

L'âge d'homme: una autobiografía atípica

MARÍA DOLORES PICAZO
U.C.M.

Philippe Lejeune en su libro *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, editado por Klincksieck en 1975, planteaba ya uno de los problemas que, desde mi punto de vista, constituyen la piedra de toque de la escritura Leirisiana; se trata de la cuestión genética.

En sus páginas introductorias, Lejeune decía literalmente:

(...) un lecteur qui ne connaîtrait de l'oeuvre de Leiris que *L'âge d'homme* et *La Règle du Jeu* [hay que decir que entonces de la tetralogía tan sólo habían aparecido los tres primeros volúmenes] serait tenté de les définir par opposition. *L'âge d'homme* serait une autobiographie de type traditionnel (...). Avec *Biffures* [primer título de la serie] commencerait une ère nouvelle: *Leiris* n'y donnerait plus une solution moderne à un problème traditionnel, mais poserait un nouveau problème. (Lejeune, 1975a: 8-9)

No se trata aquí, por supuesto, de hacer un análisis contrastivo entre las dos obras, pero sí, partiendo de una consideración genética, de establecer las constantes de la escritura Leirisiana, ya presentes en *L'âge d'homme*, pese a su temprana composición; pues de hecho, como el propio Lejeune señala unas cuantas líneas más abajo:

L'âge d'homme n'est en réalité qu'une étape, et un détour, dans l'exécution d'un projet fondamental, conçu dès 1925, et où d'emblée le langage était posé comme le lieu de la recherche intime dans une perspective il est vrai ambiguë, à la fois autobiographique et mystique. (Lejeune, 1975a: 9).

Y ello es tanto más cierto cuanto que la estructura temática sobre la que se asienta la obra de M. Leiris en su conjunto está ya igualmente fijada en *L'âge d'homme*. Por esta razón, tras el estudio de esos aspectos de orden formal (si se quiere) que considero fundamentales, haré un rápido análisis de los núcleos temáticos o vectores simbólicos que recorren y orientan el texto de Leiris.

Si tomamos una vez más como primer punto de referencia la archiconocida definición de autobiografía que el propio Ph. Lejeune propone en *Le pacte autobiographique*¹, podría parecer, a primera vista, que *L'âge d'homme* encaja en ella cómodamente, cumpliendo además las condiciones que de ella se derivan; a saber:

- forma del lenguaje: relato en prosa.
- tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
- situación del autor: identidad entre el autor y el narrador.
- posición del narrador: identidad entre el narrador y el personaje principal; perspectiva retrospectiva del relato.

Ahora bien, una lectura algo más atenta del texto pone enseguida de manifiesto algunas diferencias notables que van a resultar de hecho determinantes.

En primer lugar, *L'âge d'homme* no es la vida de Leiris, y ello por dos razones fundamentales.

Primero, porque no abarca la totalidad de su vida sino un periodo de la misma; un periodo bastante corto, por cierto, pues no olvidemos que Leiris sólo contaba 34 años cuando emprendió la escritura de este texto. Y este punto que puede parecer relativamente significativo es, sin embargo, de enorme interés por cuanto al transgredir la norma de los autobiógrafos que tienden a relatar su vida, más en la madurez que en la vejez, Leiris muestra la prematura necesidad que tiene de escribirse y, con ello, la diferente

¹ *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* (Lejeune, 1975b: 14).

finalidad que persigue con su escritura; lo cual nos lleva a la segunda razón.

Y es que Leiris no escribe *L'âge d'homme* para reconstruir exactamente la historia de su existencia vivida hasta entonces; sino que selecciona, desde el presente de la escritura y desde una óptica concreta: la sexualidad -sobre la que volveremos después- determinadas etapas, acontecimientos, sueños, obsesiones, etc... con objeto de liberarse definitivamente de sus fantasmas, de hacer tabla rasa de lo que podría ser llamado su *prehistoria*, para dar paso, en síntesis, al hombre nuevo, una vez aniquilado el hombre viejo. Intento de catarsis, en suma, que el propio Leiris define con total precisión:

liquider, en les formulant, un certain nombre de choses dont le poids m'oppressait (...) Tout avouer pour repartir sur de nouvelles bases. (Leiris, 1939: 41).

De donde se deduce una segunda diferencia importante entre este texto y la autobiografía tradicional. Y es que aun siendo principalmente retrospectiva, en tanto que volcada hacia un determinado pasado, su orientación es también y de manera significativa introspectiva, pues lejos de pretender plasmar la evolución diacrónica de su existencia, lo que persigue Leiris es, a la luz de esa óptica privilegiada inscrita en el presente, comprender, ordenar, clasificar y después superar los fantasmas que le acosan².

De ahí, por tanto, volviendo al hilo de nuestro análisis, que el relato, aun siendo la forma predominante de *L'âge d'homme*, esté significativamente supeditado a los segmentos reflexivos que estratégicamente jalonan el texto.

Así pues, pese a las constantes referencias temporales relativas a los más diversos acontecimientos vividos, y que ciertamente se suceden cronológicamente, pese a ello, decimos, el orden que rige en *L'âge d'homme* no es el cronológico, sino el temático; pues, en efecto, por encima de la cronología lo que prima en este texto es su voluntad manifiesta de construirse en torno a determinados temas o núcleos de imágenes.

De suerte que, a diferencia de la autobiografía tradicional, que procede instaurando el orden cronológico como estructura principal -con todo lo que

² Si insistimos tanto en esta función catártica de la escritura es por cuanto todo el texto de *L'âge d'homme* está impregnado de una dimensión psicoanalítica evidente, resultante de uno de los tratamientos que siguió poco antes de emprender la redacción de este texto, pero en la que no nos detendremos ahora, por no ajustarse a los puntos de interés que nos ocupan en esta ocasión.

ello implica de explicación diacrónica de causa a efecto- y relegando el orden temático a un nivel de estructura secundaria, *L'âge d'homme*, por el contrario, concede al orden temático una hegemonía total y sitúa, en consecuencia, la cronología en segundo plano, reduciendo así su tradicional función explicativa.

Y si ciertamente, como hemos dicho hace un momento, una de las etapas del objetivo perseguido por Leiris con *L'âge d'homme* consiste en ordenar ciertos episodios -en el sentido más amplio del término- de su vida, lo cual desde luego coincide con uno de los móviles estudiados por Georges May, como característicos de la mayoría de los autobiógrafos, creo, sin embargo, que el hecho de invertir la importancia y el papel de los órdenes cronológico y temático para alcanzar esta etapa, es suficientemente significativo como para reconsiderar, cuando menos, el *status* de autobiografía tradicional de este texto de Leiris.

Tanto que de él se desprenden otra serie de rasgos particulares que entiendo igualmente relevantes por cuanto inciden también en esta misma dirección.

La hegemonía del orden temático tiene, en efecto, entre otras, dos implicaciones que atañen directamente a la estructura formal del texto.

La primera de ellas, la hemos apuntado hace un momento al hablar de la dependencia de la narración respecto de la reflexión. Y es que leyendo desde esta perspectiva *L'âge d'homme* se observa, efectivamente, una interpolación constante de elementos heterogéneos -relatos de acontecimientos, sueños, citas literarias, noticias bibliográficas, extractos de diario íntimo, etc...- que evidentemente no adoptan siempre la forma narrativa, sino también la descriptiva y la reflexiva, de suerte que, aun predominando, como hemos dicho, la narración, la imbricación entre las tres formas es tan constante que llegan a formar un tejido uniforme y tupido.

En este mismo sentido, y para reforzar aún más esta imagen de red intrincada, hay que destacar la proliferación significativa de digresiones, incisos y paréntesis que le llevan con cierta frecuencia a abandonar el relato de un hecho preciso y concreto, durante páginas, para perderse en otras disquisiciones en principio ajenas a él, y no volver a recuperarlo hasta no haber concluido este discurso engastado, o que una nueva asociación, tan aparentemente espontánea como la anterior, le devuelva al relato inicial.

Valga a modo de ejemplo representativo el capítulo titulado *Mon frère ami*, en el que tras relatar la primera de las dos *historias de heridas* que había anunciado, llevado por la resonancia que tiene en él la ciudad de Le Havre, se pierde en una serie de consideraciones sobre la atracción que

siente por los puertos marítimos, en las que intercala otras experiencias vividas en contacto con el mar, y sólo retoma el relato de la anécdota inicial cuando ya ha agotado el vector temático en cuestión, en este caso el mar. La digresión corresponde, en la edición de Gallimard-Folio, a las páginas 120 a 128.

Así concluye el relato de las anécdotas relacionadas con el tema marítimo, y relanza al mismo tiempo la narración de la primera anécdota:

Me voici loin de ce que je me proposais de raconter en abordant l'avant-dernière partie d'un chapitre consacré à ce qui, parmi les événements de ma vie, se rattache pour moi au thème de l'"homme blessé". A mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je vois devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'une sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique.

Le "souvenir du Havre" dans lequel mon second frère est impliqué... (Leiris, 1939: 128).

Lo que prueba al mismo tiempo la lucidez y el control total de Leiris sobre su escritura -y por ello decía antes *aparente espontaneidad de las asociaciones*-, ya que, si es cierto que la ordenación temática procede por asociación, en el caso de Leiris no se trata nunca de una asociación libre, sino siempre conscientemente controlada.

Y ello nos permite, al mismo tiempo, enunciar la segunda implicación de este orden temático en el plano formal.

Se trata de la significativa autoridad que alcanza el presente en *L'âge d'homme*, y sobre la que no me extenderé mucho por ser directamente consecuente de lo anteriormente dicho.

En efecto, esta especial significación del tiempo presente no debe sorprender, si se recuerda que la orientación de este texto no es sólo retrospectiva, sino también introspectiva -y ello, qué duda cabe, se realiza desde y en el presente-, si se tiene en cuenta también que son los segmentos reflexivos, elaborados y escritos en presente, los que orientan, conducen y justifican los segmentos de otra índole (narrativa o descriptiva) -como claramente queda de manifiesto en el segmento reflexivo que acabamos de leer-; y, por último, apoyándonos asimismo en esta cita, si se toma en consideración -y debe hacerse- la dimensión metadiscursiva de la escritura Leirisiana: reflexión en presente del autor sobre su obra, del texto sobre el propio texto, de la escritura, en definitiva, sobre sí misma, en su propio proceso de elaboración.

Para terminar estas observaciones sobre la cuestión genética, veamos otro rasgo característico de la escritura de *L'âge d'homme* que constituye una tercera diferencia apreciable respecto de la autobiografía tradicional.

Según la mayor parte de los estudiosos del género, una de las constantes más señaladas en los textos autobiográficos es su voluntad de mostrarse como escritura única y definitiva, es decir, exenta de cualquier posibilidad de modificación.

Lo cual resulta totalmente lógico teniendo en cuenta que normalmente los autobiógrafos emprenden la redacción de su obra al final de su vida, y que, por otra parte, uno de los móviles más recurrentes, aunque no siempre confesado, es la producción de la imagen de sí mismo. Porque, en definitiva, lo que pretende el autobiógrafo-tipo es dejar, antes de morir, una imagen concreta y precisa de su persona, que, trascendiendo el tiempo, perdure intacta en la memoria de la posteridad.

Bien, pues la escritura de Michel Leiris, lejos de ofrecerse como definitiva y única, se ofrece precisamente como lo contrario; esto es, como una práctica plural e inestable, destinada a ser siempre reemprendida. Así lo demuestra con toda evidencia *La Règle du Jeu*, cuyos volúmenes se corrigen, se transforman y se modifican uno a otro, pero así ocurre también, sin lugar a dudas, con *Biffures*, el primer volumen de la serie, y *L'âge d'homme*. Y no porque su intento de catarsis para dar paso al hombre nuevo se resuelva en fracaso, sino precisamente porque al haber surtido efecto su tentativa de transformación, el yo que termina *L'âge d'homme* no es el que lo inició; su óptica es diferente, otras perspectivas le solicitan. *L'âge d'homme*, en la medida en que cumple el propósito que lo provocó, debe paradójica pero necesariamente ser reescrito; sin que ello signifique, en forma alguna, que *Biffures* anule o sea una refundición de *L'âge d'homme*. De hecho, si en 1935, es desde el punto de vista de la sexualidad -y enseguida iremos a ello- como Leiris explora su pasado, cuando empieza la redacción de *La Règle du Jeu* es al lenguaje al que transfiere esa primacía.

Hechas, por tanto, estas reflexiones necesarias sobre la singularidad autobiográfica de *L'âge d'homme*, vayamos ahora con el análisis de los tres vectores temáticos que, desde mi punto de vista, recorren y orientan el texto³.

³ Antes conviene, no obstante, indicar con precisión el sentido en el que empleamos la palabra *tema*. No lo hacemos ni en su acepción tradicional, como sinónimo de alguno de los grandes centros humanos de interés, eternos y universales -el amor, la muerte, la felicidad, etc.-, ni en la significación que le otorgan algunos sectores de la crítica comparatista, haciéndole coincidir con alguno de los grandes mitos de la humanidad -Orfeo, Prometeo, etc.-, ni

En este sentido, por tanto, el primer tema que debemos considerar en *L'âge d'homme*, por su hegemonía, es la sexualidad; si bien, precisamente por su carácter predominante, más que un tema, la sexualidad constituye el marco, la perspectiva general desde la que son vistos y seleccionados los acontecimientos y contenidos que informan *L'âge d'homme*.

Vector temático nuclear, por consiguiente, que se actualiza y toma cuerpo en el texto a través del cuadro de Cranach, *Lucrecia y Judith*.

De ces deux créatures auxquelles j'ai attaché, arbitrairement peut-être, un sens allégorique - il y a quelques années la vue m'a bouleversé, vers la fin d'une cure psychologique que, malgré ma répugnance pour tout ce qui prétend guérir les maux autres que ceux du corps, ma détresse intérieure m'avait forcé de subir. Et de là m'est venu l'idée d'écrire ces pages, d'abord simple confession basée sur le tableau de Cranach et dont le but était de liquider, en les formulant, un certain nombre de choses dont le poids m'oppressait; ensuite raccourci de mémoires, vue panoramique de tout un aspect de ma vie. (Leiris, 1939: 41).

De donde se deduce, al mismo tiempo, la función de impulsor principal, o mejor de **catalizador**, por emplear un término más en relación con el de **tema**, que cumple este cuadro en *L'âge d'homme*.

Tanto que el doble aspecto de atracción y de repulsa que presenta la sexualidad en Leiris -como, por otra parte, la mayoría de sus núcleos constitutivos- está inscrito en la dualidad de la pintura de Cranach: Lucrecia, por un lado; Judith, por otro.

Lucrecia, por su condición de mujer humillada, *blessée et châtiée*, representa lo que podríamos llamar el polo positivo de la sexualidad en Leiris, esto es, la atracción y la fascinación por el sexo; mientras que Judith, la *femme dangereuse*, expresa, por el contrario, el polo negativo, es decir, la repulsa, el rechazo⁴.

Cada una de ellas aglutina en torno a sí, a modo de constelación, una serie de temas, configurando con ello, efectivamente, una red de imágenes, que son las que ahora recorreremos rápidamente, para considerar, por

tampoco en el sentido en el que lo toma J.P. Weber, de mito personal sobre el que se construye todo el universo literario del autor, sino en la significación que le otorga la crítica temática, y que J. del Prado formula de la siguiente manera: *el tema es una imagen o una red de imágenes (de origen material) en las cuales se encarna verbalmente la ensoñación existencial y preconsciente del yo de la escritura*. (Del Prado, 1984: 300).

⁴ Aunque caben, indudablemente, ciertas matizaciones en las que ahora no entraremos por evidentes razones de espacio.

último, el tema de la escultura, que aparece como respuesta a su obsesión por el paso del tiempo. La consideración en último lugar del tema de la escultura se debe exclusivamente a una cuestión de coherencia temática, pues si, como vamos a ver enseguida, una de las razones que explican el rechazo de Leiris hacia el sexo es su estrecha relación con la muerte, la lógica temática conduce entonces de forma natural a la búsqueda de la inmortalidad, y ésta se encarna en el tema de la estatua y de la escultura. Su estudio en último lugar se debe, así pues, a esta razón, y nada tiene que ver, por tanto, con cuestiones de aparición cronológica en el interior del texto.

Lucrecia representa la atracción de Leiris por el sexo, por la dimensión de sacrificio y de rito que tiene la figura de esta heroína romana, cuya historia es recogida por el autor, al principio del capítulo III.

Y es que el gusto de Leiris por lo trágico, su obsesión por el castigo y su necesidad de humillación, tan patentes a lo largo de todo el texto, no encuentran para él mejor satisfacción que en la práctica del amor.

En primer lugar porque, respecto de la mujer, Leiris muestra en general una actitud de dependencia y de subordinación, y en segundo lugar porque para nuestro autor el amor pertenece al campo de la culpa. Así, preso de un profundo sentimiento de culpabilidad tributario de su cobardía innata -a la que tanto alude en *L'âge d'homme*- y de la educación católica: *si je pense également à l'influence déprimante qu'a eu sur toute ma formation ce que j'ai reçu d'éducation catholique -principalement la notion du fruit défendu et, plus encore, celle du péché originel* (Leiris, 1939: 202), experimenta, pues, de forma irresistible el deseo de expiar su propia falta en la asunción del dolor. Y no cabe duda de que llevar a cabo la transgresión, no exenta de dolor, que supone el acto amoroso desde este punto de vista, conlleva necesariamente el sufrimiento de un castigo.

(...) je me conduis toujours comme une espèce de "maudit" que poursuit éternellement sa punition, qui en souffre mais qui ne souhaite rien tant que pousser à son comble cette malédiction, attitude dont j'ai tiré longtemps une joie aiguë bien que sévère, l'érotisme étant nécessairement placé pour moi sous le signe du tourment, de l'ignominie et, plus encore, de la terreur -vraisemblablement mes plus violents facteurs d'excitation parce qu'eux seuls, en raison de ce qu'ils contiennent de pénible, m'autorisent à regarder ma dîme comme payée et me dispensent le droit de jouir librement, ayant supprimé en acquittant ma dette la stupide hantise du péché originel. (Leiris, 1939: 202-203).

Ascétisme dans la fornication, désintéressement dans la possession, sacrifice dans la jouissance, telles étaient aussi les idées dont l'apparence antinomique m'exaltait. (Leiris, 1939: 176).

Así se explica también la fascinación de Leiris por el suicidio y por los toros; precisamente por esa misma dimensión de tragedia, de ritual y de sacrificio que ofrecen, cargada asimismo, en ambos casos, de erotismo, por lo que implican de la pasión y de fusión total entre el yo y el otro.

En el suicidio, Leiris ve no sólo la única posible comunión del ser consigo mismo, a través de la fusión del objeto (el que muere) y del sujeto (el que mata), sino también la máxima expresión del amor por uno mismo:

(...) le sens profond du suicide: devenir à la fois soi et l'autre mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue, -seule possibilité de communion avec soi-même. Si je pense à l'amour absolu -cette conjonction, non de deux êtres (ou d'un être et du monde) mais bien plutôt de deux grands mots- il me semble qu'il ne saurait s'acquérir que moyennant une expiation, pareille à celle de Prométhée puni d'avoir volé le feu. Châtiment qu'on s'inflige afin d'avoir le droit de s'aimer trop soi-même, telle apparaît donc, en dernière analyse, la signification du suicide. (Leiris, 1939: 142).

Por lo que se refiere a la corrida, Leiris ve en ella, sobre todo, un ritual de sacrificio a cuya configuración concurren todos los elementos: desde los trajes de luces y la actitud religiosa del público que se levanta cuando cae el toro, hasta el hecho de que algunos aficionados coman las criadillas del toro, entregándose así a una especie de festín ceremonial.

Ritual de sacrificio que implica unión *en même temps que combat*, -ainsi qu'il en est de l'amour et des cérémonies sacrificielles, dans lesquelles il y a contact étroit avec la victime, fusion de tous les officiants et assistants dans cette bête qui sera leur ambassadrice vers les puissances de l'au-delà et -le plus souvent- absorption même de sa substance par la manducation de sa chair morte. (Leiris, 1939: 71). Y que, por otra parte, es tanto más verídico cuanto que la muerte está verdaderamente presente: en los cuernos del toro que materializan el peligro siempre acechante, y en la propia muerte del animal que, como en todo ceremonial de sacrificio, debe producirse de acuerdo con las reglas establecidas.

El torero debe someterse a las leyes del código taurino, porque de su acatamiento dependen tanto el éxito como la emoción y la estética del espectáculo. Pero, además, una faena reglamentaria y preceptista o sólo confiere a la pelea un carácter de belleza enormemente plástica, sino tam-

bién una dimensión erótica evidente, pues toro y torero, cuernos y muleta forman un todo casi indisociable, un solo cuerpo.

La question est (...) de déterminer pourquoi elle [la corrida] revêt cette apparence sacrificielle qui, bien plus que son intérêt immédiatement sadique, lui confère une valeur passionnelle, dans la mesure où le trouble qu'engendre la présence du sacré participe de l'émotion sexuelle. (Leiris, 1939: 70).

Judith, cuya historia también es recogida por Leiris, esta vez para introducir el IV capítulo del libro, representa sin embargo, sobre todo, el impulso negativo de Leiris hacia el amor, por la estrecha relación que la entrega amorosa de la heroína tiene con la muerte.

Ahora bien, para comprender en toda su extensión el rechazo de Leiris al amor, hay que mostrar en su totalidad el entramado semántico que lo sustenta.

Si el amor, como hemos dicho antes, pertenece al campo de la culpa, también es, para Leiris, violencia y violación, y lleva en sí mismo una amenaza; pues los gestos de ternura no son, en realidad, sino movimientos de destrucción. El amante es, por tanto, un portador de muerte, cuya acción se desarrolla en un clima de fiebre y de brutalidad, que culmina en sudor y en sangre. Esta vez, considerada en su dimensión negativa de *agua negra*, ya que en Leiris la sangre del amor es, en general, impura y maléfica.

Por otra parte, el paroxismo del amor está también asimilado a la muerte. Según Georges Bataille, compañero de Leiris en su etapa surrealista y después en el *Collège de Sociologie*, el gran mérito de Sade consistió en demostrar cómo el movimiento del amor, llevado a su último extremo, es un movimiento de muerte. Pues bien, Leiris participa totalmente de esta idea. Para él, *la crise de mort est en analogie avec le spasme* (Leiris, 1939: 87). Relativa pérdida de conciencia, abandono de la razón, el orgasmo es una vuelta al caos, similar a la muerte, si bien, a diferencia de ésta, tan sólo momentánea, transitoria.

(...) dans l'aventure sexuelle comme dans la mort le point culminant de cette crise s'accompagne d'une perte de conscience, au moins partielle dans le premier cas. (Leiris, 1939: 87).

Pero es más, incluso el amor es signo de muerte, como lo demuestran los elementos que lo acompañan y en los que se desarrolla: calor, hume-

dad, sudor, todos ellos elementos líquidos inequívocamente significantes, en Leiris, de lo perecedero, del paso del tiempo, es decir, de la muerte.

Y en este vector temático del sexo como sinónimo de muerte, siguiendo la cadena de imágenes que configuran la angustia de Leiris ante el paso del tiempo y su obsesión por todas las formas de decrepitud física, hay que señalar también su rechazo categórico a la procreación:

Quand ma soeur accoucha d'une fille, j'avais quelque chose comme neuf ans; je fus littéralement écoeuré (...) j'avais la révélation du vieillissement; je ressentais une grande tristesse et un malaise, -angoisse qui, depuis, n'a fait que s'accroître.

Adulte, je n'ai jamais pu supporter l'idée d'avoir un enfant, de mettre au monde un être qui, par définition, ne l'a pas demandé et qui finira fatalement par mourir, après avoir peut-être, à son tour, procréé. Il me serait impossible de faire l'amour si, accomplissant cet acte, je le considérais autrement que comme stérile et sans rien de commun avec l'instinct humain de féconder. J'en arrive à penser que l'amour et la mort -engendrer et se défaire, ce qui revient au même- sont pour moi choses si proches que toute idée de joie charnelle ne me touche, qu'accompagnée d'une terreur superstitieuse. (Leiris, 1939: 28-29).

De donde se desprende que a la *revelación del envejecimiento*, hay que añadir también un segundo motivo que justifica su repulsa hacia la procreación; y es que en la medida en que supone una continuación de uno mismo en otro, significa, por ello, una despersonalización. El hombre que accede a la categoría de progenitor no sólo se pierde en el anonimato, sino que incluso se ve relegado al simple papel de eslabón de esa cadena de eslabones que es la humanidad.

Sin olvidar un tercer aspecto que explica asimismo su rechazo categórico a la reproducción; y que se manifiesta en la repulsión visceral que le producen los recién nacidos y, fundamentalmente, el parto por lo que tiene de herida sangrante.

(...) j'ai toujours eu le dégoût des femmes enceintes, la crainte de l'accouchement et une franche répugnance à l'égard des nouveaux-nés. (Leiris, 1939: 28).

Esta cita pertenece a *L'âge d'homme*, pero año más tarde en *Fourbis*, segundo volumen de *La Règle du Jeu*, dirá:

(...) dans des sociétés assez éloignées des nôtres mais où les hommes comme partout ailleurs ont une position prépondérante, la femme -qui saigne tous les mois et à intervalles irréguliers, s'ouvre douloureusement pour mettre au monde- représente plutôt que son partenaire, un élément sinistre. (Leiris, 1955: 64).

Con lo que se completa la cadena semántica, al recuperarse la connotación negativa de la sangre, de la que antes hablábamos; haciéndose con ello evidente, al mismo tiempo, la estrecha relación que une el sexo a la decrepitud, y ésta a la muerte. Relación que toma cuerpo como tal a través de la figura de Judith, en virtud de su doble condición de amante y homicida.

Para terminar, veamos muy rápidamente el tema de la escultura (en todas sus facetas de piedra, estatua y Antigüedad) que, como dijimos, aparece como la respuesta a la obsesión de Leiris por el paso del tiempo.

Ayant la peau fréquemment irritée par le feu du rasoir, j'avais pris l'habitude de poudrer mon visage (...) comme s'il s'était agi de le dissimuler sous une espèce de masque et d'achever d'empreindre ma personne d'une impassibilité égale à celle des plâtres. Cela correspondait à une tentative symbolique de *minéralisation*, réaction de défense contre ma faiblesse interne et l'effritement dont je me sentais menacé; j'aurais voulu me faire une sorte de cuirasse, réalisant dans mon extérieur le même idéal de *roideur* que je poursuivais poétiquement. (Leiris, 1939: 185).

Si empezamos por esta cita es por cuanto en ella ya se pone claramente de manifiesto la íntima conexión que mantienen para Leiris los lexemas *plâtre*, *minéralisation*, *effritement* y *roideur*; es decir los conceptos de decrepitud y eternidad. Pues es porque se siente amenazado por la decrepitud (esto es, por la muerte) por lo que experimenta la necesidad de someterse a un proceso de *mineralización* que le permitirá evitar el efecto corrosivo del tiempo.

En este mismo sentido debe ser entendida la imagen de la estatua. Ya que, en efecto, tanto ese proceso de mineralización al que quiere someterse, como las estatuas por las que se siente tan atraído, no son significantes de muerte, como podría desprenderse de la impasibilidad y frialdad que sugieren, sino, por el contrario, de momentos de vida sustraídos al tiempo y, por ello mismo, eternos. Aunque, como vimos en la primera parte del análisis, Leiris rechaza cualquier signo de finitud; característica de la que sin duda la escultura, en tanto que trabajo de talla y modelado, susceptible de ser siempre retocado. No obstante, en este caso, es su naturaleza de materia permanente y eterna la que prevalece.

Así pues, si Leiris se siente casi voluptuosamente atraído por la Antigüedad, no es tanto por su dimensión histórica, cuanto por su significación de realidad que trasciende el tiempo y participa de lo eterno.

En un certain sens, il n'y a pas de différence pour moi entre "antique" et "classique" puisqu'il s'agit toujours de cette même pureté, dureté, froideur ou roideur -qu'on l'appelle comme on voudra. (Leiris, 1939: 68).

Donde se demuestra que, en Leiris, la imagen de la estatua que, normalmente, está siempre asociada a los conceptos de pureza, permanencia e inmortalidad es, en definitiva, tributaria de una obsesión de signo contrario: la angustia ante el paso del tiempo y la obsesión por la decrepitud. Obsesiones que para el autor de *L'âge d'homme* tan sólo parecen poder ser paliadas por la práctica de la escritura entendida como talla, como escultura de la propia estatua, que -como las de la Antigüedad- trascenderá el tiempo.

(...) j'espérais vaguement que le miracle poétique interviendrait pour tout changer et que j'entrerais vivant dans l'Éternel, ayant vaincu mon destin d'homme à l'aide des mots. (Leiris, 1939: 184).

Por lo que la metáfora de la escultura también significa el carácter artesanal que posee la escritura de Leiris. Ahora bien, siendo este aspecto sobre todo evidente en *La Règle du Jeu* y no tanto en *L'âge d'homme*, detenemos aquí el análisis del tema de la escultura, no sin antes apuntar otra posible significación de la imagen de la estatua que resulta, asimismo, de la angustia de Leiris ante el paso del tiempo y, en concreto, de su rechazo a la procreación.

Preso de esa aversión exacerbada hacia todo lo concerniente a la reproducción y a la continuidad de la especie, Leiris no puede abandonarse al amor sin sentir temor y, en cierto modo, también repugnancia. Sólo la mujer estéril o la prostituta le conmueve y le seduce. Ello explica la atracción voluptuosa que siente por las estatuas y, en general, por todas las formas de esterilidad: piedra, metal, hielo, desierto, etc...

Por lo que cabe afirmar que la escultura en la escritura de Leiris, además de simbolizar lo imperecedero y lo eterno, también colabora en la configuración de ese espacio inerte e infecundo por el que se siente irresistiblemente atraído.

Depuis longtemps je confère à ce qui est *antique* un caractère franchement voluptueux. Les constructions de marbre m'attirent par leur température glaciale et leur rigidité. (Leiris, 1939: 56).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * DEL PRADO, J. (1984): *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra Universidad.
- * LEIRIS, M. (1939): *L'âge d'homme*. París: Gallimard, col. Folio.
- * LEIRIS, M. (1955): *Fourbis*. París: Gallimard.
- * LEJEUNE, Ph. (1975a): *Lire Leiris. Autobiographie et langage*. París: Klincksieck.
- * LEJEUNE, Ph. (1975b): *Le pacte autobiographique*. París: Le Seuil.