



EstuDAV
Revista Estudios Avanzados

Estudios Avanzados
Volumen 44, 2026: 154-183
ISSN 0718-5014

Artículo misceláneo
DOI <https://doi.org/10.35588/t2yhzq16>



Paisajes y atmósferas desde la clandestinidad: La experiencia de Miguel Littin

*Landscapes and atmospheres from clandestinity:
The experience of Miguel Littin*

*Paisagens e atmosferas da clandestinidade:
A experiência de Miguel Littin*

Paula Tesche Roa

Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
ORCID [0000-0002-5653-4429](https://orcid.org/0000-0002-5653-4429)
ptesche@ubiobio.cl

Asef Antonio Inostroza

Universidad de Concepción
Concepción, Chile
ORCID [0000-0002-4804-0162](https://orcid.org/0000-0002-4804-0162)
asefantonio@gmail.com

Bruno Jara Ahumada

Universität Konstanz
Constanza, Alemania
ORCID [0000-0002-2380-9035](https://orcid.org/0000-0002-2380-9035)
bjara.ahumada@gmail.com

Recibido

22 de septiembre
de 2025

Aceptado

28 de mayo de 2025

Publicado

23 de junio de 2026

Cómo citar

Tesche Roa, P., Inostroza, A.A. y Jara Ahumada, B. (2026). Paisajes y atmósferas desde la clandestinidad: La experiencia de Miguel Littin. *Estudios Avanzados*, 44, 154-183. <https://doi.org/10.35588/t2yhzq16>



Resumen

Este artículo explora las narraciones y visualidades de la clandestinidad experimentada por Miguel Littin al retornar como exiliado al Chile dictatorial de 1985. A partir del documental *Acta General de Chile* de Littin y la novela *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez, del año 1986, se analizan las categorías de paisaje y atmósfera desde tres dimensiones: corporalidad, temporalidad y espacialidad. Primero, se postula que el cuerpo padece y resiste las tensiones dictatoriales asumiendo una posición liminal; luego, la temporalidad se relativiza mediante los afectos que suscita la contemplación del entorno, posibilitando cruces de memorias, y finalmente, se analiza cómo la experiencia dictatorial reconfigura los usos y valores atribuidos al espacio. Metodológicamente se emplea un abordaje interdisciplinario que integra aportes de la literatura, semiótica, filosofía, estudios culturales y de la memoria. En suma, los resultados revelan que paisajes y atmósferas constituyen memorias situadas que evidencian la interrelación dinámica entre espacio y experiencia clandestina.

Palabras clave: Documental, memoria, Chile, narrativa, Miguel Littin.

Abstract

This article explores the narratives and visual representations of the clandestine life experienced by Miguel Littin upon his return as an exile to Chile under dictatorship in 1985. Based on Littin's documentary *Acta General de Chile* and Gabriel García Márquez's novel *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, from 1986, the categories of landscape and atmosphere are analyzed from three dimensions: corporeality, temporality, and spatiality. First, it is posited that the body suffers and resists dictatorial tensions by assuming a liminal position; then, temporality is relativized through the affects aroused by the contemplation of the environment, enabling the crossing of memories; finally, it analyzes how the dictatorial experience reconfigures the uses and values attributed to space. Methodologically, an interdisciplinary approach is used that integrates contributions from literature, semiotics, philosophy, cultural studies, and memory studies. In short, the results reveal that landscapes and atmospheres constitute situated memories that evidence the dynamic interrelation between space and clandestine experience.

Keywords: Documentary, memory, Chile, narrative, Miguel Littin.

Resumo

Este artigo explora as narrativas e visualidades da clandestinidade vivida por Miguel Littin ao retornar como exilado ao Chile ditatorial de 1985. A partir do documentário *Acta Geral do Chile* de Littin, e do romance *A aventura de Miguel Littin clandestino no Chile* de Gabriel García Márquez, de 1986, analisam-se as categorias de paisagem e atmosfera a partir de três dimensões: corporalidade, temporalidade e espacialidade. Primeiro, postula-se que o corpo sofre e resiste às tensões ditatoriais assumindo uma posição liminar; depois, a temporalidade é relativizada por meio dos afetos que suscita a contemplação do ambiente, possibilitando cruzamentos de memórias; finalmente, analisa-se como a experiência ditatorial reconfigura os usos e valores atribuídos ao espaço. Metodologicamente, é utilizada uma abordagem interdisciplinar que integra contribuições da literatura, semiótica, filosofia, estudos culturais e da memória. Em suma, os resultados revelam que paisagens e atmosferas constituem memórias situadas que evidenciam a inter-relação dinâmica entre espaço e experiência clandestina.

Palavras-chave: Documentário, memória, Chile, narrativa, Miguel Littin.



Introducción

Este artículo se enfoca en las narraciones y visualidades de la clandestinidad experimentada por el cineasta chileno Miguel Littin al regresar a Chile en 1985, durante la dictadura cívico-militar. Se analizará tanto su documental *Acta General de Chile* como la novela *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez, ambas obras del año 1986.

A pesar de ser obras independientes, son complementarias: la novela representa la clandestinidad desde la perspectiva singular del narrador, mientras que el documental ofrece un registro más amplio de la realidad social y política de la época. La clandestinidad afectó a miles de chilenas y chilenos que fueron perseguidos de forma masiva, especialmente durante los primeros años de la dictadura (Seguel-Gutiérrez, 2020). Desde una perspectiva teórica, la clandestinidad puede entenderse como la configuración subjetiva de un espacio heterotópico (Foucault, 2010), es decir, espacios que están fuera de todos los lugares, aunque sean identificables, que emergen como consecuencia de ciertas alteraciones socioculturales. Cuando Littin regresó a Chile, transitó un espacio heterotópico debido a los cambios que experimentó durante su exilio y al peligro que

implicaba la filmación. Además, era un país ambivalente: familiar y extraño.

La producción documental de Littin, abiertamente comprometido con la Unidad Popular (Marín, 2007), muestra el papel de las ideologías como una forma de participar en el mundo, permitiendo replantear la acción política: el dominado pasa «a ser el principal “objeto” de la ideología para su legitimación como “sujeto”» (Illanes, 2002: 14). Sus filmaciones son documentos históricos que facilitan la interpretación del periodo. Como sostiene Didi-Huberman, «los artistas no solo utilizan los documentos de actualidad, sino también los producen enteramente, con lo que no solo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen en contacto con él» (Didi-Huberman, 2014: 62). De esta manera, la obra de Littin permitiría construir la historia pasada y presente de la dictadura.

El documental *Acta General de Chile* se compone de cuatro partes grabadas simultáneamente a través de diversas estrategias de sigilo y camuflaje.¹ Como se describe en la novela *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, el director coordinó un equipo francés, uno holandés y uno italiano sin que ninguno supiera de la existencia de los demás, qué harían con las filmaciones o por quién estaban siendo dirigidos. Mientras, Littin se disfrazó e imitó

1 Siendo Parte I *Miguel Littin: Clandestino en Chile*; Parte II Norte grande: *Cuando fui para la pampa*; Parte III *De la frontera al interior de Chile: La llama encendida*, y Parte IV: *Allende: El tiempo de la historia*.

un acento extranjero para sortear su captura, logrando filmar diversos testimonios y escenarios de Chile. Por su parte, García Márquez escribió la novela para narrar la experiencia del cineasta. El escritor clasifica la obra como un «reportaje», aunque también podría considerarse dentro del género memorias o novela de no-ficción. Su publicación coincidió con el estreno del documental, contribuyendo a su difusión y notoriedad, pese a haber sido objeto de censura (Millán, 2022).

Nuestra investigación propone analizar la clandestinidad a través de la categoría de paisaje en el documental, y de la atmósfera en la novela. Ambos conceptos refieren al espacio y sus significaciones: el documental expone luchas de clase, opresión y vigilancia, y comunas empobrecidas, otorgando relevancia narrativa a los lugares retratados, lo que permite abordarlo desde el concepto de paisaje. Entendemos por paisaje una representación dinámica que emerge de los elementos físicos del espacio y su interpretación cultural (Nogué, 2015). En la novela, estos escenarios transmiten una cualidad afectiva que influye en el sujeto: factores que se adecúan a la noción de atmósfera. Böhme (1993) define este concepto como una experiencia viva del espacio, producida mediante estados emocionales, sentimientos y sensaciones, conformando un clima relacional.

Considerando las especificidades mediales del corpus, nuestro objetivo es examinar la clandestinidad en tres dimensiones: primero, la corporalidad

vinculada a la falsa identidad de Littin y los sujetos que observa o entrevista, analizando cómo se resiste y se padece corporalmente. Segundo, las temporalidades: el corpus contrasta el pasado pregolpista con el presente dictatorial y conjetura un futuro democrático. Tercero, mediante la categoría de espacialidad, examinaremos el efecto de lo clandestino en la percepción del entorno.

A partir de un análisis semiótico centrado en la intención de la obra, nuestro enfoque interdisciplinario abarca herramientas de la literatura, la filosofía, los estudios culturales y de la memoria. Como señala Hatry (2013), la complementariedad del corpus ofrece una perspectiva única sobre experiencias de opresión y resistencia, donde la novela revela lo ocurrido tras la escena y profundiza en las vivencias del director; no obstante, esperamos que nuestro análisis tridimensional evidencie, por una parte, cómo un mismo territorio traumatizado puede aprehenderse desde diferentes registros y, por otra, las posibilidades hermenéuticas de la clandestinidad.

Los paisajes

El paisaje puede definirse como una mediación entre un espacio y su interpretación cultural, además de ser un concepto polisémico (Tesser, 2000) que reúne diversas formas de comprender el entorno, produciendo, a su vez, lo observado. Como sistema de signos, proponemos pensar el paisaje a partir de cuatro elementos: el referente, el observador, los factores de mediación y la materialización. El referente corresponde al «espacio visual formado por una porción de terreno» (Cladera et al., 2015: 1184); el observador es el sujeto quien, mediante su mirada, configura el paisaje; los factores de mediación son los filtros culturales, sociales y políticos que determinan los «modos de ver», y finalmente, la materialización corresponde a los medios y técnicas que canalizan la representación. Esta división nos permitirá dinamizar el análisis según las necesidades del corpus; no obstante, si consideramos el paisaje como un fenómeno complejo, dichos elementos son siempre simultáneos.

Dicho esto, al repasar los imaginarios sociales de la dictadura, notamos que el paisaje fue instrumentalizado tanto por el régimen como por la resistencia. Tras el golpe estético (Errázuriz y Leiva, 2012), una red de maniobras culturales que buscó legitimar la ideología imperante, el sentido de pertenencia y los nuevos imaginarios vinculados a ciertos espacios entraron en conflicto.

La dictadura promovió imágenes paradigmáticas como la naturaleza magnánima, la fauna y flora endémica, la tricontinentalidad o la pintura de paisaje canónica (Jara, 2011), a través de medios como folletos, estampillas y libros, en un intento por eclipsar la catástrofe. En respuesta, la resistencia recurrió a fotografías de denuncia, arpilleras, dibujos hechos en prisión y documentales para evidenciar los crímenes (Jara, 2020), movilizar respuestas solidarias (Jara, 2019) y restituir subjetividades quebradas por el trauma. El documental *Acta General de Chile* hace del paisaje un territorio en disputa donde es posible observar ambas posiciones. A partir de este marco, analizaremos sus paisajes considerando los elementos constitutivos previamente descritos.

Corporalidad

Pensar el paisaje desde la corporalidad abre al menos dos perspectivas analíticas: el cuerpo del observador y los sujetos que aparecen en la escena. En primer lugar, Miguel Littin mediaba entre el estar y el no-estar, el ser y el no-ser. Era un yo-otro: «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 había de reconocerme» (García Márquez, 1986: 4). Su cuerpo-otro le permitió desplazarse entre las fronteras políticas del poder, encarnando un sujeto liminal (Vidiella, 2014): una

performance a tiempo completo que le permitió revelar lo que permanecía oculto para los exiliados con prohibición de retorno. Esta dimensión se manifiesta explícitamente en los primeros minutos del documental:

Santiago tiene esa mañana, te digo, la infancia dulce y cruel de los hombres y las cosas. De pronto, con nitidez pavorosa, comienza a aparecer la verdadera faz de la ciudad oculta, Santiago de Chile, el país del agobio, el país de la sonrisa ausente, el país huérfano, el país de la guerra subterránea.
(Littin, 1986, Parte I: 00:47)

La locución es acompañada por una secuencia de planos generales, (Figura 1), en los que Littin revisita, por primera vez tras el exilio, los escenarios de la capital chilena. El uso del encuadre a la altura de los ojos genera la ilusión de estar viendo lo que el director observaba desde el taxi que lo recogía del aeropuerto. Vemos la Estación Central, la Casa Central de la Universidad de Chile, la plaza Baquedano y el Palacio de La Moneda, donde se asoma el monumento de la «llama eterna de la libertad» instalado por el régimen. Todos estos lugares son retratados aparentemente vacíos, si bien en la novela, Littin corrige esta impresión: «Más tarde descubrí que la escasez de fuerza pública en las calles era una pura ilusión para recién llegados. A toda hora hay patrullas de choque escondidas [...] y camiones provistos de mangueras de agua a alta presión» (García Márquez, 1986: 22).

Figura 1. Fotogramas de *Acta General de Chile, Parte I*
Figure 1. Frames of Acta General de Chile, Part I



Fuente/source: Littin (1986).

Aquí es pertinente la noción de la inclusión-excluyente de Agamben, en tanto la dictadura, como estado de excepción radical, no erradicó por completo a los opositores, sino que los incluyó suspendiendo la ley: «*la norma se aplica a la excepción desaplicándose, retirándose de ella*» (Agamben, 2003: 30, las cursivas son del original). Mediante desapariciones forzadas, centros de detención, vigilancia y precarización, el régimen subsumió los cuerpos disidentes a su lógica de control. Littin encarnó

múltiples identidades en un solo cuerpo y, con ellas, diversas relaciones con la ley: como falso extranjero, era un turista legal; como exiliado, estaba en peligro; como cineasta, era a la vez enemigo del régimen y héroe. Este tránsito, entre lo incluido y lo excluido, le permitió captar múltiples perspectivas, reforzando el valor histórico del documental. En la Figura 2 notamos su «operación disfraz».

Figura 2. Fotogramas de *Acta General de Chile, Parte I*
Figure 2. Frames of Acta General de Chile, Part I



Fuente/source: Littin (1986).

Consecuentemente, el anonimato de ese cuerpo-otro implicó sigilo: «Yo, por mi parte, me había resignado a no ser yo. Era un sacrificio duro para mí, sabiendo que había tantos parientes y amigos que quería ver [...] y tantos instantes de mi juventud que quería revivir» (García Márquez, 1986: 27). Pese al riesgo, la producción decidió filmar al director en distintos puntos insignes y altamente transitados de la ciudad para demostrar que efectivamente habían burlado las normas de seguridad militar. Es lo que vemos, en planos abiertos, en la Figura

2. Mientras observa el río Mapocho, Littin señala:

Escudriño en el rostro de las gentes. Busco una respuesta a tanta interrogante: ¿encontrarán los chilenos un camino unitario? ¿Están hoy más cerca de la emoción que de las ideas? [...] ¿Vive Allende, me pregunto, en la memoria de los chilenos? ¿Vive su pensamiento, su acción, su coherencia, en la memoria del pueblo? (Littin, 1986, Parte I: 54:04)

Littin utiliza la metáfora del cuerpo, específicamente del rostro, para preguntarse sobre la continuidad

del espíritu de Salvador Allende. Tal retórica se mantiene durante todo el documental: «Lleno de interrogantes, recorro las calles buscando en cada esquina un rostro, una sonrisa, una mirada, en fin, una respuesta: ¿qué pensaban de sí mismo los chilenos? ¿qué significaba vivir bajo la dictadura?» (02:38). Mediante una metonimia, atribuida a las facciones, se pregunta por el estado general de la sociedad chilena.

En segundo lugar, el cuerpo-otro, gracias a su posición liminal, logró entrevistar a los sujetos excluidos: familias en situación de pobreza extrema, familiares de detenidos desaparecidos, simpatizantes de la Unidad Popular, miembros de Frente Patriótico Manuel Rodríguez, entre otros. Veamos, por ejemplo, los cerros de Valparaíso en la Figura 3: en los fotogramas, un hombre contempla un horizonte plagado de chozas y construcciones precarias. Las imágenes utilizan el plano general como si quisieran abordar la totalidad de lo no dicho: el paisaje segregado que contradice el progreso que grupos como los Chicago Boys intentaron instalar en la opinión internacional (Bravo, 2012). Durante este periodo «los problemas sociales centrales se empeoraron, se advirtió un aumento y profundización de la concentración de la riqueza y se produjo una extensión de las desigualdades socioeconómicas» (Quitral, 2012: 98). Asimismo, ese paisaje contradice la estética golpista que captó la naturaleza para sí, asociada «a las fronteras, al desarrollo económico, a

la expansión marítima y a la soberanía en los extremos geográficos» (Jara, 2011: 246). En vez de mirar hacia el mar, el documental busca los cuerpos de la resistencia en los cerros: «Entre antiguas casas carcomidas por el óxido y el tiempo, entre ventanas y puertas cerradas, intentamos en vano encontrar el rostro de las gentes» (Littin, 1986: Parte I, 10:37). Rostros escondidos, talvez, por la misma precariedad que padecen: «Arriba, la vida es dos veces más dura, más difícil» (11:40).

Figura 3. Fotogramas de *Acta General de Chile, Parte I*
Figure 3. Frames of Acta General de Chile, Part I



Fuente/source: Littin (1986).

Lo que caracteriza al documental es la diversidad de sus testimonios. Entre los más emblemáticos están las mujeres, familiares de desaparecidos y organizadoras comunales, de la toma de terreno santiaguina La Victoria. Pero más allá de la zona central del país, la Figura 4 muestra la amplitud del registro: en el recuadro izquierdo superior vemos a un hombre cumpliendo confinamiento obligatorio, o relegación,² en el pueblo nortino Inca de Oro. A la derecha vemos un trabajador minero deambulando por las vías abandonadas del tren: rastros de un extinto auge minero. Abajo, se muestra un paisaje araucano y una familia mapuche caminando hacia las montañas. También, trabajadores del

carbón en Lota. Por todo lo anterior, la identidad falsa permitió acceder a la realidad clandestina y documentar diversos grupos sociales que reflejaban la complejidad y desigualdad de la época.

2 La relegación fue una forma de vulneración del derecho a la libertad ambulatoria y consistía en «el traslado obligatorio de una persona a un lugar distinto del de su residencia habitual, por un plazo definido, por disposiciones administrativas o judiciales» (Comisión Internacional de Investigación, 1983: 27). Por lo general, los lugares de destino estaban en zonas aisladas o extremas del país, eran inhóspitos y no permitían la adecuada subsistencia del relegado.

Figura 4. Fotogramas de *Acta General de Chile*, arriba Parte II y abajo Parte III
Figure 4. Frames of Acta General de Chile, top Part II, and bottom, Part III



Fuente/source: Littin (1986).

Temporalidad

A nivel del referente, los paisajes experimentan transformaciones naturales (físico-climáticas) y derivadas de la intervención humana (tecnológicas, políticas, culturales). Estos cambios determinan los factores de mediación, condicionando la percepción de la realidad (Cladera et al., 2015). En nuestro caso, hablamos de las experiencias sociales de la dictadura, donde los espacios

reconfigurados en centros de detención y/o tortura son ejemplos paradigmáticos (Santos, 2016). En el documental es posible advertir, especialmente mediante la locución, las transformaciones del país, invitándonos a pensar en otros tiempos políticos. Los paisajes conectan pasado, presente y futuro; vinculan lo individual y lo social a partir de los sentimientos de pertenencia o rechazo que genera lo visto. El paisaje es «memoria en la medida en que no se trata de una mera

sucesión de hechos, sino de significado construido a lo largo del tiempo por muchas generaciones y que puede ser objeto de interpretación» (Cano, 2015:

40). Entonces, la temporalidad revela tanto los cambios del referente como los que se manifiestan en los «modos de ver» de los sujetos.

Figura 5. Fotogramas de *Acta General de Chile, Parte I*
Figure 5. Frames of Acta General de Chile, Part I



Fuente/source: Littin (1986).

Una muestra de lo anterior surge en Valparaíso: en la Figura 5 vemos los ascensores que se utilizan para conectar el plano con los cerros de la ciudad. Al describirlos, el director acentúa su valor social y afectivo: «Con una lentitud anterior a los recuerdos, parsimoniosos bajan y suben los ascensores llevando y trayendo a las adustas gentes» (Littin, Parte I, 1986: 10:57). La palabra «recuerdo» no es casual, pues remite a la memoria: «Los primeros ascensores fueron instalados por los ingleses en 1883. En el tiempo del esplendor, funcionaban más de cuarenta en Valparaíso. Hoy, sobreviven quince» (11:17). O sea, estos escenarios son anclajes temporales. Al describirlos, el director trenza los

conflictos de la dictadura con la herida colonial:

El que fuera, hasta antes del canal de Panamá, el primero y más importante puerto del Pacífico Sur, es hoy un puerto viejo y pobre. Como en el resto del país, la miseria se ha extendido en estos doce años. Han cerrado las fábricas, ha disminuido la actividad portuaria y la cesantía llega al 25%. La riqueza, te digo, no atraca en el puerto de Valparaíso. Abajo, la antigua Ciudad Puerto guarda celosa su pasado colonial. Los arcos de triunfo legados por los ingleses, las infaltables estatuas de los héroes marinos. (Littin, Parte I, 1986: 12:05)

A partir de Halbwachs y Lasén (1998), la memoria es comprendida como el proceso colectivo que ejecuta un grupo para recomponer su pasado común. Según Assmman y Czaplicka (1995), dicha memoria se expresa de dos modos: una memoria comunicativa que «se articula en el discurso oral, se refiere al pasado reciente y se construye dentro de los marcos sociales existentes en un momento dado» (Seydel, 2014: 199), es decir un recuerdo vivo; y una memoria

cultural, que se caracteriza por la trascendencia respecto a un punto fijo, que «atañe a un pasado absoluto o puro y se construye cuando ya no hay testigos oculares, ni coetáneos de un acontecimiento» (Seydel, 2014: 202). Littin vincula sus propios recuerdos y experiencias de Valparaíso (memoria comunicativa), con los discursos asociados a héroes marítimos y la historia colonial del puerto (memoria cultural). Así, confluyen dos anclajes temporales: uno cercano y otro lejano.

Figura 6. Fotogramas de *Acta General de Chile, Parte II*
Figure 6. Frames of Acta General de Chile, Part II



Fuente/source: Littin (1986).

Este recurso es reiterativo. Por ejemplo, en la Figura 6 vemos imágenes del norte. Mediante planos generales y una cámara que se desplaza horizontalmente, se retrata la llanura, el ferrocarril, las salitreras y las cruces en la mitad de la nada. La música incidental es «Arriba quemando el sol» de Violeta Parra, proponiendo una intertextualidad entre el trabajo, el calor y la muerte. A los pocos segundos, Miguel Littin señala:

En 1535, el adelantado Diego de Almagro se internó por estas soledades. Regresó al Perú con sus tropas abatidas y diezmadas. Vino a buscar oro y encontró muerte, andrajos, dedos helados que se desprendían junto con las botas de sus soldados. [...] Tres siglos más tarde, un mineral forjaría grandes fortunas e imperios: el salitre. Hizo crecer las flores, poco después de la guerra. [...] En la época del auge, había aquí 120 oficinas salitreras, hoy solo quedan pueblos abandonados [...] de la antigua riqueza no quedan sino escombros y agujeros. Las vías del ferrocarril, los hilos desnudos del telégrafo, la soledad del hombre, la memoria perdida. (Littin, 1986, Parte II: 00:48)

Mediante elipsis, la historia nacional se condensa ante un paisaje que perdura a lo largo de los siglos. Aquí se evidencia la disparidad temporal entre el tiempo geológico y el tiempo humano. Es decir, el desierto es un testigo vasto que observa la repetición de la tragedia: desde la conquista y el genocidio, hasta los detenidos desaparecidos, cuyos cuerpos siguen perdidos en la arena.

Finalmente, la Figura 7 muestra una secuencia sobre la Araucanía. El documental intercala páginas de *La Araucana* de Alonso de Ercilla con pinturas, grabados y fotografías del periodo colonial. Todo esto mientras se escucha «América insurrecta», poema de Pablo Neruda musicalizado por Ángel Parra:

Nuestra tierra, ancha tierra,
soledades,
se pobló de rumores, brazos,
bocas.
Una callada sílaba iba ardiendo,
congregando la rosa clandestina,
hasta que las praderas trepidaron
cubiertas de metales y galopes.
(Neruda, 1950)

Considerando todas las capas, se propone una memoria de la tierra, una evocación al tiempo precolombino, la conquista y la modernidad. El poema de Neruda establece cierto lamento telúrico y evidencia la invasión «de rumores, brazos y bocas» que habrían terminado con las colinas «cubiertas de metales». Littin entrelaza la memoria cultural con la memoria reciente, estableciendo paralelos entre la masacre de entonces y el despojo del pueblo araucano:

La dictadura militar del 73,
consumó el genocidio. Hombres y
mujeres fueron asesinados y sus
cuerpos arrojados a los caminos
para que sirvieran de mejor
escarmiento. En el siglo pasado,
el ejército chileno llevó a cabo la
«pacificación de la Araucanía»
que fue en realidad un verdadero
holocausto. (Littin, 1986, Parte III:
16:29)

Figura 7. Fotogramas de *Acta General de Chile*, Parte III
Figure 7. Frames of Acta General de Chile, Part III



Fuente/source: Littin (1986).

La temporalidad paisajística en *Acta General de Chile* genera palimpsestos visuales donde se articulan pasado, presente dictatorial y deseos de democracia futura, convirtiendo el territorio en una trama de memorias superpuestas en la que la violencia colonial y dictatorial emergen como manifestaciones de una misma matriz de dominación moderna.

Espacialidad

El documental nos muestra un sinfín de espacios: pueblos afectados por la dictadura, parajes abandonados, poblaciones marginalizadas, cementerios, minas, edificios y monumentos; la categoría del espacio «remite a la dimensión a partir de la cual se materializan los objetos, los fenómenos o los procesos» (Ramírez y López, 2015: 20) del mundo. Por lo tanto, es una categoría amplia y polisémica. No obstante, es posible

acortarla a tres aristas: el espacio como valor posicional, como contenedor, y como métrica o valor numérico.

En primer lugar, el valor posicional remite a la ubicación dentro del mapa. En este sentido, el documental despliega una importante labor cartográfica al representar múltiples escenarios del territorio. En la Figura 8 vemos el desierto de Atacama, una caleta del norte, la cordillera de Los Andes, la casa de Pablo Neruda en Isla Negra, Lota y la iglesia San Francisco en Santiago. Mientras algunas locaciones son nombradas expresamente, otras no revelan su ubicación exacta. Consideramos este recurso como una poética para hablar del territorio en toda su extensión. Mediante la indeterminación de la montaña, el mar y el desierto, se alude a los crímenes que fueron

«escenificados a lo largo y ancho del país, en una paradigmática regionalización del horror» (Jara, 2020: 126). Aquí no es relevante la coordenada, sino la afectividad que suscita en el observador. Por ejemplo, cuando entrevista a los pescadores de esa caleta, Miguel Littin señala que «las ciudades pequeñas se han convertido durante la dictadura en campos de vigilancia y delación. La policía aquí tiene un poder absoluto sobre las personas. El aislamiento fragmenta la rebeldía» (Littin, 1986, Parte II: 35:35). Entonces, la indeterminación interpela a todos los poblados que compartían la misma realidad política. Pese a la falta de coordenadas, el territorio es reconocible, y la indeterminación adquiere una función analógica: hablar de la dictadura a través de la omnipresencia del paisaje.

Figura 8. Fotogramas de las cuatro partes de *Acta General de Chile*
Figure 8. Frames from the four parts of Acta General de Chile



Fuente/source: Littin (1986).

Por el contrario, cuando las locaciones son identificables, el espacio representado deviene lugar. Teóricamente, un lugar es una porción socialmente significada del espacio: «Los seres humanos creamos lugares en el espacio, los vivimos y los imbuimos de significación» (Nogué, 2015: 157). *Acta General de Chile* recorre lugares que portan una connotación social relevante, como la casa de Pablo Neruda: «En la casa de Isla Negra, ya no flamea la bandera [...] que indicaba la presencia de Neruda. Sobre la casa sellada, la orden militar perentoria: prohibido visitar esta casa» (Littin, 1986: Parte III, 30:01).

Aquí, la localización cumple una función narrativa: ya que el poeta es interpretado como símbolo de la libertad, su hogar es la representación de la censura. Esta misma retórica es utilizada en la filmación de *Lota*: gracias a la coordenada, Littin puede referirse a las minas de carbón, la vida de los trabajadores y el contraste con el parque Cousiño: «Arriba el gran parque, la flora y la fauna, el aire oxigenado. Abajo, te digo, los niños, ancianos, hundiéndose en el lodo. Una realidad maniquea y casi inverosímil, pero es la realidad» (35:59). Finalmente, la iglesia San Francisco de Santiago sirvió para que «los servicios de la dictadura no pudieran negar después que fui yo quien había dirigido la película dentro de Chile» (García Márquez, 1986: 30), pero también constituye un testimonio de las vidas civiles que transitaban por esas calles donde aparecía, en forma de resistencia, apoyo o cotidianidad, una dictadura naturalizada.

En segundo lugar, la noción contenedora del espacio refiere «a la tendencia que hay de marcar límites en el espacio y llenarlo de todos los aspectos que lo componen: económicos, sociales, políticos y culturales» (Ramírez y López, 2015: 22). En el documental, lo que «llena el espacio» son los individuos, locaciones, edificios, manifestaciones artísticas, desfiles militares y protestas. Por ejemplo, en la Figura 9 vemos tanto la resistencia como la imposición del poder dictatorial. En la parte superior, personas se toman de las manos en la Plaza de Armas de Santiago y levantan los rostros de sus desaparecidos. Según Sánchez, estas protestas modificaron el escenario político y social previo. Entre 1983 y 1989, superando los años de mayor represión, «transformaron las relaciones de poder entre el régimen y la oposición, e incluso al interior de la propia oposición modificaron las prioridades y urgencias» (Sánchez, 2019: 136). Sin embargo, estos reclamos no se mantuvieron fuera de peligro: «a las exigencias de justicia, el gobierno de Pinochet responde de la única forma que sabe hacerlo desde que tomó el poder» (Littin, 1986: Parte I, 41:57). La parte inferior de la figura muestra el contenido opuesto: la introyección del espíritu golpista mediante desfiles militares en el norte de Chile. Según Yanko González, estos eran «ritos y desfiles que glosaban de forma explícita a las “marchas de antorchas” teatralizadas por los regímenes fascistas o fascistizados en Europa» (González, 2020: 104). Arica, Iquique, Antofagasta y Copiapó, entre otras ciudades, se transformaron así en verdaderos cuarteles.

Figura 9. Fotogramas de *Acta General de Chile*, arriba Parte I y abajo Parte III
Figure 9. Frames of Acta General de Chile, top Part I, and bottom Part III



Fuente/source: Littin (1986).

Finalmente, la estructura métrica del espacio se refleja en la filmación que realizaron al interior del Palacio de La Moneda. A través de testimonios, discursos y archivos periodísticos, la cuarta parte del documental reconstruye la memoria de Salvador Allende y del golpe. La cámara explora el interior del palacio mientras la locución entrega datos cuantificables del edificio. Acá el detalle actúa como la medida: la disposición de los salones, los cambios en el mobiliario y la arquitectura dan cuenta de la estética de la dictadura: un relato higienista, de corte refundacional, que borró las huellas del bombardeo.

En la Figura 10 vemos los recorridos de la cámara mientras Littin señala:

La Moneda fue construida en 1876 por el arquitecto italiano Joaquín Toesca. Desde 1885 hasta el 11 de septiembre de 1973 fue la sede del gobierno constitucional de Chile. Bombardeada la mañana del 11 de septiembre, fue posteriormente restaurada por la dictadura militar. A pesar de que todo se ha cambiado con el propósito de borrar hasta el último vestigio del presidente asesinado, la presencia de Allende surge viva en el recuerdo. Su presencia se siente, te digo, en los antiguos salones restaurados. (Littin, 1986, Parte IV: 19:50)

Figura 10. Fotogramas de *Acta General de Chile*, Parte IV
Figure 10. Frames of *Acta General de Chile*, Part IV



Fuente/source: Littin (1986).

Para Errázuriz y Leiva, la recuperación de la casa de gobierno jugó un rol fundamental en la percepción de la dictadura. Según los autores, la reconstrucción del palacio y su uso simbólico refleja la «paradoja de un poder militar que es capaz de destruir el principal símbolo de estabilidad institucional republicana y ser, él mismo, el único que puede restituir ese orden, ahora bajo su tutela» (Errázuriz y Leiva, 2012: 83-84). Para finalizar, las tres aristas del espacio en *Acta General de Chile* revelan cómo la dictadura

reconfiguró tanto la geografía física como la simbólica del país, emplazando la disputa del control de la memoria nacional mediante la coexistencia de la resistencia y la represión.

Las atmósferas

La experiencia de las atmósferas se aborda más directamente en la novela que en el documental, pues, como indica García Márquez, se trata de «la reconstitución emocional de una aventura cuya finalidad última era sin duda mucho más entrañable y conmovedora que el propósito original y bien logrado de hacer una película burlando los riesgos del poder militar» (García Márquez, 1986: 3). La novela expone la subjetividad del clandestino mediante un relato en primera persona: el acontecer de un protagonista que se enfrenta al misterio y el peligro en un espacio impredecible. El análisis de la atmósfera, que exige cierta detención del sujeto ante el espacio configurado, se alterna con el dinamismo propio de la acción.

Siguiendo a Böhme (1993, 2017), la atmósfera remite a aquello que se experimenta espacialmente, pero que no puede atribuirse del todo ni al objeto o las condiciones del espacio, ni a la producción del sujeto. Se sitúa entre el entorno físico y las emociones vividas en él. El autor sitúa el concepto dentro de una nueva estética que estudia la relación entre las cualidades ambientales y los estados humanos, siendo la atmósfera el medio donde ambos se vinculan. Expresiones cotidianas como «algo huele mal», «esto se siente en el aire» o «una escena sobrecogedora» serían modos atmosféricos de percibir el espacio.

Entonces, las disposiciones espaciales de los objetos (forma,

color, iluminación, distancia o tamaño) configuran una totalidad desde la cual se constituye la atmósfera. Según la nueva fenomenología de Schmitz, «las atmósferas son siempre espaciales, sin bordes, diseminadas y, sin embargo, carentes de lugar, es decir, no localizables» (Schmitz citado en Böhme, 2017: 37). Aquí, el concepto de aura es un antecedente clave para comprender la atmósfera. Walter Benjamin (2018: 91) lo definía como «la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que esta pudiera estar». Böhme retoma este concepto y subraya que percibir el aura implica absorber, en el propio estado corporal, lo que se manifiesta como una «cualidad indeterminada del sentir extendida espacialmente» (Böhme, 2017: 34). Para el análisis del texto de García Márquez, a continuación se considerarán las categorías de corporalidad, tiempo y espacialidad.

Corporalidad

Como ha señalado Fuchs (2002), percibir las atmósferas abre el «momento pático» de la experiencia del espacio humorado, es decir, nos permiten sentir corporalmente las impresiones y los tonos sinestésicos del ambiente. Por eso, el «cuerpo vivido» tiene un lugar central en la experiencia de la atmósfera, pues constituye el encuentro del sujeto con el carácter expresivo del mundo. Aquí el cuerpo no es una respuesta pasiva, sino que insinúa o sugiere valoraciones

y acciones. Como ha propuesto Böehme (2017), por una parte, la atmósfera corresponde a un fenómeno constituido por el carácter expresivo del espacio y, por otra por parte, a un estado afectivo que constituye nuestra disposicionalidad (*Befindlichkeit*). De este modo, como ha sido destacado por Breuer, cada sentimiento actúa como una función mediadora, pues moviliza las «cualidades objetivas del entorno y nuestro modo de hallarnos» (Breuer, 2021: 74, la traducción es nuestra). Es a partir de esta relación con el cuerpo vivido que las condiciones del espacio adquieren su significado. O bien, dicho de otro modo, la atmósfera es el fondo prereflexivo desde donde los objetos que constituyen el espacio adquieren sentido.

En la novela, la narración en primera persona da cuenta del estado afectivo del protagonista en relación con un territorio tensionado por las memorias, la opresión y la situación de clandestinidad. En el capítulo titulado «Un pavoroso silencio», el protagonista se encuentra solo en la habitación del hotel ubicado en el centro de Santiago. En la oscuridad de la noche, el personaje se siente invadido por el silencio de la ciudad durante el toque de queda. Este silencio emerge junto con una sensación corporal y emocional, dando cuenta de una simultaneidad entre espacio, cuerpo y afectividad:

Tan pronto como me tendí en la cama tomé conciencia del silencio pavoroso de la queda. No puedo imaginarme otro silencio igual en el mundo. Un silencio que me oprimía

el pecho, y seguía oprimiendo más y más, y no terminaba nunca. No había un solo ruido en la vasta ciudad apagada. Ni el ruido del agua en las cañerías, ni la respiración de Elena, ni los propios ruidos de mi cuerpo dentro de mí mismo. (García Márquez, 1986: 18)

En la cita, el silencio actúa sobre el cuerpo de manera propioceptiva, ejerciendo una presión angustiosa que literalmente «oprimía el pecho». Esto evidencia tanto la relevancia de la dimensión corporal en la noción de atmósfera, como la cualidad expresiva del sonido —en este caso, de su ausencia— como elemento estructural del espacio, percibido de modo «pavoroso». Narratológicamente, el uso de la hipérbole (la opresión que nunca terminaba) amplifica esa ausencia hasta que ingresa al cuerpo. Es decir, el exterior político se introyecta corporalmente con lo interior-subjetivo, revelando cómo el panorama dictatorial se irradia rizomáticamente hacia los sujetos.

Algunas páginas después, incluso la percepción visual del espacio está determinada por el toque de queda, «tratando de ver la ciudad desierta pero real, y nunca la había visto tan solitaria y triste desde que llegué por primera vez en los días inciertos de mi adolescencia» (García Márquez, 1986: 20-21). El silencio se traduce en ausencia visual, soledad y tristeza. Es decir, valores en negativo. Aunque la ausencia es real y por tanto presente (las calles efectivamente ya no están habitadas), el protagonista interpreta esa carencia desde el miedo y la

angustia, predeterminando toda experiencia del espacio. Contrario al placer, el miedo «abre el mundo en tanto amenazante, lo que deja fuera la posibilidad de disfrutar un momento determinado» (Bulo, 2019: 66). Littin no logra encontrar en lo previamente familiar aquello que formaba parte de sus memorias. Pero a la vez, ese silencio no es asociado a la calma: el protagonista es consciente del peligro y de la opresión que representa.

Temporalidad

Las atmósferas son difusas en su dimensión espacial y en su condición ontológica. Por eso se encuentran en una posición intermedia o relacional entre el sujeto y el objeto. En su dimensión temporal, sus límites referenciales también son difusos: aquello que divide pasado, presente y futuro ya no es claro. El concepto de atmósfera elaborado por Böhme (1993, 2017) refiere a la percepción del tiempo presente, a la vivencia actual; sin embargo, el autor reconoce que las atmósferas tienen una duración. Por lo tanto, sus cualidades afectivas tensionan cómo se vivencia temporalmente la experiencia. Así, una atmósfera percibida como amenazante abre la posibilidad de un futuro peligroso; mientras, una atmósfera familiar reinstala implícitamente el pasado en el presente, volviéndolo ameno y, en cierto modo, seguro y predecible. Por ejemplo, analicemos esta cita:

Ahí estaba el memorable edificio del antiguo Canal de Televisión y el Departamento de Audiovisuales,

donde había empezado mi carrera de cine. Allí estaba la Escuela de Teatro. [...] De pronto, alguien pasó cantando la célebre canción de Pablo Milanés: «Yo pisaré las calles nuevamente de lo que fue Santiago ensangrentado». [...] Era una casualidad demasiado grande para soportar sin sentir un nudo en la garganta. Estremecido hasta los huesos me olvidé de la hora, me olvidé de mi identidad, de mi condición clandestina, y por un instante volví a ser yo mismo y nadie más en mi ciudad recuperada. (García Márquez, 1986: 16)

Arriba, Littin se reencuentra con un lugar clave de su antigua vida: el Canal de Televisión y el Departamento de Audiovisuales. La experiencia del espacio se envuelve en una atmósfera de familiaridad y desencadena una intensa movilización afectiva que se hace evidente cuando el narrador refiere al cuerpo «estremecido hasta los huesos». En la escena, el pasado se reinstala en el instante presente. Y ese destello del pasado, pese a su brevedad, es denso: acumula distintos momentos de la vida de Littin, desde las memorias de sus inicios en el cine hasta el golpe de Estado y el exilio. Estas memorias intensifican el presente clandestino y refuerzan su identidad oculta bajo el disfraz. Así, emergen distintos tiempos simultáneamente y las memorias movilizan procesos de reconfiguración identitaria en el sujeto clandestino.

Como describen Bille et al. (2015), las atmósferas son difíciles de delimitar en el tiempo; aunque contingentes

desde el punto de vista histórico, se relacionan de forma estrecha con las metamorfosis del mundo sensorial y se transforman con los cambios del ambiente material, social, cultural, valórico y político. Los autores destacan que las atmósferas no solo poseen historicidad, sino que emergen como tensiones multitemporales, producto del pasado y del futuro, entre la recolección y la anticipación. Desde esta perspectiva, las atmósferas tienen duración: pueden ser efímeras, persistentes o recurrentes. Por su cualidad afectiva, evocan una ritmicidad que imprime a los lugares una experiencia temporal que oscila entre el tiempo suspendido y el acelerado (Degen y Lewis, 2019). Así, los lugares que recorre la novela conjugan distintas temporalidades: el periodo predictatorial compuesto por la infancia de Littin y las memorias migrantes de sus antepasados; el día del golpe de Estado y los años subsiguientes de exilio; el presente clandestino, y las proyecciones hacia el futuro que intenta abrir el trabajo documental. Por otra parte, la temporalidad como sucesión de acontecimientos se acelera de forma angustiada y sofocante cuando el cerco persecutorio se va cerrando sobre Littin:

El segundo día en La Moneda, como a las once de la mañana, percibimos de pronto una agitación invisible en el aire y sentimos ruidos apresurados de botas y fierros marciales. El oficial que nos acompañaba sufrió un cambio súbito del humor, y nos ordenó con un gesto brutal apagar las luces y parar las cámaras. (García Márquez, 1986: 85)

En la cita, el espacio se configura como una «agitación invisible» que, sin embargo, es palpable: hay movimiento y zonas de riesgo que obligan al protagonista a buscar espacios seguros e incluso dejar de filmar. La escena transmite una atmósfera inquietante a través de los elementos temporales (la velocidad de las botas y fierros), corporales (la agitación, el «gesto brutal») y emocionales (cambio súbito de humor). En suma, el espacio se conjuga de manera vívida. Más aún, la primera persona gramatical, incluso desde su cualidad liminal, da cuenta simultáneamente del ambiente social (una dictadura de larga duración) y del personal (un tránsito fugaz, pues Miguel Littin solo está de paso). Es decir, precisamente por su condición liminal, entre el tránsito y la permanencia, hablamos de un testimonio que es capaz de registrar un cruce de temporalidades que no alcanza a resolverse.

Espacialidad

Decíamos que la atmósfera surge de un espacio humorado (*Stimmungsraum*), es decir, que porta una carga afectiva. Dicho espacio, según Fuchs (2002), expresa valoraciones mediante la capacidad del sujeto de resonar con el mundo circundante, evocando un estado emocional. En la novela destacan este tipo de experiencias. El protagonista se enfrenta a un país reconfigurado por la dictadura; peor aún, después de años de exilio, sus esperanzas sobre la continuidad del espíritu de la Unidad Popular se estrellan una y otra vez contra la memoria del golpe de Estado. Por

eso decíamos que la espacialidad en la aventura clandestina de Littin es ambigua. Por una parte, es familiar: hablamos de su país natal, el escenario de su infancia y juventud, de sus primeros pasos como cineasta, de su compromiso político, y de sus relaciones intersubjetivas. Por otra parte, es un país extraño pues su tejido social está dañado. Al llegar a Santiago, el protagonista se encuentra con una ciudad distinta a la que recordaba: «No me sentí en mi tierra, ni siquiera en la vida real, sino como un criminal cercado dentro de una de las viejas películas invernales de Marcel Carné» (García Márquez, 1986: 18). En la cita, vemos cómo la clandestinidad literalmente instala una atmósfera de ensoñación. Littin parece estar «dentro» de una película, esto es, dentro de su propio quehacer artístico, lo cual nos habla de cómo la realidad «confusa» es únicamente asimilable desde la ficción, desde su valor como «objeto» artístico, remarcando la distancia aurática que atraviesa ese «estar y no-estar» en el Chile de la dictadura.

Tal extrañeza se refleja en cómo se interpretan las condiciones materiales del entorno. Por ejemplo, a lo largo de la novela notamos una preeminencia del sentido de la vista. Al inicio de la obra, Littin señala: «Todo en el aeropuerto era limpio y luminoso» (García Márquez, 1986: 12). Esa idea es especialmente significativa, pues el director asociaba el país de la dictadura a la oscuridad: «No era para menos. Santiago, al contrario de lo que nos contaban en el exilio, se mostraba como una ciudad radiante, con sus

venerables monumentos iluminados y mucho orden y limpieza en las calles» (16).

Lo atmosférico no solo hace referencia a las configuraciones espaciales donde participan los objetos y la naturaleza, sino también las personas, sus interacciones y relaciones sociales. El protagonista, extrañado por el aspecto luminoso de la ciudad, encuentra en el centro de Santiago una atmósfera tensa y fría. Incluso, las personas que circulaban por la calle quienes tenían «sus rostros sacudidos por el viento helado» (14); es más, «nadie hablaba, nadie miraba en ninguna dirección definida, nadie gesticulaba ni sonreía, nadie hacía el menor gesto que delatara su estado de ánimo dentro de los abrigos oscuros, como si todos estuvieran solos en una ciudad desconocida» (17). Tal vez por eso, como señala en el documental, Littin buscaba «el rostro de las gentes». La sociedad parecía portar máscaras inexpresivas y, a su vez, al hablar del «viento helado» nos acercamos la idea de atmósfera en su acepción de lo aéreo y lo envolvente. Acá no deja de llamar la atención esta paradoja: aunque el viento implica movilidad y fluidez, aquí es estático, pues su temple o temperatura fría es descrita como una característica de la sociedad completa. También es relevante considerar que, por una parte, este pasaje de la novela retrata lo que se ve —la naturaleza (viento helado), el entorno (ciudad) y las facciones de las personas—, pero también muestra cómo esos elementos son percibidos subjetivamente. La sumatoria de estos factores configura,

entonces, una atmósfera como pérdida del vínculo social: el miedo que impregna el paisaje de Santiago imposibilita la conexión con el espacio.

Finalmente, lo atmosférico es un eje estético que se hace evidente en el relato desde el primer día de filmación. Mientras estaba en la Plaza de Armas de Santiago, Littin señala: «Aquella mañana se trataba solo de captar la atmósfera de un día cualquiera, con un énfasis especial en el comportamiento de la gente, que seguía pareciéndome, tal como lo percibí la noche anterior, mucho menos comunicativa que en otros tiempos» (García Márquez, 1986: 26). La atmósfera se entiende aquí como un fenómeno que emerge de las formas de interacción social. Así, lo espacial comprende cómo se

relacionan las personas y los objetos; de modo que la atmósfera es una especie de totalidad que captura esos vínculos. Es más, luego de hacerse público el degollamiento de José Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel Parada por agentes de la dictadura, Littin señala que: «El malestar de aquel drama salvaje estaba todavía en el aire la mañana en que Franquie y yo llegamos como dos transeúntes más a la Plaza de Armas» (García Márquez, 1986: 23). Como en la acepción original del concepto de atmósfera, esta se presenta como lo envolvente y aéreo, cargando el espacio público con una intensa cualidad emocional, en este caso el malestar generalizado por estos crueles homicidios.

Conclusiones

Este análisis ha demostrado cómo la clandestinidad se configura efectivamente como un espacio heterotópico que puede ser aprehendido a través de las categorías complementarias de paisaje y atmósfera. El enfoque tridimensional — corporalidad, temporalidad y espacialidad — ha revelado las múltiples capas de significación que emergen cuando un mismo territorio traumatizado es representado desde diferentes medios. En primer lugar, desde la dimensión corporal, ambas obras evidencian cómo la clandestinidad transforma los cuerpos en entidades liminales: Littin encarna un «yo-otro» que le permite transitar

entre las fronteras del poder, mientras que los sujetos entrevistados aparecen como cuerpos excluidos-incluidos por el estado de excepción. Esta corporalidad fragmentada no solo refleja cómo la violencia estructural del régimen se irradia hacia los sujetos, sino que también abre una posibilidad de resistencia justamente porque media entre «ser» y «no ser», es decir, entre la norma y su excepción.

Luego, la temporalidad del corpus revela cómo la clandestinidad articula múltiples memorias: la comunicativa (experiencias recientes de la Unidad Popular y la dictadura) y la cultural (historia colonial y nacional). Los paisajes actúan como palimpsestos

visuales donde convergen el pasado pregolpista, el presente dictatorial y las proyecciones democráticas futuras, mientras que las atmósferas tensionan estos tiempos mediante la experiencia afectiva del protagonista, instalando un presente suspendido entre lo familiar y lo extraño. Finalmente, en cuanto a la espacialidad, el análisis confirma que tanto paisajes como atmósferas refieren al territorio como un núcleo donde se disputa el poder. El documental revela la instrumentalización del espacio por parte del régimen y la resistencia, mostrando cómo la dictadura reconfiguró tanto la geografía física como la simbólica del país. Paralelamente, las atmósferas de la novela dan cuenta de un espacio vivido que porta cargas afectivas ambivalentes, donde lo propio se vuelve ajeno y lo conocido se torna amenazante.

La complementariedad metodológica del corpus (el registro amplio del documental y la perspectiva singular de la novela) ha permitido acceder a las múltiples dimensiones

de la experiencia clandestina. Mientras *Acta General de Chile* documenta las luchas de clase, la vigilancia y la marginalidad a través de paisajes que funcionan como sistemas de signos, la novela de García Márquez explora las cualidades afectivas de esos escenarios; esto es, cómo son reconfigurados por los estados emocionales del sujeto. En síntesis, este estudio demuestra que la clandestinidad trasciende su condición de mera estrategia de supervivencia para constituirse en un modo específico de conocer y representar la realidad. En este sentido, el corpus solo representa la dictadura, sino que participa activamente en la construcción de su memoria histórica. Las posibilidades hermenéuticas de la clandestinidad, evidenciadas en este corpus, sugieren que los espacios heterotópicos requieren aproximaciones metodológicas igualmente dinámicas, capaces de articular diferentes registros de representación y múltiples dimensiones de análisis para acceder a la densidad de la experiencia.

Agradecimientos

Los autores agradecen al Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología Fondecyt Regular n.º 1230050, titulado «Sitios de memoria en el Área Metropolitana de Concepción: Memorias sociales sobre la catástrofe de la dictadura (1973-1990)». Universidad del Bío, Bío, periodo 2023-2027.

Declaración de autoría

Paula Tesche Roa: Conceptualización, captación de fondos, investigación, metodología, administración del proyecto, recursos, supervisión y redacción – borrador original.

Asef Antonio Inostroza: Conceptualización, análisis formal, investigación, metodología y redacción – borrador original.

Bruno Jara Ahumada: Conceptualización, análisis formal, investigación, metodología, visualización, redacción – borrador original y redacción – revisión y edición.

Referencias

Agamben, G. (2003). *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.

Assmann, J. y Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>

Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.

Bille, M., Bjerregaard, P. y Sørensen, T.F. (2015). Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between. *Emotion, Space and Society*, 15, 31-38. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2014.11.002>

Böhme, G. (1993). Atmosphere as a fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113-126. <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>

_____. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres (Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces)*. Routledge Taylor & Francis Group.

Bravo, V. (2012). Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile: 1973-1989. *Política y Cultura*, 37, 85-112.

Breuer, I. (2021). Die sinnlich-affektive Verflechtung von Welt, Raum und Leib in Husserl und Merleau-Ponty. *Die Atmosphäre als intensive Gefühlskraft und ihr architektonischer Ausdruck. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 66(2), 55-80. https://doi.org/10.28937/9783787342006_6



- Bulo, V. (2019). *Sobre el placer*. Síntesis.
- Cano, N. (2015). Corporalidad y memoria en el paisaje cotidiano. *Alteridade*, 25(49), 39-52.
- Cladera, C., Mateu, R., Arrom, J., Reynés, L. y Cànaves, F. (2015). La función del paisaje como activo social y su uso como factor de producción. En J. De la Riva, P. Ibarra, R. Montorio y M. Rodrigues (Eds.), *Análisis espacial y representación geográfica* (pp. 1183-1192). Universidad de Zaragoza.
- Comisión Internacional de Investigación de Crímenes de la Junta Militar en Chile (1983). *Reunión en la víspera del 10º aniversario del Golpe Militar de 1973*. Comisión Internacional de Investigación de Crímenes de la Junta Militar en Chile.
- Degen, M. y Lewis, C. (2019). The changing feel of place: The temporal modalities of atmospheres in Smithfield Market, London. *Cultural Geographies*, 27(4), 509-526.
<https://doi.org/10.1177/1474474019876625>
- Didi-Huberman, G. (2014). La emoción no dice «yo»: Diez fragmentos sobre la libertad estética. En A. Valdés (Ed.), *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Metales Pesados.
- Errázuriz, L. y Leiva, G. (2012). *El golpe estético: Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Nueva Visión.
- Fuchs, T. (2002). *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Klett-Cotta.
- García Márquez, G. (1986). *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. Diana.
- González, Y. (2020). «Así van a ser ustedes porque así los estamos formando»: Juventud, adoctrinamiento y fascistización en la dictadura Chilena, 1973-1983. *Historia y Memoria*, 21, 97-134.

Halbwachs, M. y Lasén, A. (1998). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Sociedad*, 69, 209-219. <https://doi.org/10.2307/40183784>

Hatry, L. (2013). La denuncia de la dictadura chilena por Miguel Littin en Acta General de Chile y su correlato literario. En M. Soler y M. Navarrete (Eds.), *Del lado de acá: Estudios literarios hispanoamericanos* (pp. 337-346). Aracne.

Illanes, M.A. (2002). *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo: Chile, 1900-2000*. Planeta.

Jara, B. (2019). Interpelar las afectividades. Paisajes de la memoria en Chile. *Revista Chilena de Semiótica*, 10, 106-121.

_____. (2020). Reconponer el paisaje: Evidenciar y denunciar. *Aisthesis*, 67, 123-150. <https://doi.org/10.7764/67.6>

Jara, I. (2011). Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial. *Aisthesis*, 50, 230-252. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812011000200013>

Littin, M. (Director) (1986). *Acta General de Chile*. Película. Alfil Uno Cinematográfica y TVE.

Marín, P. (2007). *Texto y contexto: El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de la cultura revolucionaria*. Tesis de maestría. Universidad de Chile.

Millán, A. (3 de junio de 2022). *Fue un capricho: La historia de los 15.000 libros que el gobierno de Pinochet le quemó a Gabriel García Márquez*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-61209288>

Neruda, P. (1950). *América insurrecta (1800)*. Universidad de Chile. <https://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm>.

Nogué, J. (2015). Sentido del lugar, paisaje y conflicto. *Geopolítica(s)*, 5(2), 155-163.

- Quitral, M. (2012). Estado, mercado y sociedad en el Chile de los noventa: ¿La herencia de un «modelo de modernización» autoritario? *Atenea*, 506, 97-119. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622012000200007>
- Ramírez, B. y López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: La diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Instituto de Geografía Universidad Autónoma de México.
- Sánchez, F. (2019). Política y performance: La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena (1978-1987). *Economía y Política*, 6(2), 133-168. <https://doi.org/10.15691/07194714.2019.009>
- Santos, J. (2016). La reconfiguración como el modo de llegar a ser. Surgimiento de los centros de detención y/o tortura en el Chile dictatorial. *Aisthesis*, 60, 145-165. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812016000200008>
- Seguel-Gutiérrez, P. (2020). La organización de la represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977. *Izquierdas*, 49, 241-271. <https://doi.org/10.4067/s0718-50492020000100241>
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2), 87-214. [https://doi.org/10.1016/s0185-3082\(14\)72425-3](https://doi.org/10.1016/s0185-3082(14)72425-3)
- Tesser, C. (2000). Algunas reflexiones sobre los significados del paisaje para la Geografía. *Revista de Geografía Norte Grande*, 27, 19-26.
- Vidiella, J. (2014). De fronteras, cuerpos y espacios liminales. *Revista Digital do LAV*, 7(3), 78-99. <https://doi.org/10.5902/1983734816718>