

*La imagen muestra y la palabra cuenta:
Miguel Littín y Gabriel García Márquez ante la
memoria chilena*

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

ABSTRACT

This article examines Miguel Littín's *Acta General de Chile* and Gabriel García Márquez's *Clandestine in Chile: The Adventures of Miguel Littín* as a single gesture of memory and resistance. Through film and literature, both works show that form itself is political thought: aesthetics becomes an ethics of vision and a practice of reparation. Through image and word, Littín and García Márquez restore the right to speak against censorship and reveal language as a site of struggle and emancipation.

Keywords: Testimony; Exile; Chilean dictatorship; Gabriel García Márquez; Miguel Littín

El artículo analiza *Acta General de Chile* de Miguel Littín y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez como un mismo gesto de memoria y resistencia. Desde el cine y la literatura, ambas obras muestran que la forma es pensamiento político: la estética se convierte en ética de la mirada y práctica de reparación. A través de la imagen y la palabra, Littín y García Márquez restituyen el derecho a decir frente a la censura y revelan el lenguaje como territorio de disputa y emancipación.

Palabras clave: testimonio; exilio; dictadura chilena; Gabriel García Márquez; Miguel Littín

El cine como tradición política: del Nuevo Cine Latinoamericano a la clandestinidad

En 1970, la coalición de izquierdas Unidad Popular gana las elecciones en Chile. Salvador Allende asume la presidencia del país e inaugura la llamada “vía chilena al socialismo”: el primer intento latinoamericano de alcanzar el socialismo por vía democrática, renunciando a la violencia armada. El país vive un proceso de profundas reformas –agraria, educativa, sanitaria, contributiva– que apuntan a una redistribución más justa de la renta y a la ampliación de los servicios públicos. Sin embargo, la nacionalización del cobre, hasta entonces en manos del capital estadounidense, desata la hostilidad de la Administración Nixon. El 11 de septiembre de 1973, un golpe militar encabezado por Augusto Pinochet y apoyado por la CIA pone fin a la experiencia de la Unidad Popular. Allende se suicida tras el asalto de los militares golpistas al Palacio de La Moneda, sitiado por los tanques y la aviación. La escena del bombardeo al edificio presidencial es retransmitida en directo al mundo entero.

La dictadura, que se prolonga hasta 1990, impone un régimen de represión sistemática: miles de opositores son encarcelados, torturados, asesinados o forzados al exilio. La censura, la persecución ideológica y la prohibición de los partidos marxistas convierten el país en un laboratorio del neoliberalismo autoritario. Bajo estas circunstancias, la creación artística se vuelve un territorio de resistencia. Cineastas, escritores y músicos exiliados o clandestinos transforman su práctica en una forma de memoria y denuncia.

El arte de resistencia que florece bajo la dictadura chilena, sin embargo, tiene sus orígenes en el impulso continental que, desde la década de 1960, había entendido el arte no como adorno, sino como acción, y la belleza como una forma de pensamiento político. En el ámbito fílmico, el movimiento del “Nuevo Cine Latinoamericano” había propuesto una reformulación radical del vínculo entre arte y política. En el manifiesto de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine” (1969), y en el texto del cubano Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto” (1969), el cine se concibe no como espectáculo, sino como acto de intervención social. Frente al cine industrial (primer cine) y al cine de autor europeo (segundo cine), el “tercer cine” defiende la práctica colectiva, la independencia económica y la función pedagógica de la imagen.

Chile es, en esa constelación continental de convergencia entre estética y militancia, uno de los laboratorios más fecundos. En ese contexto se forma el cineasta Miguel Littín, quien en 1969 debuta con *El chacal de Nahueltoro*, una película que denuncia la violencia estructural del sistema judicial y la marginación rural, y que se convierte en obra fundacional del Nuevo Cine Chileno. Su sensibilidad documental y su conciencia estética del montaje y del encuadre

condensan los principios del movimiento: un cine que observa, denuncia y transforma. *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia y *La batalla de Chile* (1975–79) de Patricio Guzmán, rodada durante el colapso del gobierno de Allende, son otros de los hitos de ese impulso militante.

La imagen muestra: Miguel Littín y la ética del testimonio visual

Miguel Littín, durante el gobierno de Allende, dirige la empresa estatal Chilefilms, cargo que le permite acompañar al presidente en sus numerosos viajes y producir documentales como *Compañero presidente* (1971). El golpe de Estado de 1973 interrumpe esa colaboración. Su nombre aparece entre los más de cinco mil chilenos a los que se prohíbe regresar al país. Exiliado en México y luego en España, tras las protestas sociales que desata la proclamación de la constitución de 1980 –que, aprobada en un referéndum sin garantías democráticas, amplía los poderes del dictador, al que prolonga su mandato ocho años, y consolida el papel político de los militares –, concibe el proyecto de volver clandestinamente para filmar la vida cotidiana bajo la dictadura. Lo consigue en 1985, tras doce años de exilio. Un regreso que no es solo geográfico, sino también simbólico: un intento de recuperar la imagen de un país que se le había perdido “en las nieblas de la nostalgia”, como confiesa al escritor colombiano Gabriel García Márquez (2021, 13).

El resultado es *Acta General de Chile* (1986), un documental de cuatro horas –reducido luego a dos para su proyección en la *Mostra del Cinema di Venezia* de ese año– rodado bajo coberturas falsas –publicitarias o artísticas– por tres equipos europeos (italiano, holandés y francés) que ignoraban la verdadera naturaleza del proyecto. *Acta General de Chile* es un acto político en sí mismo: filmar se convierte en un gesto de desafío y recuperación de la voz silenciada. La cámara es una herramienta que registra, interpreta y denuncia. Las elecciones estéticas –los encuadres, las entrevistas, los recorridos por Santiago o Valparaíso– son, al mismo tiempo, elecciones éticas. Para Littín mirada y acción se confunden: filmar es actuar sobre la realidad.

Es, por tanto, una película sobre el acto de mirar. Littín regresa a Chile para filmar una realidad que la dictadura había intentado borrar: la de un pueblo sometido, pero no derrotado. La cámara se convierte en un dispositivo de reappropriación simbólica: filmar es volver a existir, es reescribir la patria desde la memoria visual.

El documental se construye así sobre un principio de tensión constante: entre clandestinidad y visibilidad, entre memoria e inmediatez. Littín sabe que su regreso es un riesgo político, pero también una exploración formal: la estética es el lugar donde la ética se encarna. El país que encuentra ya no es el de su juventud,

sino un espacio marcado por el miedo y la fragmentación social. Las calles parecen tranquilas, pero la calma es apenas una máscara: “el país del agobio, el país de la sonrisa ausente, el país de la guerra subterránea” (Littín 1986, 2’).

La cinta –un recorrido por distintas regiones de Chile, guiado por la voz en *off* del propio director– refleja esa ambivalencia entre observador y protagonista. La voz no describe, interroga. Frente a los códigos del documental tradicional, que buscan objetividad, Littín introduce la subjetividad como forma de verdad. El yo que narra se expone, duda, recuerda. Esa conciencia de la memoria como práctica crítica está en el centro de las producciones culturales del exilio y la resistencia chilena.

Las entrevistas que jalonan el filme configuran una polifonía que trasciende la mera denuncia. Littín da voz a sectores muy diversos, incluso ideológicamente disidentes entre sí: desde figuras del aparato militar, como la exministra de Defensa de los primeros años de la dictadura, hasta miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, además de intelectuales, artistas y personas comunes. Esa heterogeneidad no busca la neutralidad, sino mostrar la complejidad del país bajo el régimen, donde la palabra, aun divergente, recupera su poder de verdad. En esas entrevistas, la palabra del pueblo se entrelaza con la mirada del cineasta para construir un relato coral de la supervivencia. Son especialmente significativas las intervenciones de las mujeres, las más dispuestas a hablar ante la cámara, sin ocultar el rostro. Son ellas quienes reivindican el legado de Allende y afirman que fue el único que hizo algo por sus derechos. En esa elección de voces se revela una ética de la representación: Littín no habla por los otros, sino que les devuelve la posibilidad de hablar, poniendo de manifiesto la lucha por el poder interpretativo que el testimonio desata al ser uno de los pocos géneros discursivos que autoriza, aun con sus limitaciones, el ejercicio del poder de la palabra del “otro” y no su “representación” (Franco 1992).

El montaje, elaborado posteriormente en el exilio, convierte ese mosaico de imágenes en una forma de pensamiento. La fragmentación no responde a la dispersión, sino a la necesidad de sugerir lo incompleto, pues el país –como la película– está hecho de ausencias. Se incorporan incluso tomas filmadas por miembros de la resistencia interior, lo que añade una ulterior dimensión colectiva al gesto autoral. La obra se convierte así en un ejemplo paradigmático del “cine testimonio”, donde la práctica artística es, desde su forma misma, práctica política: una sola operación simbólica.

Pero *Acta General de Chile* no se limita a la denuncia. En su insistencia en filmar rostros, plazas y paisajes cotidianos, el documental busca también los signos de la esperanza. Cada mirada a cámara, cada sonrisa tímida, cada fragmento de música popular sugiere una persistencia de vida bajo la represión. La película termina con un gesto de reapropiación: el director se filma a sí mismo frente a los

lugares emblemáticos de Santiago, como prueba de su presencia. “Para que los servicios de la dictadura no pudieran negar que fui yo quien dirigió la película dentro de Chile”, explica (García Márquez 2021, 70). Ese gesto no es solo simbólico: es físico. Littín pone el cuerpo –literalmente– como garantía de verdad. La presencia encarnada del director convierte el testimonio en acto político. No hay prueba sin cuerpo, ni memoria sin riesgo. La imagen, de este modo, se convierte en testimonio de sí misma: prueba y símbolo a la vez.

En *Acta General de Chile* el valor estético es gesto ético de mirar y recordar. La composición plástica de los planos, el uso del sonido ambiente y la alternancia entre registros poéticos y testimoniales construyen un lenguaje de resistencia en el que la forma es, en sí misma, pensamiento político. Frente a la propaganda del régimen, el documental ofrece una contranarrativa visual: el país de los pobres, de los desaparecidos, de los que aún creen en la justicia. Su potencia política nace de su estructura formal porque el acto de montaje es ya un acto de reparación: unir fragmentos dispersos, recomponer un país roto, imaginar su continuidad. La cinta propone así un testimonio que no reproduce el hecho, sino que crea las condiciones para que la memoria sea pensable.

Este montaje fragmentario, su multiplicidad de voces y la presencia del propio director dentro del encuadre generan una ética de la mirada que rompe la frontera entre creador y testigo. En ese sentido, el documental no es solo un testimonio visual de la dictadura, sino también una reflexión sobre los modos de representar la verdad bajo censura. Littín, como los directores Patricio Guzmán o Jorge Sanjinés, asume que la objetividad es imposible y que el compromiso político del artista se juega precisamente en esa conciencia de parcialidad.

Su regreso a Chile, en sus propias palabras, “no fue el acto más heroico de mi vida, sino el más digno” (García Márquez 2021, 9). Esa dignidad –la del creador que arriesga su identidad por devolver la voz a los silenciados– define el horizonte ético de su cine y anuncia la continuidad del gesto en la palabra de Gabriel García Márquez.

La palabra cuenta: Gabriel García Márquez y la mediación literaria del testimonio

Tras su vuelta a Europa y la finalización del montaje de *Acta General de Chile*, Gabriel García Márquez lo invita a relatar su experiencia en una larga serie de entrevistas realizadas en Madrid en 1985. Tras aquellas dieciocho horas de conversación, el escritor colombiano, fascinado por la audacia del proyecto y por su dimensión simbólica, decide reconstruir la aventura del cineasta, contribuyendo de esa manera –él, Premio Nobel de Literatura en 1982– a que el gesto de Littín alcance mayor proyección internacional. Así surge *La aventura de*

Miguel Littín clandestino en Chile, publicado ese mismo año por la editorial Oveja Negra. Un texto que, en palabras del propio autor, es un reportaje (García Márquez 2021, 9). Un testimonio indirecto construido a través de un narrador autodiegético, el propio Littín, “para preservar su tono personal –y a veces confidencial–, sin dramatismos fáciles ni pretensiones históricas [...] y respetar el pensamiento del narrador, que no siempre es el mío” (García Márquez 2021, 8-9). La voz enunciativa pertenece al testigo, pero la escritura y la organización del discurso son del autor, pues “la voz de un escritor no es intercambiable” (García Márquez 2021, 8). Algo paradójico pues simula la inmediatez del testimonio –un “yo” que habla desde la experiencia–, cuando en realidad ese “yo” es una construcción literaria elaborada por otro.

La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile pretende reconstruir emocionalmente una aventura cuya finalidad última trasciende el propósito declarado de filmar un documental sobre la realidad chilena tras doce años de dictadura. *Acta General de Chile* hace visible la memoria colectiva mediante la imagen, pero *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* relata “otra película sin hacer que corría el riesgo de quedar inédita” (García Márquez 2021, 8), porque se concentra en la dimensión emocional y psicológica del propio cineasta, en el proceso de despersonalización que le exige su regreso clandestino. El texto renuncia a muchas de las entrevistas del documental, pero permite conocer a personajes implicados en la filmación y en la aventura de Littín que no tienen cabida en la pantalla y sin los cuales no habría sido posible la cinta. El propio Littín confiesa a García Márquez que para poder entrar clandestino en Chile:

el proceso más difícil para mí fue el convertirme en otra persona [...] resignarme a dejar de ser el hombre que había sido siempre y convertirme en otro muy distinto, insospechable para la misma policía represiva que me había forzado a abandonar mi país (García Márquez 2021, 15-16).

El relato de esta transformación interior se convierte en el núcleo emocional del reportaje, donde la aventura política se confunde con la búsqueda de una identidad fracturada por el exilio. Este desplazamiento es decisivo: Littín ya no es solo el director que filma un país en la sombra, es también un hombre que debe reinventarse para sobrevivir. El relato se abre con su transformación física –afeitado, dieta, cambio de vestimenta y acento–, que funciona como metáfora de dicho proceso de despersonalización:

Yo, Miguel Littín, hijo de Hernán y Cristina, director de cine y uno de los cinco mil chilenos con prohibición absoluta de regresar, estaba de nuevo en mi país después de doce años de exilio, aunque todavía exiliado dentro de mí mismo: llevaba una

identidad falsa, un pasaporte falso, y hasta una esposa falsa. Mi cara y mi apariencia estaban tan cambiadas por la ropa y el maquillaje que ni mi propia madre habría de reconocerme a plena luz unos días después (García Márquez 2021, 11–12).

En su clandestinidad, el sujeto testimonial deviene actor de su propia historia: un hombre que finge ser otro para poder decir la verdad.

Si en el documental es el director quien guía al espectador por ciudades y campos, entrevista a los protagonistas y presta su voz al narrador en *off*, en el texto, la voz interior del narrador, la de Littín, sustituye la distancia del documental por la inmediatez de la confesión. Esa diferencia de registro no es solo formal: desplaza el eje del relato desde la mirada del cineasta sobre su país hacia la introspección del sujeto que vuelve.

Destaca, además, su originalidad formal: la de un guion, con escenas breves, ritmo cinematográfico, alternancia de diálogo y descripción. Esa forma reproduce el pulso de la clandestinidad, la inestabilidad de quien vive oculto. Cada capítulo corresponde a una secuencia; cada interrupción, a un cambio de plano. El escritor traslada a la literatura los recursos del montaje fílmico. Pero no se trata de una simple transposición de lenguajes, sino de una relación más compleja entre cine y literatura: el libro ilumina el reverso del documental, el espacio de la experiencia y la memoria donde se fragua la película. Es decir, conserva y amplifica la dimensión ética del proyecto al rescatar esa otra película inédita.

Esa mediación no es un obstáculo, sino una condición de posibilidad. El testimonio es una forma discursiva donde la subjetividad adquiere valor cognitivo (Beverley 2004; Felman-Laub 1992). El escritor no “traduce” la voz del testigo: la reconstruye, la afina, la organiza para que adquiera resonancia universal. García Márquez convierte el relato personal del cineasta en una alegoría del exilio latinoamericano: la historia de un regreso imposible y, sin embargo, necesario. El testimonio se convierte en metadiscursio: un relato sobre cómo narrar la verdad. En este caso, y a diferencia del documental, la dificultad de reconstruir los hechos no radica en la multiplicidad de voces, sino del secreto: el viaje fue clandestino, sin documentos oficiales. La veracidad ya no depende del dato, sino de la coherencia interna del relato. De ahí que *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* pueda leerse como una reflexión sobre el estatuto de la verdad en el testimonio, una verdad que no se enuncia desde la evidencia, sino desde la falta de pruebas. John Beverley (2004, 31) subraya que el testimonio latinoamericano se basa en un “pacto de autenticidad” entre narrador y lector: el compromiso ético de que lo narrado corresponde a una experiencia real. García Márquez cumple ese pacto, pero también lo problematiza. La voz de Littín es legítima, pero su puesta en escena es literaria. El lector asiste a un juego de espejos entre testigo y narrador, entre verdad y representación.

El autor, además, acentúa esta ambigüedad mediante el humor y la ironía, que sustituyen al dramatismo épico. La historia del exiliado clandestino no se narra como tragedia, sino como aventura casi picaresca. Littín se equivoca de coche al reconocer una contraseña, se cruza con su suegra en una calle de Santiago –que no lo reconoce–, o discute con policías sobre cuestiones artísticas cuando se da cuenta de que los han visto grabar. Estos episodios, además de humanizar al protagonista, funcionan como mecanismo de distanciamiento: el lector se ríe, pero comprende la fragilidad de la situación. La ironía se convierte en una forma de resistencia: el humor como refugio frente al horror –que, paradójicamente, para el protagonista es sinónimo de muerte: la risa de Littín es tan característica que el equipo de psicólogos que lo prepara le avisan: “si te ríes, te mueres” (García Márquez 2021, 20)–. En términos bajtinianos esta ironía es una forma de duelo, un “humor serio” que no niega el sufrimiento, sino que lo vuelve inteligible.

Desde el punto de vista de la teoría del testimonio, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* cumple las tres características que se atribuyen al género: se funda en la experiencia directa de un testigo, expresa una voluntad documentalista y mantiene una relación compleja entre ficción y realidad (Basile 2024, 15-18). Pero su originalidad reside en la conciencia de esa complejidad. García Márquez no busca imponer una verdad definitiva, sino abrir un espacio donde la verdad negada por el régimen pueda decirse. Su propósito no es reconstruir la historia desde una posición de autoridad, sino narrar la experiencia del regreso y del riesgo como formas de resistencia frente al silencio. Su mediación literaria no reduce la autenticidad, sino que la amplifica. Al escribir la voz de Littín, García Márquez inscribe el testimonio chileno en el imaginario continental. Lo que fue una operación secreta se transforma en un documento universal sobre la dignidad humana. Como en *Acta General de Chile*, la memoria aquí no es un registro del pasado, sino una forma de intervenir en el presente.

Topografía del recuerdo: filmar, escribir, resistir

Las obras de Littín y García Márquez coinciden en concebir la memoria como un espacio en movimiento. En ambas, los recuerdos no se fijan: se reactivan cada vez que se evocan, se narran o se filman. En este sentido, la categoría de “lugares de memoria” propuesta por Pierre Nora ofrece una clave de lectura fecunda para leer la relación entre *Acta General de Chile* y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. No obstante, en el contexto chileno, estos lugares no son simples depósitos del pasado: son espacios de resistencia activa frente al intento de borrado impuesto por la dictadura.

Un objeto o un espacio se convierte en lugar de memoria cuando una comunidad lo reviste de sentido y afecto, al tiempo que la memoria viva se

desvanece (Nora 1984, 25). En el Chile dictatorial, donde la represión buscaba borrar los rastros del pasado reciente, filmar o narrar se convierten en actos de reinscripción. Tanto el documental como el libro operan sobre esa necesidad: restaurar la continuidad del tiempo allí donde el terror había impuesto la amnesia.

En *Acta General de Chile*, los lugares de la memoria son los espacios concretos donde la historia se sedimenta: el Palacio de La Moneda, el Parque Forestal, los puentes del Mapocho, el Cerro San Cristóbal o la Iglesia de San Francisco. También las imágenes del paisaje en los viajes al sur, Valparaíso o Isla Negra. Littín los recorre uno por uno, filmándose a sí mismo en algunos de ellos, como ha quedado apuntado, para convertirse en testigo visible de su propio acto de memoria.

Entre todos esos lugares, dos adquieren un valor simbólico mayor: La Moneda y el río Mapocho. Ambos condensan el trauma histórico y la voluntad de recuperación. El Palacio de La Moneda es, en el imaginario chileno, el punto cero de la tragedia. Allí murió Allende, y allí comenzó la dictadura. Las imágenes del edificio restaurado –sus muros blancos, sus patios silenciosos– parecen querer borrar las huellas del fuego. Littín se enfrenta a esa restauración como a una forma de violencia simbólica: “la impresión que se tiene es que se ha cambiado a fondo con el propósito de borrar hasta el último vestigio del presidente asesinado” (Littín 1986, 60’; García Márquez 2021, 174). Frente a esa operación de blanqueamiento, el documental responde con la cámara: registrar el espacio equivale a reabrir su historia, a recuperar la huella, por pequeña que sea. Y lo hace recuperando y añadiendo imágenes de los discursos de Salvador Allende desde el balcón presidencial o de los bombardeos del fatídico 11 de septiembre de 1973.

El segundo lugar, el río Mapocho, constituye el contrapunto más brutal. En los meses posteriores al golpe, sus aguas se llenaron de cadáveres de opositores. García Márquez recoge esa imagen en su libro: “El drama del Mapocho son las turbas hambrientas que se disputan con los perros y los buitres los desperdicios de comer” (2021, 77). La cita, más que descripción, es epitafio. El río, como metáfora de la historia, arrastra los restos del país fracturado.

Estos lugares físicos se complementan con dos figuras simbólicas: Salvador Allende y Pablo Neruda, convertidos en “muertos vivos” de la memoria chilena. Allende representa el vínculo entre pasado y futuro: “su nombre sostiene el pasado, y el culto a su memoria alcanza un tamaño mítico en las poblaciones” (García Márquez 2021, 102–103). Para los sectores populares, cualquier objeto tocado por el presidente deviene reliquia porque “Salvador Allende es la historia y a la historia no se la puede asesinar” (Littín 1986, 65’). Incluso aquellos que fueron escolares durante su gobierno lo evocan como figura paterna. Esa persistencia demuestra lo que Elizabeth Jelin (2002) llama “trabajo de la memoria”: un esfuerzo colectivo por mantener vivo el sentido de la justicia más allá de la derrota política.

El propio Littín instruye a sus equipos para que interroguen a la gente sobre Allende cada vez que puedan hacerlo sin riesgo. La intención, explica, es usar al “presidente mártir como punto de referencia para establecer la posición de cada chileno en relación con el país actual y sus posibilidades futuras” (García Márquez 2021, 49). La memoria, en este caso, no es nostalgia: es un criterio de conciencia política.

La figura de Neruda cumple un papel complementario. El documental se inaugura con su imagen huyendo de Chile atravesando a pie los Andes nevados en 1949, ese viaje que inspiró su discurso de aceptación del premio Nobel en 1971. Littín filma su casa de Isla Negra, convertida en santuario a pesar de la prohibición de visitarla, y su tumba, siempre cubierta de flores. Son los espacios donde la poesía sobrevive al terror. El narrador en *off* recita versos de *Odas elementales*: “en todas partes pan, arroz, manzanas; en Chile, alambre, alambre, alambre” (Littín 1986, 52’), mientras la cámara muestra el paisaje ferroviario del sur. La poesía, en medio del duelo, preserva la dignidad.

García Márquez acentúa esa dimensión simbólica con la música. Durante un paseo por Santiago, Littín escucha a un transeúnte cantar *Yo pisaré las calles nuevamente* de Pablo Milanés, escrita tres días después del golpe. La letra se convierte en un eco del retorno: el exiliado que “pisará las calles nuevamente” ya lo está haciendo, clandestinamente, en el relato. Del mismo modo, los carillones de la catedral entonan *Gracias a la vida* de Violeta Parra, recordando que la gratitud y la resistencia pueden coexistir.

La convergencia de estos elementos –espacios, figuras, música, poesía– configura una geografía simbólica de la memoria chilena. En el documental y en el reportaje, los lugares no son solo escenarios, sino protagonistas de la historia: condensan el pasado y lo actualizan. El espectador y el lector participan de esa actualización; son invitados a ocupar el espacio del recuerdo. En ese sentido, ambos artistas construyen una memoria performativa, donde el acto de filmar/mirar o escribir/leer es también un acto de participación política.

De este modo, los lugares de memoria se vuelven, también, lugares de resistencia. Frente al intento de la dictadura por borrar los rastros del socialismo chileno, el arte responde con una topografía simbólica: un mapa de gestos donde la memoria no se conserva, sino que se ejerce.

La forma del testimonio: estética, ética y reparación

El diálogo entre *Acta General de Chile* y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* trasciende el ámbito testimonial para convertirse en una reflexión sobre el poder de la representación. En ellas, la estética no es un adorno de la política: es su prolongación. Como señaló Walter Benjamin (1973, 124), toda estetización de la

política encierra un peligro, pero toda politización del arte contiene una promesa. Littín y García Márquez asumen esa tensión y la convierten en el núcleo de su práctica.

El documental, en tanto que imagen, articula una subjetividad colectiva; el reportaje, como relato, la reconfigura en una experiencia individual. Uno restituye la mirada del pueblo; el otro, la voz del individuo. Juntos trazan una cartografía que conjuga lo visible y lo decible. Su complementariedad expresa una intuición ética fundamental: no hay memoria sin forma. Recordar implica elegir un punto de vista, y esa elección es siempre política.

En *Acta General de Chile*, el acto de filmar se convierte en gesto de restitución. Littín utiliza la cámara para recuperar la patria perdida, para apropiarse de nuevo de un territorio confiscado por la dictadura. Filmando, transforma el miedo en imagen; al montar, transforma la imagen en sentido. En *La aventura de Miguel Littín*, García Márquez opera de modo análogo con la palabra: el relato convierte la experiencia dispersa en memoria articulada. La escritura introduce distancia y, con ella, reflexión. La memoria se desplaza del registro visual al narrativo, del testimonio colectivo al autoconocimiento¹. Esa doble operación responde a lo que podría denominarse pedagogía del testimonio: la capacidad de un relato para formar conciencia (Beverley 2004, 44-46). Tanto Littín como García Márquez entienden su trabajo como una pedagogía política. El arte no se limita a representar la historia: la vuelve inteligible y compartible. Cumple una función epistemológica: no solo transmite información, sino que genera conocimiento. El espectador o el lector reciben una comprensión del sufrimiento colectivo y del compromiso individual. El conocimiento que transmiten no es abstracto, sino afectivo: un saber del dolor (Avelar 1999, 81)².

En Littín, el montaje de imágenes de pobreza o represión no busca el escándalo, sino la empatía; en García Márquez, la ironía no banaliza el riesgo, sino que lo hace soportable. La estética del testimonio que ambos articulan se funda en una ética de la presencia. En el filme, la voz en *off* de Littín actúa como conciencia que acompaña al espectador: no impone, sugiere. En el libro, la primera persona narradora genera una intimidad. La eficacia de ambas estrategias reside en su rechazo a la objetividad total porque, como advierte Elizabeth Jelin (2002, 28-29), toda memoria es parcial, situada; su valor no depende de su exhaustividad, sino de su capacidad de movilizar significados.

El diálogo entre cine y literatura en estas dos obras es una articulación de lenguajes que comparten una misma voluntad de dar cuenta y de pensar

¹ Véase Richard (1994, 88-93) sobre la articulación entre memoria y escritura como procesos de reconstrucción del sujeto tras la dictadura.

² Idelber Avelar propone el concepto de *mourning* (duelo) como categoría estética: el arte posdictatorial no clausura la pérdida, sino que la mantiene activa como reflexión crítica.

políticamente la memoria chilena. Sin jerarquía, ambos lenguajes –la imagen que muestra y la palabra que narra–, comparten un espacio común de sentido donde ambas formas piensan políticamente lo visible. En su conjunto, constituyen un acto doble de memoria: la imagen como prueba, la palabra como elaboración. Ese doble movimiento da forma a lo que podría llamarse una estética de la reparación³. No se trata de clausurar el trauma ni de reconciliar el pasado, sino de recomponer simbólicamente una experiencia histórica fragmentada por la dictadura mediante la restitución de voces, imágenes y espacios de memoria.

El lenguaje: palabra, censura y poder

Esta reflexión sobre la forma del testimonio conduce inevitablemente a un plano más amplio: el del lenguaje mismo como territorio de disputa. Si la estética del recuerdo define una ética de la mirada y de la palabra, el lenguaje constituye su campo de batalla. En su regreso clandestino, Littín debe incluso aprender a hablar con acento uruguayo para ocultar su identidad chilena. Esa necesidad de disfraz lingüístico muestra hasta qué punto la lengua se convierte en un signo político, en una frontera de pertenencia y exclusión.

Todo lenguaje es, en última instancia, un campo de poder. La autoridad política o cultural se ejerce también a través de la palabra, que define los límites de lo decible y lo indecible. En las democracias esta disputa se canaliza mediante instituciones normativas –académicas, mediáticas, educativas– que regulan la legitimidad. En los regímenes autoritarios, en cambio, adopta la forma explícita de la censura y el silenciamiento. La dictadura chilena impuso una sintaxis del miedo, pero cualquier orden lingüístico conlleva su canon de corrección. Frente a esa red de controles, el arte se erige como espacio de reapropiación simbólica: un lugar donde el lenguaje actualiza su potencia política y su inherente dimensión emancipadora, la de decir y crear sentido.

Desde una perspectiva glotopolítica, el lenguaje no es, o no solo es, un instrumento de comunicación, sino la arena donde se dirimen las relaciones de autoridad y legitimidad. Pierre Bourdieu lo define como un mercado simbólico en el que los hablantes se enfrentan por el valor de sus palabras (Bourdieu 1991, 41). En ese mercado, las instituciones fijan los criterios de prestigio y exclusión. La dictadura chilena representa una versión extrema de esa pugna permanente: la lucha por el poder de nombrar. El régimen militar chileno buscó controlar no solo la información, sino también las formas de decir. Reescribió la historia, prohibió palabras, borró nombres, impuso eufemismos: “desaparecido” en lugar de “asesinado”, “operación” en lugar de “represión”. Ese vaciamiento semántico

³ Aludiendo al conjunto de prácticas artísticas que abordan el trauma desde la empatía y la reconstrucción. Sobre esto véase Jelin (2002, 85-86).

pretendía sustituir la realidad por su negación. Frente a ese gesto, Littín y García Márquez responden devolviendo a las palabras y a las imágenes su densidad ética: las restituyen como lugares de memoria activa.

El arte se revela entonces como un espacio de reapropiación del lenguaje. Michel Foucault sostiene que: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (2005, 15). Littín y García Márquez expanden los márgenes de lo decible: el primero mediante la cámara, que revela lo que el discurso oficial oculta; el segundo mediante la escritura, que reconstituye la palabra exiliada. En ambos casos, la forma no sirve a la política: la forma es pensamiento político, materia sensible donde la ética se vuelve visible. Cada palabra, cada plano, cada pausa es un acto de posicionamiento. En el documental, los silencios y las entrevistas truncadas componen una sintaxis visual de la resistencia; en el libro, la alternancia entre humor y gravedad revela la conciencia del peligro que implica hablar. En ambos, el lenguaje se erige como frontera viva entre la vida y su negación. Pensar el lenguaje en términos políticos implica reconocer que la memoria también se juega en las palabras: nombrar un crimen, una ausencia o una pérdida es un acto de restitución. Por eso, el testimonio –en cine o en literatura– no se limita a representar la realidad: la produce desde un lenguaje que se rebela contra su domesticación.

Littín convierte la imagen fílmica en un acto de insubordinación discursiva. La voz en *off* del director –presente pero invisible– subvierte la retórica oficial al afirmar otra versión de lo real. Cada entrevista, cada rostro filmado, cada palabra recuperada abre una grieta en el muro del lenguaje autoritario. En *Acta General de Chile*, allí donde el discurso político impone el silencio, la cámara crea una sintaxis de resistencia. El montaje organiza una gramática visual que no describe la verdad, sino que la hace pensable. En *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* la resistencia discursiva adopta la narración en primera persona para reconstruir un espacio de autenticidad dentro del espacio ficcional literario. En esa operación se inscribe el gesto de devolver a la palabra su dimensión performativa, su capacidad de producir realidad. La literatura se convierte así en una contraescritura de la historia, una relectura del país desde la voz que la dictadura ha exiliado. Ambas prácticas demuestran que el lenguaje no sirve para enunciar lo político: es ya el lugar donde lo político se realiza.

Pero, en el ámbito del testimonio, el lenguaje no solo revela la realidad: también tropieza con sus límites porque toda escritura testimonial se debate entre la urgencia de decir y la imposibilidad de decirlo todo (Basile 2024, 182-190). Frente al silencio impuesto, Littín y García Márquez filman y escriben para restituir el derecho a decir. Porque pronunciar, en Chile, en América Latina, en cualquier

lugar donde el poder intente apropiarse del sentido, equivale a existir en el lenguaje.

La forma y la memoria

Las obras de Miguel Littín y Gabriel García Márquez muestran que la memoria no es un simple ejercicio retrospectivo, sino una práctica activa de reconstrucción simbólica frente al intento de borramiento impuesto por la dictadura. Tanto *Acta General de Chile* como *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* entienden el testimonio no solo como transmisión de hechos, sino como una forma de intervención sobre el presente: una disputa por el sentido, por la visibilidad y por el derecho a narrar la experiencia histórica. En ambas obras, la imagen y la palabra funcionan como prácticas complementarias de restitución. El documental devuelve presencia a los cuerpos y espacios expulsados del discurso oficial; la escritura reconstruye la experiencia interior del exilio, del miedo y de la clandestinidad. No existe jerarquía entre ambos lenguajes: la cámara y la narración comparten una misma voluntad de hacer pensable aquello que la violencia política había intentado fragmentar o silenciar. Desde esta perspectiva, este trabajo ha intentado mostrar que la forma no constituye un mero vehículo del contenido político, sino el lugar mismo donde ese pensamiento se produce. El montaje, la voz en *off*, la fragmentación narrativa, la alternancia entre testimonio y lirismo o entre humor y gravedad no ilustran simplemente una memoria previa: construyen una determinada manera de mirar, de recordar y de comprender la experiencia histórica chilena. Hoy, cuarenta años después, el regreso clandestino de Littín y su reescritura por parte de García Márquez continúan interrogando las relaciones entre arte, memoria y poder en América Latina. En ese gesto persistente de filmar y narrar se cifra no solo la historia de una dictadura, sino también la convicción de que toda memoria democrática depende todavía de la posibilidad de seguir diciendo y mostrando aquello que el poder quiso condenar al silencio. En un país que aún debate cómo narrar su pasado reciente, el gesto de Littín –volver para filmar la verdad prohibida– y el de García Márquez –escribir para hacerla audible– recuerdan que la democracia no puede sostenerse sin memoria. La cámara y la pluma, al servicio de la dignidad humana, siguen siendo los instrumentos más poderosos para imaginar un futuro distinto. Así, la palabra sigue contando y la imagen sigue mostrando. En ese acto persistente de narrar y mirar se cifra no solo la historia de Chile, sino también la posibilidad de toda memoria democrática en América Latina.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. 1999. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Basile, Teresa. 2024. *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos*. Buenos Aires: CLACSO.
- Benjamin, Walter. 1973. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Beverly, John. 2004. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Edited by John B. Thompson. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. 1996 [1969]. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2005 [1973]. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets.
- Franco, Jean. 1992. “Si me permiten hablar’: La lucha por el poder interpretativo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36: 111-118.
- García Espinosa, Julio. 1996 [1969]. “Por un cine imperfecto” en *La doble moral del cine*, 11-30. Bogotá: Editorial Voluntad General.
- García Márquez, Gabriel. 2021 [1986]. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Barcelona: DeBolsillo PRHGE.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Littín, Miguel. 1986. *Acta General de Chile*. Documental, 240 min. Producción Italia-Francia-Holanda-Chile. Centro Cultural La Moneda | Actas de Chile - Centro Cultural La Moneda
- Nora, Pierre. 2008. “Entre memoria e historia: la problemática de los lugares” En *Los lugares de la memoria*, 19-33. Montevideo: Trilce.
- Richard, Nelly. 1994. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. 1969. “Hacia un tercer cine.” *Tricontinental* 13: 107-132.

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Licenciada y doctora en Lengua y Literaturas hispanoamericanas (Ca’ Foscari Venezia – Sorbonne Université Paris) y en Historia Moderna (UAM). Autora de

dos monografías –*El premio Nobel de Literatura. Seis trayectorias hispanoamericanas* (2024) y *El exilio republicano de José Bergamín en América Latina* (2022) – y de diversos artículos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Sus principales líneas de investigación son: el exilio republicano español en América Latina; la literatura como fuente de estudio de la historia latinoamericana y los estudios glotopolíticos.

Contacto: carmen.dominguez@unipd.it

Recibido: 16/11/2025

Aceptado: 31/05/2026

Copyright © 2026 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.