APUNTES SOBRE Z (COSTA-GAVRAS, 1969): JORGE SEMPRÚN Y EL COMPROMISO POLÍTICO EN EL CINE DE FICCIÓN[1]

JORDI REVERT GOMIS

A veces he dicho: dadme una ciudad o un río, con unas cuantas bibliotecas, con museos y cafés, por supuesto, y con plazas en las que leer al sol, y estaré en casa, *Heimlich*. Es decir, en Europa. Una Europa sin fronteras, que se extiende por buena parte del mundo.

(SEMPRÚN, 2006: 218)

Cinco axiomas para definir Europa: el café, el paisaje a escala humana y transitable, estas calles y plazas que llevan los nombres de estadistas, científicos, artistas, escritores del pasado... nuestra doble ascendencia en Atenas y Jerusalén y, por último, esa aprensión de un capítulo final, de ese famoso crepúsculo hegeliano, que ensombreció la idea y la sustancia de Europa incluso en sus horas de mediodía.

(STEINER, 2007: 56)

INTRODUCCIÓN. JORGE SEMPRÚN Y LA MEMORIA DE EUROPA

El último tramo de *El hombre europeo*, volumen que recoge a modo de conversación o acaso intercambio epistolar sobre Europa de la mano de Jorge Semprún y Dominique de Villepin, recoge en sus páginas la amargura de los firmantes frente al rechazo francés y holandés a la Constitución Europea en 2005. Casi dos décadas después de aquel escollo de la construcción de un proyecto federal europeo, interpretado por ambos como una oportunidad para detenerse y cimentar con aún más ahínco el futuro de la Unión, las sombras que se ciernen sobre el continente son incluso más alargadas. Eventos de la magnitud del Brexit, la pandemia del COVID-19 y la invasión rusa de Ucrania con su consiguiente escenario de incertidumbre económica han relegado a un segundo plano el debate europeo, primando una conversación que alberga en su núcleo las políticas de defensa y eco-

nómicas, en términos que parecían olvidados en el recuerdo ya lejano del momento más enardecido de la Guerra Fría. En ese tablero la identidad europea ha pasado de someterse a escrutinio a someterse a una forzosa reorganización en la que las vicisitudes culturales y su presencia en diálogos internacionales han perdido fuerza frente a las emergencias dictadas por los sucesivos tsunamis que, en pocos años, se han empeñado en poner en jaque su modelo. No está de más, en ese contexto, volver a Semprún y Steiner, a los signos comunes que vertebraron, en sus reflexiones, la idea de Europa, la cohesión cultural que subyace y pervive pese a los azotes que tratan de amedrentar su esencial y heterogénea unidad. Para Steiner, los cafés y las plazas como puntos de encuentro. Semprún añade los museos, las bibliotecas, los lugares donde legado y conocimiento confluyen para determinar un rumbo para el futuro, un espíritu cohesionador que atraviesa los tiempos y los nombres:

> Para mí, Europa es en primer lugar, desde la adolescencia, la patria privilegiada de la literatura, de la lectura, en sus múltiples idiomas, en su coherencia espiritual. Una memoria cultural y también un horizonte de vida. Era a un mismo tiempo Gide y Kafka, Thomas Mann y André Malraux, Cervantes y Dostoievski. Sin olvidar a Marlowe ni a George Bernard Shaw, por supuesto (Semprún, 2006: 214-215).

Para él, como para Villepin, el impulso primigenio de Europa comunitaria se fecha en mayo de 1935 y en la conferencia impartida por Husserl en Viena, *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*[2]. Es en aquella ocasión donde se verbaliza, y en Buchenwald donde se prefigura: allí escucha, de la mano de un compañero, las palabras de Husserl por vez primera, mientras alterna la lectura del *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner. El proto-hombre europeo —pues no será hasta los ochenta que el propio Semprún construirá un discurso abiertamente pro-europeo en lo político y en lo cultural/espiritual, a partir del impacto que

PARA STEINER, LOS CAFÉS Y LAS PLAZAS COMO PUNTOS DE ENCUENTRO. SEMPRÚN AÑADE LOS MUSEOS, LAS BIBLIOTECAS, LOS LUGARES DONDE LEGADO Y CONOCIMIENTO CONFLUYEN PARA DETERMINAR UN RUMBO PARA EL FUTURO

tienen en Francia algunas voces disidentes procedentes del Este, como las de Milan Kundera o György Konrád, entre otros— que inicia su gestación en ese momento, en las garras de la muerte, sobrevivirá a los campos de concentración, pero se sumirá en un largo silencio como reflejo frente a lo inenarrable. En *La escritura o la vida*, Semprún pone de manifiesto esa elección dicotómica, asegurando haberse embarcado en «una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir» (Semprún, 1995: 212), en referencia al largo hiato que transcurrió entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la publicación de *El largo viaje* (*Le grand voyage*) en 1963. La sanación en proceso, el silencio voluntario interpone la distancia justa que permite a la memoria regresar y abrirse paso en aquel vagón de mercancías hacia el campo alemán, en los olores y los dolores y los días confundiéndose con sus noches, el tiempo líquido de la antesala de la muerte. En un sentido estricto, la escritura no es el punto y aparte que marca el final de mudez terapéutica, sino un gesto que emerge como necesidad de restituir la topografía emocional de Buchenwald, hasta entonces reprimida, para completar ese largo periodo de sanación. Como recuerda Rodríguez Varela, el detonante se halla en un texto de Manuel Azaustre, antiguo militante comunista que en su opinión no conseguía transmitir la esencialidad de su experiencia en Mauthausen (Rodríguez Varela, 2018: 89). Así pues, Buchenwald se abrirá paso en la escritura porque la memoria no puede escapar de ese impulso narrador, del mismo modo que los

recuerdos se inscriben en el reiterado acto de cortar el pelo de Abraham Bomba en *SHOAH* (Claude Lanzmann, 1986), gesto mecánico que se alía con su relato hierático hasta que su rostro se agrieta en el sobrecogimiento que el peluquero creía sometido. Las imágenes, al igual que en el documental de Lanzmann, no serán suficientes ni podrán concentrar la carga sentimental del testimonio:

> Las imágenes, en efecto, aun cuando mostraban el horror desnudo, la decadencia física, la labor de la muerte, eran mudas [...] Mudas sobre todo porque no expresaban nada preciso sobre la realidad mostrada, porque sólo daban a entender retazos mínimos de ella, mensajes confusos. Se tendría que haber trabajado la película a fondo, en su propia materialidad fílmica [...] Sobre todo se habría tenido que comentar las imágenes, para descifrarlas, inscribirlas no sólo en un contexto histórico sino en una continuidad de sentimientos y de emociones. Y ese comentario, para acercarse lo más posible a la verdad vivida, tendría que haber sido pronunciado por los propios supervivientes (Semprún, 1995: 217-218).

El presente artículo se propone ahondar en la huella del discurso sempruniano a través de su trabajo como guionista en *Z* (Costa-Gavras, 1969), con el foco puesto en su compromiso político y cómo estos conectan con el resto de la obra de Semprún, así como con la postura pro-europea que el autor construiría de manera firme a partir de la década de los ochenta. Para ello, se emplea un análisis comparativo que pone en relación con esta película parte de la producción literaria de Semprún, en particular con algunos de los textos que mejor representan su evolución discursiva y su trayectoria vital, desde la experiencia del campo de concentración de Buchenwald en *La escritura o la vida* a la construcción de un ideal europeo, en *El hombre europeo*. En este sentido, y para extraer los frutos de dicho diálogo, se acomete el estudio desde una perspectiva intertextual que permita una destilación de las particularidades de la militancia de Jorge Semprún a través de la versatilidad de una obra que abarca diversos medios, formatos y décadas.

DE *EL LARGO VIAJE* AL CINE MILITANTE DE COSTA-GAVRAS

La publicación de *El largo viaje* en 1963 sitúa a Semprún en la esfera literaria francesa, despertando un interés como autor que le lleva a compartir círculos intelectuales con Alain Resnais o Yves Montand, con quienes se embarcará en su primera aventura cinematográfica, escribiendo el guion de *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, Resnais, 1966). Según Ricardo Jimeno, este libreto ya manifiesta una estructura de tres niveles cuyos orígenes podríamos rastrear en *El largo viaje* y que se prolongará a través de sus colaboraciones como guionista: un primer nivel en el que se instala el Semprún creador, un segundo que ocuparía el Semprún militante y un tercero como personaje de libro o de cine, muchas veces depositados en *alter-egos* que confunden a los dos primeros (Jimeno, 2017: 64). Se perpetuará, en fin, una fe en el artificio y en la mecánica ficcional como herramientas preferentes para transmitir la experiencia de lo intransmisible, algo de lo que el propio autor dejará constancia: «Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio» (Semprún, 1995: 25). *La guerra ha terminado* alberga, desde ese aparataje señalado por Jimeno y canalizado a través del personaje y trasunto Diego Mora (Yves Montand), un *rework* de sus vivencias como militante antifranquista en la clandestinidad en el que también confluye el des-

SE PERPETUARÁ, EN FIN, UNA FE EN EL ARTIFICIO Y EN LA MECÁNICA FICCIONAL COMO HERRAMIENTAS PREFERENTES PARA TRANSMITIR LA EXPERIENCIA DE LO INTRANSMISIBLE

encanto comunista que lo llevó a desviarse —y a ser expulsado del partido— de la línea oficial del PCE propugnada por Santiago Carrillo y Dolores Uribarri 'La Pasionaria'.

Un año después, en otoño de 1967, Semprún se embarca junto a Costa-Gavras en la escritura de *Z*, adaptación de la novela de Vassilis Vassilikos basada a su vez en el asesinato del político Grigoris Lambrakis a manos de grupos parapoliciales en mayo de 1963. Dicha escritura se impulsa una vez desde la necesidad militante, pues unos meses antes Grecia era subyugada, tras el golpe de estado del 21 de abril, por la Dictadura de los Coroneles, estimulando el deseo del director de adaptar un material profundamente combativo para con la dictadura, y el de Semprún de abordar el destino de un país que guardaba indisimulados paralelismos con España. *Z* adopta el asesinato de Lambrakis como punto de partida para establecer una ficción en un país innominado y presuntamente democrático que, no obstante, se ve lacrado por la corrupción e intervenido por el poder militar y policial, prestos a erradicar cualquier brote de la izquierda. En ese contexto, un diputado (Yves Montand) y sus partidarios organizan un mitin de carácter pacifista pese a los obstáculos interpuestos desde las instituciones. A la salida, y en una plaza abarrotada por partidistas y grupos hostiles, el diputado es asesinado en medio de la confusión. A partir de ahí, un joven magistrado (Jean-Louis Trintignant) se encargará de investigar el caso al tiempo que un fotoperiodista tratará de recabar pruebas que esclarezcan la verdad de un crimen político y desvelen la inculpación de miembros de la extrema derecha y el poder militar.

Tras un rápido y dócil proceso de escritura del guion por parte de Costa-Gavras y Semprún, el cineasta y su equipo se encontraron el rechazo por parte de los productores europeos a financiar su proyecto por resultar demasiado político. Pese a contar con el apoyo previo de la United Artists, que había distribuido el anterior film del director y que se había hecho con los derechos de la obra de Vassilikos, la desconfianza de casas como Gaumont o Les Artistes Associés en su viabilidad económica pusieron en peligro su consecución, hasta que finalmente fue la apuesta personal del actor y productor Jacques Perrin —quien interpreta a un fotoperiodista en la película—, unida a aportaciones económicas de otras estrellas como Montand, la que lo rescató. El aldabonazo decisivo vino desde una fuente inesperada: en el convulso Festival de Cannes de mayo de 1968, Costa-Gavras y Perrin recababan financiación de la Oficina Nacional para la Comercialización del Cine en Argelia, ente estatal cuyo apoyo en régimen de co-producción motivaría el rodaje en Argelia —o cual inscribiría al país africano como contendiente en los Oscars de Hollywood a la Mejor Película Extranjera, valiéndole la primera y única estatuilla de su cinematografía—. Jimeno describe las condiciones precarias en las que se dio el rodaje, con un elenco de estrellas europeas como Irene Papas, Jean-Louis Trintignant o el propio Montand que accedieron a reducir sus salarios para participar, o con la participación desde prisión del músico Mikis Theodorakis, quien compuso la banda sonora sin poder leer el guion e inspirándose en la figura de Lambrakis, aportando tanto temas antiguos como composiciones originales (Jimeno, 2014: 638).

Z, O LA FICCIÓN COMO ARMA POLÍTICA

En los créditos iniciales de *Z*, asistimos a una rápida sucesión de primeros planos de insignias militares a las que acompañan los nombres del equipo artístico, sobrevolando sobre la trepidante música de Theodorakis. Rápidamente, y tras la Z titular, nos vemos insertos en una sala en la que un grupo de altos cargos militares escuchan aburridos una exposición sobre métodos para la prevención del mildiu. El ponente concluye equiparando esta enfermedad con otra de carácter *ideológico* que devasta la población, tras lo cual da paso al General de la Gendarmería, quien se pone en pie para sucederle en el estrado. En ese momento, la imagen

queda congelada y el siguiente rótulo se inscribe en el centro del encuadre: «Toute ressemblance avec des évènements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE.» («Todo parecido con hechos reales y personas muertas no es casual. Es VOLUNTARIO»). El texto, con carácter de declaración que abre la ficción que nos atañe, aparece firmado en mayúsculas por Jorge Semprún y Costa-Gavras, quienes a través de ese fotograma certifican la militancia que vertebrará la película. *Z*, narrada con pulso de crónica y montaje taxativo, se levanta desde su inicio como una ficción tan concreta —el momento político, la Grecia previa al golpe de estado y la Dictadura de los Coroneles— como universal —pese a estar basada en el caso de Lambrakis, se elide del relato cualquier referencia geográfica o nombre de los implicados, dejando constancia de que la historia podría repetirse y, de hecho, se repite, en otros lugares y con otros protagonistas–. Desde esa voluntad, el guion de Semprún vuelve a recurrir a experiencias personales que se filtran en sus vericuetos narrativos y (re)escribe su figura en la de uno de sus personajes. Según Jimeno, el esquema de tres niveles que establece para la escritura de Semprún (Jimeno Aranda, 2017) aquí se ajusta, en un primer nivel, de manera temática con los paralelismos ya presentados entre España y Grecia, si bien en este punto cabe apuntar a la universalidad en la que se define *Z* a la hora de articular su discurso anti-fascista, discurso conciliador y combativo, también embrionario del sentimiento pro-europeo que emergerá en la obra de Semprún a partir de los 80. El segundo nivel, por su parte, correspondería con la huella autoral que se rastrea en el estilo formal, con una perseverante ruptura del espacio-tiempo, fragmentación de la que títulos como *La escritura o la vida* son exponentes y que aquí encuentra una cierta correlación con el vibrante montaje de Françoise Bonnot, ganador del Óscar en dicha categoría.

La edición, en tanto que dispositivo fragmentario aquí permite estructurar, sin abandonar la vehemencia de los hechos, el largometraje en dos grandes actos: un primero en el que asistimos a los prolegómenos del mitin de Z (Montand) y los intentos oficiales por boicotearlo hasta el acoso de grupos parapoliciales y seguidores de estos que desemboca en el asesinato del político; y un segundo en el que somos testigos de la investigación llevada a cabo por el implacable juez de instrucción (Trintignant) que amenaza con hacerse tambalear el poder militar cómplice del crimen. En el caso de *Z*, la sucesión inexorable de hechos, embebida de contundencia e inmediatez, se relaciona antes con una ruptura espacial que temporal y relativa a la memoria, si bien Jimeno ejemplifica el ejercicio memorístico en el breve *flashback* en que Z recuerda el episodio en que su mujer lo descubrió junto con su amante. No obstante, esa insistencia en la fragmentación, más vinculada a la memoria en otras ocasiones, no debe dejar de considerarse como una de las armas más provechosas de Semprún para quebrar los límites de la representación y validar el arte como vía combativa y crítica, como aprecia acertadamente Mirjam Leuzinger:

> La memoria artística no se reduce a un discurso estético, como apresuradamente podría deducirse; al contrario [...] es un momento discursivo híbrido a la vez estético y ético, a la vez ficticio y referencial; es, en definitiva, un discurso heterogéneo que apela a la trascendencia del arte no sólo para la concepción del texto literario, sino también para la formación de un ser humano libre y crítico frente a las múltiples pruebas a las que el sangriento siglo pasado le ha sometido (Leuzinger, 2016: 22).

Volviendo a los tres niveles de Jimeno, en correspondencia al tercero cita a Bucarelli para señalar cómo Semprún encuentra un cierto trasunto ficcional en el personaje de Manuel, interpretado por Charles Denner que acompaña al diputado griego, es responsable de las organizaciones políticas universitarias, tiene raíces judías y es el único de los seguidores del político griego que mantiene una línea separada respecto a la estrategia política del Comité Pacifista (Bucarelli, 2011: 56). Aquí, por

tanto, quedan en un segundo plano los destellos de literalidad respecto a la experiencia sempruniana, desde luego visos más endebles de los que puede detectarse en otras ficciones como *La confesión* (*L'aveu*, Costa-Gavras, 1970) o *Las rutas del sur* (*Les routes du sud*, Joseph Losey, 1978), en las que la figura protagonista de Montand es atravesada por la del autor de un modo ineludible. No obstante, *Z* podría entenderse como un poliedro de sus múltiples proyecciones, un prisma quizá en cuyas caras cohabitan el héroe idealizado pero imperfecto —el aura intachable que rodea a Z es, sin embargo, cuestionada en su desliz marital—, el militante fiel y apasionado encarnado en el propio Manuel, el testigo de la Historia perseguido —el personaje de Perrin— o el perseguidor incansable de la justicia —representado inequívocamente en el juez instructor de Trintignant—. Todos esos rostros beben, más o menos lateralmente, de su propia reinvención y de la de sus memorias, tan cara en su obra —baste recordar el episodio en el que Semprún narra cómo abatió a un soldado alemán, cuyas circunstancias revisa y actualiza conscientemente en *La escritura o la vida*—. Todos parecen recorridos por un mismo mantra: el del individuo que brega, desde distintas posiciones, con el acoso de un estado opresor y dispuesto a aniquilarlo en su rebeldía. Un individuo, por otra parte, que nunca está solo en su envite —ni siquiera cuando es aislado y reprimido— y que acredita su pertenencia a una lucha que le trasciende. Es significativo que la narrativa de *Z* se construya con dos grandes referentes no por casualidad anónimos: el propio Z y el juez instructor —trasunto ficcional del juez Christos Sartzeakis, quien entre 1985 y 1990 sería presidente de Grecia— son los pilares en torno a los que se construye esa combatividad, convirtiendo la película en una suerte de díptico. Cuando el primero de ellos es asesinado, aparece el segundo para tomar su relevo desde el estrado y poner contra las cuerdas al poder militar, si bien este no lo hace desde una postura ideológica sino desde la estrictamente imparcial que se presupone al estamento judicial. Adolfo Millán Aguilar ubica esas dos figuras resistentes en el tercer nivel de una estructura que completarían el gobierno griego bajo la forma de una democracia de perfil bajo, heredada de la guerra civil y manejada por fuerzas conservadoras, y el conflicto que una oposición de izquierda y de ánimo reformista mantiene frente a este (Millán Aguilar, 2022: 273). Si bien Millán se limita a la descripción de esas partes en tanto que actantes del relato, cabe apoyarse en su identificación ternaria para señalar la importancia de esos paladines como catalizadores de un cambio en el transcurso de la Historia. Los líderes se suceden, mientras las causas que encabezan perviven.

Z, O LA FICCIÓN COMO DOCUMENTO

La conclusión de *Z* incurre en un desconcertante contrapunto. La aparente victoria sobre la injusticia sistémica que representa la sucesión de acusaciones y detenciones del juez es replicada rápidamente por un noticiario que anuncia el golpe de estado de los Coroneles, al que a su vez sigue un anuncio del destino aciago de los protagonistas de la historia —todos ellos víctimas del levantamiento—. De este modo la película apunta, según Txetxu Aguado, a cómo los salvaguardas de la sociedad democrático-liberal no son garantía frente a medios políticos fraudulentos dirigidos hacia la supresión del oponente[3]. No hay, por ende, margen para el optimismo: la misma voz en off que ha dictado su final enumera todo aquello que quedó prohibido con la llegada de la dictadura, una larga lista en la que se incluyen la libertad de prensa, aprender ruso o búlgaro, Tolstoi, Sófocles, los Beatles, el pelo largo, las minifaldas y, en último término, la letra Z, que ocupa integralmente el encuadre y que, tal y como nos explica esa voz, en griego antiguo significa *está vivo*, redondeando así la identidad del personaje Montand —cuya imagen vemos tras la Z y junto a un retrato dibujado de su rostro— como un ideal inextinguible en sí mismo. En ese punto la película finaliza y siguen los cré-

ditos finales. Pese a la constatación de esa imposición del régimen, el tono cronista de Costa-Gavras se mantiene impermeable al desaliento, pues rechaza cualquier énfasis dramático o sensación de fracaso, asegurándose de que las dos últimas palabras enunciadas y levantadas por la música de Theodorakis dejen acta de la vigencia de un espíritu combativo que sobrevive al totalitarismo y sus reencarnaciones. Así, *Z* funciona con semejante eficacia como manifiesto político sempruniano y como documento cuasi periodístico de un periodo clave de la historia griega. Su renuncia a cualquier vericueto melodramático es indicativa de sus intenciones, alejadas de los cauces épicos y/o exacerbados de la ficción histórica sin renunciar a un enérgico pulso pautado por el montaje de Bonnot y el guion de Semprún y Costa-Gavras. Dichas características, moldeadoras del carácter fuerte del largometraje son las que permiten en parte situar un foco prácticamente exclusivo sobre las fricciones políticas de los personajes con el sistema, impregnándolo por tanto de un ánimo que le valdría para ser designado como epítome del *cine político* que durante años quedó ligado al nombre de Costa-Gavras. Una clasificación, huelga decir, que como bien apunta Pinel, despierta serias dudas en torno a su propiedad, pues «cabe preguntarse también si se trata de un género [el cine político] en el sentido estricto de la palabra o bien de un tema recurrente que inspiró de forma particular las producciones de los años sesenta y setenta» (Pinel, 2009: 241). Manuel Hidalgo, escritor y guionista, hablaba de que «el cine político al modo Semprún/Gavras ha quedado en la Historia. No había nada parecido antes y ha tenido una influencia enorme en el cine posterior. El cine político, francés, italiano, latinoamericano…» (Alemany, 2011). Efectivamente, el estilo del cineasta heleno se postularía como cine esencialmente asociado a su temática central, una política que, no olvidemos, ya se encuentra presente en las decisiones y recovecos de cualquier texto artístico. Político era, ciertamente, el cine de Godard a finales de los sesenta, como lo había sido el neorrealismo italiano o el cine de la revolución soviética, pero también —y a su manera, quizá menos declarada pero indudablemente atravesada de ideología— las grandes producciones de Hollywood. La preponderancia temática en el cine de Costa-Gavras, no cabe duda, fue decisiva en la emergencia de una etiqueta de la que cabe desconfiar desde el mismo momento en que se calibran el confinamiento de la ideología a un pretendido género, descartando la posibilidad de que cualquier ficción, sea de la clase que sea, resulte acreedora de implicaciones políticas.

> *Z* FUNCIONA CON SEMEJANTE EFICACIA COMO MANIFIESTO POLÍTICO SEMPRUNIANO Y COMO DOCUMENTO CUASI PERIODÍSTICO DE UN PERIODO CLAVE DE LA HISTORIA GRIEGA

Algo tiene que ver en ello el efecto amplificador que del tema produce las elecciones estilísticas que tanto desde la escritura como desde la producción llevan a cabo Semprún y Costa-Gavras, pues el hecho de que *Z* lime cualquier aspereza emocional de sus personajes y exponga los hechos desnudos, sin incurrir en una espectacularización epidérmica, impregna el metraje de una franqueza que el espectador puede llegar a asimilar como una suerte de objetividad deudora del discurso periodístico. Se trata de una discusión, la de las formas de representación y su relación con el mundo histórico, que excede con mucho los límites de este escrito, y que ya atañía a la fotografía antes que al cine, y al cine primigenio antes que al cine documental. En estos derroteros, resulta vano especular sobre el valor real de *Z* como documento testimonial de un episodio coyuntural, pues no opera bajo sus imágenes una tentativa de generar el *efecto documental* —por usar los términos de Zumalde y Zunzunegui (Zumalde y Zunzunegui, 2014)—que las pondría

en estrecha relación con su referente —el episodio del asesinato de Lambrakis, la investigación posterior y, finalmente, el acaecimiento de la dictadura de los Coroneles— sino una vocación que, bajo el anonimato de nombres y lugares permite escapar de lo circunstancial para conferir al discurso universalidad. En ese sentido, la eficacia comunicativa y movilizadora del texto puede ser harto mayor que la del documental politizado desde su enunciado, y por tanto vale la pena recordar, una vez más, la máxima establecida por Català y Cerdán al decir que «no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta)» (Català y Cerdán, 2008: 17). Semprún, que años después experimentaría con las formas documentales en *Las dos memorias* (*Les deux mémoires*, Jorge Semprún, 1974), había insistido en el valor del artificio en *La escritura o la vida*, descargando su creencia en un diálogo —un diálogo no fidedigno, como él mismo advierte sin que importe lo más mínimo— entre repatriados de los campos de concentración sobre cómo debía contarse su historia, en el que uno de ellos aducía: «Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!» (Semprún, 1995: 140).

CONCLUSIÓN: *Z* Y LA MEMORIA SEMPRUNIANA

En su artículo *"Travelling arrière et circulaire". Jorge Semprun's Script Writing*, Marcus Coelen analizaba la sentencia de Semprún a propósito de la necesidad de convertir el testimonio en objeto artístico como sigue:

> Esta frase expresa una idea subyacente a la totalidad de la escritura de Semprún: la oposición del artificio (de naturaleza literaria) a la verdad (de esencia histórica) —en la cual la primera sirve como privilegiado vehículo o incluso única forma de manifestación de la segunda— organiza todo su empeño de inscribir sus producciones en la textura de la historicidad (Coelen, 2016: 115).

El apunte de Coelen resume a la perfección el mecanismo sempruniano que asimila *Z* en su estilo: la aparente contradicción de acceder a la verdad a través del artificio, heredada como se ha dicho de las falsas dicotomías que han acompañado al desarrollo paralelo de documental y ficción, no son un obstáculo para acceder a la verdad de un testimonio o el retrato puntual de una época. Antes al contrario, mora en ese proceso de (re)construcción creativa una honestidad que permite a la autoría sortear las trampas de la memoria, al tiempo que rebautiza los espacios y nombres para volverlos anónimos al lector/espectador, quien en esos lugares reevaluados y personajes encontrados puede acceder a una intimidad si cabe mayor, la intimidad que permite la ficción y que aquí dota a sus mimbres de universalidad sin abandonar las ideas. *Z* no circunscribe su denuncia al momento histórico griego, sino que la eleva a través de la relojería del *thriller* a una esfera superior: allá donde el caso de Lambrakis marca el punto de partida, el objeto final de la protesta es la privación de libertades a manos del absolutismo y, el de su discurso, invitar al receptor a continuar la lucha contra la injusticia sistémica, sea cual sea su nacionalidad y situación. La experiencia sempruniana, por tanto, tiende a la deslocalización de la lucha que alberga en el corazón del discurso, del mismo modo que los recuerdos recogidos en *La escritura o la vida* se vuelven líquidos y se solapan, no con la intención de camuflar la identidad del que escribe, sino más bien de construirla desde la libertad que habilita lo ficticio, la misma libertad que resultaba una quimera en los camastros del campo de concentración. La complicidad de Costa-Gavras en sus colaboraciones con Semprún entenderán esta mecánica hasta sus últimas consecuencias, construyendo a través de películas como *La* confesión, *Sección especial* o la propia *Z* un cine que trasciende su etiquetado político para trasladar atemporalmente al ciudadano europeo cuestiones tan palpables entonces como ahora. ■

NOTAS

1 El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDUCOM)", con código PID2022-13884NB-I00, bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Roberto Arnau Roselló (IP2).

2 Sergio Sevilla, en su artículo Las raíces de una Europa en crisis, acude a las raíces de la idea de Europa en la filosofía a partir de la propuesta de Husserl de una Europa refundada en la cultura de la racionalidad, con los filósofos clásicos como modelo (Sevilla, 2013).

3 «Despite the successful efforts to bring the guilty to justice, the assassins will be released from prison when a coup d'état gives way to the so-called Regime of the Colonels, therefore pointing to how the safeguards of a liberal democratic society are no guarantee against fraudulent political means directed toward the suppression of the opponent» (Aguado, 2014: 188).

REFERENCIAS

Aguado, T. (2014). Dissidence, Citizenry, and Witnessing: Three Screenplays by Jorge Semprún. En Ferrán, O., y Herrmann, G. (2014). *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, 187-201. Palgrave Macmillan.

Alemany, L. (2011). Jorge Semprún (1923-2011). Especial de *ElMundo*.es. Recuperado de: https://www.elmundo.es/especiales/2011/06/cultura/jorge-semprun/cine.html

Bucarelli, A. (2011). Z: dur roman au film en passant par l'écriture de la vie. *CinémAction*, 140, 53-57.

Català, Josep M., y Cerdán, J. (2007). "Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy". *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, 6-25.

Coelen, M. (2016). "Travelling arrière et circulaire". Jorge Semprun's Script Writing ["Travelling hacia atrás y circular": La escritura de guion de Jorge Semprún]. *Yale French Studies*, 129, 114-127.

Jimeno Aranda, R. (2014). *La aproximación a la realidad histórica desde la perspectiva del cine político europeo contemporáneo. Dos miradas: Marco Bellocchio y Costa-Gavras* (Tesis). Universidad Complutense de Madrid.

Jimeno Aranda, R. (2017). El cine de Jorge Semprún. La transferencia entre guiones cinematográficos, literatura y biografía. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 14, 59-81. Disponible: http://www.revistafotocinema.com/

Leuzinger, M. (2016). *Jorge Semprún. Memoria cultural y escritura. Vida virtual y texto vital*. Madrid: Verbum.

Millán Aguilar, A. (2022). El cine de Jorge Semprún como medio de aproximación a los conflictos políticos europeos del siglo XX. *Filmhistoria online*, vol. 32, núm. 2, págs. 250-285.

Rodríguez Varela, R. (2018). Trauma y testimonio. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Vol. 33, nº1, pp. 85-97.

Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

Semprún, J. (2006). *El hombre europeo*. Pozuelo de Alarcón: Espasa.

Sevilla, S. (2020). Las raíces de una Europa en crisis. *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos*, 6, 85–93. https://doi.org/10.7203/eutopias.0.18883 Steiner, George (2007). *La idea de Europa*. Madrid: Siruela.

Zumalde, I., y Zunzunegui, S. (2014). *Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental*. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 17, enero-junio 2014, 86.94.

APUNTES SOBRE Z (COSTA-GAVRAS, 1969): JORGE SEMPRÚN Y EL COMPROMISO POLÍTICO EN EL CINE DE FICCIÓN

Resumen

«Tout ressemblance avec des évènements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE". Al rótulo, sobreimpresionado sobre la imagen congelada de una sala repleta de militares que acotan el destino de Grecia, le siguen las firmas a pie de Jorge Semprún y Costa-Gavras. Así empieza *Z*, cima del *thriller* político marca del director y también de la colaboración entre los signatarios. El guion de Semprún, adaptación de la novela de Vassilis Vassiliskos que recoge los hechos y la investigación fiscal del asesinato en 1963 del profesor y activista Grigoris Lambrakis, se erige como vibrante destilación del compromiso político del español. El relato de *Z*, desde la ficción, sostiene en su fuerza textual una verdad tan implacable como el juez instructor encarnado por Jean-Louis Trintignant. Su denuncia de una democracia secuestrada y de los hechos que acabaron por reducir a cenizas la oposición ideológica para dar paso a la Dictadura de los Coroneles, se arma en torno a un asesinato-epicentro que Semprún y Costa-Gavras desmenuzan desde la multiplicidad del punto de vista, la voluntad cronista y la reflexión sobre la naturaleza del testimonio y su relación con lo real.

Palabras clave

Jorge Semprún; cine; memoria; Costa-Gavras; *Z*.

Autor

Jordi Revert (Valencia, 1984) es Doctor en Comunicación e Interculturalidad por la Universitat de València y Profesor en la Universitat Jaume I de Castelló, donde desde 2019 imparte en los grados de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas. Ha publicado los libros *Cine y cómic* (Cátedra, 2023), *En busca de lo real: 50 documentales esenciales* (Editorial UOC: 2017) y *Paul Verhoeven* (Cátedra, 2016). Asimismo, es autor de numerosos capítulos en volúmenes colectivos y artículos en revistas científicas. Sus principales líneas de investigación son el cine documental y la intermedialidad entre el cómic y el cine en la era digital. Contacto: jrevert@uji.es.

Referencia de este artículo

Revert, J. (2025). Apuntes sobre *Z* (Costa-Gavras, 1969): Jorge Semprún y el compromiso político en el cine de ficción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 208-217.

NOTES ON Z (COSTA-GAVRAS, 1969): JORGE SEMPRÚN AND POLITICAL COMMITMENT IN FICTION FILM

Abstract

"*Tout ressemblance avec des évènements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE*." This caption, superimposed over a freeze-frame shot of a room full of military officers deciding Greece's fate, is followed by the names of Jorge Semprún and Costa-Gavras, appearing immediately below it like signatures. Thus begins *Z*, the Greek filmmaker's most accomplished political thriller, and the finest product of the partnership between the two. Semprún's screenplay, adapted from Vassilis Vassilikos's novel based on the judicial investigation into the assassination of the professor and activist Grigoris Lambrakis in 1963, stands as a vibrant distillation of the Spanish screenwriter's political commitment. The textual force of the fictional tale told in *Z* conveys a truth as unrelenting as the examining magistrate portrayed by Jean-Louis Trintignant. Its denunciation of democratic backsliding in its depiction of events that led to the annihilation of ideological opposition and the establishment of the Regime of the Colonels in Greece is constructed around an assassination that Semprún and Costa-Gavras analyse through the use of multiple points of view, a news reporting style and a reflection on the nature of testimony and its relationship to reality.

Key words

Jorge Semprún; Cinema; Memory; Costa-Gavras; *Z*.

Author

Jordi Revert holds a PhD in Communication and Interculturality from the Universitat de València. Since 2019, he has been a professor in the Audiovisual Communication and Advertising and Public Relations programs at Universitat Jaume I de Castelló. He has published the books *Cine y cómic* (Cátedra, 2023), *En busca de lo real: 50 documentales esenciales* (Editorial UOC: 2017) and *Paul Verhoeven* (Cátedra, 2016) and has also authored numerous chapters in collected works and articles in scholarly journals. His main lines of research are documentary cinema and intermediality between comics and cinema in the digital age. Contact: jrevert@uji.es.

Article reference

Revert, J. (2025). Notes on *Z* (Costa-Gavras, 1969): Jorge Semprún and political commitment in fiction film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 208-217.

recibido/received: 29.02.2024 | *aceptado/accepted:* 07.05.2024

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com