

46

HISTORIA Y SOCIEDAD

Universidad Nacional de Colombia / Medellín, enero-junio de 2024
ISSN-L 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 / DOI 10.15446/hys

30 años



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El rodaje de *Estado de sitio* en Chile: debates de izquierda y tensiones sobre la imagen internacional de la Unidad Popular (1970-1973)*



Marcy Campos-Pérez**


DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n46.106220>

Resumen | el artículo aborda la filmación en Chile de *Estado de sitio* (1973), una cinta del cineasta franco-griego Costa-Gavras, inspirada en una operación realizada por la guerrilla urbana en Uruguay a inicios de los años de los 70. Filmada en el contexto de la Unidad Popular, en 1972, las estrategias políticas representadas en la película suscitaron una fuerte crítica de la izquierda chilena, particularmente del Partido Comunista. Nuestro propósito es identificar dichas discusiones que emergieron a la luz de este rodaje. Por una parte, las tensiones subyacentes a la llamada “vía chilena al socialismo” y por otra, el debate acerca de la imagen que debía proyectar este proceso en el extranjero. Por cuanto proponemos una perspectiva de análisis transnacional, el artículo se estructura a partir del diálogo de múltiples tipos de fuentes primarias (archivos diplomáticos, cinematográficos y prensa periódica), procedentes de distintos espacios (especialmente Chile y Francia). Este tipo de estudio, centrado en la producción y la recepción cinematográfica, permite comprender un contexto de tensiones más amplias, relacionadas con la Guerra Fría en América Latina, conectando la escala local, regional y global. A pesar de las divergencias, veremos que este proyecto cinematográfico originó diferentes conexiones político-culturales, cuyas repercusiones se extendieron incluso luego del golpe de Estado chileno de 1973.

Palabras claves | Chile; cine; Unidad Popular; izquierda chilena; Costa-Gavras; Guerra Fría; siglo XX.

* **Recibido:** 5 de diciembre de 2022 / **Aprobado:** 27 de junio de 2023 / **Modificado:** 11 de diciembre de 2023. Artículo de investigación derivado de la tesis de doctorado titulada “De la Unidad Popular a la dictadura: circulación de imágenes y solidaridad en el triángulo Chile-Cuba-Europa (1970-1983)” sustentada en 2023 y dirigida por Frédéric Langue (CNRS-IHTP, París, Francia) y Alfredo Riquelme (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile). El artículo no cuenta con financiación institucional.

** Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad Paris 8 Vincennes Saint-Denis (París, Francia). Investigadora del Laboratorio del Instituto de Historia del Tiempo Presente (IHTP-CNRS) ubicado en la misma institución  <https://orcid.org/0000-0003-4711-3849>  mmcampos@uc.cl

 **Cómo citar / How to Cite Item:** Campos-Pérez, Marcy. “El rodaje de *Estado de sitio* en Chile: debates de izquierda y tensiones sobre la imagen internacional de la Unidad Popular (1970-1973)”. *Historia y Sociedad*, no. 46 (2024): 71-94. <https://doi.org/10.15446/hys.n46.106220>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Hist.Soc. 46 (Enero-junio de 2024) / pp. 71-94
ISSN-L 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 / DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n46.106220>

The Filming of *State of Siege* in Chile: Left-wing Debates and Tensions over the International Image of the Popular Unity (1970-1973)

Abstract | the article examines the filming in Chile of *State of Siege* (1973), a film made in Chile by the French-Greek filmmaker Costa-Gavras, inspired by an operation carried out by Uruguay's urban guerrillas in the early 1970s. Filmed in the context of Popular Unity, in 1972, the political strategies represented in the movie produce a strong criticism from the Chilean left-wing movement, particularly from the Communist Party. Our purpose is to identify the discussions that emerged from this filming. On the one hand, the tensions underlying the so-called "Chile's Road to Socialism" and, on the other hand, the discussions about the image that this process should be projected abroad. From a transnational perspective of analysis, the article is structured from the dialogue of multiple types of primary sources (diplomatic, cinematographic and periodical press archives), coming from different spaces (especially Chile and France). This study, focused on film production and reception, allows us to understand a context of broader tensions related to the Cold War in Latin America, connecting the local, regional and global scales. Despite the divergences, we will see that this film project originated different political-cultural connections, whose repercussions extended even after the 1973 Chilean coup d'état.

Keywords | Chile; cinema; Popular Unity; Chilean left; Costa-Gavras; Cold War; 20th century.

A filmagem de *Estado de sitio* no Chile: debates de esquerda e tensões sobre a imagem internacional da Unidade Popular (1970-1973)

Resumo | o artigo aborda a rodagem no Chile de *Estado de sitio* (1973), um filme do cineasta franco-grego Costa-Gavras, inspirado numa operação levada a cabo pela guerrilha urbana no Uruguai no início dos anos 70. Filmadas no contexto da Unidade Popular, em 1972, as estratégias políticas representadas no filme provocaram fortes críticas da esquerda chilena, particularmente do Partido Comunista. O nosso objetivo é identificar as discussões que surgiram à luz destas filmagens. Por um lado, as tensões subjacentes à chamada "via chilena ao socialismo" e, por outro, as discussões sobre a imagem que este processo devia projetar no estrangeiro. Como propomos uma perspectiva transnacional de análise, o artigo baseia-se no diálogo de múltiplos tipos de fontes primárias (arquivos diplomáticos, cinematográficos e de imprensa periódica), de diferentes espaços (especialmente Chile e França). Este tipo de estudo, centrado na produção e receção cinematográfica, permite-nos compreender um contexto de tensões mais alargadas relacionadas com a Guerra Fria na América Latina, ligando as escalas local, regional e global. Apesar das divergências, veremos que este projeto cinematográfico deu origem a diferentes conexões político-culturais, cujas repercussões se estenderam mesmo depois do golpe de Estado chileno de 1973.

Palavras-chave | Chile; cinema; Unidade Popular; esquerda chilena; Costa-Gavras; Guerra Fria; século XX.

Introducción

El film es la visión que tiene de América Latina un europeo que se informa de la revolución a través de las agencias de noticias y de los cables que publica la gran prensa burguesa, donde siempre se exalta el terrorismo individual como la expresión más acabada del revolucionario. Como negocio, sin duda será excelente... Como aporte al proceso revolucionario es absolutamente negativa. Y en el caso concreto de Chile, constituye un daño evidente al gobierno de la Unidad Popular y a todo Chile.¹

Figura 1. Portada de la revista *Ramona*



Fuente: *Ramona*, no. 30, 23 de mayo de 1972.

Este comentario aparecido en la revista *Ramona*, publicación del Partido Comunista chileno (PCCh) dedicada a la juventud², fue parte de las reacciones que generó la filmación de *Estado de Sitio* en Chile durante 1972, una ficción del realizador franco-griego Konstantinos Gavras (Costa-Gavras). El título de la película hacía referencia al régimen de excepción

1. Carlos Berger, "Film contra Chile", *Ramona*, no. 30, 23 de mayo de 1972, 20.

2. Ver Carolina Fernández-Niño, "Revista *Ramona* (1971-1973) '... Una revista lola que tomará los temas políticos tangencialmente'", en *Un trébol de cuatro hojas. Las Juventudes Comunistas de Chile en el siglo XX*, ed. Manuel Loyola y Rolando Álvarez (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2014), 126-143.

impuesto por el gobierno uruguayo, luego del secuestro y ejecución del agente estadounidense Dan Mitrone en 1970, en una operación realizada por el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) con el fin de obtener la libertad de algunos militantes presos bajo la presidencia de Jorge Pacheco. Tomando como base este episodio, el filme se proponía indagar en la “naturaleza del imperialismo en América Latina”, más específicamente en el “rol de gendarme” asumido por Estados Unidos sobre los gobiernos de la región³, pero al tomar el caso de Uruguay se hacía necesario profundizar sobre las acciones del MLN-T.

En las próximas páginas nos interesa analizar las discusiones y tensiones que despertó la realización de esta película, pues aun cuando no hablara directamente de Chile, el hecho de referir a la intervención de Estados Unidos en asuntos de política interna y a la existencia de movimientos revolucionarios en América Latina generaron una recepción negativa por parte de algunos sectores de la izquierda, particularmente del PCCCh. Veremos que los argumentos que acusaban incluso el carácter “anti-chileno” del proyecto de Costa-Gavras fueron múltiples, pero a través de ellos se develaban tanto las tensiones políticas que atravesaron el desarrollo de la vía chilena al socialismo, como las discusiones en torno a la imagen que debía proyectarse sobre esta experiencia en el exterior.

A este respecto es necesario precisar que la estada de Costa-Gavras en Chile coincidió, por un lado, con el interés internacional suscitado por el triunfo en las urnas de una coalición de partidos de izquierda, en el marco mayor de la Guerra Fría global⁴, y por otro, con la medida de “puertas abiertas” asumida por el gobierno de Allende hacia quienes quisieran conocer *in situ* este proceso⁵. El cruce entre ambas dimensiones develaba un tipo de política exterior fundamental, pues a pesar de la independencia que intentaba proyectar la Unidad Popular (UP) respecto del socialismo burocrático y de la experiencia cubana (que constituía una referencia regional obligada desde Europa), los servicios de noticias extranjeros insistían en poner apellidos políticos o ideológicos a lo que estaba ocurriendo en Chile. La respuesta diplomática ante este

3. Michèle Ray, “Interview de Franco Solinas et de Costa-Gavras”, en *État de siège*, comps. Costa-Gavras y Franco Solinas (París: Ediciones Stock, 1973), 185-186. Salvo mención, en lo sucesivo todas las citas del francés y del inglés son traducciones de la autora.

4. Ver Pierre Vayssière, *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française. Passions politiques, informations et désinformations 1970-2005* (París: L'Harmattan, 2005); Olivier Compagnon, “L'Euro-Amérique en question. Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2009), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.54783>; Joan del Alcázar, “El impacto del 73 chileno en el debate político de la izquierda internacional”, en *Chile 73: memorias, impactos y perspectivas*, comps. Joan del Alcázar y Esteban Valenzuela (Santiago de Chile: Universidad de Valencia - Universidad Alberto Hurtado, 2003), 41-56.

5. Valga mencionar la “Operación verdad”, una iniciativa impulsada por el gobierno en abril de 1971, donde se recibió la visita de numerosas personalidades políticas, intelectuales, periodistas y trabajadores de la cultura de distintos países, con diferentes posturas políticas. La idea era que conocieran personalmente lo que estaba ocurriendo en Chile, para testimoniar a su regreso sobre la “realidad” que vieron, proyectando una imagen más veraz y más argumentada acerca de la UP ante la opinión pública internacional. Santiago Araneda, ed., *Salvador Allende de cara a la verdad. Diálogos con la prensa* (Ciudad de México y Santiago de Chile: El Nacional - Instituto de Estudios Latinoamericanos Concepción - IELCO - ILESCO, 1993), 153-165.

tipo de “distorsiones” fue la promoción de una “imagen correcta”, sustentada tanto en la difusión de una amplia gama de noticias y de producciones culturales (que sobrepasaban el papel de las agencias extranjeras), como en la promoción de múltiples visitas internacionales al país, con lo cual se apuntaba a poner de relieve el carácter “democrático, pacífico y no intervencionista” del gobierno y, por consecuencia, su compromiso con “el pluralismo ideológico”⁶. Asimismo, frente a cualquier ataque realizado contra la UP (al menos mediáticamente), prevalecía una estrategia de no confrontación determinada por el principio de autodeterminación de la política exterior de Allende⁷. Tal como señalaba Cristián Casanova, director del Departamento de difusión e Información del Ministerio de Relaciones Exteriores, toda tergiversación sobre la UP debía combatirse por medio del incentivo de giras, exposiciones y difusiones de nuevas noticias, aunque sin “polemizar”, pues en el gobierno existía la convicción de que el camino correcto era “inducir una noticia paralela”, o, “en casos excepcionales”, emitir desmentidos⁸.

Como resultado de esta política de apertura, tanto las redes como las realizaciones cinematográficas extranjeras surgidas a propósito de la vía chilena al socialismo se caracterizaron por una gran diversidad, y no fueron ni unívocas ni se restringieron a espacios geo-políticos específicos. Sin embargo, tal como veremos en las próximas líneas, ello no limitó los desencuentros entre la producción y la recepción de imágenes sobre la UP. Esto se tradujo en varios casos en la reproducción de estereotipos como forma de aproximación hacia otras realidades, especialmente cuando se trataba de “transferencias culturales” articuladas entre espacios distantes⁹, sin “bordes comunes” aparentes, ya fueran políticos o culturales¹⁰.

Es en este entramado de imágenes y de imaginarios, así como en las proyecciones desde y hacia Chile, que encontramos la filmación de *Estado de sitio*. Ahora bien, un contrapunto no menor que también influyó en este “juego de espejos” fue la dimensión regional. Si durante los largos años sesenta, el Cono Sur se transformó en un lugar de encuentro y circulación transnacional de las ideas y prácticas de una variedad de organizaciones de la izquierda radical (entre ellas los Tupamaros uruguayos y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria Chileno, el MIR), la filmación de Costa-Gavras reprodujo en buena medida esta historia conectada¹¹.

6. Tanya Harmer, *Allende's Chile and the Inter-American Cold War* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011), 96-97.

7. Salvador Allende, *Primer mensaje del Presidente Allende ante el Congreso Pleno: 21 de mayo de 1971* (Santiago de Chile: Talleres Gráficos, 1971).

8. “Departamento de Difusión del Ministerio de Relaciones Exteriores. Lucha diaria para imponer la verdad sobre Chile en el exterior”, *El Siglo*, 15 de mayo de 1972, 12.

9. Ver Anaïs Fléchet, “L'exotisme comme objet d'histoire”, *Hypothèses* 1, no. 11 (2008), 15-26, <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm>; Michel Espagne, “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, no. 1 (2013), <https://doi.org/10.4000/rs1.219>

10. François Hartog, *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002), 78.

11. Aldo Marchesi, *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

En los siguientes apartados abordaremos un conjunto de elementos y desafíos que supuso la realización de *Estado de sitio* en Chile, así como su posterior recepción en Francia, donde se entretrejieron discusiones que transitaron entre la escala local, regional y global. En primer lugar, analizaremos los antecedentes que configuraron el proyecto de filmación de Costa-Gavras, los cuales remitían directamente al impacto de la Guerra Fría en América latina. En segundo lugar, analizaremos los diferentes aspectos involucrados en la realización, así como las tensiones políticas y diplomáticas que esta provocó. Finalmente, nos interesa abordar las recepciones de la película a su estreno en Francia, ya que a través de ellas se ilustraban las miradas respecto de los proyectos políticos desarrollados en Latinoamérica (de modo general) y en el Cono Sur (de modo más preciso), donde el caso chileno representaba un foco particular de atención. En este sentido, nuestro interés no es analizar la película misma, si no su rodaje y repercusiones. Para reconstruir estos tres momentos, movilizaremos distintas fuentes históricas, entre las que destacamos las memorias y entrevistas concedidas por Costa-Gavras, la documentación asociada a la producción de la cinta en Chile, así como las críticas cinematográficas y políticas aparecidas en la prensa chilena y francesa entre 1971 y 1973. Los alcances que tomó la filmación nos llevarán también a movilizar algunas fuentes diplomáticas.

Costa-Gavras en el ojo de la Guerra Fría: a la búsqueda de un proyecto de filmación en América Latina

Costa-Gavras realizó un primer viaje a Chile en marzo de 1971. Para entonces, el cineasta había terminado *La Confesión* (1970), una adaptación cinematográfica del libro homónimo de Artur London¹², comunista checo de origen judío, exiliado en Francia. Esta película, producida luego del aplastamiento de la Primavera de Praga en 1968, era definida por Costa-Gavras como una crítica a los “vicios del estalinismo”¹³. En ella se abordaba el *Proceso de Praga* de 1952, donde London junto a otros altos responsables del Partido Comunista checoslovaco (KSČ) fueron perseguidos y acusados de conspiración, en el marco de las “purgas” iniciadas tras el golpe de 1948, con el giro autoritario del KSČ¹⁴. Aunque la película obtuvo un gran éxito de público, el punto de vista centrado en el develamiento de las prácticas del estalinismo suscitó fuertes críticas desde la izquierda, en particular de los comunistas franceses

12. Artur London, *L'Aveu*. Dans *l'engrenage du procès de Prague* (Paris: Gallimard, 1968).

13. “Costa Gavras. Muy poco misterioso”, *Paula*, no. 120, agosto de 1972, 55.

14. El guion de *La Confesión* estuvo a cargo del comunista español Jorge Semprún (exiliado en Francia), y la interpretación de Artur London fue realizada por una figura recurrente en las cintas de Costa-Gavras, Yves Montand. Las bambalinas del filme quedaron registradas en el documental de Chris Marker, *On vous parle de Prague: Le second procès d'Artur London* (producción de SLON, 1971).

(PCF), quienes acusaron la preeminencia de un discurso anticomunista, así como la innecesaria contribución al “juego de la reacción”¹⁵ en el marco de la Guerra Fría¹⁶.

En Chile, el estreno de *La Confesión* se aplazó por varios meses, al menos desde agosto de 1970¹⁷, quedando previsto para el verano de 1971. Sin embargo, la distribuidora Warner Brothers decidió posponer nuevamente su salida hasta el retorno de vacaciones, en marzo del mismo año, con el fin de obtener mejores resultados comerciales¹⁸. Aun cuando el Consejo de censura cinematográfica había aprobado la difusión de la película, la indecisión frente al estreno incentivó algunas acusaciones por parte de la prensa opositora a la UP, principalmente la supuesta interdicción a causa de su contenido “anticomunista”¹⁹. Los comentarios apuntaban a la idea de un control ilegítimo de los medios de comunicación, debido a sesgos políticos²⁰, así como a la imagen de un PCCh temeroso de mostrar al público la “severidad” alcanzada por los regímenes comunistas existentes en el mundo²¹. Este tipo de declaraciones atizaba el debate justo antes de las elecciones municipales de abril de 1971, un primer sondeo al apoyo popular del gobierno, después de las presidenciales de 1970²². Ante esta situación, el cineasta Helvio Soto, entonces director de programación del Canal 7 de Televisión Nacional, contactó a Costa-Gavras para que viajara a disipar directamente el conflicto en Chile. Según recuerda el realizador, Helvio Soto le habría señalado que “los desmentidos oficiales del gobierno no cambiarían nada y la campaña de desprestigio continuaría”, de modo que “solo [un] viaje a Chile podría invertir la situación y reestablecer la verdad”²³.

Por esas fechas, Costa-Gavras estaba de viaje en Centroamérica siguiendo la pista de John Peurifoy. Luego de la Guerra civil griega (1946-1949), que opuso el ejército monárquico al ejército democrático del Partido comunista (KKE), Peurifoy fue nombrado embajador de Estados Unidos en 1950, con el fin de reforzar la influencia occidental en el país helénico,

15. Edwy Plenel, *Tous les films sont politiques. Avec Costa-Gavras* (París: Éditions Points, 2021), 33.

16. En Francia, tanto el estreno de *La Confesión*, como la publicación de *Archipiélago Gulag*, de Aleksandr Solzhenitsyn (1973), contribuyeron a la mediación de las dimensiones adquiridas por el estalinismo. A pesar de ello, la crítica del PCF se centró en la denuncia generalizada sobre el culto político a la personalidad de Stalin, rechazando la categoría de “estalinismo”, ya que esta implicaba posicionarse sobre todo un sistema político-cultural. Ver Julian Mischi, *Le parti des communistes. Histoire du Parti communiste français de 1920 à nos jours* (Marsella: Hors d'atteinte, 2020).

17. “Enigma de la Confesión”, *El Mercurio*, 21 de febrero de 1971, 5.

18. Ray, “Interview de Franco”, 182.

19. Algunos textos clave para un estudio de la historia del cine chileno argumentan, sin mayor contraposición de fuentes, la idea de que “sectores de la Unidad Popular querían prohibir [*La Confesión*] por su contenido anticomunista”. Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno* (Santiago de Chile: LOM, 2010), 157.

20. “Diputados piden ver la película ‘La Confesión’”, *El Mercurio*, 5 de marzo de 1971, 19; “Praga y ‘La Confesión’”, *El Mercurio*, 28 de marzo de 1971, 2.

21. “Los comunistas y el presidente”, *El Mercurio*, 7 de marzo de 1971, 31.

22. Helvio Soto et al., “Confesiones de Costa-Gavras”, *Primer plano*, no. 3 (1972), 58.

23. Costa-Gavras, *Va où il est impossible d'aller* (París: Seuil, 2018), 224-225.

a través de una estrecha colaboración con el reinado de Paul I²⁴. El diplomático partió a Guatemala en 1953, participando directamente de la desestabilización del gobierno de Jacobo Árbenz²⁵. Siguiendo esta pista, Costa-Gavras comenzó a planear su nueva película, la cual ilustrara la intervención persistente y conectada de Estados Unidos en los países de América Latina y de otras partes del mundo, como Grecia²⁶.

Desde Centroamérica, Costa-Gavras partió en un viaje improvisado a Chile en marzo de 1971, siendo recibido por el periodista socialista y amigo personal de Allende, Augusto Olivares (en ese momento director de prensa de la Televisión Nacional), junto al cineasta Helvio Soto (entonces jefe de programación del mismo canal). A su llegada, fue invitado a participar de una emisión dominical, con el fin de aclarar, por un lado, que el estreno de *La Confesión* no había sido ni censurado por el gobierno ni limitado por los comunistas y, por otro, que, aunque el filme criticaba el estalinismo, de ninguna manera buscaba favorecer a la derecha²⁷. Dado que el tema aún generaba reticencias al interior del PCCh, Costa-Gavras recuerda haberse reunido con algunos miembros del partido, luego de lo cual quedó con la impresión de un cambio en la predisposición negativa hacia la película y el abandono de las “posiciones dogmáticas”²⁸. Sin embargo, este entendimiento se rompió al año siguiente durante la filmación de *Estado de sitio*, cuando resurgieron las acusaciones de anticomunismo. Finalmente, *La Confesión* pudo estrenarse luego de las elecciones municipales, a inicios de mayo de 1971.

En lo que continuó de su visita, el cineasta tomó contacto con múltiples personalidades del mundo político y cultural chileno. Gracias a la intermediación de sus anfitriones, Costa-Gavras se reunió con Salvador Allende, quien le habría propuesto viajar con él por el país, con el fin de “ver lo que pasaba, lo que se estaba haciendo, para decir en Francia y al mundo que en Chile la democracia seguía”²⁹. También se encontró con representantes de los partidos de la UP, con miembros del MIR e incluso con figuras de la música popular, como

24. Flora Lewis, “Ambassador Extraordinary: John Peurifoy”, *The New York Times*, 18 de julio de 1954, 26. La estrecha relación de Costa-Gavras con la actualidad griega se materializó con la realización del filme *Z*, en 1969. Inspirada en el asesinato del diputado del KKE, Grigoris Lambrakis, en 1963, la película criticaba directamente la dictadura de los coroneles (1967-1974).

25. Sydney Gruson, “U.S. to Reexamine Guatemalan Role; Arrival of New Envoy Portends Policy Changes Towards Red-Supported Regime”, *The New York Times*, 8 de noviembre de 1953, 9.

26. Ray, “Interview de Franco”, 181-182.

27. Ringside, “Costa Gavras los dejó en la lona”, *Punto final* 5, no. 127, 30 de marzo de 1971, 28; “La Confesión de Costa-Gavras”, *El Mercurio*, 23 de marzo de 1971, 3. Ninguna publicación consultada señala el nombre de la emisión, pero de acuerdo con la programación de la época podría tratarse de “A tres bandas”, un magazine de actualidad política de Canal 7, transmitido los días domingo por la noche. Adicionalmente a esta intervención en televisión, Miguel Littín comentaba en 1971 a la revista *Cine cubano*, que el realizador habría ofrecido hacer una declaración a Chile Films para que fuera guardada y lanzada en el momento oportuno. Esto, en caso que la polémica sobre *La Confesión* se extendiera más allá de su partida del país. José Wainer, “Conversación con Miguel Littín. Todo Chile”, *Cine cubano* 11, nos. 69/70 (1971): 49.

28. José Cayuela, “Entrevista. Costa Gavras se confiesa con PF”, *Punto final* 5, no. 128 (1971): 8.

29. Costa-Gavras, *Va où il*, 227.

Victor Jara. Asimismo, Alberto Jerez, dirigente del MAPU, le habría invitado a participar de la gira por la campaña municipal, en el sur de Chile. Durante este viaje, el realizador estuvo en las minas de carbón de Lota y luego partió un poco más al sur, donde gracias a algunos contactos establecidos con el MIR, pudo visitar las ocupaciones de campesinos mapuche. La diferencia entre los ritmos de estas acciones más radicalizadas y las medidas gubernamentales marcaron la visión de Costa-Gavras sobre el proceso chileno. El cineasta recuerda haber participado también de la primera visita de Allende a Temuco a fines de marzo de 1971, un viaje oficial que respondía a las etapas legales que tomaba la Reforma Agraria³⁰.

Luego de Chile, Costa-Gavras continuó su viaje hacia Argentina y Uruguay (en este último país permaneció más de un mes). Gracias a los contactos de Augusto Olivares, fue recibido en Montevideo por el cineasta Walter Achugar (su cercanía con el MLN-T le significó ser arrestado en 1972). Aquí, el realizador franco-griego comenzó a bosquejar un proyecto acerca de los métodos de acción de la guerrilla urbana, pues según recuerda, lo que le “fascinó” del MLN-T fue “su madurez política, su modo de analizar la situación en relación a las condiciones reales del país, la perfección de su técnica, su eficacia tanto en el plano militar como político, y también su falta de ‘fanfarronería revolucionaria’”³¹. Puntualmente, Costa-Gavras se interesó en saber cómo y por qué los tupamaros dirigieron su acción hacia el “diplomático” Dan Mitrione en 1970. Este agente del FBI, cooperó repetidas veces en la enseñanza de métodos de contrainsurgencia con policías de América del Sur, a través de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID). Siguiendo el hilo del intervencionismo de Estados Unidos, primero en Grecia y luego en Centroamérica, el proyecto de Costa-Gavras se nutrió del contexto revolucionario regional, primero en Chile y luego en Uruguay, concretizándose en la filmación de *Estado de sitio*, donde se retomaron a grandes rasgos todas estas conexiones.

Representar una vía armada en el marco de la vía chilena al socialismo: debates en la izquierda y repercusión diplomática

De retorno en Francia, Costa-Gavras comenzó a organizar el proyecto: el libreto quedó en manos del periodista y guionista italiano Franco Solinas (que participó en 1966 del filme italo-argelino *La Batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo), la producción fue asumida por Jacques Perrin, responsable de la sociedad *Reggane Films* (que coprodujo *Z*, la anterior cinta de Costa-Gavras), y el rol protagónico para representar a Mitrione (“Philip Santore” en el

30. Costa-Gavras, *Va où il*, 229-236.

31. Ray, “Interview de Franco”, 183.

filme) fue atribuido a Yves Montand, un habitual del cine de Costa-Gavras³². Considerando la militancia de Solinas en el Partido Comunista italiano (PCI), el tema de la película le provocó inicialmente un poco de aprensión, puesto que en Europa había una gran discusión respecto de los métodos de lucha empleados en miras a una revolución socialista³³. Es por ello que, de acuerdo con Costa-Gavras, él y Solinas decidieron viajar a Uruguay previo a la filmación, con el fin de “comprobar *in situ* sus ideas teóricas”, entrevistándose con algunos militantes Tupamaros que habían participado del caso de Mitrione³⁴. De regreso en Francia, ambos llegaron al acuerdo de dejar en segundo plano “el tema de los medios de lucha” y concentrarse “en la naturaleza del imperialismo en América Latina”³⁵. Sin embargo, durante el rodaje en Chile, los reparos iniciales de Solinas acerca de las visiones contrapuestas que podía producir la representación de una vía armada, reflotarían, emplazándose al centro de la polémica.

Tal como ocurría con las anteriores películas de Costa-Gavras, en *Estado de Sitio* no se mencionaba el lugar específico donde ocurrían los hechos, indicándose solamente que la historia transcurría en algún lugar de América Latina, por lo cual parecía evidente rodar en el continente. En vista que la región comenzaba a “infestarse” de dictaduras y se extendía una ofensiva represiva contra algunos movimientos de la izquierda radical (como el caso de los Tupamaros con la reacción autoritaria del presidente Juan María Bordaberry en 1972), Costa-Gavras inclinó la balanza por Chile³⁶. De acuerdo con el realizador, el equipo necesitaba un “mínimo de libertad de acción y de una estructura cinematográfica” que pudiera cooperar con ellos³⁷. A su juicio, estos elementos eran provistos en la región solamente por el gobierno de Allende, a causa del impulso que se estaba dando al desarrollo de una política cinematográfica conforme al proceso de transformación³⁸. Apoyándose en los

32. La música de la película fue compuesta por Mikis Theodorakis, con la interpretación del conjunto folclórico latinoamericano *Los Calchakis*. El músico griego, exiliado en Francia, ya había compuesto la banda sonora de *Z* y, además, el contexto chileno no le era ajeno. En abril de 1971 formó parte de la delegación internacional invitada al país en el marco de la *Operación verdad*, una relación que se prolongó luego de 1973 con su cooperación en el movimiento de solidaridad internacional. Eugenia Palieraki, “Le Chili est proche”. Les mouvements antidictatoriaux grecs et les septembres chiliens”, *Monde(s)* 2, no. 8 (2015), 45-64, <https://www.cairn-int.info/revue-mondes-2015-2-page-45.htm>

33. Ray, “Interview de Franco”, 184.

34. Costa-Gavras, *Va où il*, 241.

35. Ray, “Interview de Franco”, 186.

36. Chile devino un refugio importante para miles de Tupamaros perseguidos entre 1971 y 1973 (entre 1000 y 3000 según las cifras). A ellos se sumaban exiliados procedentes de Brasil, Bolivia y Argentina, en su mayoría conectados con organizaciones guerrilleras, transformando el país de Allende, a dicha fecha, en un nodo de convergencias y conexiones para estos movimientos. Ver: Aldo Marchesi, *Hacer la revolución*, 106-120; Jimena Alonso, “Uruguayos en Chile: de la solidaridad al exilio (1970-1973)”, ponencia presentada en las IX Jornadas de Sociología, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, Argentina, diciembre de 2016, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8862/ev.8862.pdf

37. Marcel Niedergang, “L'Amérique latine le cinéma et la politique. Un entretien avec Costa Gavras”, *Le Monde*, 2 de febrero de 1973, 13.

38. Ignacio del Valle-Dávila, *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015), 341-344.

contactos establecidos en su viaje de 1971, la opción de Chile aseguraba contar con el apoyo de un espacio donde se gozaba de una “libertad casi total, sin problemas de censura o precensura”³⁹. El rodaje inició en Santiago en mayo de 1972, extendiéndose hasta fines de julio del mismo año⁴⁰, y la impresión de Costa-Gavras era que ya no se trataba más del mismo país que había visitado en 1971. Aunque el entusiasmo revolucionario seguía presente, parecía que las dificultades económicas y las tensiones políticas se esparcían “insidiosamente”, tal como testimoniaría el rodaje de *Estado de Sitio*⁴¹.

La filmación convocó la participación del equipo venido de Francia, con Franco Solinas, Jacques Perrin, Christian de Chalonge y Sylvette Baudrot (como asistente de dirección), y los actores Yves Montand, Renato Salvatori, Jean-Luc Bideau y Jacques Weber, en la interpretación de los roles principales⁴². También colaboraron numerosos actores y trabajadores del cine chileno. Entre estos últimos, encontramos a Helvio Soto (a través de su productora *Telecinema*), Alberto Celery (en asistencia de producción), Silvio Caiozzi (en dirección de fotografía), Pablo de la Barra y Emilio Pacull (como asistentes de dirección, además de figurantes). Entre los actores, participaron Marta Contreras, Mario Montillos, el pintor Nemesio Antúnez (en el rol de presidente de la República), y en cuanto al resto, la mayoría interpretó a militantes del MLN-T y a personajes secundarios, como el caso de Gloria Laso, Héctor Noguera, Gloria Münchmeyer, Jael Unger, Fernando Gallardo, Sergio Hernández, Hugo Medina y Tennyson Ferrada, entre otros⁴³.

A pesar del hermetismo inicial por parte del equipo, la información sobre la temática del filme fue prontamente difundida por los medios de prensa, atizando las sensibilidades políticas⁴⁴. El hecho que *Estado de sitio* pusiera en pantalla las operaciones realizadas por la guerrilla urbana de “algún país” de América Latina, así como la opción de un enfrentamiento directo al

39. Ray, “Interview de Franco”, 204.

40. “État de siège: tournage”, 1972, en Cinemathèque Française (CF), París-Francia, Fondo: Sylvette Baudrot-Guilbaud, dossier: BAUDROT-GU243-B84.

41. Costa-Gavras, *Va où il*, 251.

42. Junto al equipo también viajó el cineasta francés Chris Marker, amigo de Costa-Gavras. Este no formaba parte del proyecto de *Estado de sitio* y tampoco tenía un plan de filmación personal. Su interés era conocer las estructuras de producción cinematográficas, con el fin de hacerse una idea de las diferentes estrategias de trabajo que se estaban desarrollando en el marco de la UP, además de aproximarse a las imágenes más representativas del proceso. Es en este contexto que conoció personalidades con las cuales continuó su contacto por largos años: Carmen Castillo, Armand Mattelart y Patricio Guzmán. En el caso de este último, durante el viaje, Marker vio su documental *El Primer año* (1971), del cual realizó una “versión” para el contexto francés a través de la cooperativa SLON (*La première année*, 1973). En lo posterior, también contribuyó con ayuda material para la realización de *La Batalla de Chile* y otros documentales asociados con el país, una vez ocurrido el golpe de Estado. Ver Carolina Amaral de Aguiar, “Chris Marker: un regard sur le Chili”, *Cinémas d’Amérique latine*, no. 21 (2013): 17-21, <https://doi.org/10.4000/cinelatino.93>; Catherine Roudé, *Le cinéma militant à l’heure des collectifs. SLON et ISKRA dans la France de l’après 1968* (París: PUR, 2017).

43. Mariano Silva, “Film chileno en secreto”, *Ercilla*, no. 1922, 17-23 de mayo de 1972, 47; Costa-Gavras, *Va où il*, 246-252; “État de siège: tournage”, 1972, en CF, Fondo: Sylvette Baudrot-Guilbaud, dossier: BAUDROT-GU243-B84.

44. Mariano Silva, “Costa Gavras: Estado de sitio”, *Ercilla*, no. 1925, 7-13 de junio de 1972, 42; José Cayuela, “Entrevista exclusiva. Yves Montand: ‘Soy un producto del consumo’”, *Chile Hoy* 1, no. 1, junio 1972, 29-32; “Film no es una apología a grupos guerrilleros del Uruguay”, *El siglo*, 23 de mayo de 1972, 15.

intervencionismo de Estados Unidos y al autoritarismo gubernamental, tensionó el debate, justamente en un momento donde la discordancia se acrecentaba entre el PCCh y el MIR, a causa de la diferencia estratégica propuesta para la continuación del proceso chileno. Mientras los primeros abogaban por una continuación de la Unidad Popular siguiendo ciertas etapas y en el marco legal de lo establecido por la Constitución, los segundos argumentaban el recurso a las armas y a los métodos insurreccionales, proyectando un desborde institucional del proceso revolucionario⁴⁵.

La polémica inició a pocos días del rodaje, cuando algunos actores militantes del PCCh interrumpieron su participación. Mientras publicaciones como *Ercilla* mencionaban que la renuncia se debía a una supuesta “prohibición” del partido “por razones políticas”⁴⁶, Costa-Gavras recordará posteriormente que los actores le reclamaron estar haciendo un “film contra Chile y favorable a la CIA”⁴⁷. En este sentido, las acusaciones expresadas por el periódico comunista *El Siglo*, acerca de la filmación, se estructuraron en torno a dos supuestos contradictorios: por una parte, se enfatizaba que la película tendía a “la magnificación del terrorismo individual como único camino revolucionario”, en referencia a la acción de la guerrilla urbana y, por otra, se alertaba de la posible exaltación de un miembro de la CIA, pues al contar con la interpretación de un “simpático” Yves Montand, cuyo personaje era victimizado constantemente, se promovía más la empatía que el rechazo de este tipo de figuras⁴⁸. En cualquier caso, en estas declaraciones prevalecía la impresión del “anticomunismo” de Costa-Gavras, similar al observado en el marco de las discusiones sobre el estreno de *La Confesión*.

En la misma línea, *Ramona* realizó probablemente la crítica más ácida hacia el trabajo de Costa-Gavras. A pesar del hermetismo antes mencionado sobre el rodaje, la revista habría accedido al guion gracias a la ayuda de Franco Solinas; una conducta que era definida por el periodista y director de la revista, Carlos Berger, como un acto de “solidaridad” e “internacionalismo comunista”⁴⁹. De acuerdo con la publicación, el problema principal del proyecto de Costa-Gavras era la representación política proyectada sobre Chile y, por consecuencia, el desprestigio internacional que significaría permitir una realización como esa:

45. Entre la amplia bibliografía sobre este debate, véase: Julio Pinto, “Hacer la revolución en Chile”, en *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, comp. Julio Pinto (Santiago de Chile: LOM, 2005), 9-33; Eugenia Palieraki, “Les expériences révolutionnaires: un modèle pour la voie chilienne vers le socialisme?”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2007), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.6309>; Marcelo Casals, *El alba de una revolución. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “vía chilena al socialismo” 1956-1970* (Santiago de Chile: LOM, 2010); Alfredo Riquelme, “La vía chilena al socialismo y las paradojas de la imaginación revolucionaria”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 17, no. 34 (2015): 203-230, <https://doi.org/10.12795/araucaria.2015.i34.10>

46. Silva, “Costa Gavras: Estado de sitio”, 43.

47. Costa-Gavras, *Va où il*, 252.

48. “Editorial. Costa Gavras en Chile”, *El Siglo*, 26 de mayo de 1972, 2.

49. Berger, “Film contra Chile”, 18. Más allá de la intencionalidad de esta información, Costa-Gavras recuerda que, en la estadia en Chile, el Solinas “pasó mucho tiempo con los camaradas del partido”. Costa-Gavras, *Va où il*, 243. Carlos Berger fue detenido inmediatamente luego del golpe de Estado de 1973, formando parte de los más de 20 ejecutados políticos a manos de la *Caravana de Muerte* en Calama, zona norte de Chile.

[Costa-Gavras] filma una película comercial que perjudica al Gobierno y a la Unidad Popular. Quiere aprovechar [el] prestigio de Chile en el extranjero para ganar el buen billete...

La principal argumentación de la izquierda para oponerse a la filmación, la constituyen razones de Estado... Es necesario considerar la situación actual, concreta, del Gobierno de la Unidad Popular, en momentos de crisis interna y de dificultades internacionales, cuando el imperialismo se juega entero, dentro y fuera del país. La mejor forma de ayudar a la revolución en Latinoamérica es asegurar el éxito de la revolución chilena. Y al desarrollo de esta política no ayuda en nada "Estado de sitio" ...

El film es una propaganda del terrorismo individual, y lo muestra como una necesidad imperiosa de lucha revolucionaria. Los dos héroes principales, el agente de la CIA "Santorini" ... y el jefe principal de los Tupamaros, son los que deciden todo el proceso de la lucha de clases. [Ésta última] no aparece nunca como tal y su papel en el proceso revolucionario es totalmente despreciada. Solo en dos oportunidades aparecen obreros en el film.⁵⁰

El *Siglo* reafirmaba los dichos emitidos en *Ramona*, señalando que no resultaban para nada exagerados, si se consideraba que:

La película le crea toda clase de dificultades a Chile en sus relaciones internacionales. Además, exalta a personeros y grupos que son enemigos del proceso chileno. El único que gana es Gavras, que podrá contar por millones los dólares que ganará con su film.⁵¹

Además de insistir sobre el perjuicio que esta realización podía provocar a la imagen de la vía chilena al socialismo en el exterior, estos comentarios apuntaban a la ausencia de un compromiso político real por parte de Costa-Gavras, a quien se le acusaba incluso de usufructuar de la simpatía internacional hacia la UP para obtener beneficios económicos⁵². Más allá de las publicaciones ya evocadas, esta percepción acerca del carácter utilitario y comercial del trabajo de Costa-Gavras, por oposición a un cine militante, fue reproducida en varias ocasiones. En la revista de cine *Primer plano*, su trabajo era calificado de "maniqueísta", aludiendo con ello a una supuesta tendencia por simplificar la representación de los conflictos históricos y cierta incapacidad para profundizar la "realidad política" propuesta en pantalla⁵³. Esta apreciación también era compartida por publicaciones militantes, como

50. Costa-Gavras, *Va où il*, 18-20.

51. "Editorial. Costa Gavras en Chile", *El Siglo*, 26 de mayo de 1972, 2.

52. Un problema que contribuyó a reafirmar estas acusaciones, fue la demanda interpuesta contra Costa-Gavras por el Sindicato de Actores Chilenos (SIDARTE), pues una vez concluido el rodaje, el cineasta no habría respetado los pagos establecidos por la legislación laboral. Al tratarse de una producción extranjera que contaba con la participación de actores chilenos, la ley establecía una tributación adicional del 2.5 %. Si bien la demanda se resolvió eventualmente (aunque el realizador habría pagado menos de lo esperado), *El Siglo* dio énfasis a este conflicto, sumándose a las reticencias ya evocadas durante la filmación. "Peligran equipos de Costa Gavras: SIDARTE", *El Siglo*, 2 de agosto de 1972, 11; "Terminó litigio con Costa Gavras", *El Siglo*, 15 de septiembre de 1972, 14.

53. Helvio Soto et al., "Confesiones de Costa-Gavras", *Primer plano*, no. 3, 1972, 56.

el quincenal del MIR, *Punto final*. Ya en 1971, luego del estreno de *La Confesión*, se enfatizaba que, a pesar de las buenas intenciones del realizador, en lugar de complejizar el drama estalinista, este prefería resaltar “panfletos lineales, sin sus nexos e iluminaciones dialécticas”, lo cual impedía la “creación de un arte revolucionario”, demostrando la diferencia política existente en la “visión del mundo entre los artistas revolucionarios del tercer mundo y los artistas progresistas enajenados —aún sin saberlo— por el consumo europeo”⁵⁴.

La convocación de todas estas tensiones contribuía a moldear una suerte de “identidad cinematográfica local” por contraste, en varios aspectos imaginada. La diferencia establecida entre cineastas del Norte y del Sur global, bajo el binomio arte/compromiso, tenía menos que ver con la especificidad del cine Costa-Gavras que, con la necesidad de ajustar su trabajo a una exigencia ética, particularmente importante durante la coyuntura política chilena de inicios de los años de 1970. En la publicación *El cine de Allende*, el crítico italiano Francesco Bolzoni reproducía esta discusión, señalando que si bien en Chile se conocía la “función evasiva” del cine de Costa-Gavras, aun así, se había generado la polémica, por cuanto se pretendía someterlo a una coherencia política inexistente. Manteniendo una opinión categórica respecto de la relación cine-política, Bolzoni expresaba que, en general, los filmes del cineasta franco-griego “adormecían el cine político”, pues, aunque tocaban aspectos asociados al cine militante, como la denuncia o la movilización, su adhesión “a medias” hacia una clase o un partido no lograba ganar ningún “terreno para el socialismo”⁵⁵. Sin embargo, Costa-Gavras defendía una dimensión diferente acerca del carácter político de su cine. En la publicación que acompañó el estreno de *Estado de sitio*, el realizador mencionaba su búsqueda por alejarse de la propaganda, para acercarse más bien a la “investigación rigurosa” y a la realización de *dossiers* que no fueran ni “aburridos”, ni destinados al mero “uso de los iniciados” en ciertos temas⁵⁶.

Visto este desajuste entre la perspectiva del proyecto de filmación y las expectativas de algunos sectores políticos chilenos, tanto Costa-Gavras como su equipo debieron justificar su trabajo. Helvio Soto calificaba los dichos de *Ramona* como una actitud política “completamente ridícula”, pues la película no estaba ni “contra el gobierno de Uruguay”, ni era “una apología del movimiento tupamaro”, y mucho menos “un elogio a un agente de la CIA”⁵⁷. En cuanto a Costa-Gavras, este señalaba que su trabajo se movilizaba por una “causa

54. Julio Huasi, “La Confesión. Ni dogmáticos, ni liberales: revolucionarios”, *Punto final* 5, no. 130, 11 de mayo de 1971, 19.

55. Francesco Bolzoni, *El cine de Allende* (Valencia: Fernando Torres Editorial, 1974), 40-44.

56. Costa-Gavras y Franco Solinas, *État de siège* (París: Ediciones Stock, 1973), 7.

57. Silva, “Costa Gavras: Estado de sitio”, 43. *Ramona* volvió a realizar una fuerte crítica a Helvio Soto en 1973, a causa de su proyecto *Metamorfosis de jefe de la policía política*, donde también se aludía a las divisiones al interior de la izquierda chilena. De acuerdo con la revista, se trataba de una “película contra el Gobierno Popular, destinada a desprestigiar al país en Europa... Capitalistas de Alemania Federal ponen dólares, el MIR pone el argumento, Helvio Soto, la ‘dirección’ del engendro”. La película no alcanzó a ser difundida en Chile debido al golpe de Estado, estrenándose en Francia. “La transfiguración de Helvio Soto”, *Ramona*, no. 64, 16 de enero de 1973, 2.

justa”, pues si luego de Z “todos hablaban” de Grecia y la dictadura militar, y luego de *La Confesión* “todos hablaban” del estalinismo, entonces esperaba que con el nuevo film el público europeo mirara hacia América Latina para comprender el papel que jugaban los “consejeros” enviados por Estados Unidos en la decisión de las políticas locales⁵⁸.

Pero los problemas con la filmación se amplificaron incluso diplomáticamente. En mayo de 1972, cuando el equipo francés recién iniciaba el rodaje, Manuel Sánchez Morales, el embajador de Uruguay, manifestó al Ministerio de Educación y luego a la prensa chilena, “la profunda preocupación de su gobierno” acerca de las características del proyecto de realización. En un primer momento, la misión diplomática uruguaya temía que ésta se tratara de una “apología de los Tupamaros”, por lo cual solicitaba directamente la intervención de Allende para obtener el libreto y así poder evaluarlo, acusando de paso la actitud “poco amistosa” de su gobierno, al haber permitido la realización de un “film ofensivo” para Uruguay y sus autoridades⁵⁹. De hecho, una vez concluidas las grabaciones, la misma embajada insistía sobre el asunto, argumentando tener información acerca del supuesto “ataque” del filme a la política autoritaria del expresidente de Uruguay, Jorge Pacheco⁶⁰.

Como en otros casos, la acción del gobierno de Allende frente a las agresiones y las posibles tensiones diplomáticas fue mantener una postura abierta, evitando el conflicto. De inmediato en 1972, el Ministerio de Relaciones Exteriores comunicó a la Embajada de Uruguay que, de acuerdo con la legislación, se había respetado “irrestrictamente la libertad de filmar” en Chile. En este sentido, “no era posible censurar la realización de un film” y tampoco “exigir la exhibición del ‘script’”, independiente de las lecturas políticas propuestas⁶¹. Además, en caso de proceder, la censura solo se podía aplicar una vez que la película fuera presentada en las salas de cine. Por su parte, Jacques Perrin, también debió aclarar a la misión diplomática que el filme no tenía el interés de atacar a la república uruguaya, ni “trazar una apología de los grupos guerrilleros”. Para justificarse, el productor francés argumentaba que el filme se trataba de una “ficción”, de modo que, aunque se basara en hechos reales, los sucesos podrían haber ocurrido en “varios países americanos”. De ahí que los personajes tuvieran nombres inventados y los figurantes no usaran ningún distintivo que refiriera específicamente a Uruguay⁶².

58. “Costa Gavras. Muy poco misterioso”, *Paula*, no. 120, agosto de 1972, 56.

59. *Memorandum confidencial*, 17 de mayo de 1972, en Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores (AHMREC), Santiago de Chile-Chile, Fondo: Países, dossier: Uruguay (URU61), f. 1.

60. *Memorandum confidencial*, 23 de octubre de 1972, en AHMREC, Fondo: Países, dossier: Uruguay (URU61), f. 1. La difusión de la película también generó controversia en Estados Unidos. Su estreno, previsto para 1973 en el Festival del American Film Institute en Washington, fue anulado por los organizadores, pues se consideró una opción “inapropiada” a causa de la “racionalización del asesinato político” que hacía la película. “‘État de siège’: controverse à Washington”, *Combat*, 5 de abril de 1973; “Incident à Washington”, *Le Figaro*, 5 de abril de 1973.

61. *Memorandum confidencial*, 17 de mayo de 1972; AHMREC, Fondo: Países, dossier: Uruguay (URU61), f. 1.

62. *Carta de Jacques Perrin al embajador de Uruguay*, 16 de mayo de 1972; AHMREC, Fondo: Países, dossier: Uruguay (URU61), ff. 1-2.

Aludir como último recurso al carácter ficcional de la realización, representaba un esfuerzo vano por anular la relación intrínseca entre cine e historia⁶³. En efecto, más allá del mencionado desinterés del equipo de Costa-Gavras por realizar una reconstitución histórica, lo cierto es que *Estado de sitio* despertaba directamente los debates latinoamericanos, de ahí que el filme se transformara en un nodo donde cada actor y agente político canalizara sus propias aprensiones.

Estas reticencias repercutieron incluso en el desarrollo material de la filmación. El realizador Silvio Caiozzi recuerda que el entonces general en jefe del Ejército, Carlos Prats, había asegurado inicialmente la cooperación militar a la producción, pues se necesitaban figurantes, uniformes y armamento para ambientar un Estado de sitio, pero que preocupado por mantener la neutralidad frente a cualquier tensión mediática, se retractó finalmente de colaborar. El equipo debió importar la utilería desde Francia, y recibió también la ayuda de Pablo de la Barra (quien disponía de algunos materiales gracias a su trabajo como asistente de dirección) y de Eduardo “Coco” Paredes, amigo personal de Allende y, en ese momento, director de la Policía de investigaciones de Chile⁶⁴. Frente a las diversas limitantes, el equipo barajó la opción de terminar la película en México; sin embargo, siguiendo el consejo de Augusto Olivares, continuaron en Valparaíso y Viña del Mar, donde la calma permitió finalizar el rodaje (figura 2).

Figura 2: Capturas de *Estado de sitio*



Fuente: Costa-Gavras, dir. *Estado de sitio*, 1973.

63. Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra* (París: Gallimard, 2008).

64. Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos. Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano* (Santiago de Chile: LOM, 2014), 221; Niedergang, “L’Amérique latine le cinéma”, 13.

A pesar de todo, pareciera que la filmación de *Estado de sitio* logró realizarse especialmente gracias al respaldo del gobierno y del círculo cercano de Allende. Si las múltiples tensiones suscitadas por el rodaje reenviaban a los conflictos que enfrentaba la UP en 1972, la posición “facilitadora” de Allende reflejaba, a su vez, el rol conciliador asumido en general por el ejecutivo frente a los problemas políticos internos y a la promoción de una imagen internacional sobre el país⁶⁵. Además de la colaboración constante de Augusto Olivares, Costa-Gavras reconocía que el mismo presidente había contribuido a distender los conflictos asociados a *Estado de sitio*, partiendo por leer el guion, para hacerse una idea personal sobre el filme, así como reuniéndose con el equipo para manifestar su interés en la continuación del rodaje. En esa ocasión, habría manifestado que el libreto se leía como “una novela policial”, y que “desde el punto de vista político, no tenía nada que decir”⁶⁶. En lugar de conflictuar las lecturas que afloraban del proyecto, como lo hicieron otros actores, Allende prefirió relevar su carácter ficcional y creativo, asociándolo menos con una dimensión política que con la estética del *thriller* policial (género con el cual Costa-Gavras dialogaba seguido)⁶⁷. Respecto de esta posición adoptada por el presidente chileno, el realizador recuerda en sus memorias:

Me dijo... que estaba orgulloso que el film se hiciera en Chile, que esperaba que yo tuviera todas las facilidades para que el rodaje se desarrollara como yo deseaba. [Luego], nada de política esa noche, aparte de la indicación de Allende concerniente al film y a nuestras relaciones con los comunistas... Es la última vez que vi al presidente.⁶⁸

Recepciones francesas: entre la cercanía y el desacomodo⁶⁹

Estado de sitio se estrenó en Francia en febrero de 1973, a la par de *La première année* (versión francesa del documental *El primer año*, de Patricio Guzmán, gestionada por Chris Marker a través de la cooperativa SLON) y de *John Reed, México insurgente* (de Paul Leduc), contribuyendo

65. Márcia Cury enfatiza este carácter intermediario del gobierno a la hora de conciliar las diferentes estrategias de la izquierda, a tal punto que Allende aparece como el “árbitro de la lucha de clases”. Márcia Cury, *El protagonismo popular chileno. Experiencias de clase y movimientos sociales en la construcción del socialismo (1964-1973)* (Santiago de Chile: LOM, 2018), 157. Desde el cine, esta percepción ya era aludida por Régis Debray en la entrevista que dio forma a *Compañero presidente* (Miguel Littín, 1971), donde el filósofo francés reconocía en la figura de Allende al “unificador” de las izquierdas en Chile, así como el “canalizador de las causas populares”.

66. Niedergang, “L’Amérique latine le cinéma”, 13.

67. Respecto a las películas realizadas por Costa-Gavras durante este periodo, el director chileno Carlos Flores del Pino señala como este incorporaba elementos estéticos asociados al *thriller* policial y al *western* en producciones que correspondían más bien a un cine de características políticas. Comentario en: Miguel-Ángel Vidaurre, dir., *Marker 72*, 2012.

68. Costa-Gavras, *Va où il*, 255.

69. Tomamos la noción de “cercanía” evocada por Maurice Najman para aludir a la proximidad política entre Chile y Francia. Ver Maurice Najman, *Le Chili est proche. Révolution et contre-révolution dans le Chili de l’Unité Populaire* (Paris: Maspero, 1974).

a la actualización sobre las “revoluciones y las hesitaciones del continente latinoamericano” en las salas de cine francés⁷⁰. En lo inmediato, la atención mediática puesta sobre los procesos vividos del otro lado del Atlántico no era sorprendente, si se considera que en marzo debían desarrollarse las primeras elecciones legislativas donde se mediría la fuerza del *Programa común de la izquierda*, una coalición de partidos parlamentarios asimilable a la UP, formada en 1972, con miras a conquistar el gobierno francés⁷¹.

Si bien *Estado de sitio* recibió una crítica cinematográfica positiva, con la atribución del premio *Louis-Delluc*, políticamente tuvo una acogida ambivalente. Al contrario del contexto chileno, donde se insistía en la ausencia de compromiso por parte de Costa-Gavras, la prensa francesa independiente valorizaba su libertad a la hora de retratar ciertos episodios históricos⁷², agradeciendo su “apertura de espíritu” en una época marcada por “el sectarismo político”⁷³. En cambio, otras reseñas manifestaron cierta incompreensión a la hora de evaluar la mirada política del cineasta. Habitados a una identificación más obvia del posicionamiento de Costa-Gavras, parte de la prensa no dudó en cuestionar la eficacia de la película en relación con su filmografía anterior, la cual era considerada en su conjunto como un ejemplo claro de denuncia a la intolerancia y los mecanismos de dominación de ciertos regímenes⁷⁴. Con *Estado de sitio*, el público francés se enfrentaba a un panorama político menos dual, en el cual las estrategias de lucha movilizadas en nombre de la libertad y contra la opresión, particularmente las de la izquierda extraparlamentaria, eran bastante cuestionadas. Esto derivó en una identificación confusa de la cinta de Costa-Gavras, a quien se le sindicó indistintamente de manifestar una “demagogia estalinista”, un “antiamericanismo visceral”⁷⁵, un “maniqueísmo ingenuo” y de exhibir una cierta “simpatía por la acción brutal” de los Tupamaros⁷⁶. En cuanto al periódico del PCF, *L’Humanité*, este desechó cualquier polémica con Costa-Gavras luego de lo ocurrido con *La Confesión*, cristalizando los comentarios en el intervencionismo estadounidense. Así, aunque no se formulaban reparos particulares acerca de la reivindicación de la violencia por parte del MLN-T, sí se deslizaba una visión derrotista e infructífera acerca de la estrategia armada, evocando el “fracaso” de la operación contra Dan Mitrione, cuyo secuestro concluyó finalmente con su ejecución⁷⁷.

Este desajuste entre el tema de *Estado de sitio* y la recepción francesa se evidenció de modo más claro en el intento por acentuar las distancias con la política latinoamericana. La complicación que suscitaba la trama se tradujo en varios casos en un discurso de “extrañeza” por

70. Niedergang, “L’Amérique latine le cinéma”, 13.

71. Compagnon, “L’Euro-Amérique en question”.

72. Alain Labrousse, “Les Tupamaros et la C.I.A”, *Le Monde diplomatique*, febrero de 1973, 21.

73. Jean de Baroncelli, “‘État de siège’ de Costa Gavras”, *Le Monde*, 10 de febrero de 1973.

74. “‘État de siège’ de Costa Gavras sort jeudi à Paris”, *Combat*, 6 de febrero de 1973.

75. Henri Chapier, “‘État de siège’ de Costa-Gavras. Une démagogie regrettable”, *Combat*, 9 de febrero de 1973.

76. Louis Chauvet, “État de siège”, *Le Figaro*, 10 de febrero de 1973.

77. François Maurin, “Des structures organisées. ‘État de siège’ de Costa-Gavras”, *L’Humanité*, 17 de febrero de 1973.

parte de un público que, aparentemente, no se sentía atañido por la historia narrada⁷⁸. Este afán por remarcar las diferencias terminaba develando, al contrario, la pertinencia y la convocación de las problemáticas planteadas por *Estado de sitio*. Un ejemplo de esta ambivalencia fue la reseña publicada en el periódico de centro-izquierda, *L'Express*, donde se señalaba:

No tenemos nada que decir en defensa [de Mitrione]. Nada. Sin embargo, no estamos de acuerdo [con la acción de los Tupamaros]. Porque desaprobamos la violencia. Y porque estos métodos nos parecen cuestionables. Tal vez lo juzgaríamos de otra manera si estuviéramos directamente involucrados... Lo estamos. Atenas no está tan lejos. Tampoco lo es Praga. De ahí la ambivalencia de nuestras reacciones. Cada uno de nosotros, si tiene que elegir, decidirá según su conciencia.⁷⁹

La inevitable relación de la cinta con las discusiones políticas de la izquierda y la imposibilidad de escindir la creación ficcional del contexto de producción, llevaron incluso a lecturas posteriores “mecanicistas”. Comprendiendo que la posibilidad de dar forma a *Estado de sitio* fue, en gran parte, gracias a la cooperación del gobierno de Allende, el historiador Pierre Vayssière ha planteado que este acuerdo del presidente en la realización de una película sobre las acciones de los Tupamaros “avalaba tácitamente la violencia al servicio de una causa superior”⁸⁰. No obstante, pensar que la venia de Allende estuvo definida por la simpatía política implícita con la estrategia armada constituye una visión reduccionista, donde la representación cinematográfica queda irrestrictamente determinada por los preceptos político-gubernamentales y no sería más que un reflejo de dichos lineamientos. Al contrario, los viajes realizados por agentes y actores culturales extranjeros a Chile, para conocer o relacionarse de cerca con la UP, estuvieron menos definidos por los lazos ideológicos existentes entre visitantes y anfitriones, que por la medida diplomática de “puertas abiertas” incentivada por el gobierno de Allende.

Conclusiones

De acuerdo con Julio Pinto, los tres años que alcanzó a gobernar Allende pueden caracterizarse como una “desesperada lucha por demostrar la justeza” de la pretendida “originalidad histórica” de la vía chilena al socialismo, “acorralado a uno y otro lado por la hostilidad derechista y la incredulidad de los sectores más rupturistas”⁸¹. De algún modo, tanto las

78. Jacques Siclier, “Les dossiers de l'écran. État de siège”, *Télérama*, 21 de mayo de 1975.

79. Claude Mauriac, “Costa Gavras en Amérique du Sud”, *L'Express*, 5 de febrero de 1973.

80. Pierre Vayssière, *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française*, 194.

81. Julio Pinto, “Hacer la revolución en Chile”, 28.

discusiones que atravesaron el estreno de *La Confesión* (en 1971), como aquellas asociadas al rodaje y las recepciones de *Estado de sitio* (en 1972), ilustraron los debates que moldearon el campo de acción posible de UP, aunque sus alcances excedieron la escala nacional, orientándose en direcciones diversas, e involucraron, además, la participación de distintos actores, tanto culturales como políticos.

En cuanto a lo local, como hemos visto, fue el ejecutivo mismo quien debió ocuparse de gestar las medidas diplomáticas tendientes a proyectar una “imagen correcta” o justa de la UP, y de asumir también el arbitraje frente a las tensiones. En este sentido, es necesario reflexionar sobre el lugar que ocuparon los distintos intercambios de tipo cultural en la popularización de la causa chilena en el exterior. Autores como Charlotte Lepri, señalan el rol decisivo que jugó el mundo de la cultura y los medios de comunicación en la legitimación y promoción ideológica de ciertos regímenes en el marco de la Guerra Fría, puesto que en varios casos el incentivo de la diplomacia cultural significó una forma de compensar la “fragilidad” asociada a otras formas de intercambio, como la económica⁸².

A este respecto, una consecuencia de la apertura demostrada por el gobierno de Allende fue el tejido de una red progresiva de contactos político-culturales y la circulación de imágenes misceláneas, que prefiguraron la solidaridad internacional con el pueblo chileno pos 1973. Sin embargo, estas conexiones excedieron la acción gubernamental y la discusión partidista, ya que en varios casos fueron gestionadas por actores autónomos. Quienes visitaron el país, atraídos en mayor o menor medida por la UP, desarrollaron a su regreso una suerte de compromiso con la situación chilena, la cual se prolongó durante todo el periodo dictatorial y se manifestó a través de iniciativas mediáticas y de promoción cultural. Por ejemplo, a través de su sociedad *KG Productions*, Costa-Gavras participa de la realización de *El recurso del método* (estrenada en 1979), una ficción del realizador chileno Miguel Littín (entonces exiliado en México), inspirada en la novela homónima de Alejo Carpentier. Como director, el cineasta franco-griego aborda nuevamente la situación chilena en 1982, a través de *Missing*, una adaptación de la novela homónima de Thomas Hausser. Dedicada a la memoria del periodista estadounidense Charles Horman, quien fuera detenido y fusilado por los militares luego del 11 de septiembre, la película retrata la obstaculización del caso por parte de la diplomacia estadounidense. Por su parte, Yves Montand fue una figura recurrente de las iniciativas solidarias en Francia. Días después del golpe de Estado realizó un concierto en el Teatro Olympia de París, en apoyo del pueblo chileno, lo cual dio forma al documental *La solitude du chanteur du fond* de Chris Marker (1974). Años después, Montand viajó por segunda vez a Chile como observador internacional, en el contexto del Plebiscito de 1988.

82. Charlotte Lepri, “De l’usage des médias à des fins de propagande pendant la guerre froide”, *Revue internationale et stratégique* 2, no. 78 (2010): 111-118.

Más allá de la dimensión nacional, la gestación del proyecto de *Estado de sitio* y el rodaje del film funcionaron como una caja de resonancia respecto de los debates y las prácticas políticas en boga por entonces en la región y en otras latitudes, como el caso francés. La trayectoria seguida por Costa-Gavras a inicios de los años de 1970, desde la búsqueda de su proyecto en Grecia, pasando por Centroamérica y deteniéndose en Uruguay y Chile, da cuenta de la imbricada conexión de estas zonas “periféricas” respecto de la Guerra Fría global. Se trata de un recorrido histórico por distintos nodos, donde, de maneras diferentes, se enarbolaron proyectos de transformación desde los movimientos de izquierda (ya fuera radicales como parlamentarios), aquellos diezmados frente a la violencia de Estado. Pero este recorrido, representado en la elaboración de *Estado de sitio*, produjo a su regreso la construcción de una red de cooperación y de un circuito de imágenes e imaginarios asociados tanto a las estrategias de la revolución, como de la contrarrevolución. Estrenada solo algunos meses antes del golpe, la película “ficcionalaba” un estado de excepción cuyas secuencias devinieron las “imágenes anunciadoras” de lo que luego ocurriría en Chile (figura 2). Independientemente del debate político que suscitó su filmación en 1972 y de sus recepciones en Francia, *Estado de sitio* apareció programada constantemente en los primeros mítines y actos de solidaridad con el pueblo chileno, sirviendo *a posteriori* como referencia visual de la situación del país post 11 de septiembre.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores (AHMREC), Santiago de Chile-Chile. Fondo: Países, Dossier: Uruguay.
- [2] Cinemathèque Française (CF), París-Francia. Fondo: Sylvette Baudrot-Guilbaud.

Publicaciones periódicas

- [3] Baroncelli, Jean de. “‘État de siège’ de Costa Gavras”. *Le Monde*, 10 de febrero de 1973.
- [4] Berger, Carlos. “Film contra Chile”. *Ramona*, no. 30, 23 de mayo de 1972, 18-20.
- [5] Cayuela, José. “Entrevista. Kosta Gavras se confiesa con PF”. *Punto final* 5, no. 128, 13 de abril de 1971, 6-8.
- [6] Cayuela, José. “Entrevista exclusiva. Yves Montand: ‘Soy un producto del consumo’”. *Chile Hoy* 1, no. 1, junio de 1972, 29-32.
- [7] Chapier, Henri. “‘État de siège’ de Costa-Gavras. Une démagogie regrettable”. *Combat*, 9 de febrero de 1973.

- [8] Chauvet, Louis. “État de siège”. *Le Figaro*, 10 de febrero de 1973.
- [9] *Combat*, Francia, 1973.
- [10] *El Mercurio*, Chile, 1971, 1972.
- [11] *El Siglo*, Chile, 1972.
- [12] Gruson, Sydney. “U.S. to Reexamine Guatemalan Role; Arrival of New Envoy Portens Policy Changes Towards Red-Supported Regime”. *The New York Times*, 08 de noviembre de 1953, 9.
- [13] Huasi, Julio. “La Confesión. Ni dogmáticos, ni liberales: revolucionarios”. *Punto final* 5, no. 130, 11 de mayo de 1971, 18-19.
- [14] Labrousse, Alain. “Les Tupamaros et la C.I.A”. *Le Monde diplomatique*, febrero de 1973, 21.
- [15] *Le Figaro*, Francia, 1973.
- [16] Lewis, Flora. “Ambassador Extraordinary: John Peurifoy”. *The New York Times*, 18 de julio de 1954, 9 y 26.
- [17] Mauriac, Claude. “Costa Gavras en Amérique du Sud”. *L'Express*, 5 de febrero de 1973.
- [18] Maurin, François. “Des structures organisées. ‘État de siège’ de Costa-Gavras”. *L'Humanité*, 17 de febrero de 1973.
- [19] Niedergang, Marcel. “L'Amérique latine le cinéma et la politique. Un entretien avec Costa Gavras”. *Le Monde*, 2 de febrero de 1973, 13.
- [20] *Paula*, Chile, 1972.
- [21] *Ramona*, Chile, 1973.
- [22] Ringside. “Costa Gavras los dejó en la lona”. *Punto final* 5, no. 127, 30 de marzo de 1971, 28.
- [23] Siclier, Jacques. “Les dossiers de l'écran. État de siège”. *Télérama*, 21 de mayo de 1975.
- [24] Silva, Mariano. “Film chileno en secreto”. *Ercilla*, no. 1922, 17-23 de mayo de 1972, 47-48.
- [25] Silva, Mariano. “Costa Gavras: Estado de sitio”. *Ercilla*, no. 1925, 7-13 de junio de 1972, 42-45.
- [26] Soto, Helvio, Juan Antonio Said, Hvalimir Balic, Robinson Acuña y Franklin Martínez. “Confesiones de Costa-Gavras”. *Primer plano*, no. 3, invierno, 1972, 52-60.
- [27] Wainer, José. “Conversación con Miguel Littín. Todo Chile”. *Cine cubano* 11, nos. 69/70 (1971).

Documentos impresos y manuscritos

- [28] Allende, Salvador. *Primer mensaje del Presidente Allende ante el Congreso Pleno: 21 de mayo de 1971*. Santiago de Chile: Talleres Gráficos, 1971.
- [29] Araneda, Santiago, ed. *Salvador Allende de cara a la verdad. Diálogos con la prensa*. Ciudad de México y Santiago de Chile: El Nacional - Instituto de Estudios Latinoamericanos Concepción - IELCO - ILESCO, 1993.
- [30] Bolzoni, Francesco. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres Editorial, 1974.
- [31] Costa-Gavras. *Va où il est impossible d'aller*. París: Seuil, 2018.
- [32] Costa-Gavras y Franco Solinas. *État de siège*. París: Ediciones Stock, 1973.

- [33] Ray, Michèle. "Interview de Franco Solinas et de Costa-Gavras". En *État de siège*, Costa-Gavras y Franco Solinas, 179-204. París: Ediciones Stock, 1973.
- [34] Trabucco, Sergio. *Con los ojos abiertos. Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM, 2014.

Multimedia y presentaciones

- [35] Costa-Gavras, dir. *Z*, 1969.
- [36] Costa-Gavras, dir. *La Confesión*, 1970.
- [37] Costa-Gavras, dir. *Estado de sitio*, 1973.
- [38] Costa-Gavras, dir. *Missing*, 1982.
- [39] Guzmán, Patricio, dir. *El primer año*, 1972.
- [40] *La première année*, versión francesa de la cooperativa SLON. 1973.
- [41] Leduc, Paul, dir. *John Reed, México insurgente*, 1973.
- [42] Littín, Miguel, dir. *Compañero presidente*, 1971.
- [43] Littín, Miguel, dir. *El recurso del método*, 1979.
- [44] Marker, Chris, dir. *On vous parle de Prague: Le second procès d'Artur London*, 1971.
- [45] Marker, Chris, dir. *La solitude du chanteur du fond*, 1974.
- [46] Vidaurre, Miguel-Ángel, dir. *Marker 72*, 2012.

Fuentes secundarias

- [47] Alcázar, Joan del. "El impacto del 73 chileno en el debate político de la izquierda internacional". En *Chile 73: memorias, impactos y perspectivas*, compilado por Joan del Alcázar y Esteban Valenzuela, 41-56. Santiago de Chile: Universidad de Valencia - Universidad Alberto Hurtado, 2003.
- [48] Alonso, Jimena. "Uruguayos en Chile: de la solidaridad al exilio (1970-1973)". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Sociología, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, Argentina, diciembre de 2016. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8862/ev.8862.pdf
- [49] Amaral de Aguiar, Carolina. "Chris Marker: un regard sur le Chili". *Cinémas d'Amérique latine*, no. 21 (2013). <https://doi.org/10.4000/cinelatino.93>
- [50] Baecque, Antoine de. *L'histoire-caméra*. París: Gallimard, 2008.
- [51] Casals, Marcelo. *El alba de una revolución. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la "vía chilena al socialismo" 1956-1970*. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- [52] Compagnon, Olivier. "L'Euro-Amérique en question. Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2009). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.54783>
- [53] Cury, Márcia. *El protagonismo popular chileno. Experiencias de clase y movimientos sociales en la construcción del socialismo (1964-1973)*. Santiago de Chile: LOM, 2018.

- [54] Espagne, Michel. "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/Lettres*, no. 1 (2013). <https://doi.org/10.4000/rsl.219>
- [55] Fernández-Niño, Carolina. "Revista *Ramona* (1971-1973) '... Una revista lola que tomará los temas políticos tangencialmente'". En *Un trébol de cuatro hojas. Las Juventudes Comunistas de Chile en el siglo XX*, editado por Manuel Loyola y Rolando Álvarez, 126-143. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2014.
- [56] Fléchet, Anaïs. "L'exotisme comme objet d'histoire". *Hypothèses* 1, no. 11 (2008), 15-26. <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm>
- [57] Harmer, Tanya. *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- [58] Hartog, François. *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- [59] Lepri, Charlotte. "De l'usage des médias à des fins de propagande pendant la guerre froide". *Revue internationale et stratégique* 2, no. 78 (2010): 111-118.
- [60] London, Artur. *L'Aveu. Dans l'engrenage du procès de Prague*. París: Gallimard, 1968.
- [61] Marchesi, Aldo. *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- [62] Mischi, Julian. *Le parti des communistes. Histoire du Parti communiste français de 1920 à nos jours*. Marsella: Hors d'atteinte, 2020.
- [63] Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- [64] Palieraki, Eugenia. "Les expériences révolutionnaires: un modèle pour la voie chilienne vers le socialisme?". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2007). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.6309>
- [65] Palieraki, Eugenia. "'Le Chili est proche'. Les mouvements antidictatoriaux grecs et les septembres chiliens". *Monde(s)* 2, no. 8 (2015): 45-64. <https://www.cairn-int.info/revue-mondes-2015-2-page-45.htm>.
- [66] Pinto, Julio. "Hacer la revolución en Chile". En *Cuando hicimos historia*, compilado por Julio Pinto, 9-33. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- [67] Plenel, Edwy. *Tous les films sont politiques. Avec Costa-Gavras*. París: Éditions Points, 2021.
- [68] Riquelme, Alfredo. "La vía chilena al socialismo y las paradojas de la imaginación revolucionaria". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 17, no. 34 (2015): 203-230. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2015.i34.10>
- [69] Roudé, Catherine. *Le cinéma militant à l'heure des collectifs. SLON et ISKRA dans la France de l'après 1968*. París: PUR, 2017.
- [70] Valle Dávila, Ignacio del. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015.
- [71] Vayssière, Pierre. *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française. Passions politiques, informations et désinformations 1970-2005*. París: L'Harmattan, 2005.