

## ***El realismo Socialista en cartelera:***

La Tierra Prometida, un viaje inconcluso\*

**Aldo Vilches Salazar\***

### **Resumen:**

“La Tierra Prometida”, de Miguel Littin, es, a todas luces, una megaproducción cinematográfica reconocida como la más ambiciosa del período de la Unidad Popular, un verdadero acontecimiento fílmico desarrollado en un contexto favorable para su éxito de taquilla, y a partir de este, su éxito ideológico.

La película posee una doble lectura, pues en ella se contienen dos contextos distintos. Primero, como fuente histórica, nos presenta la trama de la película el comienzo de la década de los años 30, un período convulsionado en cuanto a administración política del país, a la vez que, como acontecimiento histórico en su génesis misma, nos habla del período de la Unidad Popular y un proyecto ideológico a nivel nacional, el cual es encontrado al mirar a la producción no sólo como una película con una trama específica, sino como un todo, con una musicalización simbólica, una historia propia destacable y un director particular.

**Palabras Clave:** *realismo socialista, sentido* *hodológico, poiesis, ethos revolucionario, documento/acontecimiento, memoria social.*

\* Investigación realizada en la cátedra Monográfica de Especialidad de la Historia I: Residencia y Viaje, historia del cine chileno, dirigida por el profesor Ítalo Fuentes Bardelli, el año 2015.

\*\* Estudiante egresado de Licenciatura en Educación con mención en Historia y Pedagogía en Historia, Geografía y Educación Cívica, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. aldo.vilches.s@gmail.com

## Introducción

En el área de los estudios históricos, la importancia de la fuente histórica es de total importancia, pues nos permite estudiar y reconocer el pasado de manera que podamos abarcar los procesos y acontecimientos históricos de una forma algo más objetiva, a pesar de la imposibilidad de la total objetividad, pues absolutamente todo el conocimiento que desarrollamos está condicionado por la opinión propia, y por las diversas opiniones y perspectivas de los distintos actores sociales.

Sin embargo, esta cabal importancia de los documentos históricos como una mera fuente resulta en un análisis incompleto, pues tendemos a olvidar o a obviar a que la gestación de una fuente es la vez un acontecimiento histórico. La *poiesis* (del griego ποιέω: hacer, producir, fabricar, crear) de cualquier acción humana ha de ser entendida también como un documento-acontecimiento, una arista más de la Historia, un testigo y exponente de la Historia pura de la humanidad.

Una fuente recurrente en el quehacer histórico son los documentos cinematográficos, las películas, pues en el desarrollo de su trama retrata un período temporal determinado, una situación reciente, un pasado lejano, un presente familiar, un futuro distópico o una imposible utopía. Por lo general las películas y documentales que muestran algún período o acontecimiento histórico son utilizadas como fuentes de investigación y materiales didácticos para el aprendizaje, pero el estudio de estos puede ofrecer muchas más posibilidades si no nos quedamos en el estudio o disfrute de su argumento principal, al prestar atención al contexto en que aquel film fue producido, su propia historia y la de sus protagonistas, actores, compositores y director. Se trata de apreciar a la creación de aquel documento como un hito histórico, la *poiesis* como acontecimiento, puesto que la Historia está en la creación.

Y el documento-acontecimiento que pretendo abordar en este análisis es una de los más importantes hitos cinematográficos de la historia del cine chileno. Me refiero a "La Tierra

Prometida"<sup>1</sup> de Miguel Littin, obra cargada de íconos y simbolismos, donde a partir del realismo socialista imperante en el cine chileno de izquierda, jugando con un contrapunto surrealista, se retrata el peregrinaje en principio geográfico de un grupo de campesinos y obreros del salitre, a la vez que una transformación social como sentido *hodológico* (del griego ὁδός: camino, recorrido) del relato, el cual intenta ser demostrado al público apuntando a la memoria cultural de estas audiencias, tratando quizá de construir en los grupos subalternos un ethos revolucionario.

Una obra totalmente política, cuyas raíces e influencias se pueden remontar no sólo al neorrealismo italiano de Pasolini, reconocido ampliamente como paradigma del cine chileno izquierdista, sino también en los principios del realismo socialista de Bertolt Brecht, o en la obra del soviético Sergei M. Eisenstein, principalmente "El acorazado Potemkin"<sup>2</sup>, reflejado esto en la tensión grupos subalternos-élite del poder que trata el director, o burguesía-campesinado, con tintes evidentemente escatológicos-teleológicos reflejados en escenas cruciales del film, además de querer enfrentar a la audiencia a la dialéctica memoria-olvido, y el reflejo local-universal, donde el objetivo del cine de realismo en principio social, es una tendencia de todos los gobiernos de izquierda.

Las posibilidades que ofrece el análisis de este film son variadas dependiendo de las categorías conceptuales que puedan ser tratadas, pero en este caso me abocaré a tratar las condiciones políticas de su producción, el registro vinculado a un tipo de memoria (u olvido) social, y el sentido *hodológico* del relato que presenta el director, todo esto bajo la primicia de que el documento cinematográfico es constituido en su *poiesis* como un acontecimiento histórico.

1 Contreras, J.L. (prod.) y Littin, M. (dir.) (1973) "La Tierra Prometida" [película] Chile: Cinematográfica Tercer Mondo/ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Revisar en <http://www.cinechile.cl/pelicula-10>

2 Bliokh, J. (prod.) y Eisenstein, S. M. (dir.) (1926) "Bronenosets Potyomkin" ("El acorazado Potemkin") [película] Unión Soviética: Goskino. Revisar en <http://www.filmaffinity.com/es/film961390.html>

## DESARROLLO

### Sobre el cuerpo documental

En primer lugar, la sinopsis: el film narra la historia de la epopeya que obreros del salitre y campesinos pobres gestan a partir del levantamiento de una comunidad autónoma en la localidad de La Palmilla, sexta región, abrazando desde su "analfabetismo político" postulados marxistas que ya a los obreros del salitre les eran algo familiares y reconocibles en la figura de Luis Emilio Recabarren. La circunstancial República Socialista de 1932 impulsada por Marmaduke Grove les significa entonces una aspiración mayor, les insinúa que el largo camino recorrido no ha llegado a su fin, y que su viaje aún tiene un paradero final esperándolos en las entrañas del conflicto de clases, exaltando la figura de un caudillo en José Durán, todo esto sostenido en el relato, la memoria oral, de un sobreviviente de aquella cruzada.

Como acontecimiento histórico, en tanto, el film nos habla ya no de los años 30, si no que viene a contextualizar el principio de la década de los 70. Asistimos aquí a un proyecto auspiciado por el Estado de Chile, en ese entonces la Unidad Popular, que vio en la figura de Miguel Littin la mejor opción para canalizar y dirigir la versión chilena de la corriente del realismo socialista. El director había saltado a la fama luego de dirigir "El Chacal de Nahueltoro", en 1969, donde denunciaba tanto el a veces absurdo actuar de la justicia, como la marginalidad del campesinado. El impacto de esta en la sociedad chilena, así como el éxito internacional de la misma, impulsó la designación de Littin, por parte de Salvador Allende, como principal cabeza de los estudios de ChileFilms en 1971. Si bien el director nunca militó en algún partido político, no cabe duda de su compromiso para con el pueblo y de su tendencia socialista.

En este contexto comenzó la producción de "La Tierra Prometida", largometraje a color, de una duración de 120 minutos rodados en la localidad de Colchagua, específicamente en Santa Cruz. Si bien no se trata de un relato de personajes, sino más bien de clases sociales en conflicto, en su elenco destacan grandes figuras del cine chileno, como Marcelo Gaete (Un viaje a Santiago, La Caleta Olvidada), Pedro Alvarez (Valparaíso mi Amor, Ya no basta con re-

zar), Shenda Román (Tres Tristes Tigres), Rafael Benavente (Un viaje a Santiago, Los Testigos) y el gran Nelson Villagra, elegido el año 2002 como "El mejor actor chileno del siglo XX", quien deslumbrara al personificar años antes al Chacal de Nahueltoro, catapultando su fama.

La musicalización de la película estuvo a cargo del compositor Luis Advis, y entre los intérpretes de la misma destacan la banda Inti Illimani, el cantautor Ángel Parra, y el Coro Juventudes Revolucionarias, produciendo una total simbiosis musical con la exaltación de ciertos símbolos en escenas determinantes del film, dándole un sentido que en ocasiones se acerca a lo escatológico. Los nombres del compositor y las agrupaciones recién mencionadas dan cuenta también del perfil de proyecto estatal que posee la producción cinematográfica, siendo todos principales artistas de izquierda.

El Golpe de Estado del año 1973 resultó un contratiempo de proporciones para la producción del film, el cual debió ser terminado en el exilio desde Cuba, en colaboración con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

La dictadura de Augusto Pinochet en Chile, junto con la censura que significó, resultó en un doble estreno de la producción cinematográfica, en donde la nacional resultó ser mucho más tardía que la internacional realizada en 1973 en la Unión Soviética, puesto que "La Tierra Prometida" sería estrenada en Chile el 30 de octubre del año 1991, casi 20 años luego de su realización.

Para completar el análisis del film de Miguel Littin, en su función de formador de un ethos en un contexto determinado, planteo su comparación con el film de Serguéi M. Eisenstein "El acorazado Potemkin", afamada producción del cine mudo realizada en el año 1925. En 77 minutos de duración, el film retrata un hecho histórico acaecido 20 años atrás, el motín de la tripulación del acorazado Potemkin contra los oficiales zaristas de este. Realizado al alero del estado soviético pocos años luego de la revolución bolchevique, es considerada no sólo como unas de las más importantes muestras del cine propagandístico, sino como una de las mejores películas en la historia del cine, siendo homenajeada una y otra vez en el cine internacio-

nal por directores como Francis Ford Coppola, Woody Allen o Brian de Palma. Su propaganda era tan evidente, que muchas de sus exhibiciones fueron editadas o fue derechamente prohibida, en países como Alemania (durante el régimen nazi), España (durante el franquismo) Gran Bretaña y Francia. De hecho, en la misma Unión Soviética fue editada por orden de Iosif Stalin, removiéndole la introducción narrada por León Trotsky.

### Definición de búsqueda y plan de trabajo.

Para presidir el análisis del documento, sugiero como planteamiento hipotético que el realismo socialista tiene como finalidad, a partir de una transformación hodológica, la configuración de un ethos social y revolucionario para el pueblo, el cual en su función de espectador, lo acepta como un ethos propio. Esta propuesta toma forma solo cuando el documento es analizado en su dimensión de documento-acontecimiento, tomando en cuenta la trama que ofrece al espectador, así como el contexto en el que es producido, siendo este el gobierno de la Unidad Popular, tomando así el film la forma de un proyecto estatal que busca el despertar de una conciencia social aletargada en el olvido colectivo, proyecto que se vio coartado en sus aspiraciones producto del Golpe de Estado de 1973.

Lo anterior supone que para el estreno del film, casi 20 años luego de su producción, el objetivo no se cumple, no tiene el efecto deseado en la audiencia, puesto que el contexto ha cambiado, incluso a nivel internacional, donde el paradigma del realismo socialista como corriente estética ha perdido fuerza junto el Socialismo, quedando el film, en el nuevo contexto nacional e internacional, relegado a la categoría de realismo social, es decir, muestra una realidad innegable de la época para los grupos subalternos rurales, pero ha perdido su cualidad propagandística.

Para demostrar esta cualidad de propaganda y exaltación de símbolos asimilables a un carácter revolucionario en el relato del documento, analizaré ciertas escenas del mismo al tiempo que trataré de establecer una comparación con "El acorazado Potemkin", de Sergei M. Eisenstein, demostrando a la vez como éstas siguen

casi al pie de la letra los principios del realismo socialista de Bertolt Brecht, dramaturgo alemán que fuera el impulsor del teatro épico.

Junto con lo anterior trataré de demostrar cómo es que el film posee un doble sentido *hodológico*, un peregrinaje físico y otro social, diferenciados fácilmente en el relato, sin que la presencia de un sentido signifique la ausencia total del otro.

### Material Crítico

En primer lugar, para analizar y entender al documento como un acontecimiento histórico por sí mismo, recorro al trabajo de Ítalo Fuentes, "*Poiesis y peregrinaje: tres apuntes en torno a un 'decir en obra' acerca de la historia*"<sup>3</sup>, el cual rescata el momento efímero de la creación, reivindicándolo al estatus de acontecimiento histórico, al tiempo que se conjuga y compara esta *poiesis* con el concepto del peregrinaje, el viaje de una idea a la creación.

El tema de la propaganda en los documentos cinematográficos, en tanto es ampliamente tratado en trabajo de Juan José Gómez "*Crítica, Tendencia y Propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917 - 1954*"<sup>4</sup>, proyecto que en una colección de textos relativos al arte analiza las relaciones entre el marxismo y la cultura, siendo estos textos los escritos de sus principales componentes, presentados en forma de debate entre los diversos planteamientos culturales asociados al comunismo internacional, encontrándose entre estos los postulados sobre el realismo socialista de Bertolt Brecht. Junto con lo anterior, el texto ejemplifica con la obra de Sergei M. Eisenstein "El acorazado Potemkin" como exponente total del realismo socialista, además de resaltar la importancia del Levogo front iskussiva LEF (Frente Izquierdista del Arte) como ente impulsor y principal plataforma del paradigma del realismo socialista.

Además, para entender el objetivo del film, junto con el contexto en que se produce el documento-acontecimiento, recorro a los

3 Fuentes, Ítalo. (s.f.) "*Poiesis y peregrinaje: tres apuntes en torno a un 'decir en obra' acerca de la historia*"

4 Gómez, Juan José. (2009) "*Crítica, Tendencia y Propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*", Editorial Doble J, Sevilla.

“Cuadernos de la cárcel” de Antonio Gramsci<sup>5</sup>, tomos 4 y 6, los que tratan tanto el tema de la validez del intelectual para representar a la masa rural, como a la historicidad y tendencia revolucionaria de los grupos subalternos, en la categoría de análisis intelectual-grupo social, y elite-grupo subalterno, repasando la tendencia a encargar siempre a un intelectual el adoctrinamiento de un grupo social al cual éste no pertenece, como es el caso de Littin, un burgués crítico intelectual, aunque ciertamente siempre comprometido con un cine social. Tanto este perfil de Miguel Littin, como los postulados de Gramsci en cuanto al comportamiento de los grupos subalternos, abren la puerta para otra categoría de análisis, la dialéctica local-universal, donde la experiencia de los campesinos de La Palmilla es perfectamente extrapolable a la experiencia universal de los grupos subalternos.

Para finalizar, tratando el análisis de la categoría memoria-olvido, el trabajo de María Eugenia Horvitz “Anversos y reversos de los usos del olvido”, contenido en el documento “Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas”<sup>6</sup>, rescata el recurso cinematográfico como un refrescador de memorias, función que el film cumple en dos dimensiones, primero en su intención original, llevando al espectador a la República Socialista de 1932, y luego en su intención quizás más accidental, en su estreno en 1991, llevando al espectador esta vez al contexto del gobierno de la Unidad Popular.

### **Dimensión de documento/ acontecimiento**

Antes de entrar en el análisis del sentido *hodológico* que ofrece el film, lo primero es resaltar su condición de documento-acontecimiento, puesto que solo así se revela la completa dimensión de la experiencia del viaje.

El concepto de documento-acontecimiento hace referencia a que cualquier tipo de relato,

<sup>5</sup> Gramsci, Antonio. (1999) “Cuadernos de la cárcel”, Ediciones Era, México.

<sup>6</sup> Horvitz, María Elena. (2014) “Anversos y reversos de los usos del olvido” en Flier, P.(coord.) y Lvovich, D. (coord.) (2014) “Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas”, Editorial Prohistoria, Rosario.

literario, cinematográfico, arquitectónico o musical, constituye por sí mismo un hito en la temporalidad histórica, más allá de su posible utilidad como fuente para el estudio de la historia. Se trata de apreciar este relato como un gesto poético, y de no caer en el afán de demostrar su coherencia con exteriores hechos circunstanciales, puesto que en su *poiesis* misma, en su hacer, se contiene la consistencia existencial de una historicidad auténtica (Fuentes, s.f.). Esto es: en la creación, en la producción, se contiene una experiencia y un acontecimiento histórico.

Este es un hito cotidiano, sucedido una y otra vez, en cada reunión, en cada diálogo, en cada relato, donde la palabra es experiencia y testimonio, convirtiéndose en un historiar continuo, un historiar en obra, la construcción de un camino, o la experiencia del caminante en condición de voz a partir de la creación en una dimensión casi poética, escapando al simple entendimiento del concepto de poesía como el texto versado y estructurado de forma vistosa en el papel, sino al pensar poético, al imaginar poético, siendo la poesía entonces no una posibilidad, sino una certeza en cada testimonio del quehacer humano.

La historicidad del gesto poético, en palabras de Fuentes (s.f.), da cuenta de que la historia no sólo puede ser lo que sucede allá, sino que también lo que sucede aquí. En este sentido, el relato cinematográfico en su dimensión de gesto poético, nos ofrece también esa doble posibilidad, nos muestra una historia en su trama, y una historicidad en su producción, los que en esta caso, sin querer apuntar a lo mismo, terminan casi proféticamente con un desenlace similar.

### **Lo *hodológico*: niveles de peregrinaje**

El sentido *hodológico* del relato, en tanto, trata de cómo se relaciona este con la experiencia del viaje, es lo propio al camino y al desarrollo del caminante. En el caso de “La Tierra Prometida”, lo *hodológico* toma más de una forma.

En primer lugar, abocándome a la trama que trata el film, existe un primer nivel del sentido *hodológico*, desarrollado al principio de esta. Desde las primeras escenas nos encontramos con obreros del salitre empobrecidos, que ini-

cian un éxodo en dirección al sur del país, con la industria minera en su peor momento, buscando mejores alternativas de vida. Este primer nivel *hodológico* es eminentemente geográfico, un desplazamiento poblacional, el que sin embargo oculta un segundo nivel del concepto que luego es representado de una forma más explícita, el de la transición política del grupo social subalterno. Dos escenas de este primer momento del film esbozan esa idea para más tarde tratarla en su totalidad. La primera en el principio mismo de la película, mostrándonos dos realidades opuestas, por un lado los obreros del salitre en la más absoluta miseria en pleno éxodo, por otro una localidad, El Huique, en plena celebración religiosa, de la cual participan eclesiásticos, burgueses y milicias, los que serían luego los antagonistas. Posteriormente, volviendo al peregrinar de los obreros del salitre y algunos campesinos que se les van uniendo en su travesía, estos se cruzan con un tren detenido, y con los pasajeros de este de un perfil evidentemente más acomodado. Al pasar los caminantes se gritan entre ellos. El director comienza así a tensionar la dialéctica burgués-campesino, o elite del poder-grupo subalterno, preparando al espectador para el posterior desarrollo cabal de estas tensiones.

El segundo nivel del sentido *hodológico* lo encontramos en una forma más personalizada, pero queriendo retratar al sentir general, en los principales protagonistas de la trama. El relator en un determinado momento nos presenta al "Traje cruzado" (Marcelo Gaete) obrero del salitre que cumple el rol de ser el primer alfabetizador político del grupo, pues está constantemente dialogando con el resto sobre las ideas marxistas de Luis Emilio Recabarren, a quien dijo conocer cuando este se encontraba en el norte del país. A su lado, el protagonista, José Durán (Nelson Villagra), lo escucha cada vez más atentamente, produciéndose en él una transformación, la que viene a ser su propio viaje y el de sus compañeros, ya no en una dimensión geográfica, sino en una social, primero en las formas de producción (de obrero a campesino, un viaje al comunismo), y luego en la forma ideológica, aceptando cada vez más su determinante rol en el conflicto de clases, y abrazando un ethos cada vez más revolucionario.

El tercer nivel del sentido *hodológico*, es el que tiene su génesis o su intención en la trama, pero su aplicación fuera de este. Tiene que ver con la historicidad de la producción del film y las condiciones políticas de su expresión artística: el gobierno de la Unidad Popular en el año 1972 y el paradigma del realismo socialista. Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, es reconocido como uno de los principales autores del realismo socialista, contenido de una manera notable en su teatro épico, sobretodo en su obra maestra: La Opera de los Tres Centavos. En el trabajo de Gómez, "Crítica, Tendencia y Propaganda" (2009), se rescatan los principios del realismo socialista de Brecht, definido por este como un arte combativo que lucha contra visiones erróneas de la realidad, que está interesado en las transformaciones que se dan en las personas y en las circunstancias, además de reflejar el poder y fundamento material de las ideas; y que los artistas del realismo socialista tienen en cuenta el grado de formación y la pertenencia social de su público, así como el estado de la lucha de clases, tratando la realidad desde el punto de vista de la clase trabajadora y de los intelectuales aliados con ella y que están a favor del socialismo. Estos postulados sintetizan las obras del realismo socialista anteriores al mismo (redactado en 1954), como "El acorazado Potemkin", y trazan el camino a las obras posteriores, como "La Tierra Prometida". Ambas producciones poseen similares en sus escenas, con la salvedad de que en la obra de Eisenstein, el desarrollo de la trama es mucho más vertiginoso en sus ideas marxistas, algo natural puesto que su producción es post-revolución, Littin en cambio es mucho más cauteloso, donde el desarrollo de las ideas marxistas del film es más bien progresivo.

Para ejemplificar esto último, la primera escena de "El Acorazado Potemkin" trata la idea revolucionaria observada en la conversación de dos marineros, para luego pasar inmediatamente a la exaltación del discurso revolucionario marxista, en que el protagonista contagia a sus compañeros en las literas de la embarcación. La escena homóloga de esta fórmula en "La Tierra Prometida", en cambio, no sucede sino hasta la mitad del film, en una escena titulada como "El Avión Rojo y la República Socialista", en que el piloto del avión motiva



la transformación social definitiva del grupo, con un discurso parecido al mencionado anteriormente, incluso el ángulo de la cámara y el lenguaje corporal de este personaje se corresponde con el del film de Eisenstein. Luego nos encontramos con una de las principales escenas de la obra de Littin, la denominada "Discurso de José Durán", donde el personaje está completamente bañado del ethos social-revolucionario, momento acompañado de la banda sonora de Inti – Illimani, exaltando la figura del caudillo, y la aparición simbólica de banderas, la Virgen María (con su figura equivalente en "El acorazado Potemkin"), y Arturo Prat. Esta conjugación de elementos tan disímiles en el papel, nos hablan de la intención del cine de realismo socialista de dirigirse al bajo pueblo y ocasionar la transformación de éste, pues conjuga elementos arraigados en el sentir nacional a un nivel idiosincrático, con la ideología revolucionaria marxista, escenificados como parte de un todo con un perfil de epopeya heroica, y ese todo pretende ser el ethos revolucionario. Podría afirmar entonces que en esta escena se conjugan los tres niveles del sentido *hodológico*, el primero de viaje geográfico representado en el galope del grupo subalterno a El Huique, el segundo de la transformación social definitiva del protagonista, y por extensión del grupo, y el tercero de la configuración de un ethos que aspira al adoctrinamiento y transformación social de la audiencia. Le sigue a esto el adherir de otros campesinos pobres al proyecto (en "El acorazado Potemkin", los habitantes del puerto de Odessa también se unen a la revuelta de los marineros rebeldes), así como la escena de José Durán en el gobierno de El Huique, una transición que se ve pasiva, no violenta, pese al anterior galope armado del grupo, quizás para mostrarle a la audiencia que esta es una posibilidad, un levantamiento no necesariamente violento, algo por supuesto mucho más digerible y asimilable para el público, ya que este ascenso a la gobernanza de la localidad está amparado por la República Socialista de aquel entonces, y así mismo puede suceder ahora (entonces) en que el gobierno es (era) también socialista. Una vez más, la escena del levantamiento en "El Acorazado Potemkin" será mucho más osada y vertiginosa, mostrándose como un suceso necesariamente violento.

### La experiencia de los grupos subalternos

La trama que nos ofrece la película, en su contexto de producción del realismo socialista, ofrece otra categoría de análisis a partir de los postulados de Antonio Gramsci (1999), una que podemos definir como local-universal, donde la experiencia del grupo de José Durán y el Traje Cruzado es extrapolable a la experiencia de todos los grupos subalternos ideologizados, en especial el campesinado.

Gramsci postula que las masas rurales, en ausencia de partidos regulares, buscaban siempre dirigentes locales que surgían de la masa misma, mezclando religión y el fanatismo al conjunto de reivindicaciones que en forma elemental fermentaban en las zonas rurales. Claramente este postulado se concentra en la figura de José Durán, un obrero del salitre como el resto, convertido en comunero, cuyo discurso no fue lo que en principio lo convirtió en dirigente, sino su carácter. El componente religioso de su elección es capturado en las escenas en que se le ve, antes de cabalgar a El Huique, montando en su caballo, armado, con sus hombres mirando al frente y la Virgen María completando el cuadro.

Luego, Gramsci se refiere a la elite social, al sostener que para esta, los elementos de los grupos subalternos tienen siempre algo de bárbaro y patológico. En "La Tierra Prometida", la burguesía de El Huique nunca vio con buenos ojos al funcionamiento comunal orquestado por los campesinos en La Palmilla, y cuando José Durán toma el poder del pueblo, realmente se ven acorralados, pero ya al comprender el carácter circunstancial de la República Socialista, no se sienten más amenazados por el grupo subalterno, y si disponen a acabar rápidamente con su insurrección patológica, no solo en el Huique, sino también en La Palmilla.

Gramsci también describe el desarrollo de una obra legislativa del grupo subalterno, el cual, esporádicamente armado, se constituye como un ente aparte y crea sus propias leyes, y para cuando este funcionamiento entra en conflicto con las autoridades, el grupo hace su secesión, con el apoyo de los líderes de esta y se constituye en una asamblea independiente que delibera con autoridad, eventualmente logrando dominar la comuna. Si bien los cam-

pesinos en “La Tierra Prometida” nunca alcanzaron un nivel de organización tal de llegar al punto de crear sus magistraturas propias, sí se evidencia un cada vez más progresivo nivel de organización, diferenciando las faenas y a las familias, convirtiéndose en una comuna totalmente autogestionada y autofinanciada, esto siguiendo un normal curso de desarrollo hasta que empieza a entrar en conflicto con el pueblo de El Huique, precipitando la toma de este último, y luego el desenlace final.

### Un desenlace escatológico

Para abordar el final del film, resalto un postulado de Gramsci (1999), el que afirma que los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, aun cuando se rebelan y sublevan: solo la victoria “permanente” rompe, y no inmediatamente, la subordinación. En realidad, aun cuando parecen triunfantes, los grupos subalternos están solo en estado de defensa activa. Esta sentencia es para nada auspiciosa, sino más bien oscura y al parecer tiende vaticinar un desenlace trágico, ¿Acaso los grupos subalternos nunca resultan vencedores?

Tanto “La Tierra Prometida” como “El acorazado Potemkin” parecen confirmar la afirmación de Gramsci, y quizá la rebelión subalterna siempre tiene los días contados y un destino de mártir. El desenlace de la obra de Eisenstein es mundialmente conocido y afamado, la escena de la escalera de Odessa es continuamente homenajeada, en ella se da la descarnada masacre contra el pueblo portuario a balazos y sablazos, extinguiendo el apoyo a los rebeldes y las vidas de gente inocente. Madres e hijos asesinados quedaron en la retina de miles de espectadores. El final de “La Tierra Prometida” no es más favorable para los rebeldes. Con la noticia de la caída de la República Socialista de Marmaduke Grove, la elite del pueblo rápidamente da la orden de acabar con los campesinos revoltosos, siendo un primer grupo acribillado en el pueblo mismo, y un segundo grupo que logró escapar, entre ellos José Durán, asesinados mientras intentaban defender su comuna de La Palmilla. Una vez más, balazos y sablazos a destajo para hombres, mujeres y niños, y la imagen de José Durán muerto en los brazos de la Virgen.

Volviendo a la dimensión de documen-

to-acontecimiento del film, para algunos resulta increíble cómo su desenlace, el que no pudo ser visto en aquel entonces, tiene un componente escatológico, un desenlace que raya en lo profético, en comunión una vez más con la fatal sentencia de Gramsci. El abrupto fin del gobierno de la Unidad Popular parece una extensión del relato de que trata el film, una vez más una batalla perdida, y con esto el ocaso del Socialismo y del realismo socialista en Latinoamérica. ¿Habría acaso el film retratado de forma muy perfecta el desarrollo de la revolución social, al punto de retratar su desenlace como un suceso natural?

La proyección del estreno nacional fue imposible en los años inmediatamente posteriores al Golpe de Estado de 1973, por lo que el principal objetivo de adoctrinamiento de las masas quedó inconcluso, y con esto la revolución social de 1932, y su símil de 1972, relegadas al olvido. La dialéctica memoria-olvido también significa aquí una categoría de análisis a partir de los postulados de Horvitz (2014), en tanto el cine se ocupa de traer y llevar a sus espectadores-testigos por los intersticios de aquello que los poderes preferían ocultar: las perforaciones del olvido han provenido del arte. Esta sentencia viene a reforzar la intención de Littin: la implantación del ethos revolucionario es posible a partir del repaso de la memoria social colectiva, arrebatar un acontecimiento del olvido a través de la proyección cinematográfica, que no cumple su objetivo primario, pero su posterior estreno en 1991 resulta un salvavidas memorístico para sí misma, la posibilidad de poder ser contemplada en su categoría de documento-acontecimiento y rescatarse a sí misma del olvido, al tiempo de convertirse en un ícono del realismo socialista y el exponente de un proyecto serio evidenciado en su impecable estética y total vigencia, constituyéndose como una de las obras principales del realismo socialista.

### CONCLUSIÓN

“La Tierra Prometida”, en su trama, nos relata un peregrinaje completo en sus protagonistas, un éxodo esperanzador y una transformación social y revolucionaria, pero en su historicidad como acontecimiento el relato es de un viaje inconcluso, una intención mutada producto de



su estreno tardío.

El proyecto del realismo socialista de la gestación de un ethos revolucionario y marxista es una realidad en cada gobierno de aquella tendencia, pero quizá nunca fue tocado con la sutileza de "La Tierra Prometida", obra con una estética entrañable, una musicalización épica y unos simbolismos quizá algo confusos, pero inolvidables, que se adhieren ferozmente a la memoria. Aun así el peregrinaje de la sociedad chilena hacia aquel ethos se vio bruscamente sesgado, y con los años cada vez más imposibilitado y utópico, actualmente asimilado como una transformación imposible de realizar, puesto que, como expone Enzo Traverso, citado en Horvitz (2014), la obsesión memoria- lista de nuestros días es el producto del declive de la experiencia transmitida, en un mundo que ha perdido sus referentes, y que ha sido atomizado por un sistema social que borra las tradiciones y fragmenta las existencias.

Sin embargo, el trágico aplazamiento del estreno del film nos ofrece también una posibilidad que en su momento quizás no fue concebida como su intención, pues tanto el final de la trama que nos relata, como el final del contexto en que acontece su producción, ambos nefastos y funestos, bien pueden significar ahora una lección, un aprendizaje donde entendamos ahora que la posibilidad de la arremetida siempre reaccionara que postulaba Gramsci sea una invitación a la reorganización permanente de las formas y las fuerzas revolucionarias, una invitación para un nuevo gesto fundador, la *poiesis* de un nuevo acontecimiento histórico fundado esta vez en un viaje permanente, en un devenir transformador continuo.

### Bibliografía

Fuentes, Ítalo. (s.f.) "*Poiesis* y peregrinaje: tres apuntes en torno a un 'decir en obra' acerca de la historia".

Gómez, Juan José. (2009) "Crítica, Tendencia y Propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954", Editorial Doble J, Sevilla.

Gramsci, Antonio. (1999) "Cuadernos de la cárcel", Ediciones Era, México.

Horvitz, María Elena. (2014) "Anversos y reversos de los usos del olvido" en Flier, P. (coord.) y Lvovich, D. (coord.) (2014) "Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas", Editorial Prohistoria, Rosario.

### Filmografía

Contreras, J.L. (prod.) y Littin, M. (dir.) (1973) "La Tierra Prometida" [película] Chile: Cinematográfica Tercer Mondo/ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

Bliokh, J. (prod.) y Eisenstein, S. M. (dir.) (1926) "Bronenosets Potyomkin" ("El acorazado Potemkin") [película] Unión Soviética: Goskino.