

JORGE SEMPRUN, EN UN VAIVEN

171, boulevard de Saint Germain.

El tiempo es cálido en París. El cielo desciende en vertical tras la iglesia de Saint Germain, ese cielo tan azul de París, diáfano e inmenso. El cielo es lo primero que sorprende al llegar a París; es difícil que exista así en una ciudad industrial, en una aglomeración moderna.

Paso por delante de la iglesia de Saint Germain, dejo atrás sus piedras azuladas, oscuras, y voy hacia el Drugstore del Quartier Latin. Finas y gráciles demoiselles y elegantes burócratas toman su almuerzo europeo mientras leen «Le Figaro». Sus caras anodinas se esfuman tras los cristales amarillentos del bazar. Ahí se citan damitas con sus perros como muñecos y afeminados; charlan hombres de negocios. La clase media francesa, sofisticada y distante, chauvine por ignorancia, de nula sensibilidad.

Esa clase media, tan confiada y segura de sí misma —como todas las clases medias—, ¿qué sabe de los miles de extranjeros que buscan en Francia una posibilidad de supervivencia? Esa clase media que un día dejara entrar al nazismo, también extranjero, venera a Picasso, a Mary McCarthy, a Ionesco, a Beckett..., y no los entiende. Pero la mayoría de extranjeros son de color, extraños, hablan mal el francés, miran de reojo, nunca a la cara. Esa masa que se esparce como un magma incontrolado por París, que duerme en los bancos mugrientos del Metro, que se sienta en los respiraderos de aire caliente, que tiene hambre, no existe para la clase media, clase sin rostro.

171, boulevard de Saint Germain. Entro en una escalera de lujo, con una alfombra alargada y estrecha. Pregunto a la portera por el piso de un extranjero de nombre español; de profesión, escritor. Jorge Semprún.

El oficio de escritor

—S'il vous plaît, monsieur Semprún?

—«Troisième» étage —me responde una mujer joven, morena, ojos discretos.

¿«Troisième»? La portera añade: «A la derecha». Portera española en casa de Jorge Semprún. Subo por una escalera de curva suave, llamo y nadie responde.



Jorge Semprún, con el actor Glan Maria Volonté y el director Yves Boisset, durante el rodaje de «El atentado».

¿Va a salir una criada francesa con cofia y guantes, propia de esta escalera? No, la criada de Semprún tiene que ser de Cáceres. Espero un largo rato. Sube alguien muy despacio. Veo, por la baranda, una cabeza hermosa, pelo entrecano, ojos graves, boca dúctil, un hombre corpulento de naturaleza fuerte. Parece un tipazo de película francesa a lo Claude Lelouch, apto para enamorar a una madama madurita, divorciada, con profesión, reivindicativa y femenina, sensible e independiente. Semprún, el amigo del «gars» de Seymour de *Le Grand Voyage*, el muchacho que murió antes de llegar a Buchenwald, me mira interrogante. Abre la puerta y no hay criada detrás. Me invita a entrar.

—¿Cuándo decidiste dedicarte a escribir? ¿Antes o después de tu dedicación intensiva a la política?

—No decidí en un momento concreto ser escritor. Desde niño lo tenía decidido. Había escrito cantidad de poemas a los diecisiete, dieciocho, diecinueve años. Luego dejé de hacer de escritor porque me dediqué a otras cosas. En función de unas circunstancias personales fue posible la realización de un proyecto que llevaba en mi mente desde hacía tiempo.

—Tu decisión de convertirte en escritor —o de hacer carrera—,

¿iba condicionada por unas circunstancias especiales?

—Sí. Antes lo había dejado de lado, porque había cosas que me lo impedían materialmente. No me daban tiempo.

—Has dicho antes que escribías poesía a los diecisiete años. ¿Cuáles eran en aquel momento tus lecturas? ¿Estabas en España entonces?

—No, estoy fuera desde los dieciséis años. Escribía poesía en español. Incluso cuando entré en la Sorbonne, donde hice mi licenciatura de Filosofía. Era poeta en castellano, ridículamente privada porque, ¿dónde iba a publicarse poesía en esa lengua durante los años de la guerra y después, con la ocupación alemana, fuera de España?

—En ningún sitio.

—Claro. Ni que decir tiene que mis poesías se han perdido.

—¿Qué leías entonces?

—Eran lecturas de dos tipos: en castellano y en francés. Con un predominio, a partir de cierto momento, del francés, puesto que escribo en ese idioma, desde el punto de vista poético mis lecturas preferidas han sido siempre en castellano. Todo el mundo que tuvo diecisiete años en los cuarenta, después de la guerra civil, leyó más o menos la misma poesía: entre Cernuda, Salinas, Alberti... No menciono a García Lor-

ca porque, salvo Poeta en Nueva York, su poesía me interesa muy poco.

—De narrativa, ¿qué leías?

—Pues... no sé, lo corriente, lo que leía todo el mundo: Kafka, Joyce, Gide. No creo que haya nada de particular ni muy original en mis lecturas de aquella época.

La voz de Semprún es casi radiofónica: rítmica, clara, intenta ser convincente. Habla en un castellano perfecto. Según los temas que se van perfilando, noto en él alguna vacilación, una instintiva reacción de defensa. Semprún dejó España de adolescente, pero no olvidó nunca la España desgarrada de su infancia.

La familia

—Háblame de tu familia.

—Mi familia es una familia burguesa; por el lado de mi padre es castellana, católica y liberal. Por el lado materno es gran burguesía, de la familia de los Maura. A partir de mi padre y de mi tío, Miguel Maura, empieza una tradición republicana. Conservadora, liberal, católica, pero republicana. Es una familia, como en todas las familias de este tipo, en que la guerra civil produjo escisiones, diferencias. Como es lógico, la mayoría de la familia quedó de parte de los vencedores desde el punto de vista de su configuración social. Hubo pocos casos del otro lado. Uno de ellos es el de mi padre, que murió en el exilio. Después de haber sido encargado de negocios de la República en Holanda, fue ministro sin cartera del Gobierno republicano en el exilio. Nunca regresó a España, murió en Roma. El resto de la familia es otra cosa. Supongo que tengo cantidad de primos conocidos en España...

—Así, ¿te enrolaste en la Resistencia francesa por convicción personal, no familiar?

—Por tradición familiar no, claro. En las tradiciones siempre hay continuidad y ruptura. Mi padre fue conservador y católico. Pero en el treinta y seis optó por el Frente Popular y, durante la guerra civil, por la República. Eso es el primer escalón, la continuidad. Si él no hubiese ido al destierro yo no habría tenido que tomar decisiones ante ninguna situación, porque ella no se hubiera presentado nunca. La ruptura empieza cuando yo elaboro una ideología totalmente distinta a la de



Jorge Semprún junto a Costa Gavras, para quien escribió los guiones de «Z» y «La confesión».

MONTSERRAT ROIG

mi padre para la acción que quiero llevar a cabo.

Tomó esa decisión a los dieciséis años. Ello significó para él una temporada en un campo nazi, Buchenwald; convertirse luego en un apátrida, ser extranjero en su tierra de lucha. Semprún no cobraría nunca una indemnización como un deportado francés, a pesar de haber luchado en Francia por la libertad. Pero la experiencia le valió, años más tarde, para verterla en su primera novela, *Le Grand Voyage*, Premio Formentor 1963. Entre dos culturas, la lucidez se mantiene en la frontera de ambas. Nadie elige el destierro —sólo se escoge ante la posibilidad de morir—, pero a cada nuevo destino, una forma de salvación es la de hacerse a uno mismo de nuevo. Sin abandonar el peso personal de la historia.

Dos culturas, dos mundos

—¿Qué representó para ti, adolescente, dejar tu país y marcharte a otro?

—No me he adaptado nunca al «otro». Ni he hecho nada para adaptarme. Creo que no fue nunca una estrategia personal elaborada, porque uno a los dieciséis años no tiene estrategia personal de ninguna clase. A esa edad se reacciona más instintivamente o, por lo menos, con una mezcla de instinto y de razón. Sin embargo, siempre he intentado adaptarme, en el sentido de no ser extranjero, en el medio en el cual tenía que desenvolverme, que es un medio intelectual. Porque ya por origen familiar o social estaba yo

encauzado a ser eso, un «intelectual». En ese medio hacía falta no ser extranjero y, por consiguiente, dominar lo antes posible el idioma extranjero, el francés. Pero al mismo tiempo he procurado no dejarme asimilar. Yo siempre me he mantenido al margen, detrás o por debajo, como quieras situarlo, de esa integración cultural. Incluso desde el punto de vista jurídico, nunca he pedido nacionalizarme francés. He vivido con la documentación de refugiado mientras no me ha sido posible tener la española. Un rechazo constante y deliberado de una integración total.

—Representó así un trauma dejar tu país...

—Sí, pero un trauma a los dieciséis años y mezclado en el gran tema de la guerra civil es anecdótico. Lo personal del desarraigo se pierde entre muchas cosas, como son el final de la guerra civil, luego el comienzo de la mundial y después la participación en la Resistencia. Todo ello me impide que mi anécdota personal me haya marcado un sello muy profundo. Por lo menos en mi memoria.

Claude Roy llama galocentrismo a la ignorante condescendencia de los franceses ante las manifestaciones extranjeras. París ha absorbido grandes genios y los ha dado luego al mundo pasados por su cedazo. Tener un pie en cada frente, como en el caso de Semprún, garantiza la universalidad. Aunque se corra el peligro de la ambigüedad... Semprún se desarrolló, durante los estudios, en un medio francés. Estuvo en la Universidad durante la ocupación

nazi y, después de ser deportado, se integró culturalmente a Francia. Sólo una posterior y firme voluntad política de mirar hacia España le ha conferido esa rara cualidad de convertir en «ejemplar» todo lo que toca desde el punto de vista creativo. Así surgirían años más tarde películas como *Z* o *L'attentat*. El exilio es un arma de dos filos: puedes pudrirte en tu anécdota personal o bien observar el mundo —o transformarlo, según tu ética— y dar un sentido global a esa observación.

—El hecho de tener que adaptarte a un nuevo medio, ¿provocó en ti una disociación entre dos culturas? Quiero decir si esa mirada constante hacia España también se concentra en la cultura española.

—Yo tengo, en relación con la cultura española, una doble actitud. Supongo, sé, que es la misma de muchos intelectuales españoles que no han vivido desterrados. No creo que sea función directa del exilio. Se trata de una actitud agresivamente crítica. Creo que hay en la cultura española tradicional u oficial, producida y reproducida por los sistemas de enseñanza, por las ideologías oficiales —no me refiero sólo a esos últimos años, sino a hace un siglo, para simplificar—, una tal dosis de retórica, de irracionalidad, de mitología de todo tipo, que lo primero que hay que hacer es limpiar esa maraña e intentar establecer una escala de valores que no sea la que viene impuesta por la tradición. Mi primera reacción frente a la cultura española, con C mayúscula, la de las clases do-

minantes, es una reacción crítica y de irritación profundísima. Reacción que se extiende a eso que se llama vida cotidiana española. Yo haré todo lo que pueda para no distanciarme de España, pero también es cierto que tendré que sobreponerme para no irritarme frente a provincianismos, nacionalismos. Nacionalismos en el sentido «chauvin», no en el sentido de nacionalidades oprimidas. A cursilerías, envidias, a toda una serie de actitudes mentales que son muy típicas. No sólo de España, claro...

—A eso iba, y perdona que te interrumpa: ¿quieres decir que esa actitud no se da en todas las intelectualidades de signo burgués? En Francia, por ejemplo.

—Aquí se da mucho menos, porque el capitalismo ha desarrollado desde más tiempo sus formas de vida y esos residuos arcaicos están completamente desmenzados y destruidos. Es evidente que el interés más o menos malévolo por lo que hace el vecino aquí no existe porque no hay vecino. En Francia, la sociedad está mucho más atomizada.

Cine y literatura

Después de *Le Grand Voyage* y *L'évanouissement*, Semprún publicó una novela, *La deuxième mort de Ramón Mercader*, que le valió el Prix Fémina. Este último libro no es una transposición biográfica como los dos primeros: en él, un Ramón Mercader marcado por una casual pero oportuna fatalidad con el mismo nombre que el asesino de Trotsky, se desdobra y desdobra en pugna por encontrar en sí mismo una auténtica personalidad revolucionaria. Es quizá la propia historia de Semprún. El intelectual en contradicción ante las insospechadas oscilaciones de la historia. Es el mismo Semprún de *La guerre est finie* o de *L'aveu*. Muy distinto del de *Z* y, sobre todo, del de *L'attentat*. ¡Quién sabe si este último film no es más que una recapitulación objetiva pero apasionada del Semprún de *Le Grand Voyage* o del adolescente que defendía una parcela de libertad frente al nazismo!

Semprún ha escrito ficción y ha escrito cine. Su integración en el oficio de escritor va más allá, de la creación solitaria. El cine, de todas las artes, es la más vital, la que más puede incidir en las anécdotas colectivas. O quizá la que mejor puede entresacar del olvido aquella parte del iceberg que los detectores de la historia «oficial» se obstinan en ocultar. De todos los films en que Semprún ha colaborado, *L'attentat* me pareció el menos ambiguo. Quizá porque la historia utilizada era más concreta y su héroe, Ben Barka, más claro. Es inútil que las caracterizaciones o

JORGE SEMPRUN, EN UN VAIVEN

los diálogos escondan a Ufkir tras Kassar o a Ben Barka tras Sediel; lo que importa, en *L'attentat*, es que sirve de historia «ejemplar». Y la parábola real empezó un viernes, 29 de octubre de 1965, en que Ben Barka fue arrestado por dos supuestos policías franceses ante el restaurante parisino Lipp. Ni un solo hilo es olvidado: el Gobierno francés, la CIA y el fascismo marroquí juegan un papel triangular relevante. Al final, toda posible ambigüedad queda dilucidada: sobre la caja en que yace el cadáver de Sediel-Ben Barka se amontona la tierra, tierra, tierra. Hasta que queda un pequeño montículo. Lo que muchos espectadores no ven, porque se levantan para irse, era que a esa tierra se la lleva el viento. Y, poco a poco, se empieza a insinuar de nuevo la caja de madera...

—Cuando escribes un guión para el cine, o cuando has escrito una novela, ¿te has preocupado a qué público tenía que ir destinado?

—Para mí, cine y novela son dos cosas distintas. En el cine, en donde no he hecho hasta ahora casi nada de lo que me parece que hay que hacer como cine...

—¿No estás contento de tu trabajo en el cine?

—Sí. Pero creo que sólo es un primer paso. El lenguaje cinematográfico permite mucho más. Por otra parte, sólo he escrito un guión original, *La guerre est finie*. Lo demás son adaptaciones: el testimonio de London en *La confesión*, el libro-reportaje de Vasilikós en *Z* y ahora *El atentado*. Ahora bien, creo que en cine es muy importante saber a qué clase de público se dirige uno. Equivocarse representa para la película un fracaso. En cine, las cuestiones económicas condicionan de una forma brutal. Uno no es libre ni de elegir a los actores. Además, si se intenta hacer un cine que hable de ciertas cosas, se tiene que buscar «a priori» un público muy amplio. Porque decir cosas importantes a un público de cinco amigos convencidos de antemano no tiene gran interés. Aparte que económicamente es imposible, porque no se encuentran mecenas para películas minoritarias.

«Yo vi *L'attentat* en Barcelona en un cine de estreno, comercial. Era un sábado por la noche y el público era de lo más convencional. Pero seguía, alucinado, la siniestra historia del rapto y del asesinato de Sediel-Ben Barka.

Como si se tratara de un thriller en que a cada nueva escena hay una sorpresa que digerir. En el enfrentamiento de los «flics» contra los manifestantes que pedían paz en Vietnam, oí comentarios alusivos a la realidad cercana del público español. Al terminar la película, matrimonios de mediana edad y jóvenes parejas vestidas de «salir el sábado por la noche después de una cena extraordinaria en aquel restaurante tan europeo», comentaban con pasión las relaciones que se adivinan en la película entre los «buenos» y los «malos».

—En novela, ¿también te planteas la idea de dirigirte a un público mayoritario?

—No, es distinto. No me planteo la comprensión, la legibilidad del texto de antemano, como en el cine. En las tres novelas que he escrito hasta ahora me interesa la relación entre los problemas de la literatura y la experiencia personal. Aunque de antemano sea difícil comunicarse con un público más amplio.

—Así, creo que en novela partes de una situación personal, subjetiva, y no de una necesidad política.

—Exactamente. Además, hago un trabajo de investigación sobre el lenguaje. Mucho más que en el cine. Un lenguaje comprensible, sencillo para las masas, tiene que ser en cine un lenguaje convencional. No me refiero a las películas de arte y ensayo, que son para los privilegiados. Un lenguaje convencional puede ser, fácilmente, moldeado por los esquemas ideológicos de la sociedad dominante. Hay una contradicción entre lenguaje y legibilidad del cine. Contradicción que está en un menor grado en la literatura porque lleva años de ventaja al cine en cuanto a experiencia y elaboración. Hay cosas que se han dicho en literatura que el cine ni siquiera ha podido abordar. Después del surrealismo, de Joyce, de Kafka, el lector culto puede leer y comprender ciertas cosas, mientras que en cine aún le sorprenden.

—En algunos guiones que has escrito para cine —y pienso concretamente en *La confesión*—, ¿no te ha inquietado la idea de que puedes complacer a ciertos sectores sin actuar de revulsivo?

—Hasta ahora me las he arreglado para complacer a unos sectores y sublevar a otros. No tengo la impresión de haber hecho nada fácil. Miremos caso por caso: *La guerre est finie* está prohibida en

España y en los países del Este. Por razones diametralmente opuestas, pero que convergen, a a fin de cuentas, en un mismo punto. *Z*, la película que más éxito ha tenido en todo el mundo, también está prohibida en algún sitio, como España y Grecia. Es la película en que los buenos sentimientos y la buena conciencia juegan un mayor papel.

—La verdad es que a mí me pareció demasiado «hermosa».

—Hoy resulta así. Pero cuando se escribió el guión nadie quería producir la película. Abordar en aquel momento un tema político, en el cine francés resultaba casi imposible. *La guerre est finie* se había podido hacer antes gracias al prestigio de Resnais. A él le gustaba el tema y consiguió en aquel momento —hoy quizá sería imposible— la producción. El guión de *Z*, exactamente el que se rodó, fue propuesto aquí a todas las productoras y fue rechazado por todas. Luego corrió el mayo del sesenta y ocho, que pone de relieve un público que ya existía antes en Francia. Un público también para libros. Recuerda la oleada de libros que se publicaron entonces y que era inconcebible que aparecieran en Francia, ¿no?

—Es cierto. Aunque en menor grado, en España pasó algo similar.

—*Z* se rodó antes del sesenta y ocho, pero se proyectó después. Independientemente de ello, en *Z* hay una identificación del juez, el papel que hace Trintignant, con el «sheriff» que hace triunfar la verdad, la justicia. Nadie se ha dado

cuenta del final de la película, esa rapidísima secuencia en que todo se vuelve al revés: los buenos son castigados y los malos son recompensados. Todo el mundo se queda con la idea de que aquel pequeño juez ha triunfado. Las demás películas son mucho más difíciles, como *La confesión*.

—A mí me pareció algo ambigua.

—Es una película que provoca discusiones. Se le dan enfoques muy distintos. Esa sí que se ha proyectado en España, pero con un enfoque tal que deforma totalmente su sentido.

—Sí, de eso se dio cuenta mucha gente... Volvamos a lo del lenguaje literario y a tus novelas. Me parece que estás apartado del *nouveau roman*, aunque cronológicamente pertenezcas a esa generación.

—Sí, no sé con quién tengo que ver.

—En *Le Grand Voyage*, por



«En Francia he procurado no dejarme asimilar. Siempre me he mantenido al margen, detrás o por debajo de esa integración cultural».



«Un lenguaje comprensible, sencillo para las masas, tiene que ser en cine un lenguaje convencional. En la novela, por el contrario, hago un trabajo de investigación sobre el lenguaje».

ejemplo, aunque la estructura de la novela sea otra cosa, parece como si te aproximaras al lenguaje de la novela psicológica.

—Mira, en *Le Grand Voyage* hay muchas influencias. La influencia de un lenguaje, subterráneo, claro está, ligado a la concepción de la frase en castellano. Mucha gente me ha dicho que estoy influenciado por Proust; un alumno de Lukács ha escrito una tesis sobre ello. Pero es que Proust escribe como un español. Sin ánimo de provocar, quiero decir que la mejor traducción de Proust es la de

Salinas. Casi en broma añadiría que para leer a Proust lo mejor es leerse el texto de Salinas. Es verdad que hay una cierta correspondencia en Proust con un tipo de lenguaje español que ya no



«Para mí, la literatura es un poco la compensación, la revancha o la nostalgia del fin del compromiso político».

se escribe, pero que se ha escrito durante mucho tiempo. Que es el mismo, aunque con menos talento, de un Juan Benet.

—¿Cuáles son tus contactos con la joven literatura castellana?

—Muy pocos. En esos últimos años, para mí lo más nuevo es lo de Juan Benet. Más allá no conozco prácticamente nada.

—¿Y de las literaturas catalana y gallega?

—Con la gallega no tengo contactos. Con la catalana, más. Intento estar al corriente, incluso de las figuras tradicionales, como Esprú, Oliver, etcétera, hasta Terenci Moix. Seguir un poco sus obras. A Brossa, también. Pero ello no quiere decir que los conozca a fondo.

Manipulación del arte

—Aunque desfasada la palabra, quisiera hablar del compromiso del escritor. Digo «desfasada» porque, al estar ligada al superado «realismo socialista», hay quien se avergüenza de ella. Pero siempre que ocurre un acontecimiento colectivo que subvierte los valores instituidos, como en el mayo francés, se vuelven a plantear de cómo tienen que ser las relaciones entre escritor y sociedad.



«Todo compromiso lleva a una fidelidad y a una defensa de un tipo determinado de estética».

Este compromiso, ¿puede limitar el papel del creador?

—Este compromiso, en general, limita la creación. Si este compromiso rebasa al de Romain Rolland, un compromiso pacifista, humanista, etcétera, y adquiere caracteres directamente políticos, entonces lleva una participación real y efectiva en la lucha. Pero nadie habla del compromiso del escritor de derechas. Podríamos pensar en los escritores fascistas de los años treinta. Todo compromiso lleva a una fidelidad y a una defensa de un tipo determinado de estética. En el caso del siglo veinte, siempre se desemboca en las relaciones entre comunismo y cultura, porque es evidente que desde el punto de vista político y estratégico, el comunismo interesa a todo escritor comprometido. Y no es que diga que no hay que comprometerse políticamente, sino que intento decir, con lucidez, que el que se imagine que puede estar en el comunismo sin tener problemas como creador es un iluso. Puede hacerse de esos problemas, como hizo Brecht, un enriquecimiento de su obra, a costa de no pocos sacrificios y no pocas mentiras. El, que escribió las *Cinco dificultades para decir la verdad*, también manejó la mentira porque estaba inserto en la realidad con la cual tenía que habérselas constantemente y sólo podía hacerlo a través de un cierto pragmatismo y oportunismo. Pero esa contradicción enriqueció su obra. Aunque hoy en día se puede escribir de cualquier forma y ser adicto a cualquier escuela literaria y estar en cualquier partido o movimiento comunista occidental, más liberales y más pragmáticos. Eso no pasa en los países del Este.

Semprún, polémico. Semprún, cambiante. Como la noria, vuelve siempre sobre sí mismo. Lo más interesante de su trayectoria es esa discusión dialéctica permanente, paralela al fluctuar de la historia. Semprún polemiza y no transige. Sus razones pueden ser,

como él mismo no lo niega, contradictorias. ¿Y quién no es contradictorio cuando se pertenece a una clase sin futuro, en nuestro incierto presente, en que lo único posible, para sobrevivir, es no enrolarse a muchas mentiras plausibles para así salvar una desesperada fe en la libertad?

—¿Hasta qué punto te han sido aceptadas las críticas de tipo ideológico que hay en el conjunto de tu obra?

—No sé cómo contestarte. Hay que tener en cuenta que lo que llamas obra, que es mucho decir, la empecé después de la época de mi compromiso político. Quizá porque antes no me era posible. Y no sólo por falta de tiempo, sino porque esa contradicción no la había resuelto y hacía retraerme. Hay una coincidencia temporal, que no es causal, entre el fin forzado y forzoso...

—¿Forzoso?

—¡Claro! A mí me expulsaron. La literatura es un poco la compensación, la revancha o la nostalgia del fin del compromiso político. Por consiguiente, a partir de este momento nadie tiene influencia, ni legítima ni ilegítima, sobre lo que yo pienso y lo que yo quiero decir.

—Y esa contradicción, ¿no sigue en ti?

—No puede desaparecer, naturalmente. Pero es cuestión mía, personal, íntima.

—¿Te satisface haber hecho este cambio?

—El cambio no lo provoqué yo. El cambio se hizo a expensas y en contra de mi voluntad.

—¿En contra de tu voluntad?

—Relativamente. Antes tenía que haber pensado y dicho ciertas cosas para que el cambio se produjera. Yo no soy personalmente fanático de la literatura. Creo que hay cosas más importantes en la vida. Pero hay momentos en que pienso lo contrario. Estoy en una especie de vaivén.

Semprún, en un vaivén. Consciente de la manipulación del arte; de su considerable y, al mismo tiempo, escasa importancia. Semprún, lúcido y cambiante, parece aceptar su última razón como intelectual. No va a ser él quien transforme la realidad. Pero puede denunciar la parte del iceberg que se esconde, sacar la tierra que tapa la verdad, como la del ataúd de Ben Barka. Sabe que hacen falta muchos Voltaire, pero que sin un tercer Estado nada va a cambiar. ■ M. R. Fotos: MANUEL S. URÍA.

ALIANZA EDITORIAL

El libro de bolsillo

30

Jean Rostand
El hombre

**43

Hollingdale y Tootill
Computadores electrónicos

237

James F. Riley
Introducción a la biología

*255

E. Jantsch, O. Helmer
H. Kahn
Pronósticos del futuro

294

Jürgen Voigt
La destrucción
del equilibrio biológico

333

Hans-Joachim Tanck
Meteorología

*367

Scientific American
La biosfera

394

Edward Goldsmith
Robert Allen
Michael Allaby
John Davoll
Sam Lawrence
Manifiesto
para la supervivencia

452

John J. Fried
El misterio de la herencia

**458

Isaac Asimov
El Universo