

Creación poética y creación lingüística en Michel Leiris

MARÍA DOLORES PICAZO. U.C.M

Para comprender en toda su extensión el proceso de creación lingüística en Michel Leiris y, de este modo, descubrir la auténtica dimensión de su juego verbal -pues, ciertamente, el componente lúdico prima en su práctica literaria-, resulta imprescindible conocer, aunque sea someramente, el concepto leirisiano de escritura. Con ello, no sólo se pondrá de manifiesto la estrecha relación que une ambas cuestiones, sino asimismo la nula pertinencia de la dicotomía poesía/prosa en la obra de Leiris.

Así pues, antes de emprender la descripción y el análisis de los distintos procedimientos de creación lingüística en Leiris, vayamos primero con la delimitación de su concepción poética.

Desde *Simulacre*, su primer texto, hasta *Le ruban au cou d'Olympia*, su último libro, toda la andadura leirisiana, tanto en verso como en prosa, se centra en torno al lenguaje, al verbo, es decir, al *logos* creador.

Leiris concibe el lenguaje como *sonido* (música, oído) y como *dibujo* (plástica, vista); sin olvidar tampoco las dimensiones olfativa, táctil y, sobre todo, gustativa que asimismo posee y de las que da cumplida cuenta en el capítulo *Alphabet* de *Biffures*.

De ahí que su experiencia lingüística se configure como una experiencia sensorial, cuyos ejes fundamentales son el oído (fonética) y la vista (grafía). Lo cual, de otro lado, como veremos más adelante, explica que dos de sus técnicas de composición más relevantes sean la asociación fónico-semántica y grafo-semántica.

Por otra parte, cuando Leiris se refiere a la palabra, habla de una sustancia viva, de una sustancia (*suc d'existence*) cuyo significado auténtico no existe en absoluto de antemano. La palabra debe ser sistemáticamente manipulada, forzada, con objeto de hacerle expresar su auténtica significación, ajena al significado común y admitido.

Manipulación, en su acepción más etimológica de manejar, operar con las manos, no exenta de un claro placer sensual, por cuanto la palabra deja de ser un mero signo abstracto para convertirse en un ser vivo.

Y si tal es, sin duda alguna, el ejercicio llevado a cabo en *Glossaire*, personalísimo y explosivo inventario de voces, contrario a los diccionarios, en el que la lengua se desata y, con sus múltiples movimientos incontrolados -que son las distintas variedades del juego verbal leirisiano-, genera múltiples nuevos significados, tal es también, sin duda ninguna, la práctica realizada en la mayor parte de su obra, tanto en verso como en prosa, y en particular en *L'âge d'homme* y en *La Règle du Jeu*. Si bien en estos dos últimos casos, la labor de disección y de manipulación no se centra sólo en hechos de lenguaje o palabras clave, sino también en experiencias existenciales, en cuyo substrato, no obstante, se encuentra generalmente la experiencia verbal.

De ahí la especial atención que Leiris concede a toda manifestación de lenguaje, y de ahí también el papel primordial que éste desempeña en su obra.

Ahora bien, si genéricamente es sobre el lenguaje sobre el que Leiris centra su mira, es en realidad la escritura, en su proceso mismo de construcción a la búsqueda de su propio y auténtico significado, la que teje y constituye la trama de su producción y, en concreto, de su Tetralogía, que es, en definitiva, la obra de su vida; pues fue compuesta entre 1948 y 1976, es decir, a lo largo de un período que abarca casi treinta años.

Pero, volviendo al objeto que nos ocupa en este momento, una vez expresado el carácter sustancial y matriz del verbo leirisiano, conviene fijar con mayor precisión los límites de esta escritura.

Ya en *Glossaire* el propio Leiris pone de manifiesto la función oracular asignada a la escritura : *alors le langage se transforme en oracle*, decía tras explicar el proceso de disección al que debe ser sometido el lenguaje.

El oráculo es una palabra imprevisible, en ocasiones equívoca, que se presenta a menudo bajo la forma de una pregunta o de un enigma cuyo

significado no puede resolverse en un mismo mensaje para todos. Por ello su interpretación no es nunca colectiva, sino totalmente particular y personal.

El oráculo, de otro lado, nos informa también sobre nuestra conducta. Pues, en efecto, experimentando con el lenguaje, no sólo liberamos sentidos y creamos nuevos referentes, también aprendemos algo sobre nosotros mismos.

Pero Leiris no pide a su escritura que le enseñe a conocerse, que le descubra cómo es; le pide que le revele la norma ética-estética de su conducta a seguir. Por esta razón, siendo la escritura lo único que podrá descubrirle esa fórmula mágica que aúne los conceptos de ética y estética, resulta lógico que la andadura leirisiana se oriente hacia la poesía, que es el punto donde convergen lo real y lo imaginario, el espacio de la revelación por excelencia.

La búsqueda de Leiris es, por consiguiente, una experiencia fundamentalmente poética; y así lo demuestra no sólo el carácter de revelación y de mise *en présence* de su escritura, sino también la manipulación y la práctica de disección que aplica al verbo para hacerle significar en plenitud. La palabra es una sustancia viva -lo hemos visto-; se trata, por tanto, de sumergirse en ella, de adentrarse en la espesura densísima del verbo, atentos a sus ramificaciones naturales, para de este modo aprehender su riquísimo potencial semántico. De ahí, además, que su escritura se muestre vacilante y ahebrada. Lo cual, como veremos más adelante, enlaza perfectamente con el sistema fundamental en el que se encuadran sus distintos procedimientos de creación lingüística.

Verbo, lenguaje, escritura no son, por tanto, sino indicios o aspectos de una misma realidad, la realidad poética, la poesía, que para Leiris, como él mismo lo expresa, es una segunda infancia: *alors je retrouvai une seconde enfance, sous le pavillon de la poésie reconnue et pratiquée comme telle*, dice también en *Biffures*.

L'homme ne se possède que par éclaircies decía Arthaud, definiendo esos momentos de lucidísima conciencia como *les intermittences de l'être*. Leiris los llama *états de tangence*. Son esos momentos en los que el hombre entra en contacto con lo más íntimo de sí mismo, con lo más profundo. Esos instantes privilegiados en los que la conciencia de sí, uniéndose al ser del universo, se hace eterna, inmortal; esos fogonazos esporádicos, al

mismo tiempo fulgurantes de luz y de bruma, de absoluta transparencia y densísima opacidad. Experiencias cruciales, en resumen, a las que Leiris tuvo acceso de cuando en cuando, en algunos de sus sueños y en la tragedia del espectáculo taurino, pero sobre todo en sus juegos con el lenguaje. De donde se infiere, con total evidencia, la dimensión ontológica del componente lúdico en la obra de Leiris.

Por ello, consciente de que sólo la poesía permite verdaderamente acceder a ese *estado de tangencia*, orienta su andadura hacia ella. Porque es el espacio donde el ser deviene total y eterno, donde la verdad no necesita ser probada, porque la autenticidad, paradójicamente impregnada de imaginario, se impone como una visión irrecusable. La poesía -como la infancia, y de ahí la fascinación de Leiris por ella- resuelve toda oposición, todo antagonismo, toda antinomia; es una victoria de lo posible sobre la imposibilidad racional, a cuyo mundo caótico y fragmentado se opone el universo evidente e indiviso del poeta.

Una vez delimitado el concepto leirisiano de escritura y precisada su naturaleza eminentemente poética, queda clara, como anunciábamos al principio, la nula pertinencia de la dicotomía *poesía/prosa* en la producción de este autor.

Su obra, más que una sucesión de libros definitivos, acabados, e independientes, debe ser considerada y, por tanto, leída como un gran palimpsesto formado de múltiples y diversas capas: novelas, poemas, ensayos, autobiografías, etc..., que se solapan, se cruzan y se ramifican como las vías férreas al llegar a una estación principal, configurando con ello ese sistema a la vez total y fragmentario que constituye la escritura de Michel Leiris.

Y si por evidentes razones de tiempo, y quizá también de oportunidad, no podemos detenernos en el análisis minucioso del proceso intertextual que informa significativamente el discurso de Leiris, sí creemos, sin embargo, pertinente hacer una breve reflexión a este respecto. Y ello, por cuanto el objeto y el efecto perseguidos con este proceso se imbrican en los perseguidos con el conjunto de las técnicas de composición que inmediatamente expondremos.

Al margen de otras consideraciones, en las que ahora no entraremos, cabe afirmar que la práctica intertextual, explotada por Leiris hasta la saciedad, produce una corriente especular, un juego de correspondencias -

por analogía y por oposición- que no sólo permite evaluar con precisión el valor del contenido referido, sino que, asimismo -y sin duda es lo más importante-, muestra la pluralidad y diversidad del yo de la escritura. Valgan, a modo de ejemplo, las distintas versiones que ofrece de su relación con Khadidja, narrada primero en el enigmático poema *L'Ange de la mort*, después en el capítulo *Vois! Déjà l'ange...* de *Fourbis*, y por fin recuperada en *Fibrilles*, y cuyo objeto estriba en dar cuenta precisamente de las metamorfosis del yo.

Ahora bien, si la superposición, la imbricación y los cruces son elementos constantes de ese gran palimpsesto que es la obra de Leiris, hay que observar también que todos ellos no son sino aspectos de un mismo y único *modus operandi* esencialmente característico de la escritura leirisiana. Se trata de la *bifurcación*, práctica matriz que no sólo engloba estos aspectos señalados, sino que incluye y dirige, asimismo, todos los juegos verbales, es decir, todos los procedimientos de creación lingüística utilizados por Leiris. De suerte que, más que como una técnica general de composición, o incluso un marco metodológico, la *bifurcación* debe ser entendida como una conducta necesaria e inherente a la búsqueda leirisiana.

Tanto es así que su acción repercute en todos los niveles textuales, y por ello, desde un punto de vista estrictamente genético, se pueden establecer dos planos de actualización, en función de la mayor o menor tendencia que presente el discurso hacia la expresión en prosa o hacia la expresión poemática.

Así, en el primer caso, es decir, cuando el discurso se incline con más claridad hacia la expresión en prosa, la *bifurcación* se traducirá en la proliferación de frases largas, sinuosas y laberínticas, cargadas de rodeos, incisos, paréntesis, digresiones, etc., que si ciertamente interrumpen de forma constante el hilo sintáctico, no sólo no alteran el desarrollo del discurso, sino que, por el contrario, lo configuran. Pues, en efecto, estos elementos dilatorios y de ruptura, lejos de ser elementos secundarios de una trama principal, imprimen el ritmo, constituyendo el movimiento mismo del texto.

Por otra parte, cuando el discurso presenta, sin embargo, mayor tendencia hacia la expresión poemática, la *bifurcación* se actualiza en la profusión de todos los recursos de disociación verbal imaginables: homonimia, paronimia, ejercicios de dicción o de memorización, aforismos, derivas,

juegos sobre la asonancia y la disonancia, sobre aliteraciones o sobre choques fonéticos, etc. Juegos todos ellos a los que, ciertamente, el lenguaje se presta con facilidad, pero para los que Leiris reivindica todo su valor de aprendizaje, elevando su categoría a niveles de componente ontológico.

Y es precisamente en estos últimos recursos en los que ahora nos detendremos, por ser los que atañen de forma más directa al proceso de creación lingüística propiamente dicho.

Tal y como adelantábamos al iniciar esta comunicación, las técnicas de composición leirisianas más recurrentes giran, fundamentalmente, en torno a estos dos polos: la asociación grafo-semántica y la asociación fónico-semántica. Por ello, con el fin de sistematizar en la medida de lo posible una proliferación tan ingente de procedimientos, vamos a considerar tan sólo estos planos, que son, sin duda alguna, los más representativos.

LA ASOCIACIÓN GRAFO-SEMÁNTICA.

Es decir no sólo la alianza de significados por la analogía gráfica de sus significantes, de la que da perfecta cuenta en los caligramas incluidos en *Glossaire: j'y serre mes gloses*, sino también la posibilidad de establecer el auténtico sentido del verbo a partir de su estructura gráfica.

Zénith, Porphyre, Péage

sont les trois vocables que je lis le plus souvent.

Ils ne m'apparurent d'abord que partiellement: le Z en zébrure ou zig-zag de conflit, fuite oblique vers les incidences puis persévérance dans une voie parallèle, -l'Y de l'outre-terre (Ailleurs, qu'Y a-t-il? Y serons-nous sYbille? Qu'Y pourrai-je faire si je n'ai plus mes Yeux?), -l'A écartant de plus en plus son angle rapace sous-tendu par un horizon fictif, tandis que P poussait la Porte des Passions. (Leiris, 1943, p. 26).

De donde se desprende la capacidad evocadora de la grafía, que alcanza sin duda su máxima expresión en el capítulo *Alphabet* de *Biffures*, donde Leiris recrea su aprendizaje de la lectura explorando la forma de los signos; esto es, a través de las imágenes que le sugirieron (al niño) y le sugieren (al adulto) los dibujos gráficos de las palabras e, incluso, de las letras.

Sirva de ejemplo, en esta ocasión, su interpretación del alfabeto, que, debido a su extensión, tan sólo reproducimos en parte:

[...]L'A se transforme en échelle de Jacob (ou échelle double de peintre de bâtiment); l'I (un militaire au garde-à-vous) en colonne de feu ou de nuées, l'O en

sphéroïde originel du monde, l'S en sentier ou en serpent, le Z en foudre qui ne peut être que celle se Zeus ou de Jéhovah. (Leiris, 1948, p. 45).

O su aprendizaje de la Historia Sagrada, recreado asimismo a partir de la evocación que le inspira la diéresis. El juego consiste en determinar cuál es el significado común de estas palabras bíblicas (*Caïn, Moïse, Esaü, Noël, Saül*), que forman cadena, y cuya intersección en el plano del significante es la diéresis.

LA ASOCIACIÓN FÓNICO-SEMÁNTICA.

Sin duda alguna la técnica más frecuente en Leiris, y aquella de la que obtiene mayor rentabilidad.

La puesta en práctica de este procedimiento demuestra la existencia de un acto mental, de un *razonamiento* prelógico casi primitivo, pues las imágenes no se relacionan siguiendo reglas lógicas y sintácticas, sino partiendo del sonido de las voces que las expresan, según su carga emocional.

En este caso, en efecto, el juego busca tanto la articulación de segmentos de toda índole -descriptivos, oníricos, reflexivos, etc.- como la creación de nuevos significados a partir de la estructura fónica del verbo. Si bien, en ocasiones, Leiris lleva la práctica de este juego mucho más lejos, descomponiendo la estructura de la palabra en sus unidades fónicas mínimas. Así, no sólo se abandona a la ensoñación que le sugieren determinados fonemas o grupos fónicos, sino que busca -y consigue- la ilación de significados a partir de analogías o contrastes de sonidos.

Por esta razón, habida cuenta de que Leiris actualiza al máximo todas las posibilidades de la asociación fónico-semántica, creemos pertinente considerar por separado cada uno de los modos que la informan.

La homofonía.

Empezaremos por la homofonía. Por ella entendemos, más que la identidad absoluta de sonido, para la que conservamos el término de homonimia, el principio más general de semejanza sonora, a partir del que Leiris establece las combinaciones más diversas. Combinaciones que van desde la simple analogía en la secuencia global de la palabra, como ocurre en este poema de *Bagatelles végétales*, recogido después junto con otros libros bajo el muy significativo título de *Mots sans mémoire*:

2000 livres de livres = 1 tonne de tomes.
 Liasses de liesse.
 Molécules d'écume molle, atomes de tomates.
 Monument de menue monnaie.[...]
 Une paire de poires, un couple de coupoles.(Leiris, 1956-1969, p. 124);

pasando por la dispersión del término en grupos silábicos:

Ballerines à belles narines.
 Barcarole carolingienne.
Barrabas à Biribi ou L'Alibi d'Ali-Baba (damier de dards et de larmes amères, le drame)(Leiris, 1956-1969, p. 128);

hasta su pulverización total, operada por la diseminación absoluta de sus elementos:

TEUTATÈS, terreur à trois têtes triplement tonnée!
 CERNUNNOS, en serres et en os, en chair et nerfs à nu!
 Dieux auxquels, à tort, je joignais IRMENSUL -iris, menthe, lys et campanules-germain et non celte comme dans la *Norma* de Bellini[...](Leiris, 1976, p. 27)

Aquí, el orden silábico de los elementos puede ser conservado, como en "IRMENSUL", o subvertido, como en CERNUNNOS, hasta llegar al último grado de liberación del verbo:

[...]PARACELSE: effervescence bruissante de sels qui se dissolvent, glicées d'eau de seltz qu'en le serrant au col on fait jaillir d'un siphon, allumette qu'on frotte et qui fulmine, départ en fusée de ce qui était sous pression.(Leiris, 1976, p. 75)

Es, en definitiva, la explosión de las *ramificaciones secretas de la palabra*, de las que hablaba en *Glossaire*.

Por otra parte, dentro de este mismo apartado consagrado a la homofonía, cabe asimismo destacar la presencia de la *paronomasia* como otro de los modos de articulación fónico-semántica frecuentemente utilizados.

Valga, a modo de ejemplo representativo, esta cita extraída de *Biffures*:

[...]Les *limbes* à propos desquels je notai [...] qu'on parle aussi du "*limbe*" d'une feuille, mot bien proche également de la "*lymphe*" (elle-même presque "*nymphe*") qui circule comme une sève à travers nos tissus (Leiris, 1948, p. 134)

La homonimia

Es decir, como anunciábamos hace un momento, la identidad de sonidos representados por signos diferentes en palabras que tienen distinto significado.

No obstante, cabe aquí también precisar el uso que Leiris hace de este principio, pues a menudo su práctica resulta muy particular.

El proceso de dispersión y de diseminación verbal que antes señalábamos, al considerar la homofonía, también se aprecia en este caso. Por ello, si bien la relación homonímica en Leiris se establece normalmente sobre la cadena fónica completa de los vocablos, con frecuencia también se produce partiendo de las secuencias fónicas que constituyen los grupos silábicos de un término, considerados por separado.

Sirva de ejemplo más significativo este poema incluido en el último volumen de *La Règle du Jeu*, donde se pone claramente de manifiesto cómo determinadas palabras, sometidas a un proceso de diseminación, pueden engendrar homónimos múltiples, es decir, homónimos compuestos, a su vez, por dos o tres palabras:

AU PLUS OFFRANT:

Art - mûr - rerie.

Bise - cul - tuerie.

Boue - chaiterie.(Leiris, 1976, p. 172)

Y, por fin, un último modo de composición que asimismo participa de la asociación fónico-semántica es la capacidad de relacionar distintos significados por la aparente pertenencia de sus significantes a un tronco común, esto es:

La falsa etimología.

J'ai quelque peine, en effet, à me représenter la mot "diaphragme" sans le concevoir comme entretenant avec "fragment" un rapport étymologique étroit, que l'existence d'un même bloc compact de sons dans l'un et l'autre de ces substantifs peut paraître démontrer irréfutablement.(Leiris, 1948, p. 99)

Así pues, homofonía, paronimia, homonimia y falsa etimología, procedimientos todos ellos tributarios de la concepción substancialista que Leiris

tiene del lenguaje, y que son puestos en práctica con el fin de demostrar cómo cualquier alteración fónica lleva necesariamente una variación de significado.

Técnicas, en definitiva, junto con la asociación grafo-semántica, a las que pueden ser añadidas otras muchas, pero a las que tan sólo añadiremos para concluir, la **enumeración**.

Si Leiris recurre en ocasiones al simple inventario de términos expresados como letanías, no es sólo con la intención de poner de manifiesto la dimensión lúdica de su experimentación con el lenguaje, sino porque, por la ausencia de contexto y de articulación sintáctica, el imaginario se desarrolla más libremente. La concentración semántica, favorecida por la desnudez de la palabra, provoca una emoción, y por consiguiente la creación de un significado, tanto más rico cuanto mayor es el blanco que rodea al verbo:

Ma mie, mon pain, mon sel,
mon araire, mon tréteau, mon levain!
Mon amie, mon pépin, ma nacelle,
mon air, mon eau, mon vin. (Leiris, 1956, p. 143)

Por otra parte, la enumeración es probablemente el recurso que mejor revela la identificación de la poesía y de la prosa en la obra de Leiris; pues reúne sin implicar organización alguna, y entraña la idea de amontonamiento y acumulación. -En este sentido, el título del segundo volumen de *La Règle du Jeu, Fourbis*, resulta enormemente significativo.

Y si la enumeración configura series, también permite asociaciones insospechadas e introduce un principio de continuidad en virtud del cual cada serie parece exigir una prolongación con objeto de ser completada; más que totalidad, la enumeración es, por tanto, suma.

Suma que, además, lleva consigo la conciencia de la insatisfacción, de la carencia, a las que constantemente alude toda la obra de Leiris, y para cuya posible reparación, paradójicamente, el autor sólo concibe el empleo reiterativo de este recurso: acumulación de textos, de frases, de palabras. Sucesión de elementos homólogos, en definitiva, que al mismo tiempo también introduce en el discurso que progresa en línea recta un principio de interrupción, de vuelta *da capo*, es decir, una cadencia totalmente propia del verso, tendente a armonizar la sucesión lineal y el movimiento circular.

Todo lo cual no sólo confirma sin ningún género de dudas la necesidad a la que antes nos referíamos de considerar y leer la obra de Leiris como un denso y complejo palimpsesto, sino que, asimismo, revela la imposibilidad del objetivo perseguido por Leiris. Cuadratura del círculo, como él mismo dice, condenada de suyo a ser incesantemente reemprendida.

En conclusión, podemos afirmar que, si en los procedimientos de creación lingüística utilizados por Leiris con objeto de *liberar* al lenguaje prima el componente lúdico, éste adquiere sin embargo en su obra una dimensión ontológica y oracular. Pues el juego, que supone para Leiris la reconsideración de todo un universo - el universo de los *adultos*, del que curiosamente no participan ni el niño ni el poeta-, tiende a la revelación de la regla de oro que aúne los conceptos de ética y estética.

A la discontinuidad de la existencia responde la discontinuidad del lenguaje: éste, igual que aquélla, no es un curso regular y tranquilo, sino un chorro que emana a sacudidas, senderea y se bifurca. Unir esos ramales desarticulados que se van a la deriva y agruparlos, no siguiendo catalogaciones lingüísticas más o menos arbitrarias, sino con todo el rigor de las analogías que surgen en la conciencia, equivale a buscar la epifanía de la multiplicidad del yo encarnada en el verbo poético. Por ello, el efecto que estos procedimientos producen en el lector resulta igualmente múltiple.

Por un lado, provocan curiosidad e interés, no exentos de un claro placer intelectual, que induce a continuar el juego, y por otro, una vez aceptado el pacto y admitida la regla del juego, el lector asume la intención del autor y, como el aficionado en el espectáculo taurino -por tomar una imagen especialmente querida por Leiris-, comprende y sigue las evoluciones del torero, evaluando el riesgo y disfrutando de las suertes, a la espera de ese fogueo deslumbrante, de ese momento de armonía y plenitud inefables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * LEIRIS, M. (1925). *Glossaire: J'y serre mes gloses*, in *La révolution surréaliste*, nº3.
- * LEIRIS, M. (1943). *Le pays de mes rêves*, in *Haut Mal*. Paris, Gallimard.
- * LEIRIS, M. (1948). *Biffures*, in *La Règle du Jeu*. Paris, Gallimard.
- * LEIRIS, M. (1956). *Bagatelles végétales*, in *Mots sans mémoire*. Paris, Gallimard, 1969.
- * LEIRIS, M. (1966). *Fibrilles*, in *La Règle du Jeu*. Paris, Gallimard.
- * LEIRIS, M. (1969). *Marrons sculptés pour Miró*, in *Mots sans mémoire*. Paris, Gallimard.
- * LEIRIS, M. (1976). *Frêle bruit*, in *La Règle du Jeu*. Paris, Gallimard.