

De la literatura considerada como una tauromaquia

Michel Leiris

Al término de la Segunda Guerra Mundial, el polígrafo Michel Leiris visita la devastada ciudad de Le Havre y reflexiona sobre ella en el prólogo de La edad de hombre, su precoz e inclemente autobiografía; mediante una fecunda analogía taurina se pregunta si el autor se pone en verdadero peligro al confesar quién es.

“Si nos atenemos a la frontera que la legalidad francesa traza en el tiempo de cada uno de los ciudadanos —regla a la que su nacimiento lo obligó a someterse—, el autor de *La edad de hombre* llegó, en 1922, a ese momento crucial en la vida que le inspiró el título de su libro. 1922: cuatro años después de la guerra que, como otros muchos jóvenes de su generación, atravesó sin ver apenas en ella más que unas largas vacaciones, según la expresión de uno de ellos.

Ya en 1922, se hacía pocas ilusiones respecto a la realidad del vínculo que, en teoría, debía unir una madurez efectiva a la mayoría de edad legal. En 1935, al poner punto final a su libro, se imaginó, sin duda, que su existencia había dado los rodeos suficientes como para jactarse, al fin, de entrar en la edad viril. Este año de 39, en que los jóvenes de la posguerra ven con toda claridad tambalearse el edificio de holgura en el que se desesperaban y luchaban por introducir, al mismo tiempo, un auténtico fervor y un terrible orgullo, el autor confiesa, sin disimulo, que aún está por escribir su verdadera ‘edad de hombre’, una vez que haya sufrido, de una manera u otra, la amarga prueba que enfrentaron sus mayores.

Por ligeramente fundado que le parezca hoy el título de su libro, el autor juzgó válido mantenerlo,

considerando que, a fin de cuentas, no desmiente el propósito final: la búsqueda de una plenitud vital que no es posible obtener sin una *catarsis*; una liquidación, de la cual la actividad literaria —y en particular la literatura llamada ‘de confesión’— parece uno de sus más cómodos instrumentos.

En medio del montón de novelas autobiográficas, diarios íntimos, memorias, confesiones, que desde hace algunos años experimentan una boga tan extraordinaria (como si se olvidara lo que hay de *creación* en la obra literaria para pensar sólo desde el ángulo de la *expresión*, y mirar, más que el objeto fabricado al hombre que se oculta —o se muestra— detrás), el autor ofrece *La edad de hombre* sin que pretenda vanagloriarse de otra cosa más que de haber intentando hablar de sí mismo con un máximo posible de lucidez y de sinceridad.

Lo atormentaba un problema que ponía un peso en su conciencia y le impedía escribir: lo que ocurre en el terreno de la escritura, ¿no está acaso desprovisto de valor si sólo es ‘estético’, anodino, sin aval; si no existe nada en el hecho de escribir una obra que sea equivalente (y aquí interviene una de las imágenes más caras al autor) de lo que para el *torero* es el afilado cuerno del toro: lo único —en razón de la ame-

naza material que encubre— que confiere una realidad a su arte y le impide ser otra cosa más que fútiles encantos de bailarina?

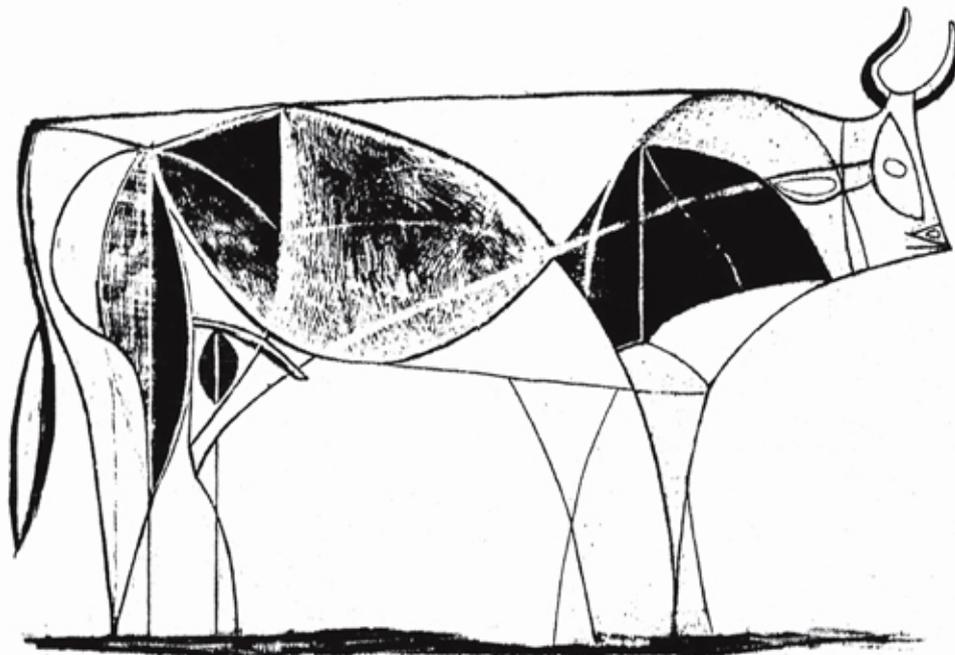
Poner al desnudo ciertas obsesiones de orden sentimental o sexual, confesar públicamente algunas de las deficiencias o de las cobardías que más le avergüenzan, fueron para el autor el recurso —grosero sin duda, pero que entrega a otros en espera de verse perdonado— de introducir así sea el atisbo de un cuerno de toro en una obra literaria”.

Tal fue la introducción que escribí para *La edad de hombre* la víspera de la “guerra boba”. La vuelvo a leer ahora, en El Havre, ciudad a la que por enésima vez vine a pasar unas vacaciones de algunos días y a la que, desde hace tiempo, me unen diversos lazos (mis amigos Limbour, Queneau, Salacrou, que nacieron aquí; Sartre, que fue profesor en este lugar y de quien me hice amigo en 1941, cuando la mayoría de los escritores que permanecieron en la Francia ocupada se encontraban unidos contra la opresión nazi). En la actualidad, El Havre está destruido en buena parte, cosa que noto desde mi balcón, donde se domina el puerto, lo suficientemente lejos y lo suficientemente alto como para estimar en su justo valor la espantosa tabla rasa que las bombas hicieron en el centro de la ciudad, como si hubieran intentado repetir, en el más real de los mundos, en terreno poblado de seres vivos, la famosa operación cartesiana. A esta escala, los tormentos personales de los que se trata *La edad de hombre* son obviamente insignificantes: cualesquiera que hayan podido ser, en el mejor de los casos, su fuerza y su sinceridad, el dolor íntimo del poeta no pesa nada frente a los horrores de la guerra

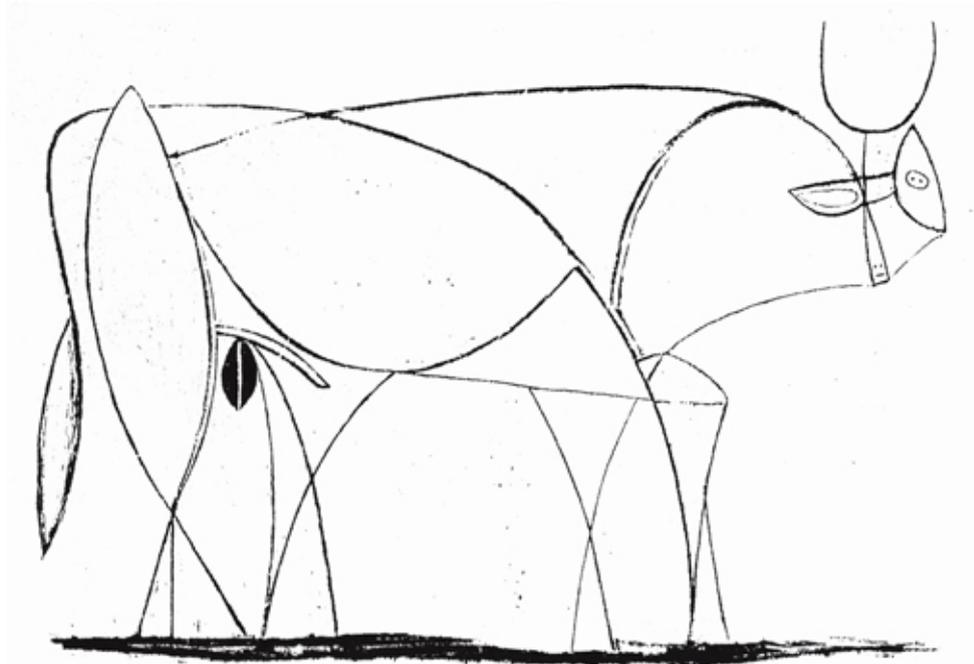
y hace el papel de un dolor de muelas por el que resulta excesivo gemir; ¿qué tiene que hacer, en medio del enorme estrépito torturado del mundo, esta pobre queja a propósito de dificultades estrechamente limitadas e individuales?

Sin embargo, en el mismo El Havre las cosas siguen su marcha y la vida urbana persevera. Sobre las casas intactas y sobre las ruinas, a pesar del tiempo lluvioso, hay por intermitencias un claro y bello sol. Las dársenas y los tejados reverberantes, el mar espumoso, a lo lejos y el gigantesco terreno baldío en los barrios arrasados (abandonados durante mucho tiempo, con miras a quién sabe qué sorprendente lotificación), experimentan —cuando la meteorología lo permite— la influencia de la humedad aérea perforada por los rayos del sol. Los motores ronan; pasan tranvías y ciclistas; la gente pasea o se agita y el humo asciende en gran cantidad. Yo miro todo esto, como un espectador que no ha estado implicado (o que apenas ha introducido la punta de la nariz) y que se arroga sin vergüenza alguna el derecho de admirar ese paisaje medio devastado como si fuera un bello cuadro, midiendo en unidades la sombra y la luz, la desnudez patética y la pintoresca efervescencia del lugar, todavía habitado y en el cual, apenas hace más de un año, se representó una tragedia.

Así pues, soñaba con un cuerno de toro. No me resignaba a ser sólo un literato. El matador que extrae del peligro una oportunidad para ser más brillante que nunca y muestra toda la calidad de su estilo en el momento en que está más amenazado, era eso lo que me maravillaba, lo que yo quería ser. Por medio de una autobiografía asentada en un terreno a propósito del cual, comúnmente, la reserva es obli-



Pablo Picasso, *Toro*, plato 8, 1946



Pablo Picasso, *Toro*, plato 9, 1946

gatoria —confesión cuya publicación me sería riesgosa en la medida en que me comprometiera y fuera capaz de volver mi vida privada más difícil, al hacerla más clara— pretendía deshacerme decididamente de ciertas representaciones molestas al mismo tiempo que realizaba mis rasgos con un máximo de pureza, tanto para mi uso propio como para disipar cualquier óptica errónea que de mí pudieran hacerse mis semejantes. Para que hubiera *catarsis* y se operara mi liberación definitiva, fue necesario que esta autobiografía adoptara cierta forma, capaz de exaltarme a mí mismo y de ser entendida por los demás tanto como fuera posible. Para ello, contaba con un riguroso cuidado en la escritura, así como con cierto matiz trágico, gracias a mi relato se iluminaría por completo, a través de los símbolos que empleaba: figuras bíblicas y de la antigüedad clásica, héroes de teatro o bien, el Torero —mitos psicológicos que se me imponían en razón de la virtud reveladora que habían tenido para mí y que constituían, en cuanto al aspecto literario de la operación, temas directores y a la vez, intérpretes por medio de los cuales se inmiscuiría cierta grandeza, aparente, ahí donde yo sabía de sobra que no había ninguna—.

Hacer el retrato mejor ejecutado y más pegado al personaje que yo era (al igual que algunos pintan brillantemente paisajes ingratos o utensilios cotidianos), no dejar que ninguna preocupación artística interviniera a no ser que se tratara del estilo y de la composición: tales eran mis propósitos, como si diera por descontado que mi talento de pintor y la lucidez ejemplar de la que sabría dar pruebas compensarían mi mediocridad en tanto que modelo, y como si, sobre todo, debiera resultar para mí un engrandecimiento de orden moral, dado lo arduo de semejante empre-

sa, pues —en la imposibilidad misma de eliminar algunas de mis debilidades— al menos me habría mostrado capaz de una mirada sin complacencias sobre mí mismo.

Lo que yo ignoraba era que, en la base de toda introspección, existe la satisfacción de contemplarse, y que en el fondo de toda confesión existe el deseo de ser absuelto. Mirarme sin complacencias era no dejar de mirarme, mantener mis ojos fijos en mí en lugar de apuntarlos más allá para elevarme hacia algo más ampliamente humano. Descubrirme ante los otros pero hacerlo en un texto que deseaba bien redactado y estructurado, rico en ideas y emotivo, era intentar seducir para que fueran indulgentes conmigo, limitar —de todos modos— el escándalo, dándole una forma estética. Por lo tanto, creo que si hubo una apuesta y un cuerno de toro, no fue sin un poco de duplicidad que me arriesgué: cediendo una vez más, por una parte, a mi tendencia narcisista; por la otra, intentando encontrar en mí semejante menos a un juez que a un cómplice. De la misma manera, el matador que parece arriesgar el todo por el todo cuida su estilo y confía, para triunfar sobre el peligro, en su sagacidad técnica.

Sin embargo, existe para el torero una amenaza real de muerte, lo que nunca ocurriría en el caso del artista, si no es de una manera exterior a su arte (como literatura clandestina, durante la ocupación alemana, la que desde luego implicaba un peligro pero en la medida en que estaba integrada a una lucha mucho más general y, en resumidas cuentas, independiente de la escritura misma). ¿Tengo entonces algún fundamento al sostener la comparación y considerar válido mi intento de introducir “así sea el atisbo de un cuerno de toro en una obra literaria”? ¿El hecho

de escribir puede implicar, para quien hace de ello su profesión, un peligro que, por no ser mortal, es al menos evidente?

Hacer un libro que fuera a la vez una acción fue, en términos generales, el objetivo que se me presentó como aquel que debía perseguir en la escritura de *La edad de hombre*. Una acción respecto a mí mismo, puesto que al redactarlo pretendía, en efecto, dilucidar, gracias a esa misma formulación, ciertas cosas todavía oscuras acerca de las cuales el psicoanálisis despertó mi atención, sin volverlas completamente claras, cuando las experimenté como paciente. Una acción respecto a mis semejantes, pues era claro que, a pesar de mis precauciones oratorias, la manera en que sería mirado por los demás no sería ya la misma que había sido antes de la publicación de la confesión. Una acción, por último, en el plano literario, consistente en mostrar el reverso de las cartas, en hacer ver con toda su poco excitante desnudez las realidades que formaban la trama, más o menos disimuladas bajo un aspecto intencionalmente brillante, de mis otros escritos. Se trataba menos, en este caso, de aquello que se ha dado en llamar “literatura comprometida”, que de una literatura con la que intentaba comprometerme por entero. En lo interior como en lo exterior: esperando que ella me modificara, ayudándome a adquirir conciencia y que introdujera, igualmente, un elemento nuevo en mis relaciones con mis semejantes, empezando por mis relaciones con mis seres cercanos, quienes no podrían ser del todo los mismos cuando hubiera sacado a la luz aquello que tal vez ya sospechaban, aunque sin duda confusamente. No había en ello el deseo de una brutalidad cínica. Sino el deseo, más bien, de confesar todo para comenzar sobre una nueva base, manteniendo en lo sucesivo relaciones sin engaños con aquellos cuyo afecto o estima tenían para mí un valor.

Desde un punto de vista estrictamente estético, se trataba de condensar, a un estado casi bruto, un conjunto de hechos y de imágenes que me negaba a explotar dejando que sobre ellos actuara mi imaginación; en síntesis: la negación de una novela. Rechazar cualquier fabulación y no admitir como material sino hechos verídicos (y no sólo verosímiles, como en la novela clásica), nada más esos hechos y no otros, fue la regla que elegí. *Nadja*, de André Breton, ya había abierto una vía en ese sentido, pero yo soñaba sobre todo con recuperar por mi cuenta —hasta donde fuera posible— ese proyecto que *Marginalia* de Edgar Poe inspirara a Baudelaire: poner el corazón al desnudo, escribir ese libro sobre uno mismo en el que el afán de sinceridad fuera llevado a tal punto que, bajo las frases del autor, “el papel se arrugaría y flamearía con cada toque de la pluma de fuego”.

Por diversas razones —divergencias de ideas, mezcladas con asuntos relativos a personas que sería demasiado largo exponer aquí— había roto con el surrealismo. Sin embargo, estaba de hecho impregnado de él. La receptividad frente a las apariencias, como si nos fueran dadas sin haberlas buscado (bajo la forma de un dictado interior o de encuentro aleatorio), el valor poético conferido a los sueños (considerados al mismo tiempo ricos en revelaciones), el amplio crédito concedido a la psicología freudiana (que pone en juego un atractivo material de imágenes y, por otro lado, ofrece a cada cual un cómodo medio para elevarse hasta el plano trágico tomándose por un nuevo Edipo), repugnancia a propósito de todo lo que es transposición o componenda, es decir, transacción engañosa entre los hechos reales y los productos puros de la imaginación, necesidad de meter la pata (particularmente en cuanto al amor, que la hipocresía burguesa trata con demasiada facilidad como materia de vaudeville, cuando no lo relega a un sector maldito): tales eran algunos de los principales lineamientos que continuaban atravesándome, cargados de múltiples eskorias y no sin algunas contradicciones, cuando tuve la idea de este libro en el que se encuentran confrontados recuerdos de infancia, relatos de acontecimientos reales, sueños e impresiones efectivamente experimentadas, en una especie de *collage* surrealista o más bien de fotomontaje, puesto que no hay un solo elemento utilizado que no sea de una veracidad rigurosa o que no posea valor de documento. Este prejuicio de realismo no fingido como en el común de las novelas, sino positivo (puesto que se trataba exclusivamente de cosas vividas y presentadas sin la menor alteración) me era impuesto no sólo por la naturaleza de aquello que me proponía (recapitular en relación conmigo mismo y descubrirme públicamente) sino que también respondía a una exigencia estética: no hablar sino de lo que conocía por experiencia y que me concernía lo más cerca posible, para garantizar una densidad particular a cada una de mis frases, una plenitud conmovedora; en otros términos: la calidad propia de lo que se denomina “auténtico”. Ser verdadero para tener la posibilidad de alcanzar esa resonancia tan difícil de definir y que la palabra “auténtico” (aplicable a cosas tan diversas y, en particular, a creaciones puramente poéticas) está muy lejos de explicar: eso es a lo que tendía, pues mi concepción relativa al arte de escribir convergía, en este caso, con la idea moral que yo tenía respecto de mi compromiso con la escritura.

Regresando al torero, observo que para él también existe una regla que no puede transgredir y una autenticidad, puesto que la tragedia que él representa es una tragedia real, en la que derrama sangre y arries-

ga su propia vida. El problema es saber si, en tales condiciones, la relación que yo establezco entre su autenticidad y la mía no se apoya en un simple juego de palabras.

Que quede claro de una buena vez que escribir y publicar una autobiografía no implica, para aquel que asume esta responsabilidad (a menos que haya cometido un delito cuya declaración lo exponga a la pena capital), ningún peligro de muerte, salvo circunstancias excepcionales. Sin duda, se arriesga a sufrir las consecuencias en sus relaciones con sus allegados, y a verse desacreditado socialmente si sus declaraciones van demasiado en contra de las ideas heredadas; pero es posible, incluso si no es un cínico declarado, que tales sanciones tengan para él poco peso (y que hasta le satisfagan, si siente salubre la atmósfera que se crea de esa manera alrededor suyo) y que, en consecuencia, conduzca su parte con una implicación totalmente ficticia. Como quiera que sea, un riesgo moral de esa índole no se puede comparar con el riesgo material que enfrenta el torero; admitiendo incluso que haya una común medida entre ellos respecto al plano de la *cantidad* (si el afecto de algunos y la opinión de mis semejantes cuentan para mí tanto o más que mi propia vida, aun cuando en un terreno semejante resulte fácil ilusionarse), el peligro al que yo me expongo al publicar mi confesión difiere radicalmente, al plano de la *calidad*, del riesgo que asume el matador en el constante ejercicio de su profesión. De igual modo, lo que puede haber de agresivo en el propósito de reconocer la propia verdad (aun cuando sufran aquellos a quienes uno ama) sigue siendo algo muy diferente de una matanza, sean cual fueren los perjuicios que pudiera uno provocar de esa manera. ¿Debo entonces considerar definitivamente abusiva la analogía que me había parecido ver esbozada entre dos maneras espectaculares de actuar y arriesgarse?

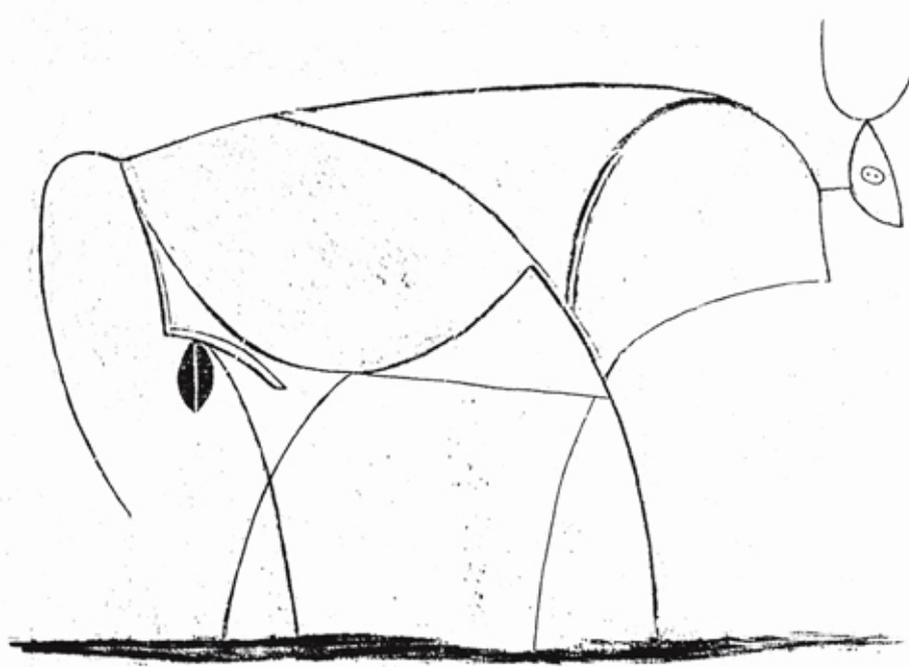
Más arriba hablé de la regla fundamental (decir toda la verdad y nada más que la verdad) a la que se ve obligado el autor de confesión, e igualmente hice alusión a la etiqueta precisa a la que debe, en su combate, conformarse el torero. Para este último es evidente que la regla, lejos de ser una protección, contribuye a ponerlo en peligro: dar la estocada en las condiciones exigidas implica, por ejemplo, que él ponga su cuerpo, durante un tiempo considerable, al alcance de los cuernos; existe pues, en este caso, una relación inmediata entre la obediencia a la regla y el peligro manifiesto. Ahora bien, guardando las proporciones, el escritor que hace su confesión, ¿no se encuentra acaso expuesto a un peligro directamente proporcional al rigor de la regla que ha elegido? Pues decir la verdad y nada más que la verdad no es todo: es necesario, además, abordarla francamente y decir la sin

artificios como los aspavientos que pretenden infundir respeto, los trémolos o sollozos de la voz, así como las florituras y los adornos, que no tendrían otro resultado que el de disfrazarla más o menos, aun cuando fuera para atenuar su crudeza, volviendo menos perceptible, lo que puede haber en ella de molesto. El hecho de que el peligro arrostrado dependa de un acatamiento más o menos estrecho de la regla, representa entonces aquello que puedo retener, sin demasiada presunción, de la comparación que me he complacido en establecer entre mi actividad como autor de confesión y la de torero.

Si pensaba escribir una relación de mi vida desde el punto de vista del erotismo (punto de vista privilegiado, puesto que la sexualidad me parecía entonces la piedra de toque del edificio de la personalidad), si pensaba que semejante confesión a propósito de lo que el cristianismo llama las obras “de la carne” bastaba para convertirme, mediante el acto que eso representa, en una especie de torero, al menos es justo que examine si la regla que entonces me había impuesto —de la que me limité en afirmar que su rigor me ponía en peligro— es efectivamente comparable, independientemente de su relación con el peligro, con la que rige los movimientos del torero.

En forma general, se puede decir que la regla tauromáquica persigue un objetivo esencial: además de que obliga al hombre a ponerse seriamente en peligro (al armarlo al mismo tiempo con una indispensable técnica) y a no deshacerse de cualquier manera de su adversario, impide también que el combate sea una simple carnicería; esta regla, puntillosa como un ritual, ofrece un aspecto táctico (poner al animal en situación de recibir el puyazo, sin haberlo fatigado no obstante más de lo necesario) pero también ofrece un aspecto estético: en la medida en que el hombre “se perfile” como es debido cuando hunda su espada se reconocerá esa misma arrogancia en su actitud; en la medida, igualmente, en que sus pies permanezcan inmóviles durante una serie de pases bien apretados y seguidos, mientras la capa se mueve con lentitud, formará con el animal ese conjunto prestigioso en el que hombre, tela y pesada mole bien encornada parecen unidos unos a otros por medio de un juego de influencias recíprocas; todo contribuye, en una palabra, a estampar el enfrentamiento del toro y del torero con un carácter escultural.

Al proyectar mi empresa a la manera de un fotomontaje y al escoger un tono lo más objetivo posible para expresarme; al intentar reunir mi vida en un único bloque sólido (objeto al que podría tocar como si con ello me protegiera de la muerte, siendo que, paradójicamente, buscaba arriesgarlo todo) y al abrir ampliamente mi puerta a los sueños (elemento psicológi-



Pablo Picasso, *Toro*, plato 10, 1946

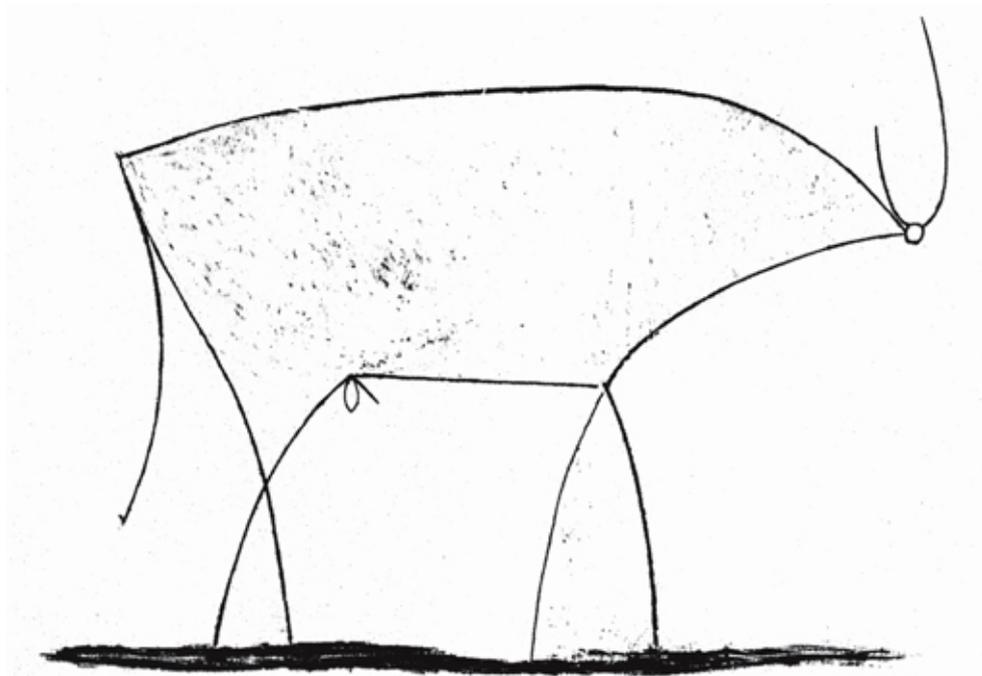
camente justificado aunque teñido de romanticismo, como también los juegos de capa del torero, útiles técnicamente, son exaltaciones líricas) me imponía, en síntesis, una regla tan severa como si hubiera querido hacer una obra clásica. Y es, a fin de cuentas, esa misma severidad, ese “clasicismo” —sin excluir la desmesura tal y como existe hasta en las más codificadas de nuestras tragedias y sin apoyarme únicamente en consideraciones relativas a la forma, pero con la idea de conseguir de ese modo un máximo de veracidad—, lo que parece haber conferido a mi empresa (en el supuesto caso de haber triunfado) algo análogo a lo que para mí representa el valor ejemplar de la corrida y que el imaginario cuerno del toro no le habría podido ofrecer por sí solo.

Servirme de materiales de los que no era dueño y que debía tomar tal y como los encontraba (puesto que mi vida era lo que era y que no me era posible cambiar ni una sola coma de mi pasado, primera circunstancia que representaba para mí un destino tan innegable como lo es para el torero el animal que surge del toril), decir todo y decirlo desdeñando cualquier énfasis, sin ceder nada al capricho y como obedeciendo a una necesidad, tales eran el azar que aceptaba y la ley que me había impuesto, el protocolo con el que no podía transigir si bien es cierto que el deseo de exponerme (en todos los sentidos del término) constituyó la primera instancia, también lo es que esa condición necesaria no era una condición suficiente y que además era necesario que se dedujera que ese objetivo original, con la fuerza casi automática de una obligación, la forma por adoptar. Las imágenes que reunía y el tono que empleaba, al mismo tiempo que profundizaban y avivaban el conocimiento que tenía de

mí mismo, debían ser, a menos que fracasara, lo que otorgara a mi emoción una mayor capacidad para ser compartida. Igualmente, el orden de la corrida (marco rígido impuesto a una acción en la cual el azar debe parecer teatralmente dominado) es técnica de combate y al mismo tiempo, ceremonial. Era, pues, necesario que esta regla de método que me había impuesto —dictada por el deseo de ver en mí con la mayor agudeza posible— actuara simultáneamente, de manera eficaz, como canon de composición. Identidad, si se quiere, de la forma y del fondo pero, más exactamente, camino único que me revelaba el fondo conforme le daba forma, una forma capaz de ser fascinante para los demás y (llevando las cosas al extremo) de hacerles descubrir en sí mismos algo homófono con ese fondo que se me descubría.

Obviamente, esto lo formulé muy *a posteriori*, para tratar de definir lo mejor posible el juego que llevé a cabo y sin que, como es natural, me correspondiera decidir si esta regla “tauromáquica” —al mismo tiempo guía para la acción y garantía contra las posibles facilidades— se reveló capaz de semejante eficacia como recurso de estilo, e incluso (en cuanto a ciertos detalles) si aquello en lo que pretendía ver una necesidad de método no respondía más bien a una segunda intención referente a la composición.

Estando sin embargo claro de que, en materia literaria, distingo una especie de género para mí mayor (que incluiría las obras en las que el cuerno está presente, bajo una u otra forma: un riesgo directo asumido por el autor a propósito, ya sea por una confesión o por un contenido subversivo; por la forma en que se mira de frente o “agarrando por los cuernos” a la condición humana; por cierta concepción de la



Pablo Picasso, *Toro*, plato 11, 1946

vida que compromete la propia opinión frente a los demás hombres; por la actitud ante cosas como el humor o la locura; por la decisión de hacerse eco de los grandes temas de lo trágico humano), puedo indicar en todo caso —aunque es sin duda como derribar una puerta abierta—, que, en la justa medida en que no se puede descubrir en ella otra regla de composición fuera de la que ha servido a su autor como hilo de Ariadna durante la abrupta explicación que éste efectuaba —mediante enfoques sucesivos o a quemarropa— consigo mismo, es que una obra de esta índole puede ser considerada literariamente “auténtica”. Y esto por definición, desde el momento en que se admite que la actividad literaria, en lo que tiene de específico en tanto que disciplina del espíritu, no puede tener otra justificación más que la de sacar a la luz algunas cosas para uno mismo mientras se hacen comunicables para los otros y que uno de los más altos objetivos que pueden asignarse a su forma pura —quiero decir: la poesía— es el de restituir por medio de las palabras ciertos estados intensos, concretamente experimentados y vueltos significantes, por haber sido puestos en palabras.

Me encuentro aquí muy lejos de acontecimientos absolutamente actuales y consternantes, como la destrucción de una buena parte de El Havre, tan diferente hoy del que conocí, y amputado de lugares a los que, subjetivamente, me ligaban recuerdos: el *Hotel de l'Amirauté*, por ejemplo, y las calles de construcciones cálidas hoy día desaparecidas o reventadas, como aquella en cuyo costado se puede todavía leer la inscripción “*LA LUNE. The Moon*” acompañada por una imagen que representa una cara risueña en forma de disco lunar. Tam-

bién está la playa, tapizada por una extraña floración de chatarra y cubierta con montones de piedras laboriosamente reunidas, frente al mar en el que un barco carguero, el otro día, estalló sobre una mina, añadiendo sus restos a muchos otros restos. Me encuentro muy lejos, desde luego, de este cuerno auténtico de la guerra de la que no veo otra cosa, en las casas derribadas, sino los efectos menos siniestros. Más comprometido materialmente, más actuante y, por lo mismo, más amenazado, ¿habré de considerar la cuestión literaria con mayor ligereza? Se puede conjeturar que yo estaría atormentado en forma menos maniática por el afán de hacer de ella un acto, un drama en el que aspiro a asumir, positivamente, un riesgo, como si ese riesgo fuera una condición necesaria para que yo me realizara en ella por completo. No obstante, subsistiría este compromiso esencial que con todo derecho se exige al escritor, aquél que se desprende de la naturaleza misma de su arte: no hacer mal uso del lenguaje y hacer por consiguiente lo necesario para que la propia palabra, cualquiera que sea la forma que se adopte para transcribirla sobre el papel, sea siempre verídica. Subsistiría que le es forzoso, situándose en el plano intelectual o pasional, proporcionar pruebas para el juicio de nuestro actual sistema de valores, e influir, con todo el peso que por lo general lo oprime, en el propósito de liberar a todos los hombres, sin lo cual nadie podrá alcanzar su particular liberación. **U**

El Havre, diciembre de 1945
París, enero de 1946

Tomado de Michel Leiris, *La edad de hombre*, Editorial Aldus, México, 1996; traducción de Glenn Gallardo y revisión de Conrado Tostado.