se trata de una estructura episódica que rompe la progresión dramática. (p. 5). Para Chaumel (2016) las cuatro historias que en la película se desarrollan son cortometrajes o capítulos argumentales.

cómo las películas mexicanas se asoman al mundo indígena mexicano, esto es conocer y divulgar sus propios valores y no tanto por la crítica o denuncia social. Sólo el primer cuento *Las vacas* plantea las precarias condiciones de la vida de indígenas; en los demás parecía más importante restituirle su dignidad humana, admirar su sabiduría ancestral y ridiculizar frente a ello la posición del blanco. (p. 2)

El libro de cuentos *El diosero*<sup>8</sup> fue publicado en el año 1952, un año después de la muerte de su escritor, por lo que se presentó ante el público como una obra póstuma. El texto, como lo indica Bermejo (2016), “tiene como tema central la vida y costumbres del indio de México (...) El mundo indígena que ha sido desvirtuado por la incomprensión y desconocimiento que de su cultura tienen el mestizo y el hombre ciudadano...” (p. 130). Esta obra de Francisco Rojas vendría a ubicarse en la llamada literatura indigenista<sup>9</sup>, aquella que sin ínfulas de idealización y embellecimiento buscó reivindicar desde diversos ámbitos, especialmente el social y el cultural, a esos hombres y mujeres que provenían de las comunidades originarias, pues “presenta un exaltado sentimiento de reivindicación social por el indio del siglo XX, tal cual es, sin idealizarlo, y se interesa por la problemática indígena en su momento histórico” (Bermejo, 2016 p. 103)

Francisco Rojas es señalado como uno de los mejores cuentistas de la primera mitad del siglo XX, pues su exaltado afán nacionalista, al margen de todo ideario

8 Bernal (2004), nos dice que *El diosero* “es un mapa étnico, de culturas y lugares, invaluable para el estudio, conocimiento y comprensión de los elementos socioculturales que le dan cohesión al mundo indígena”. (p. 51)

9 Para Bernal (2004), la literatura indigenista se enmarca dentro de la literatura social. La obra de Rojas no es más que el reflejo de la realidad social después de la revolución mexicana, específicamente sobre la cuestión indígena, un interesante sincretismo entre el mundo prehispánico y el hispano, espacios de negación y afirmación, en la que se enfatiza definitivamente la búsqueda de la identidad nacional, postrevolucionaria.

político e ideológico, fue resaltar al ser más vilipendiado en la historia cultural latinoamericana, centro humano de las sociedades aborígenes originarias, el indígena. Por lo que su carrera antropológica va a ser el germen productor de su obra literaria, así lo indica Bernal (2004) “El arraigado nacionalismo de Rojas González se reflejará en su obra literaria...” (p. 126)

Así, la dinámica del filme basado en la obra de Francisco Rojas consiste en mostrar por separado las tramas de los diversos cuentos, esto lleva a presentar el análisis tal como va apareciendo cada historia a lo largo de la versión cinematográfica dirigida por Benito Alazraki:



Las vacas, trama con la que inicia la película *Raíces*, se basa en el cuento que originalmente lleva por nombre *Las vacas de Quiviquinta*, tercer relato del libro de Rojas que resulta ser el mayor reflejo de las hostilidades y las necesidades por las que atravesaba el pueblo indígena; la descripción minuciosa y realista con la que da inicio el cuento es reflejo de ello:

Los perros de Quiviquinta tenían hambre (...)

Y también tenían hambre los hombres, las mujeres y los niños de Quiviquinta, porque en las trojes se había agotado el grano, en los zarzos se había consumido el queso y de los garabatos ya no colgaba ni un pingajo de cecina... (Rojas, 1974, p. 21)

El respectivo equivalente cinematográfico de este relato que se convierte en el punto de partida de *Raíces*,

a pesar de dejar de lado ciertos pasajes que aparecen descritos de manera minuciosa en el cuento, sigue el orden de presentación de los acontecimientos al igual que su base narrativa literaria, pues el reflejo de las necesidades de los hombres y mujeres de Quiviquinta, especialmente la situación de Martina y su marido, mantienen el mismo recorrido hasta llegar el clímax del cuento: el negocio con esa gente que viene desde lejos, pero que se convierte en la única posibilidad de no pasar hambre y seguir adelante a pesar del castigo inclemente de la naturaleza hacia los hombres. Por ello en esta historia:

El contrapunto entre el mundo indígena y el mundo occidental actual se establece mediante el sistema de personajes (prototipos femeninos y masculinos contrastantes e irreconciliables), que apela a representaciones estandarizadas por el cine clásico (mujer rubia/mujer de piel oscura; traje moderno/traje típico), y con la irrupción de un elemento simbólico (el auto descapotable) que representa la modernidad y el progreso, y que contrasta visualmente con otro elemento simbólico (la leche, asociada a la madre tierra y la supervivencia). (Vallejo, 2011, p. 04)





En este punto se pone de nuevo en la palestra las dicotomías que rodean el mundo aborigen y la sociedad moderna que le mira despectivamente, que no lo considera quizá como igual, pero que se vale de él para avanzar en un espacio en el que, a pesar de no ser internalizado por el hombre ciudadano, todos se necesitaban. Para algunos críticos, en este cuento de Rojas es donde mayormente se reflejan los padecimientos a los que eran expuestas las comunidades indígenas, apareciendo al mismo tiempo apartadas de toda civilización.



Por otro lado, los cuentos *La tona* y *Nuestra señora de Nequetéjé* dan paso, en la película, a la trama desarrollada con el nombre de *Nuestra señora*, en el que se mezclan ambos relatos para dar cuenta de la naturaleza de los hombres y mujeres de los pueblos originarios, que empapados del aura religiosa producto de la evangelización colonial, muestran creencias

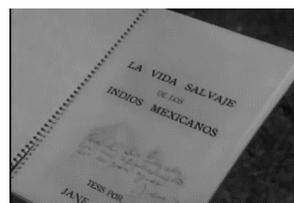
y fervores amalgamados con las nociones de vida y sentir aborigen. También, se muestra la relación entre los hitos de la civilización moderna y las caracterizaciones cotidianas de los pueblos primitivos que aún permanecen, en ocasiones camufladas, en el imaginario colectivo de los indígenas. Bernal (2004) indica que:

Los cuentos de *El diosero* encierran en sí un mundo, con todas las contradicciones que pueda tener una cultura. En él se rescatan valores, tradiciones, creencias, entre otros, que definen una forma de ser y pensar del indígena mexicano. (p. 51)



En la versión cinematográfica de estos dos relatos, consiguen fusionarse, magistralmente, dos historias de Fernando Rojas que aparecen por separado en *El diosero*. Allí subyace el ingenio creador del realizador cinematográfico, unir a través del cine lo que la literatura muestra independientemente. Los personajes de *La tona* y *Nuestra señora de Nequetéjé* se relacionan y se mezclan hasta el

punto de convivir armoniosamente, y no sólo a través del diálogo de los mismos personajes (Señorita Jane, el doctor, el aborigen, la esposa), sino mediante la relación entre la ciencia y las creencias, entre el mundo aborigen y la civilización, que aparecen desligados y divorciados en muchas instancias a través del tiempo<sup>10</sup>. Esta noción de fusión encaja con lo que Josep Martínez (2004) en su texto *El cuento literario y el cine*, incorpora como la variante 3 en la que la intención de quien realiza la película se encamina a mezclar varios cuentos de un mismo autor y concentrarlos en un único centro narrativo.



Por otro lado, así como en algunos cuentos se muestran las necesidades por las que atravesaban los pueblos originarios en relación a la otra cara del país, ese México moderno y en desarrollo, en las historias de *Nuestra señora* aparecen nociones y personajes, sobre todo Jane, que sigue considerando a las comunidades indígenas como salvajes y rudimentarias incapaces de admirar una obra de arte o de reunir en sus fiestas religiosas y populares un universo culturalmente rico y armonioso “Cada uno de los episodios presenta el aislamiento de ciertos sectores, la escisión entre el mundo natural/bárbaro y el mundo occidental/civilizado, la imposibilidad de una fusión y una comunión presente o futura” (Vallejo, 2011, p. 3).

<sup>10</sup> Precisamente, para Bernal (2004) “Hay casos de ese sincretismo religioso entre las deidades prehispánicas y la imposición española, como en el cuento *Nuestra señora de Nequetejé*, donde se nos muestran los móviles psicológicos por entender ese mundo prelógico o primitivo- según expresiones del pensamiento antropológico en las comunidades indígenas”. (p. 51)



La trama de esta tercera historia dentro de la película de Benito Alazraki, proviene

del cuento *La parábola del joven tuerto*, sexto cuento del libro de Rojas, quizás una de los relatos que concentra la mayor muestra de fervor y fe del pueblo aborigen que en situaciones adversas, busca e implora el auxilio de los santos y dioses adjudicados en su mayoría por la indumentaria católica de tradición colonial. El fervor hacia los reyes magos, la implantación de una promesa y el empeño en dejar de ser lo que muchos rechazan, llevan a una madre en medio de la ingenuidad, la pobreza y la desesperanza a desarrollar una de las historias más estremecedoras que se han originado desde la literatura mexicana hacia el cine<sup>11</sup>.



Tanto en el relato de base literaria como en la cinematización de la trama se consigue, mediante la ironía, mostrar que el universo aborigen, por más extraño e incomprensible que puede llegar a ser para quien lo mira desdeñosamente, es capaz de gestar las más conmovedoras muestras de fervor, amor y lucha de los hombres, mujeres y niños de una comunidad golpeada desde siempre. Sin embargo, a pesar de percibir estos elementos, no se puede dejar de ver la trama del tuerto como “una fábula descarnada contra la superstición y la religión”. (Chaumel, 2016, p. 248)



La última trama que nos presenta Alazraki en el filme, se basa en el noveno cuento de *El diosero* titulado *La cabra en dos patas*, historia que proyecta en ambas instancias narrativas, la literaria y la filmica, la tensión entre los blancos instalados en tierra mexicana y los pueblos aborígenes que rehacen sus caminos sobre la base del trabajo duro pero que se ven seriamente afectados por las intenciones crueles y hostiles de los que se creen representantes de la civilización... En este caso, aplica lo que señala Vallejo (2011)

<sup>11</sup> Vallejo (2011) en su texto enfatiza que “el registro de las festividades religiosas remiten a un registro documentalizante, emparentado al modelo, a la observación participante de tipo etnográfico” (p. 5)

pues “se actualiza un sistema de personajes dicotómico y estereotipado que se recupera del sistema clásico de representación y que trabaja sobre la polaridad universo occidental moderno / universo indígena primitivo”. (p. 6)



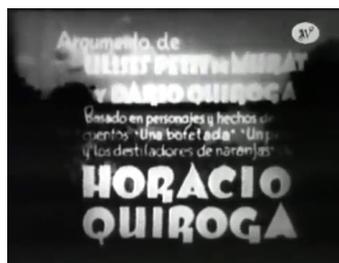
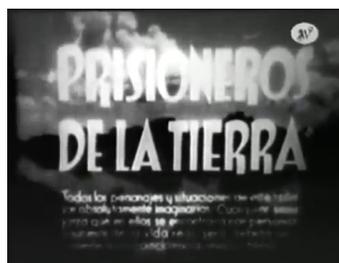
También en esta trama es donde mayormente aplica el aura irónica de la pluma de Francisco Rojas, que no se pasa por alto al lograr la cinematización del cuento, pues la supuesta ignorancia y sumisión de los indígenas, considerados en casos extremos, presos de una sociedad que los ve como inferiores (mejor ejemplo no puede ser este relato, ya que en el pensamiento del hombre citadino, la raza india mejorará si se mezcla con sangre blanca), se reivindica en esta historia que deja ver cómo la valentía y la inteligencia siempre estuvo presente en los pueblos primitivos, formando parte de su lucha constante contra quienes los oprimían. Esta historia y su adaptación como último relato que compone la película *Raíces* dejan muy claro las intenciones de mostrar mediante el lenguaje cinematográfico lo que tanto cultivó Francisco Rojas a través de su pluma:

(...) los valores de sacrificio y abnegación, dignidad y honor, la estoicidad o la crítica a la superstición y religión ubican a la película como presentación social del mundo indígena y búsqueda del reconocimiento de la figura del indio.

En estos tres parámetros entre lo cinematográfico, lo documental y la reivindicación radica la creatividad de *Raíces* (1953). Reflejaba la autenticidad de la sociedad mexicana y si ser propiamente comercial la reivindicación del indígena mexicano llamó la atención al gran público. (Chaumel, 2016, p. 254)



## Los cuentos de Horacio Quiroga en el cine: *Prisioneros de la tierra*<sup>12</sup> (1939)



Esta película del director Mario Soffici parte de los cuentos del escritor uruguayo Horacio Quiroga, específicamente *Un peón*, *Una bofetada* y *Los destiladores de naranjas*, mediante un guion elaborado por Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, hijo del escritor. Para poder hablar de la trama de la película, sus personajes, su desarrollo y su final, es preciso aludir, brevemente, a los textos que dan pie al argumento del film.

Como lo indican Rolandi y Tenczer (2007), en su trabajo sobre la película, la historia que emerge de *Prisioneros de la tierra* se basa en varios cuentos de Horacio Quiroga, textos concebidos durante su permanencia en Misiones que de forma general presentan el fracaso del hombre ante la barbarie de la naturaleza tropical. Sin embargo, la atmósfera

<sup>12</sup> Hay datos interesantes sobre este filme en el trabajo realizado por Rolandi y Tenczer (2007), pues indican que “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”. (p. 14). También señalan que “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”. (p. 14)

característica de los cuentos de Quiroga no sólo va a ser el epicentro de la trama, también las determinaciones sociales, las visiones concebidas sobre los *otros*, muchas veces considerados inferiores, terminan liquidando todo espacio sosegado, llevando al espectador a presenciar y a vivir desenlaces crueles. Rodríguez Monegal (2004) en el prólogo del libro *Cuentos* de Quiroga, y haciendo alusión al suicidio de la esposa del escritor, señala que:

Para sobrevivir, Quiroga enterra este hecho en lo más secreto de sí mismo, no habla con nadie del asunto, continúa viviendo y escribiendo, pero emparedado en lo más íntimo, registrando implacablemente el trabajo de la fatalidad sobre los otros, los mensú, los explotados, o los aventureros que pueblan Misiones, los ex hombres, alcoholizados, locos. (p. XVII)

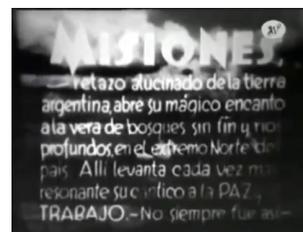
Por ello, se asiste al desarrollo de la dicotomía amo / peón que permanece durante todo el recorrido narrativo de la película, pues se encuentran vulnerados todos los derechos del trabajador rural a través de la mano implacable de quien dirige su destino. Así, la situación social entre ambos grupos se mantiene con tensiones y conflictos durante el desarrollo de los acontecimientos hasta el momento en que se da el clímax narrativo:

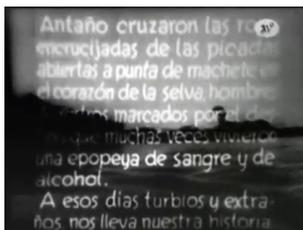
Consideramos que el tema central de la película se refiere a la injusticia social. Es una crítica a la relación de poder existente en el interior del país que recrea situaciones del mundo pre-capitalista, ante la ausencia de una legislación y un Estado que proteja al mundo del trabajo. (Rolandí y Tenczer, 2007, p. 10)



Por otro lado, Misiones aparece en la película como centro de la acción, lugar en que el relato cinematográfico agrupa las diversas historias que emergen de los cuentos utilizados para consumir la trama filmica, este lugar tan aludido en los relatos del escritor uruguayo va a ser, al mismo tiempo, centro geográfico y narrativo, eje de conexiones entre diversos personajes y un sinfín de situaciones. Esto resulta interesante, pues como lo indica Rodríguez (2004):

Misiones era descubierta por Quiroga al mismo tiempo que Misiones lo descubría a él, lo revelaba a sí mismo. Ese hombre que se había desarraigado de su tierra natal y había quedado con las raíces al aire, encontraba en Misiones su verdadero hábitat. Pero también lo encontraba el artista. (p. XVI)





Respecto a la transición de lo literario a lo cinematográfico, la particularidad de llevar no solamente el argumento de un cuento a la gran pantalla, sino de agrupar diversas historias en una misma instancia narrativa y visual resulta compleja y singular, ya que precisamente ese aspecto es el que termina trascendiendo al trabajar con el argumento que tiene sus cimientos en un cuento literario. Por esto, nos detenemos en las variantes de adaptación propuestas por Josep Martínez (2004), específicamente en la tercera (El director mezcla varios cuentos del mismo autor) en la que se encuentra una de las posibilidades con las que cuenta quien dirige la película, para luchar justamente contra el carácter breve de la trama de un cuento, particularidad que impide en algunos casos llevar la historia del relato a 90 minutos como lo exige la llamada gran pantalla. De esta forma, la consideración no sólo de un cuento del autor sino de varios de ellos, estaría ofreciendo la opción de alargar la trama y los conflictos, pues como lo dice Martínez (2004) la combinación de estos textos que pertenecen a la misma colección<sup>13</sup> llevaría a concentrar la obra de un autor determinado “en un único relato filmico, creando relaciones nuevas entre los personajes pertenecientes a cuentos diferentes” (p. 91).

Es así como *Prisioneros de la tierra*, drama social gestado a partir de la inventiva feroz y exquisita de Quiroga, se convierte en un único relato filmico a pesar de tener como base narrativa las tramas de diversos cuentos (Sobresalen los personajes y las tramas de *Una bofetada* y *Los destiladores de naranjas*,

<sup>13</sup> Sin embargo, en *Prisioneros de la tierra* los cuentos utilizados para realizar la versión cinematográfica fueron publicados, en su momento, en diversas colecciones.

por lo que algunos diálogos de ambos cuentos permanecen intactos). Es por ello que los personajes de varios de estos relatos se relacionan y se mezclan en una misma historia, terminando por resaltar a muchas figuras que en el cuento no suelen destacar tanto. Esto sucede con Andrea, el personaje femenino hija del doctor Else, pues posee gran peso en la película y da pie al desarrollo de la historia de amor (ausente en el relato) con Esteban, uno de los mensú, personaje socialmente explotado y maltratado en las historias presentadas tanto en la literatura como en el cine de la época.



Así como la película abre una brecha para que entre y se expanda una historia de amor, por demás prohibida; de igual forma, al estilo de los más antiguos cuentos populares, hay espacio para la figura del villano, por lo que el antagonista de la película va a ser Kotner, mano ejecutora de la injusticia y la falta de escrúpulos, representando el polo opresor de la sociedad que agobia y castiga al mensú por su condición social. Sin embargo, el tiempo carnavalesco se apodera de la trama

y finalmente la figura humillada consigue consumir su venganza sin miedo y sin piedad, pero abonando el terreno para la llegada de un destino fatídico. La humillación por la cachetada del patrón al trabajador se extrae principalmente del cuento *Una bofetada*, al igual que el desquite del peón hacia el amo, que termina con la muerte de este último como originalmente ocurre en el relato.



De este modo, las referencias a la vida de los hombres de Misiones, concebidas por el mismo Quiroga y como se anuncia en algunos diálogos, terminan consolidando al ser humano como un prisionero de la tierra<sup>14</sup>, vislumbrando elementos de los cuentos del escritor uruguayo que no abandonan el relato cinematográfico: la naturaleza inclemente se alza ante el hombre como dueña de su destino.

<sup>14</sup> Sentencia que queda registrada en el diálogo entre Kotner y Andrea: “Es un mensú... esta gente pertenece a la tierra” (55:28)



Finalmente, es de admirar cómo el cine latinoamericano que toma como base la historia proveniente de una obra literaria, específicamente de las décadas del 39 y del 53, tiempos de los filmes analizados en este artículo de investigación, se alza como ejemplo de un séptimo arte que apuesta por la reivindicación de las figuras de la otredad que se han gestado en el continente desde la conquista y colonización. Es de notar como, encubiertos o no, en busca de su reivindicación en una sociedad que los ha marginado, los *otros* se levantan mediante la cinematización del cuento en Latinoamérica y buscan en la literatura y su posibilidad de proyectarse en el cine, variadas formas de decir y ser a partir de diversos momentos y circunstancias históricas, intentando colarse y perpetrarse en las diversas expresiones artísticas del continente a través de los años, muestra de ello son las películas *Raíces* y *Prisioneros de la tierra*, que llegaron a fraguarse en el imaginario cinematográfico gracias a las posibilidades emanadas de la

relación entre la literatura y el cine de todos los tiempos.

### Referencias bibliográficas

- Bermejo, M. (2016). *Francisco Rojas González*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://docplayer.es/amp/32852055-Indigenismo-maria-del-carmen-bermejo.html> [Consulta: 2018, julio 18]
- Bernal, T. (2004). *El diosero: una mirada al México indígena*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1870> [Consulta: 2018, noviembre 15]
- Chaumel, J. (2016). *Raíces. La creatividad en el exilio por la causa indigenista*. Creatividad y Sociedad [Revista en línea] (25) <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/9.Raices.adenelexilioporlacausaindigenista.pdf> [Consulta: 2018, noviembre 15]
- Jullier, L. (2006). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- Martínez, J. (2004). *El cuento literario y el cine*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://blocs.xtec.cat/filmodidactica/files/2009/03/el-cuento-y-el-cine.pdf> [Consulta: 2016, abril 10]
- Rodríguez, E. (2004). Prólogo. En Q. Horacio, *Cuentos* (pp. 84-109). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rojas, F. (1974). *El diosero*. México: Fondo de Cultura Económica
- Rolandi, C. y Tenczer, L. (2007). *Prisioneros de la tierra. La crítica social en el cine Argentino*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://cdsa.aacademica.otg/000-108/452.pdf> [Consulta: 2016, febrero 12]
- Sánchez, J. (2000). *De la literatura al cine. Teorías y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Stam, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valencia, L. (2006). *De cine y literatura: encuentros y entuertos*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/decineli.html> [Consulta: 2016, febrero 12]
- Vallejo, D. (2011). *Raíces*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.museodelamujer.org.mx/docs/cineclub/raices.pdf> [Consulta: 2018, agosto 20]
- Villarreal, L. (2001). *Cine y literatura: Entre la realidad y la imaginación*. Ediciones Abya-Yala: Quito