

## **Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa Gavras (1969-1982)**

Por Moira Inés Cristiá\*

**Resumen:** Asumiendo la perspectiva de la historia de las sensibilidades y de la historia conectada, este artículo aborda las películas de Costa Gavras: *Z* (1969), *La confesión* (1970), *Estado de sitio* (1972) y *Desaparecido* (1982). A través de ellas, el cineasta griego denunció la represión en Grecia, Checoslovaquia, Uruguay y Chile, y así los diversos modos de autoritarismo en el mundo. Para complejizar su estudio, se explorará brevemente la trayectoria personal del cineasta radicado en París, de su círculo íntimo y el contexto de producción. La hipótesis de este trabajo es que aquellos relatos fílmicos se basan en una particular sensibilidad política a partir de la cual el cineasta interpreta los acontecimientos contemporáneos e históricos e intenta incidir en la opinión pública transnacional. Estos elementos nos permitirán demostrar que Costa Gavras adhería a un nuevo posicionamiento crítico de la izquierda europea que repudiaba todo autoritarismo, desmarcándose de la lógica de la Guerra Fría.

**Palabras clave:** Costa Gavras, cine, denuncia, internacionalismo, sensibilidad.

## **Sensibilidade e internacionalismo. A denúncia da repressão no cinema de Costa Gavras (1969-1982)**

**Resumo:** Assumindo a perspectiva da história das sensibilidades e da história conectada, este artigo trata os filmes de Costa Gavras: *Z* (1969), *A confissão* (1970), *Estado de sítio* (1972) e *Desaparecido, um grande mistério* (1982). Por meio deles, o cineasta grego denunciou a repressão na Grécia, Checoslováquia, Uruguai e Chile e, portanto, os vários modos de autoritarismo no mundo. Antes de analisar os filmes, a trajetória pessoal do cineasta radicado em Paris, o contexto da produção e seu círculo íntimo serão abordados brevemente. A hipótese deste trabalho é que essas histórias cinematográficas se baseiem em uma sensibilidade política particular da qual o cineasta interpreta os eventos contemporâneos e históricos e tenta influenciar a opinião pública transnacional. Esses elementos permitirão demonstrar que Costa Gavras aderiu a uma nova posição crítica da esquerda europeia que repudiava todo autoritarismo, distanciando-se da lógica da Guerra Fria.

**Palavras-chave:** Costa Gavras, cinema, denúncia, internacionalismo, sensibilidade.

### **Sensitivity and internationalism. The denunciation of the repression in the cinema of Costa Gavras (1969-1982)**

**Abstract:** Assuming the perspective of history of sensibilities and connected history, this article analyzes the films of Costa Gavras: *Z* (1969), *The Confession* (1970), *State of siege* (1972) and *Missing* (1982). Through them, the Greek filmmaker denounced the repression in Greece, Czechoslovakia, Uruguay and Chile, and thus different modes of authoritarianism around the world. In order to study their complexity, the personal trajectory of the filmmaker based in Paris, his intimate circle and their context will be briefly explored. This article aims to show that those films are based on a particular political sensitivity which conditions the filmmaker's contemporary and historical events interpretation, and that through them, Costa Gavras tries to influence the transnational public opinion. These elements will allow to demonstrate that he adhered to a new critical position of the European left that repudiated authoritarianism worldwide, distancing himself from the logic of the Cold War.

**Key words:** Costa Gavras, cinema, denounce, internationalism, sensibility.

**Fecha de recepción:** 11/12/2019

**Fecha de aceptación:** 03/08/2020

### **Introducción**

*Le Procès de Prague* (El juicio de Praga) fue la puesta en escena de los testimonios de quienes presenciaron, en octubre de 1979, el juicio al dramaturgo Vaclav Havel y a sus compañeros del comité checo de defensa de personas injustamente perseguidas (VONS).<sup>1</sup> Estrenada por la *Association Internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde* (AIDA)<sup>2</sup> en París a fines de ese año, la obra-reconstrucción fue luego representada en diversas

---

<sup>1</sup> Como consecuencia de la conmoción generada por la "Carta 77" –declaración firmada por 240 personas en 1977 solicitando otorgar mayores libertades y respetar los derechos humanos en Checoslovaquia– se acusaba a los disidentes de atentar contra el Estado. José Juis Pérez Regeira, "Carta 77 o el espíritu de la primavera de Praga", *El País*, 23/10/1980.

<sup>2</sup> La asociación fue fundada en Francia pero se extendió a Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza y Estados Unidos.

ciudades de los países centrales.<sup>3</sup> Su versión televisiva, realizada por la sección suiza de AIDA al año siguiente, incluyó una presentación del escritor Artur London, quien también había sido víctima del autoritarismo en Checoslovaquia. Aunque lo había sido en un período anterior, London vinculó ese acontecimiento con su propia experiencia traumática en su país de origen. Este intelectual checo exiliado en Francia había publicado un relato autobiográfico en 1968 —casi simultáneamente a la invasión soviética de Checoslovaquia—, proceso que impactó fuertemente en el campo progresista de ese momento y, en consecuencia, también su libro. La adaptación para el cine que el escritor español Jorge Semprún realizó de *L'aveu: dans l'engrenage du procès de Prague* (“La confesión: en el engranaje del juicio de Praga”), fue rodada y dirigida por el cineasta griego Costa Gavras en 1970, protagonizada por Yves Montand y Simone Signoret.<sup>4</sup> Sin embargo, la recepción de ese film fue controversial, en tanto se acusaba al realizador y a su equipo de contribuir a la crítica al comunismo y así de “ser funcional al imperialismo capitalista”.<sup>5</sup>

Después de su éxito de taquilla de *Z* (1969) sobre el abuso de poder y la manipulación de la Justicia en Grecia, la filmografía de Costa Gavras alcanzó una significativa visibilidad internacional y se situó, desde entonces, en la cima de un repertorio políticamente comprometido de los setenta. ¿Por qué este cineasta se embarcó en la puesta en evidencia de la violación de derechos humanos en la órbita comunista, asumiendo el peligro de ser criticado por brindarle argumentos a la derecha? ¿Qué motivó ese giro, acompañado por otros artistas e intelectuales del campo progresista? Siguiendo los argumentos de sus

---

<sup>3</sup> Algunas imágenes de la puesta en escena de Mnouchkine se difundieron en la televisión francesa, afirmando que la condena de esas seis personas “es la parodia de la Justicia” y que esta situación fue denunciada “inclusive por el PCF”. TF1 Actualités, 13 H, 20/12/1979.

<sup>4</sup> Sobre el lanzamiento del libro de London, Signoret afirma “para muchos comunistas y gente de izquierda de nuestra generación, fue un golpe y una de tristeza atroz” (1978: 330).

<sup>5</sup> Varios autores resaltan que durante la Guerra Fría la defensa de los derechos humanos solía estar asociada a los intentos de desprestigiar al bloque del Este. Ver: Crenzel (2013); Markarian (2006).

detractores: ¿Podemos pensar ese film como contradictorio con su filmografía previa y posterior?

En este artículo nos proponemos analizar los films realizados por este célebre cineasta, intentando historizar su interpretación de la contemporaneidad desde una perspectiva de la historia conectada (Gruzinski, 2001; Douki y Minard, 2007; Levitt y Khagram, 2008; Bernard, 2018) y de la potencialidad que proporciona el análisis desde una escala micro. Para ello, consideramos las “incidencias biográficas del compromiso” (Fillieule, 2005; Pagis, 2009) de Gavras, su “politización” (Fillieule, 2001) y trayectoria (Cucchetti, 2013; Mathieu, 2018), así como las del círculo íntimo que lo acompañó en estos proyectos cinematográficos. Asimismo, ese recorrido analítico asumirá la perspectiva de la historia de las sensibilidades, considerando la susceptibilidad hacia ciertas problemáticas y esa supuesta transformación en la percepción del presente. Esta suerte de “visión de mundo” se construye en la experiencia a distintas escalas, en sus “paisajes sensibles” (Corbin, 2000), orientando la “recepción de los acontecimientos” (Laborie, 2001) y consolidando una manera de ver y sentir respecto al tiempo presente (Granger, 2014; Langue y Capdevila, 2014). Las sensibilidades aparecen entonces como catalizadores del acontecimiento que influyen en el modo de su recepción, la revisión de la historia y las formas de definición social que le son atribuidas (Langue y Capdevila, 2009).

Su estudio colaborará a explorar esos materiales de amplia e internacional circulación que contribuyeron a la difusión de un modo de interpretar la coyuntura a nivel global, lo que explica que algunas de sus películas hayan sido prohibidas en distintos países por su potencia crítica.<sup>6</sup> A partir del análisis de cuatro films realizados entre 1969 y 1982 que abordan experiencias políticas de distintos países —todos basados en hechos reales—, cruzándolo con diversas fuentes y

---

<sup>6</sup> Como puede suponerse, *Z* fue prohibida en Grecia, pero también Argentina durante el gobierno de Juan Carlos Onganía y *Estado de sitio* en Chile después del golpe de Estado de 1973 (Sampson y Vidal-Hall, 1995).

bibliografía, así como proponiendo claves de lectura que incluyan desde la dimensión personal al clima político global, intentaremos explicar la evolución de su discurso fílmico y las sensibilidades políticas de las que se nutría. Las películas seleccionadas por su temática y relevancia son: *Z* (*Z*, 1969, 127 min.), *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972, 115 min.), *La confesión* (*L'Aveu*, 1970, 140 min.) y *Desaparecido* (*Missing*, 1982, 122 min.).

El artículo abordará en una primera parte los argumentos del corpus de films, luego, tras aportar algunos elementos de comprensión contextuales, de su historia de vida y del círculo íntimo de amistades que además participaron en estas películas, estudiaremos la manera en la que se percibe y exhibe la contemporaneidad política en el análisis cruzado de los films. Estos elementos nos permitirán demostrar que Costa Gavras formaba parte de un nuevo posicionamiento político de denuncia de la represión que se desmarcaba de la lógica de la Guerra Fría, lo que lo llevará a conformar la Asociación Internacional de Defensa de Artistas víctimas de la represión en el mundo (AIDA) desde su fundación en 1979 (Cristiá, 2017).<sup>7</sup> Así demostraremos que aquellos relatos fílmicos se basan en una particular sensibilidad política a partir de la cual Costa Gavras interpretó los acontecimientos contemporáneos e históricos, e intentó incidir en lo que Fraser (2014) denomina la “esfera pública transnacional”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Una primera versión de este trabajo fue presentada en Mesa 118 “Cultura audiovisual y relatos históricos: política, emociones y discursos” de las XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, que tuvieron lugar en Catamarca, 2, 3, 4 y 5 de octubre de 2019.

<sup>8</sup> Fraser amplía la definición de Junger Habermas de esfera pública, señalando que en el mundo contemporáneo ésta desborda las fronteras nacionales. Habermas definió así el ámbito comunicativo donde se gesta la opinión pública y donde ésta puede expresarse como fuerza política ciudadana tanto en contraposición a los poderes privados como presionando al Estado. En la actualidad, los Estados-nación se encuentran sujetos a un control ciudadano que puede ser también transnacional.

### **De Z a *Desaparecido*: cuatro thrillers políticos sobre experiencias contemporáneas**

Estrenada en 1969, la película *Z* es la adaptación cinematográfica que Costa Gavras y Jorge Semprún realizaron del libro de Vassilis Vassilikos, el cual relata el asesinato del diputado griego Grigóris Lambrakis en 1963. Coproducción franco-argelina, la película fue filmada en Argelia en tanto no era posible el rodaje en Grecia bajo el régimen de los coroneles (1967-1974), y aprovechando las semejanzas arquitecturales entre Argel y Atenas. El film narra el crimen político de un líder del movimiento pacifista, revelando las múltiples estrategias desplegadas para disimular la responsabilidad oficial en el mismo. Si inicialmente las autoridades imponen obstáculos para la concretización del mitin político en el predio en el que se organizaba, forzando su celebración en una nueva sede de limitada capacidad, el diputado es a continuación agredido, en apariencia por una reacción espontánea de un grupo de extrema derecha. Ante la inoperancia de las fuerzas policiales que rodean el local donde tiene lugar el acto, un grupo de manifestantes golpean violentamente al líder, causándole su posterior muerte.

En la sucesión de hechos, el relato fílmico denuncia los modos en los que el régimen manipula las pruebas y el poder judicial con el fin de justificar la hipótesis del accidente. Tras desenmascarse el caso, ante las masivas protestas generadas, se suspende el estado de derecho y se instaura una dictadura militar. Obteniendo el premio del jurado en el Festival de Cannes de ese año y el Oscar a la mejor película extranjera al año siguiente, la difusión del film se extendió ampliamente a un público internacional, sensibilizando la opinión pública respecto a las tácticas del autoritarismo, incluso en regímenes que pretenden construir una imagen democrática. El título refiere a la palabra que en griego antiguo significa “vive” y que se emplearía desde entonces para protestar contra el asesinato de Lambrakis, reivindicando su figura.



Z suele situarse como la primera película de una trilogía de Costa Gavras, junto a *La confesión* y *Estado de sitio*. Como ya fue mencionado, el segundo film reconstruía la historia personal de Artur London, en la cual se evidencian los mecanismos de un juicio político soviético. Para el mismo, el protagonista fue sometido a diversas torturas hasta obligarlo a confesar crímenes no cometidos y así justificar su depuración administrativa. “Rehabilitado” y exiliado en Francia desde 1956, London —quien en su juventud había participado de las brigadas internacionales en España, de la resistencia a la ocupación francesa y, en consecuencia, había sido deportado a un campo de concentración en 1942—, escribió y publicó en 1968 la experiencia de purga de la que había sido víctima en los años cincuenta, tras regresar a Checoslovaquia doce años más tarde y ser testigo de la invasión soviética del país.

Aunque la película transcurre en 1952, cuando el protagonista ocupaba el cargo de vice-ministro de Relaciones Exteriores del gobierno comunista checo y fue acusado de espionaje en beneficio de Estados Unidos, ciertamente el relato también refiere a la situación checa de ese presente. Sometido a falta de alimento y de sueño, así como a un repetido interrogatorio, el acusado termina aceptando pronunciar el texto que fue obligado a aprender de memoria, en el que se manifiesta a favor del dirigente yugoslavo Tito y de León Trotski, confesándose “traidor”. Casi simultáneamente al lanzamiento de la película *La confesión*, Cuba era escenario de un episodio similar, el controversial caso de Heberto Padilla —en el que el poeta y catedrático también se autoincurpó en una descarga pública declarando haber apoyado fuerzas contrarrevolucionarias— juicio político que condujo a muchos intelectuales progresistas a romper con el régimen castrista. Entre aquellos que se manifestaron públicamente a favor de Padilla en el diario *Le Monde* en 1971, se encontraba el mismo Jorge Semprún, guionista del film de Costa Gavras.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> «La lettre des intellectuels à M. Fidel Castro », *Le Monde*, 22 de mayo de 1971. Cf. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/22/la-lettre-des-intellectuels-a-m-fidel-castro\\_2476142\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/22/la-lettre-des-intellectuels-a-m-fidel-castro_2476142_1819218.html) Una carta firmada por el mismo Padilla responde a esta

Por su parte, *Estado de sitio* se sumerge directamente en la realidad latinoamericana, al retratar el Uruguay pre-dictatorial de 1970 a la vez que denuncia la intervención de Estados Unidos en aquella región. Si bien en ese momento se trataba de una presidencia constitucional (la de Jorge Pacheco Areco, quien siendo vicepresidente asumió el mando del gobierno tras la muerte de Óscar Gestido en diciembre de 1967), fue durante su mandato que se impulsaron medidas de seguridad para reprimir a los movimientos sociales, se censuraron medios de prensa, se prohibieron partidos políticos de izquierda y, desde 1971, se encomendó a las Fuerzas Armadas la “lucha antisubversiva”.<sup>10</sup> Como en *Z*, ante la imposibilidad de rodarlo en el escenario retratado, este film fue filmado en el Chile de Allende, lo que le permitió al equipo vivenciar en primera persona esa experiencia política. El film cuenta el secuestro de un funcionario de la Agencia para el Desarrollo Internacional (AID), vinculada a la Alianza para el Progreso, por parte del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. En el interrogatorio, los secuestradores imputan al protagonista ser un consejero de las “fuerzas de seguridad” en técnicas de represión y tortura, acusación que él rechaza declarándose como un “experto en comunicación”. En la negociación que siguió al secuestro, el cual desencadenó una crisis política y diplomática, la organización político-militar exigía al gobierno uruguayo la liberación de 150 militantes presos. A través de esa historia basada en el caso del agente de la FBI Dan Mitrione y su posterior asesinato en 1970, el film expone la intervención silenciosa de Estados Unidos en la política latinoamericana y su colaboración para reforzar los aparatos represivos, contribuyendo principalmente en la formación y entrenamiento sobre métodos de contrainsurgencia. Mitrione, había efectivamente colaborado en el adoctrinamiento de agentes de policía brasileños y, en 1969, supervisó la acción de la *Office of Public Safety*, cuyo

---

declaración pública acusando a los intelectuales extranjeros de servir a la CIA y al imperialismo: “M. Padilla dénonce les intellectuels étrangers qui s’érigent en juges de la révolution », *La Monde*, 31 de mayo de 1971. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/31/m-padilla-denonce-les-intellectuels-etrangers-qui-s-erigent-en-juges-de-la-revolution\\_2477554\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/31/m-padilla-denonce-les-intellectuels-etrangers-qui-s-erigent-en-juges-de-la-revolution_2477554_1819218.html)

<sup>10</sup> José María Bordaberry asumió como presidente constitucional desde marzo de 1972 hasta que, el 27 de junio de 1973, disolvió el Parlamento, las organizaciones sociales, los partidos políticos y suprimió las libertades civiles, continuando al mando del país por 3 años más.



objetivo era la provisión de armamento y entrenamiento militar al gobierno uruguayo.

El cuarto film de nuestro interés, *Desaparecido*, tiene características particulares al haber sido la primera película hollywoodense de Costa Gavras, siguiendo el estilo y la postura crítica ya presentes en la trilogía previa. Rodada en México en 1982 — nuevamente por la imposibilidad política de filmar en el escenario en el que se desarrollaron los hechos—, esta película recupera la historia de un periodista estadounidense desaparecido tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 que derrocó a Salvador Allende. Basada en el libro “*The execution of Charles Horman: An American sacrifice*” de Thomas Hauser, la película *Desaparecido* fue galardonada con la Palma de Oro del Festival de Cannes y el Oscar al mejor guion adaptado. En el transcurso del film, en el que asistimos a la incansable búsqueda llevada adelante por la mujer y el padre del periodista, se evidencia la complicidad de los representantes en Chile del gobierno de Estados Unidos. En la trama, el espectador deduce que el secuestro de Charles Horman —quien integraba el grupo de prensa Fuente de Investigación Norteamericana (FIN)— se debió a que éste habría desenmascarado la colaboración de agentes de su país en la organización de dicho golpe de Estado. Su padre, un empresario neoyorkino, atraviesa una transformación a lo largo del film que lo lleva desde creer que la embajada de su país intentaba ayudarlo, a entender que los diplomáticos protegían principalmente los intereses de las empresas estadounidenses que operaban en Chile.

Aunque con sus particularidades, el método se repite en las cuatro películas, en tanto todas se construyen sobre determinados acontecimientos efectivamente ocurridos para tratar las coyunturas políticas casi contemporáneas de diferentes países. Como analizaremos detenidamente, tanto en *Estado de sitio* como en *Desaparecido*, el foco de la denuncia es la intervención de Estados Unidos en la

política latinoamericana, así como en *La confesión* y en *Z* se develan las múltiples prácticas autoritarias que pueden disimularse bajo ropajes de transparencia. Otra característica compartida por las tres primeras de la serie es que fueron protagonizadas por Yves Montand, amigo cercano del director y cuya historia personal también se vinculaba con experiencias de autoritarismo.

### **Trayectorias y sensibilidades políticas: Costa Gavras y su círculo afectivo**

Como señala Bernard (2018) “la historia conectada puede y debe enriquecerse por los estudios de caso, utilizados por la microhistoria italiana”. Así, el análisis de escala micro permite reflexionar sobre las circulaciones y, en consecuencia, visibilizar las tramas que conectan las historias nacionales. La trayectoria personal de Costa Gavras y la de su círculo íntimo aporta claves de comprensión de su posicionamiento político en la denuncia del autoritarismo y la libertad de expresión en el mundo, en tanto sus vidas se encuentran marcadas por la violencia política: identificamos en ellas huellas de la guerra, las ocupaciones de territorios, la represión política y los exilios.

Tras haber participado de la resistencia a la ocupación alemana de Grecia durante la Segunda Guerra Mundial, el padre de Costa Gavras fue acusado de comunista y encarcelado. Por dichos antecedentes familiares, el futuro cineasta se encontró inhabilitado a inscribirse en la universidad en su país, por lo que en 1952, con 19 años de edad, se instaló en Francia para continuar sus estudios. Allí confluyó y tejió amistad con artistas e intelectuales de otras proveniencias, como Yves Montand, Simone Signoret y Jorge Semprún, quienes habían experimentado procesos políticos y sociales con ciertas similitudes. Junto a ellos experimentó su proceso personal de “politización” (Fillieule, 2001) y colaboró en diversos proyectos fílmicos en los que se expresó ese compromiso político.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Así lo relata en su autobiografía: Costa-Gavras (2018). También en la entrevista televisiva en el programa “Clique Dimanche” de Canal +, 06/05/2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TRffcrjhvM>

Hijo de republicanos españoles, Semprún fue criado en el exilio en Francia, tierra en la que participó de la resistencia al nazismo como militante del Partido Comunista Español. Por esa razón, fue deportado al campo de concentración de Buchenwald en 1943. Tras su liberación en 1945, el intelectual continuó afiliado a dicho partido e ingresó clandestinamente a España en diferentes misiones. Desde 1964, al ser expulsado del PC por divergencias, se dedicó más plenamente a su oficio de escritor.<sup>12</sup> Como ya mencionamos, además de colaborar con Costa Gavras en la adaptación de *Z*, fue quien adaptó el libro autobiográfico de London para *La confesión*, ambas protagonizadas por su amigo Yves Montand. Ante las críticas que suscitaba esa última película en ciertos sectores de izquierda por denunciar la represión en la órbita soviética — evocadas por una periodista en la televisión francesa— Montand respondió que frente a la frase popular “la verdad no es bueno decirla” ellos preferían la fórmula de Gramsci “la verdad es revolucionaria”. Y, tras esa afirmación, agregó “Considero que mi condición de hombre es más importante que mi vida de actor. Creo que hay que combatir, atacar y denunciar la intolerancia donde ésta se encuentre”, resonando allí el propósito de la asociación de artistas que se crearía nueve años más tarde y con la que estas personalidades colaborarían.<sup>13</sup>

Es interesante destacar que, en dicho reportaje televisivo, también aparecen las similitudes que conectan distintas historias nacionales, pudiendo generar empatía entre individuos de diferentes orígenes.<sup>14</sup> Cuando la periodista pregunta a Yves Montand por la manera en la que logró encarnar el personaje de London, el actor responde aludiendo a su familiaridad con dicha situación:

---

<sup>12</sup> El guion del film *La guerre est finie* (1966), escrito por Semprún, tiene una base autobiográfica importante. La película fue dirigida por Alain Resnais y protagonizada por Yves Montand.

<sup>13</sup> Presentación de la película “L’aveu”, entrevista de France Roche a Gavras y Montand, “Ving-quatre heures sur la deux”, Antenne 2, 28/04/1970. INA en ligne, cf. <http://www.ina.fr/video/CAF93000646>

<sup>14</sup> En su autobiografía, Signoret afirma que Montand “debía sentirse terriblemente culpable para lograr actuar como lo hizo, hasta perder 12 kilos en 6 semanas de manera de volverse literalmente esquelético. Debía estar motivado por un sentimiento mucho más fuerte que el que anima a un simple actor. Debía saber de qué hablaba, estar destrozado por el pensamiento de lo que ignoraba en el momento de esos crímenes” (1978: 331).

Fue sobre todo un camino interno, y ese camino no fue tan difícil ya que habla de cosas que me conciernen, y en las cuales estuve sumergido toda mi niñez y toda mi adolescencia. En ese ámbito de socialismo, de huelgas, de reivindicaciones, de combate, de ser perseguido por la policía, de ser primero expulsado de su propio país por los fascistas italianos. Entonces, es un poco (sic.), cuando yo cuento la vida de su padre, por ejemplo, de London, y su propia vida, [...] me resultó relativamente fácil hacerlo porque me parecía oír a mi padre, había reminiscencias increíbles.<sup>15</sup>

Así, el actor alega —haciendo referencia a los elementos de la experiencia en las que se reconocía— que, a pesar de tratarse de otra región geográfica y cultural, las vivencias propias y las de su padre lo hermanaban humanamente con London. Lo cierto es que, tanto la trayectoria de Montand como la de Signoret —ambos nacidos en 1921—, también permiten comprender su implicancia en diferentes acciones de repudio al autoritarismo: además de que sus familias se habían visto forzadas a huir del fascismo y el nazismo respectivamente, su simpatía personal con el Partido Comunista Francés, seguido de un posterior desencanto, parecen ser datos fundamentales para ese giro hacia el apoyo personal de variadas causas y asociaciones, entre las cuales se encontró AIDA.

Amigos íntimos de Gavras, Signoret y Montand actuarán juntos en *La confesión* además de que el segundo protagonizara varias de las películas del director griego. Nacida como Simone Kaminker en Wiesbaden (perteneciente a una región alemana ocupada por Francia después de la Primera Guerra Mundial), de

---

<sup>15</sup> “Ça a été surtout un cheminement interne, et ce cheminement a été pas tellement difficile (sic.) puisque je parle de choses qui me concernent et dans lesquelles j’ai baigné toute mon enfance et toute mon adolescence, dans ce milieu de socialisme, de grèves, de revendications, de combat, d’être pourchassé par la police, d’être d’abord pourchassé de son propre pays par les fascistes italiens. Donc, c’est un peu... lorsque je raconte la vie de son père, par exemple, de London, et sa propre vie à lui, pour moi c’était, il m’a été relativement facile de le faire puisqu’il me semblait entendre mon père, il y avait des reminiscences incroyables”. Entrevista de France Roche a Montand, op. cit. min 2:20-3:00.

madre francesa y padre judío de origen polaco, Signoret comenzó su carrera artística en París. Durante la ocupación nazi de Francia, tras la cual su padre se refugió en Londres, ella optó por usar su apellido materno para disimular su ascendencia. Por su parte, Ivo Livi (nombre de nacimiento de Montand) creció en el Sur de Francia, donde sus padres se asentaron al huir de la Italia fascista. Proveniente de una familia proletaria de tendencia comunista, Montand comenzó su carrera en pequeñas salas de Marsella, siendo en el París de la posguerra donde saltó a la fama con el apoyo de Edith Piaf. Unidos en matrimonio en 1951, Signoret y Montand manifestarían su compromiso político con distintas causas, solidarizándose con acciones como las de denuncia de la dictadura argentina frente a esa embajada en París.

Estas cuatro trayectorias brevemente abordadas no son sólo una pequeña muestra de las “incidencias biográficas del compromiso” (Fillieule, 2005; Pagis, 2009) de estos actores clave para la producción de las películas estudiadas sino que también confirman la existencia de “puentes sensibles” que los vinculaban empáticamente con las víctimas de otros procesos nacionales, favoreciendo la solidaridad internacional con esas causas (Cristiá, 2018a). Si Gavras, Semprún, Montand y Signoret hundían sus raíces españolas, griegas, italianas, franco-polacas en el suelo parisino, su amistad se cimentó por experiencias vitales asimilables, rasgos ideológicos y valores compartidos, que los embarcaron en proyectos artísticos que a la vez eran posicionamientos políticos a una escala transnacional. Marcados subjetivamente por esas experiencias personales y familiares, los actores interpretaron los acontecimientos contemporáneos a partir de sus sensibilidades, las cuales funcionaron como “catalizadores” de su tiempo presente (Langue y Capdevila, 2009).

Reconstruyendo la confluencia de esas personalidades identificamos las vinculaciones entre distintas historias nacionales, asumiendo la propuesta de Gruzinski de que el historiador se transformara en “una suerte de electricista

capaz de reestablecer las conexiones continentales e intercontinentales que las historiografías nacionales se ingeniaron por largo tiempo de desconectar o de escamotear impermeabilizando sus fronteras” (2001: 87). Así, esas trayectorias conectaron distintas historias nacionales, a la vez que las semejanzas entre sus vivencias pasadas y el encuentro en un territorio común, generaron una complicidad afectiva en el compromiso político con su presente.

### **Exponer los paisajes sensibles de la represión, denunciar sus efectos**

En la serie de films abordados, Costa Gavras despliega ante la mirada internacional los múltiples “paisajes sensibles” (Corbin, 2000) de la violencia — a menudo velada o disimulada— que los Estados ejercen contra sus propios ciudadanos<sup>16</sup>. En tanto los films tratan historias verídicas, su potencia política se incrementa al establecer un vínculo directo con un referente real. Sin embargo, en vez de elaborar esos hechos en documentales con una ambición neutral y una exposición fría de datos e interpretaciones, el director construye *thrillers* políticos, empleando la intriga y la narración ficcionalizada para presentar las experiencias subjetivas de los personajes y apelar a la sensibilidad de su público. Ciertas secuencias exhiben crudamente —y así denuncian— los modos de la represión política, visibilizando tanto la violencia explícita como aquella que se sumerge en las entrañas del sistema. Mientras que en *La confesión* el auditorio acompaña al protagonista checo en la secuencia reiterada de tormentos físicos y psicológicos a los que es sometido hasta el resquebrajamiento de su voluntad de resistir, en *Desaparecido* somos testigos del terror que atraviesa la vida cotidiana de la población bajo la dictadura de Augusto Pinochet.

---

<sup>16</sup> Mientras que en algunos trabajos Alain Corbin se centra puntualmente en los paisajes sonoros (2000) y olfativos (2008), aquí referimos de manera general a las marcas sensibles del autoritarismo en el ambiente social, condicionando la emocionalidad de sus habitantes.





Yves Montand en *La confesión* (1970)

En el primer caso, la corporalidad y gestualidad del actor transmite desde los efectos corporales del trato recibido (el dolor, el frío, la fatiga y el hambre), hasta las emociones como la confusión, el desengaño, la desilusión y la desazón que van conquistando su subjetividad. En el segundo film, el miedo no sólo se grafica en la desesperación de los ciudadanos por refugiarse de los militares que pululan por la ciudad a cada toque de queda, sino que las atrocidades se ilustran, por ejemplo, en la presencia de cadáveres yaciendo en la calle, así como en una multiplicidad de situaciones que se van sucediendo al margen del relato principal. Cada una de ellas aparece como un síntoma sensible del contexto autoritario, expresándose en referencias visuales y sonoras (las sirenas indicando el toque de queda, los disparos en la lejanía, el batir de las hélices de los helicópteros militares o los gritos de soldados dando órdenes), construyen sensiblemente el ámbito de vulnerabilidad civil, temor y clima de peligro inminente.



Escena en el Estadio Nacional en *Desaparecido* (1982)

Una de las escenas paradigmáticas de *Desaparecido* transcurre en el Estadio Nacional —emblema de la acción represiva en Chile—, cuando el padre de la víctima accede al predio para suplicar por su hijo frente a aquellas gradas repletas de presos políticos. Aunque la violencia en la escena no sea explícita, la situación dimensiona a la vez la magnitud del número de víctimas y la impotencia del padre en su búsqueda desesperada. Asimismo, la escena plantea otra cuestión: el trato excepcional que reciben los familiares de Horman por ser estadounidenses, autorizando su presencia en espacios inaccesibles para sus equivalentes locales.

Las consecuencias de la violencia dictatorial se exhiben sin tapujos en otras escenas, como la visita a la morgue en busca del fotógrafo desaparecido, cuando sus parientes intentan identificarlo entre los cuerpos semidesnudos y sin vida allí extendidos. Esas imágenes construyen visualmente un panorama apocalíptico, a la vez que refieren a otras sensaciones físicas que condicionan la experiencia: el frío de la morgue cuando sugieren a los protagonistas abrigarse y el olor de los cuerpos muertos en el gesto de la mujer de cubrirse la nariz. El momento

cúlmine de dramatismo de la escena se alcanza con su expresión de espanto al encontrar un rostro conocido entre los cuerpos esparcidos, igualados por su suerte. Así se construye un escenario de pesadilla que recaba en el imaginario de las masacres y genocidios, pero también en diversas representaciones de la iconografía cristiana. Sumado a ello, un detalle visual no menor permite recordar la responsabilidad estatal: la presencia de etiquetas sujetadas de los pies de los cadáveres reconocidos remite al rol de la burocracia militar tanto impartiendo como registrando (o no) la muerte.



Escena en la morgue en *Desaparecido* (1982)

En *Estado de sitio*, probablemente la escena emocionalmente más impactante y políticamente efectiva sea la que muestra un curso, destinado a miembros de las fuerzas de seguridad brasileñas, de técnicas de tortura para obtener información durante los interrogatorios. Los secuestradores Tupamaros acusan al agente estadounidense de ser responsable de esos “Cursos de tortura con ejercicios prácticos en cuerpos vivos”. Somos entonces testigos de la demostración de las



técnicas, cuando la picana eléctrica es aplicada en las zonas más sensibles del cuerpo (ombligo, genitales, nariz, boca, ojos) de un joven desnudo e indefenso, ante un anfiteatro colmado de militares. Alternando un plano detalle con uno general para exponer la vulnerabilidad de la víctima y su reacción ante el dolor, la escena moviliza emociones de empatía, impotencia e indignación, al forzar al espectador a atravesar una situación humanamente difícil de soportar. La carga emotiva es tal que incluso el público del anfiteatro —que debiera estar preparado— no es inmune, por lo que uno de los aprendices se retira afectado físicamente e imposibilitado de tolerar el espectáculo de sufrimiento ajeno.

Sobre el escenario también se observan otros prisioneros desnudos, inmovilizados y con los ojos vendados, aparentemente golpeados y amedrentados. De manera simultánea a la acción en el cuerpo del primero, los dos prisioneros en segundo plano sufren una tortura psicológica al oír el sonido de la picana y los consecuentes alaridos de su compañero, sometidos así a la angustia de lo que les espera. Tras mostrar al joven padeciendo la tortura atado a una silla metálica, la cámara se desplaza en un travelling hasta enfocar la bandera brasileña que, detrás de la escena, se erige con su lema “orden y progreso” (min. 30). Ese elemento contrastante con el suplicio humano otorga un giro de interpretación política a una escena vivida desde las emociones más primarias.





Escena de una instrucción sobre tortura para militares brasileños en *Estado de sitio* (1972)

Tanto en *Z* como en *Estado de sitio*, se exponen las estrategias represivas para asegurar el “mantenimiento del orden” aún en gobiernos que no son formalmente dictaduras, evidenciando las zonas grises que desdibujan los límites entre uno y otro régimen político. Aunque se encuentra plagada de elementos que lo sugieren, en *Z* nunca se menciona que se trata de Grecia. Según afirmó el director, esa ambigüedad fue intencional, de manera de favorecer la identificación de rasgos similares en de otros países.<sup>17</sup> Hacia el final de la película, después de que el fiscal a cargo descubriera la responsabilidad de los militares en el asesinato del líder pacifista, un programa televisivo nos alerta de las muertes sospechosas de 7 de los testigos del crimen durante los 3 meses en los que se desarrolló el juicio, seguido de la absolución de los altos oficiales inculpatos. Según relata el conductor, ante esta aberración de la Justicia, las fuerzas opositoras se aunaron. Sin embargo, algunas semanas antes de las elecciones, los militares tomaron el poder, a la vez que el fiscal y otros testigos murieron misteriosamente en el transcurso de ese tiempo. Inmediatamente después, una voz-off femenina toma relevo del relato para informarnos que el mismo periodista que nos narró ese desenlace siguió la misma suerte. Así, se sugiere que la resolución del principal conflicto de la película no significaría un verdadero final feliz, sino sólo el desarme de la primera capa de un complejo sistema de injusticia, violencia y abuso de poder.

<sup>17</sup> Entrevista a Costa Gavras en el programa televisivo “La Grande Librairie”, Canal 5, 24 febrero de 2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NB--281MYFc&t=46s>

Al concluir el film se despliega —sobre la imagen fija del avance de tanques por un espacio urbano— el listado de las prohibiciones que impuso la dictadura instaurada en Grecia. La lista finaliza con la letra Z, la cual significa “vive” en griego antiguo y, como ha sido mencionado, se había tornado símbolo y bandera política desde aquel acontecimiento trágico que relata la película. En dicha lista figuraban desde el cabello largo y las minifaldas, hasta diversas obras literarias y filosóficas, incluyendo “la huelga, la prensa, la Sociología, las matemáticas modernas y el movimiento pacifista”. Esas censuras culturales e imposiciones comportamentales para establecer un orden determinado también se evocan en *Desaparecido* pero, en vez de relatarse textualmente, se construyen cinematográficamente a través de diversas situaciones expuestas en segundo plano o en forma de escenario en travellings de la cámara. En distintas secuencias del film se revelan efectos de la fuerza represiva que se impuso en Chile desde el golpe de 1973 como marco del desarrollo de la historia principal. Los espectadores percibimos la arbitrariedad de las detenciones y el abuso de poder, vemos aparecer en pantalla militares cargando y quemando libros, así como apartando a dos mujeres para cortarles sus pantalones y advertirles que desde entonces deberán llevar faldas, o apuntando con fusiles a civiles para que cubrieran con cal murales de la Unidad Popular, sobreimprimiendo la disciplina de un blanco uniforme a la combinación de colores intensos de la estética típica del gobierno derrocado.





Z (1969)

Más allá de las escenas explícitas, que reconstruyen los “paisajes sensibles” de la represión en un contexto geográfico y cultural determinado, existen también ciertas imágenes poéticas y algunas escenas más metafóricas que irrumpen en la literalidad de *Desaparecido*. Cuando la protagonista es sorprendida por el toque de queda en la vía pública y se refugia en el ingreso de una casa, tras oír disparos durante la madrugada, ve huir a un caballo blanco perseguido por un tanque militar. Quizás simbolizando la libertad, el ideal político encarnado por la Unidad Popular o el exilio de sus partidarios, la belleza y claridad del animal que escapa de la amenaza se contrasta con el entorno bélico, sombrío y desolado que atraviesa al galope.



Escena de Santiago de Chile bajo toque de queda en *Desaparecido* (1982)

En tanto la desaparición forzada es el tema central del film a través del caso concreto de Horman, este método represivo aparece también tematizado en una escena en la que los personajes descubren cadáveres desparramados sobre un techo traslúcido por encima de sus propias cabezas. Las formas borrosas de cuerpos amontonados y anónimos, presentes pero a la vez velados por el efecto del vidrio esmerilado, parecen referir a esa violencia clandestina que esconde las pruebas de sus crímenes, operando silenciosamente a través del terror que las pistas de los secuestros siembran.

En contraposición a la fuerza desaparecedora de la dictadura, el espectador también asiste a ciertos intentos de resistencia, por ejemplo, cuando algunos civiles se apresuran a pintar consignas antidictatoriales en los muros de la ciudad. A pesar de la represión avasallante, esos destellos de rebeldía emergen como haces de luz de esperanza en la oscuridad reinante, como aquel caballo blanco atravesando las calles vedadas bajo el toque de queda.

Los films analizados no sólo buscan exponer la fuerza de la represión directa, sino cómo ésta se complementa con una “acción psicológica” (Ristler, 2018) llevada adelante para generar consenso en la sociedad civil, con argumentos ideológicos que apuntan a convencerla de la doctrina aplicada. En la primera escena de *Z* un militar de alto rango alega que las “enfermedades ideológicas” son producidas por “gérmenes mórbidos y parásitos” y que éstos deben combatirse de forma preventiva a través de la “pulverización de los hombres” en la escuela, la universidad y el servicio militar. El general de la gendarmería sostiene entonces el “deber de preservar las partes sanas y curar las partes infectadas”. Rastros del mismo discurso biologicista que legitimaba la represión enunciando la necesidad de “salvaguardar nuestra civilización”, se repite en *Estado de sitio* en una reunión informativa para esposas de diplomáticos estadounidenses comparando las ideas revolucionarias con un parásito. Este film se inicia con el hallazgo del cuerpo del agente norteamericano secuestrado y asesinado por Tupamaros, presentando primero el aparato ideológico dominante para luego ir deconstruyéndolo en el relato fílmico. Así, en la misa brindada en honor al fallecido se lo anuncia como una “víctima inocente y sacrificial”, “víctima del terrorismo y la violencia”. A través de los flashbacks al interrogatorio del secuestrado por Tupamaros, se desarmará poco a poco esa percepción de la realidad social y política uruguaya.

Sin embargo, la deconstrucción del discurso dominante se complementa con la exposición de contradicciones dentro de las agrupaciones armadas: comenzando por el sometimiento de la población civil y la “expropiación” temporaria de sus bienes para completar el operativo. Ante la negativa del gobierno de negociar, los militantes tupamaros se encuentran ante el dilema moral de asesinar al secuestrado, como él mismo lo plantea: “si me matan será un gesto de crueldad e impotencia, pero si no me matan será una muestra de debilidad y de impotencia”. En consecuencia, la cúpula de Tupamaros consulta la opinión de sus militantes antes de decidir finalmente la ejecución del

protagonista. Matizando un tendencial maniqueísmo, Costa Gavras introduce al agente estadounidense con cierta humanidad, situando al espectador en una tensión entre la identificación con el protagonista o con sus secuestradores, cuyos rostros cubiertos dificultan la empatía. Como en *La confesión*, en *Estado de sitio* se cuestiona la postura de la izquierda, demostrando los límites críticos de su propuesta y así desnudando la violencia asumida en sus métodos.

Los diferentes films abordados demuestran de diversos modos que, bajo apariencias democráticas, se emplean artilugios legales y acciones ilegales, clandestinas o paraestatales, tanto en la Grecia de *Z* como en el Uruguay de *Estado de sitio*, sin ser aún dictaduras propiamente dichas. De manera similar, en el régimen soviético en Checoslovaquia de *La confesión*, el aparato doctrinario y represivo se termina volcando hacia sus propios propulsores, como fue el caso de Artur London. Así, *Z* y *La confesión* atestiguan una “parodia” de Justicia en contextos distintos —en Grecia y en Europa del Este—, de la misma manera que lo hará más tarde AIDA al representar teatralmente el juicio de Praga al grupo VONS en 1979.

Si sólo en *Desaparecido* el escenario es el de una dictadura con todas las letras, allí el acento se encuentra puesto en la hipocresía de los funcionarios estadounidenses en Chile que, aunque se declaran defensores de los derechos ciudadanos, sostienen e impulsan las dictaduras fuera de sus fronteras con el fin de proteger los intereses de su país. Asimismo, la problemática se desarrolla también en *Estado de Sitio* cuando, a través del interrogatorio al secuestrado estadounidense, se devela progresivamente la injerencia de su país en la política latinoamericana. Allí se menciona tanto la misión de ese agente en República Dominicana (intervenida por el ejército del Norte en 1965) y en Brasil (en torno al golpe militar de 1964). De esta manera, mientras el secuestro de Daniel Mitrone en el inicio parece ser una acción terrorista infundada, en el transcurso del film se exponen progresivamente las razones por las que lo hicieron blanco

del secuestro. Ambos films ponen así en evidencia la puja geopolítica que tracciona por detrás de los conflictos en apariencia nacionales.

## Conclusión

A un año del estallido contestatario en Francia donde vivía el cineasta griego, así como en distintas ciudades del mundo, el éxito internacional de *Z* y el consecuente reconocimiento que su autor cobró posicionaron a esa película como un material ineludible en el repertorio cinematográfico militante. De hecho, su difusión fue prohibida en distintos países (entre ellos en la Argentina, en ese momento bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía), tras lo cual se volvería parte del consumo políticamente comprometido, con películas como *Estado de sitio*<sup>18</sup> del mismo director y *La Batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo (las cuales, además de otras similitudes, compartían como guionista a Franco Solinas).<sup>19</sup> Esas tres, junto a películas militantes nacionales compondrían, por ejemplo, el proyecto de cinemateca popular que impulsó en ese país Montoneros (Cristiá, 2018b). Como se ha señalado, la extensa aceptación de estas películas se vincula con una amplia politización de la opinión pública a nivel internacional atravesada por el impacto de ciertos acontecimientos en distintas latitudes, interpretación a la que también los films analizados colaboraron a difundir.

El análisis de los argumentos de los cuatro films seleccionados y del tratamiento brindado a los temas manifiestan una crítica profunda de las situaciones políticas de diversos países. Los mismos, además del entretenimiento propio de una estructura narrativa de *thriller*, nos cuentan historias basadas en hechos reales apelando a lo sensorial al reconstruir ciertos paisajes sensibles de la represión, así como presentando indicios de determinadas emociones reinantes en las

---

<sup>18</sup> Así lo demuestra, por ejemplo, su difusión en Buenos Aires en diciembre de 1973, a cargo del grupo Cine-Imagen, con el fin de denunciar la intervención de agentes de la CIA en la política del Tercer Mundo. *Noticias*, 28/12/1973, p. 16.

<sup>19</sup> También fue éste el guionista de *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969), otro film de amplio consumo militante.



coyunturas relatadas. La potencia política de estos materiales, de rápido consumo y de impacto emotivo por su relación con acontecimientos efectivamente ocurridos, explican —sumada a la calidad de las películas— la recepción positiva del público en un contexto ya politizado. En esa coyuntura de producción, tras las consecuencias de la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968 y, en el caso de la última película, años después del golpe de Estado a Salvador Allende, volver sobre esos temas responde a un posicionamiento político crítico. Aunque en apariencia estos textos fílmicos se construyen en oposición al imperialismo capitalista, al profundizar en ellos se torna evidente la intención de desmarcarse de la lectura polarizada de la Guerra Fría. Los acontecimientos históricos mencionados favorecieron la postura antiautoritaria que cuajaría en 1979 en AIDA, en la cual la crítica no se situaría de un lado ni del otro de la cortina de hierro, sino que pondría su foco en repudiar la violencia política en general, y defender así los derechos humanos en todo el mundo.

Como se ha analizado en este artículo, Costa Gavras denunció a través de sus films el abuso de poder en diferentes lugares del mundo, con una lógica similar a la que adoptó desde su fundación AIDA, asociación que él mismo integró. Así como *Z* (1969), *Estado de sitio* (1972) y *Desaparecido* (1982) repudiaron la represión en regímenes capitalistas (Grecia, Uruguay y Chile), *La confesión* (1970) puso de manifiesto similares procedimientos en un país comunista como era Checoslovaquia. En todas ellas se representaron esos “paisajes sensibles” de la represión que denunciaban: paisajes sonoros, visuales e incluso olfativos que comunican a través de distintos signos los efectos del autoritarismo en el ambiente social y en los cuerpos que lo habitan. Tanto la trayectoria del director como de algunos actores clave de estos productos que componían su círculo íntimo (Yves Montand como actor fetiche, su compañera y actriz de *La confesión* Simone Signoret, así como el guionista de ese film y de *Z* Jorge Semprún) permiten entender la empatía con víctimas de otras nacionalidades y su



compromiso en denunciar la represión política desde una perspectiva internacionalista.

Por ello, como se ha estudiado a lo largo de este trabajo, en estas películas también se insiste en mostrar las prácticas represivas que se emplean incluso en regímenes en apariencia democráticos, evidenciando además los intereses geopolíticos que contribuyen recurrentemente a avalarlas. En varios casos se expuso cómo los juicios —a pesar de su supuesto sentido de “hacer Justicia”— muestran estar plagados de arbitrariedades o incluso funcionar como una mera justificación del poder imperante. El análisis de algunas secuencias de los films demostró que la construcción dramática de los argumentos en distintos escenarios nacionales, basados en historias verídicas, contribuyó a problematizar situaciones políticas más generalizables. Los guionistas recurrieron a personajes con los cuales el público pudiera atravesar íntima y sensiblemente experiencias políticas determinadas y repudiar así de manera general los abusos de poder. Desde el conflicto particular abordado en cada película, se presentan diversos modos de violencia política, desde la más explícita y pública a la estrictamente velada. Recurriendo en algunos casos a imágenes de fuerte impacto y, en otros, al uso de un lenguaje cinematográfico metafórico o poético, estos cuatro films apuntan a visibilizar la multiplicidad de situaciones en el que el autoritarismo se encarna en las sociedades, aflorando en los paisajes sensibles de distintos horizontes geográficos.

### **Bibliografía**

- Bernard, Carmen (2018). “El reto de las historias conectadas” en *Historia Crítica*, dossier “Circulaciones y trayectorias, siglos XVI-XIX”, número 70, octubre.-diciembre, pp. 3-22.
- Capdevila, Luc y Frédérique Langue (2009). *Entre mémoire collective et histoire officielle. L’histoire du temps présent en Amérique latine*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes.
- \_\_\_\_ (2014). *Le passé des émotions. Mémoires sensibles et histoire à vif, Amérique latine et Espagne contemporaines*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes.

- Corbin, Alain (2000). *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Flammarion.
- Corbin, Alain (2008). *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion.
- Crenzel, Emilio (2013). "Los derechos humanos, una verdad evidente de la democracia en la Argentina" en *Estudios digital*, número 29, pp. 73-91, septiembre. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/5340>. (Acceso en: 14 de mayo de 2019).
- Cristiá, Moira (2017). "Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) en *Izquierdas*, número 36, pp. 156-180. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, USACH. Disponible en: <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2017/n36/art7.pdf>
- \_\_\_\_ (2018a). "Militancia artística del exilio conosureño en Europa. Puentes sensibles y traumas históricos", ponencia presentada en IV Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 7, 8 y 9 de noviembre de 2018, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- \_\_\_\_ (2018b). "Del proyecto de cinemateca a la película militante: políticas audiovisuales de Montoneros en los años setenta" en *Izquierdas*, número 41. Santiago, Ariadna Ediciones y el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, USACH, pp. 162-183. Disponible en: <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2018/n41/art8.pdf>
- Cucchetti, Humberto (2013). *Servir a Perón. Trajectoires de la Garde de Fer*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Douki, Caroline y Philippe Minard (2007). "Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique?", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, volumen 54, número 4 bis, pp. 7-21.
- Fillieule, Olivier (2001). "Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel. Post scriptum" en *Revue française de science politique*, número 51, 1-2, pp. 199-215.
- \_\_\_\_ (2005) (dir.), *Le désengagement militant*. Paris: Belin.
- Fraser, Nancy et al. (2014). *Transnacionalizing the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press
- Granger, Christophe (2014). "Le monde comme perception", dossier «Histoire des sensibilités au 20e siècle», *Vingtième siècle*, número 123, juillet-septembre, p. 3-20.
- Gavras, Costa (2018). *Va où il est impossible d'aller*. Paris: Seuil.
- Gruzinski, Serge (2001). "Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres 'connected histories'" en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, volumen 56, número 1, pp. 85-117.
- Laborie, Pierre (2001). *L'opinion française sous Vichy: les Français et la crise d'identité nationale: 1936-1944*. Paris: Editions du Seuil.

- Levitt, Peggy y Sanjeev Khagram (eds.) (2008). *The Transnational Studies Reader: intersections and innovations*. New York: Routledge.
- Markarian, Vania (2006). *Idos y recién llegados: La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos. 1967-1984*. Montevideo: Correo del Maestro.
- Mathieu, Lilian (dir.) (2018). *Lyon en luttés dans les années 68. Lieux et trajectoires de la contestation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Pagis, Julie (2009). "Repenser la formation de générations politique sous l'angle du genre. Le cas de 'Mai-Juin 68'" en *CLIO histoire Femmes et Sociétés*, número 29, mai, pp. 97-118.
- Risler, Julia (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sampson, Sally y Judith Vidal-Hall (1995). "Interview: Constantin Costa-Gavras: Politics and propaganda" en *Index on Censorship*, volumen 24, número 6, pp. 106—107.  
<https://doi.org/10.1080/03064229508535997>
- Signoret, Simone (1978). *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*. Paris: Éditions du Seuil.

---

\* Moira Inés Cristiá es Investigadora Asistente del CONICET - Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA).  
E-mail: [moicristia@gmail.com](mailto:moicristia@gmail.com)