

Del poema en prosa al relato poético

INMACULADA ILLANES ORTEGA
Universidad de Sevilla

La carrera literaria de André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) se inicia en 1943 con la publicación de *Dans les années sordides*, un volumen que presenta el resultado de la actividad poética desarrollada en secreto durante los diez años anteriores. Tras él vendrán libros de relatos, novelas, obras de teatro, nuevos repertorios poéticos, ensayos y numerosos textos de crítica de arte. Una prolífica producción que, pese a su diversidad, responde a una única y singular concepción de la creación literaria. Para Mandiargues, ésta no es sino una forma de arte, que utiliza la palabra como medio de expresión, y, por tanto, la literatura no difiere sustancialmente en sus motivaciones, en su significación y en sus efectos de otras formas de expresión artística como la pintura.

En su opinión¹, el impulso de creación nace, en el escritor como en cualquier otro artista, de un sentimiento de exaltación, de emoción ante los “objetos maravillosos” que el mundo ofrece al espectador sensible. Elementos naturales o artificiales² presentes a su alrededor, despiertan admiración y emociones ante su simple contemplación, al tiempo que hacen nacer en el individuo el deseo de producir una obra propia capaz de provocar un efecto similar. La forma elegida para ello puede ser muy variada, pero, en cualquier caso, será siempre el resultado de una actividad eminentemente emotiva y del deseo de crear “belleza”, entendida ésta como la cualidad capaz de generar emociones sensibles en el espectador.

De entre las múltiples formas de expresión artística, Mandiargues manifestará, no obstante, una clara preferencia por dos de ellas: la pintura y la escritura, ambas entendidas en su sentido bastante amplio. Su vasta formación cultural (a pesar de su nada brillante carrera

1 Expresada en diversos textos, entre otros los artículos “Le corps du poème” y “Pourquoi?” (*Deuxième belvédère*) o los prólogos a *Le musée noir* y *L'Âge de craie*.

2 En “Pourquoi?”, Mandiargues enumera algunos de estos objetos: “*de la femme au poème, du serpent au tableau, de l'orchidée au mur de faubourg, du bois brûlé ou lavé par les vagues au glacier, au galet et au récif à marée basse, du cristal de roche au volcan, à la mante religieuse et au rédive de la poussière (sans oublier la poussière même)*» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1962:70). En el prólogo de *Le musée noir*, se enumeran también sendos repertorios de materias elementales y de conjunciones espacio-temporales de los que surge un sentimiento similar de fascinación.

estudiantil) y sus numerosas amistades con artistas plásticos contemporáneos le convertirán en gran conocedor y amante del arte pictórico en todas sus manifestaciones, incluidas las más osadas producciones de los nuevos creadores y, debido fundamentalmente a su amistad personal con Henri Cartier-Bresson, también del nuevo arte de la fotografía.

Sin embargo, pese a su declarada admiración por la pintura, su relación con ésta será siempre la de un espectador sensible, admirado y crítico. Como creador, escogerá otra forma de expresión cercana a su sensibilidad para la que, pese a las dificultades técnicas, se siente más dotado: la escritura.

Dada su función fundamental de producción de “objetos bellos”, la literatura, como cualquier otra forma de arte, es una actividad de creación fundamentalmente libre, sometida únicamente a los dictados de la sensibilidad. Por ello, los intentos de someterla a la rigidez de principios normativos o a determinados juicios de valor surgidos de consideraciones externas son, a su juicio, absolutamente inútiles:

«La littérature se pouvant dire simplement écriture, rien de mieux, rien de pis (comme justement les peintres nomment peinture leur activité), prenons le mot dans son sens le plus général, comme s'il était neuf, nettoyé de toute la crasse laudative ou péjorative que chacun se croit obligé d'augmenter à son tour»
(PIEYRE DE MANDIARGUES, 1962:67)

En este sentido, Mandiargues, pese a sus afinidades con el grupo surrealista y su declarada fidelidad a su amigo André Breton, rechaza abiertamente la distinción establecida por éste entre poesía y literatura, y el consiguiente desprecio de ésta última:

«Que voulez-vous, je n'ai jamais accepté la distinction, élevée à hauteur de dogme par Breton et les surréalistes, entre littérature et poésie. Il est banal, mais nécessaire, de redire que, selon ce dogme, la littérature serait une chose méprisable parce que vulgaire, fabriquée, commerciale sinon même industrielle, entachée d'esthétisme, confinée dans le bas, tandis que la poésie est inspiration, exaltation et révolte, sorte de fleur merveilleuse jaillie de l'esprit de l'homme pour s'épanouir bien au-dessus de lui, pour donner à voir l'invisible, pour exprimer l'ineffable. Pour optimiste que soit cette conception, je suis d'accord avec elle, à condition de la prendre comme un voeu plutôt qu'une exigence, mais, en me fondant notamment sur l'exemple de Mallarmé, je me refuse à séparer la poésie de la littérature.» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:132)

La poesía anima, pues, cualquier tentativa de escritura artística, independientemente de la forma final adoptada por el texto. Es la búsqueda de la emoción sensible la que mueve al creador y, para provocar el efecto deseado en el lector podrá servirse indistintamente de cualquiera de los medios a su alcance.

En “Le corps du poème”, Mandiargues señala además, en relación con el poema (aunque sin duda podemos hacer extensiva esta consideración a cualquier otra forma de literatura), cómo este efecto artístico puede emanar de elementos formales muy diversos:

«Le lézard, le serpent, le cristal, le galet, le filet d'eau qui coule de la roche sont de si éclatantes réussites que rien ne les pourrait améliorer. Ainsi doit être le poème (quand on considère qu'il est sorti de la période de travail, et que l'on a décidé de le montrer et possiblement de le publier). Il doit se présenter comme un poisson dans l'eau, comme un jeune oiseau ravissant. Ce ravissement que nous sommes en droit d'exiger de lui, il peut nous le procurer par sa figure étrange ou par sa simplicité, par un éclat baroque ou par une beauté brute, par une sorte de dénouement dépoli même. Tout cela est dans la nature et tout cela peut être merveilleux. Mais le poétique et le merveilleux sont inséparables de cette fraîcheur qui fut appelée «édénique», et dont l'univers est prodigue avec une généreuse innocence.» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1962:90)

La labor creadora, lo que Mandiargues llama el proceso de “cristalización” del impulso poético, es por sí misma una actividad lo suficientemente compleja y difícil como para imponerle limitaciones externas ajenas a su propia condición.

Entre estas limitaciones externas se encuentra, naturalmente, la tradicional distinción entre géneros literarios, cuya validez es puesta en cuestión por el autor. En la búsqueda de la expresión más apropiada a su sensibilidad, los límites genéricos se tensan, se vuelven flexibles, para adaptarse a las necesidades expresivas del creador. Si a ello añadimos el particular gusto de Mandiargues por el exceso y la “outrance”, este deslizamiento se convierte en algo natural y, en cierto sentido, inevitable:

“Le roman, le récit, la nouvelle, sont des genres qui se sont usés vite... Seuls le grand style, la licence et l'outrance seront la justification de quelques-uns... Il ne s'agit plus, cependant, de passer des barrières où de les abattre, mais de quelque chose de plus passionnant qui est d'être transporté plus loin par le jeu de la pensée et du langage, comme si le mécanisme de l'écrivain était soumis brusquement à une surchauffe ou à une suralimentation et s'il entraînait le mécanisme du lecteur dans une accélération partielle. Jamais l'on ne vanta suffisamment les vertus de l'excès...”³

Esta flexibilidad de los límites genéricos es una característica fundamental de la escritura mandiarguiana en todas sus formas. Tanto sus poemas, en verso libre o en prosa, como los cuentos, relatos, novelas e incluso obras de teatro, están animados por un espíritu poético innegable, que los singulariza al tiempo que impone dificultades a su catalogación y, en el caso de los textos dramáticos, a la propia puesta en escena.

Ya hemos señalado cómo la primera obra publicada por el autor es un volumen de poemas en prosa. Sin embargo, sus primeras composiciones poéticas, en verso libre, no verán la luz pública hasta varios años después, en 1961, bajo el título *L'Âge de craie*, en un volumen que integra además un largo poema dedicado a Meret Openheim: *Hedera ou la persistance de l'amour pendant une rêverie*⁴.

3 *Troisième belvédère*. Citado en PIEYRE DE MANDIARGUES (1975:172)

4 Una edición posterior, en 1967, en la colección “Poésie” de Gallimard, recoge las tres obras en orden cronológico.

En el prólogo, el autor se disculpa por las incorrecciones, de una obra no concebida inicialmente para ser compartida con otros, y nacida, en un estado de exaltación febril, del deseo de emular a los grandes autores que despiertan su admiración. Señala, además, cómo “*c’est en écrivant des poèmes que l’on apprend à écrire*” y justifica la revisión de los errores más graves del texto, a pesar de la consideración actual (defendida por los surrealistas) del poema como mensaje directo de la inspiración “*qu’il est obligatoire de livrer dans toute sa pureté*”.

Los cuarenta poemas que integran este volumen son una muestra de la libertad con la que esta inspiración encuentra su inscripción formal: versos irregulares y sin rima, agrupados en estrofas de extensión variable y con una ausencia casi total de puntuación. Es el paso previo al abandono del verso en los poemas que compondrán *Dans les années sordides* (si bien *Hedera* supone una nueva incursión en el verso libre). Tanto las dieciséis composiciones que componen la primera parte del volumen, como el conjunto de “Les Heptamérides” (siete poemas destinados a ilustrar una serie de dibujos de Leonor Fini) o los diez textos que integran la parte final, “*Soie et charbon*”, están escritos en prosa poética.

Éstos últimos presentan, ciertamente, un carácter particular, manifestación de ese deslizamiento genérico al que antes aludíamos. La introducción del elemento narrativo y el tratamiento formal de algunos de estos textos los sitúa en un nivel cercano al de otras obras mandiarguianas publicadas bajo la etiqueta de “*contes*” o “*écits*”.

El texto que abre esta sección, “*L’œuf dans le paysage*”, significativamente dedicado a Salvador Dalí, gran amante de los juegos de percepción, es una invitación directa al lector (“*approche-toi*”, “*vois*”, “*contemple donc*”...) a realizar un pequeño juego, que le permitirá captar una nueva visión de la realidad que le rodea: la contemplación del mundo a través de uno de esos nudos que se forman a menudo en el vidrio de las ventanas, nos ofrecerá una visión deformada, y, sin embargo más real, por desmitificada, del mismo. Un guiño al lector que, además de una evidente afirmación del principio de relatividad, subraya la importancia que la percepción adquiere en la escritura mandiarguiana, eminentemente visual.

A esta declaración de principios estéticos, le siguen textos de carácter muy diverso. En varios de ellos (“*La terre de Wolfgang Amadeus*”, “*Le paradis dans la mine*”, “*La mouche de mer*”), se representan escenas singulares, espectáculos extraordinarios en los que se combinan el artificio compositivo del ser humano y la extraña belleza del mundo natural, destacando en ellos la notable presencia de los insectos, animales de extraordinaria morfología y colorido, a los que un simple aumento de tamaño convierte en monstruos fascinantes para el espectador.

Se trata de visiones de carácter eminentemente descriptivo, si bien en el párrafo final de “*La terre de Wolfgang Amadeus*”, supone un intento de ruptura del estatismo de la descripción, realizada en un presente atemporal, del baile de los patinadores sobre el helado lago lleno de estatuas, mediante el recurso a un “si” hipotético:

“Si l’un d’eux cédaît, pourtant, avant le rayon vert, s’il croulait en jetant des morceaux depuis sa prodigieuse hauteur jusqu’aux rivages qui bornent la vue, alors ce serait un carnaval de tigres et de bacchus, parmi les patineurs fuyards, et la fleur immense qui dort aux profondeurs percevait le chaos pour s’épanouir; nacre charnellement, au-dessus de la banquise fracassée” (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1967 :152)

La introducción del eje temporal en la descripción de las escenas y, con ella, la progresiva aparición del elemento narrativo, se hace patente en el resto de los textos que componen la sección. Así, “Black and white” y “Le bain de la Mauriac”, presentan sendas descripciones de curiosos rituales, uno colectivo y otro privado. En el primero, la combinación de colores expresada por el título sirve de excusa para la elaboración de un supuesto ceremonial festivo de las poblaciones baptistas de las Montañas Rocosas, del que el texto describe las distintas fases.

En el segundo, una frase en primera persona del singular sirve de introducción (y de coartada de realidad, puesto que el narrador afirma conocer al personaje del que va a hablar) a la exposición de la particular costumbre practicada por una cantante de ópera antes de interpretar un determinado papel: con minucioso detalle, se describe el procedimiento por el que la voluminosa dama se introduce en una bañera en la que serán vertidas decenas de pequeños ratones blancos, cuyo masaje sobre la rosada piel de la cantante producirá beneficiosos efectos sobre su garganta.

En ambos textos, la presencia de la narratividad es muy limitada, por cuanto la temporalidad se limita simplemente al necesario encadenamiento de las sucesivas fases de un ritual preestablecido. Por tanto, se trata nuevamente de la descripción de una visión singular, si bien en este caso, la escena presenta cierto desarrollo temporal, por lo que el texto muestra en realidad una serie de visiones encadenadas.

Más notable es la presencia del elemento narrativo en “La profanation de l’hostie”, donde se narra un extraño episodio vivido por el narrador en un bosque sin localización precisa. El texto, que comienza con una frase que recuerda a las fórmulas habituales de inicio de los cuentos tradicionales (“*Il y avait un grand pin dans la forêt...*”), presenta una estructura interna a modo de tríptico, en el que la descripción de la situación de los dos observadores subidos a una privilegiada atalaya natural y sus breves comentarios finales sobre lo visto sirven para enmarcar el relato de la extraña escena (la descripción, de nuevo, de un irreverente ritual), a la que asisten como testigos ocultos.

Relato de una visión, aunque esta vez por observador interpuesto, es también “Le revers de la médaille”, en el que una poética, barroca e inquietante exhortación a la desconfianza en la solidez de las ideas da paso a la narración de la singular experiencia de un hombre que, tras asistir a las celebraciones de la fiesta nacional, contempla, a la orilla del mar, una magnífica y terrible visión, de cuyos efectos devastadores (su cuerpo se consume, deshaciéndose en un sucio polvo blanco) no podrá ni querrá escapar. La narración, no obstante,

se diluye en la suntuosa efusión verbal de un texto de marcado carácter simbólico y poético, puramente surrealista.

Un carácter muy diferente presenta “Des chiens”, el más narrativo de los textos que componen el volumen. En él, una voz intradiegética utiliza la primera persona del plural para contar cómo su país, que ha renunciado voluntariamente a la violencia, incluso defensiva, es víctima de una invasión por parte de un ejército de extrañas costumbres, del que finalmente descubrirán la verdadera condición, así como su punto vulnerable: todos sus integrantes son perros y un enorme ataque de humillante risa burlona bastará al pueblo sometido para expulsarlos.

Este texto, en el que la fantasía se combina con una sutil ironía, presenta una estructura bastante cercana a la que, según autores como Thierry Oswald (1996), caracteriza al género de la *nouvelle*, en la que la intriga se construye con el desvelamiento progresivo de nuevos datos, que conducen a la sorpresa final, punto de inflexión o *chute*.

Sorpresa existe también en el texto que cierra la sección, “Les mines de Carmaux”. En él, Mandiargues recurre a un procedimiento que reutilizará posteriormente en algunos de sus relatos: la combinación del discurso de un personaje-narrador, que cuenta la anécdota que constituye el cuerpo principal del texto, con el de su interlocutor, un narrador en primera persona que se limita a escuchar, además de describir el ambiente del lugar en que ambos se encuentran (generalmente un bar, restaurante o local nocturno). En este caso, además, el discurso principal y el que le sirve de marco, aparecen intercalados, distinguiéndose ambos mediante el recurso a diferencias tipográficas (letra cursiva en el caso de las referencias a la escena-marco del discurso principal).

La escena se sitúa en una sala de baile en el sudeste francés, donde, mientras contempla a las jóvenes polacas que bailan sobre la pista, un hombre escucha la sorprendente confidencia de un desconocido que le revela la existencia de una secta secreta, los malchusianos, adoradores de una gran oreja carnívora, aparecida en un rincón oculto de la mina. Se trata, pues, de un monólogo, interrumpido en cinco ocasiones por el discurso (dirigido al lector) del narrador-oyente, en el que se suceden los comentarios sobre la actividad minera, la justificación de la confidencia mediante el relato de la conducta observada anteriormente en el interlocutor, la advertencia sobre los negativos efectos de la sensualidad de las jóvenes danzantes, y la revelación del misterio oculto en el interior de la mina, antídoto eficaz contra esta última. Con todo detalle, el narrador describe el lugar del hallazgo, la extraña criatura y sus particulares habilidades, ofrece una dudosa hipótesis sobre su origen, y concluye invitando a su interlocutor a formar parte del grupo de iniciados, garantizándole, en caso de aceptar su oferta, felicidad y paz espiritual.

La narratividad no es, por tanto, ajena a la mayoría de los textos que componen “Soie et charbon”. La introducción del eje temporal, aunque limitada, supone la presencia de una nueva dimensión añadida a la mera descripción de escenas plagadas de imágenes de marcado

carácter poético. Y es que, según explica el propio Mandiargues, su intención es la de recrear las producciones oníricas, dejando libre curso a la imaginación:

“Ce que je voulais, c’était rédiger une sorte de catalogue de thèmes oniriques et de visions fantastiques, sous forme de poèmes en prose ou de petits contes. L’écriture en est curieuse. Elle me plaît surtout dans des moments d’inspiration incontrôlée où l’on sent que l’auteur est pris d’un sorte d’ivresse verbale qui le porte à la musicalité du langage et qui lui fournit des phrases très longues, dont je suis peu coutumier et qui ont à peu près disparu de mon écriture actuelle.” (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975 :190-1)

El término *conte* es utilizado, pues, por el propio autor para calificar, desde el punto de vista genérico, estos textos en los que lo narrativo sirve como vehículo expresivo de los libres movimientos de la imaginación creadora. Unos textos, por otra parte, cuya efusión verbal nace de un estado de exaltación creativa que en nada difiere de la “exaltación febril” que da origen al poema, y de cuya ambigüedad genérica es consciente, y artífice, su creador:

«Il y a une certaine ambiguïté dans le mot « poème en prose » et il suffit de se reporter à ceux de Baudelaire et aux Contes de Poe pour apercevoir combien cette forme d’écrit est intermédiaire entre la poésie et la narration. Dans l’œuvre de Rimbaud Les Illuminations sont également, bien entendu, des poèmes et pourtant nombre d’entre eux sont aussi de petits récits [...] Ne vous étonnez donc pas que certaines proses de Dans les années sordides soient plutôt des poèmes et que certaines autres soient plutôt de petits contes. Je le voulais ainsi et je voulais que, comme chez les écrivains qui sont pour moi les « grands supérieurs », la distinction ne puisse être faite avec précision. Ce qu’elles ont en commun, je crois, est d’être des rêveries fantastiques issues des misères de l’époque.» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1982:97)

Será, pues, de nuevo el término *conte* el utilizado por el autor para referirse a las narraciones breves que integran sucesivos volúmenes recopilatorios, publicados bajo un título genérico que los unifica, de los que tan sólo el último, *Le deuil des roses*, se sirve para ello del título particular de uno de los textos que lo componen.

Se trata de composiciones en las que, si bien el elemento narrativo es dominante, la importancia de lo visual que caracteriza la escritura mandiarguiana supone una notable presencia de la descripción, minuciosa y poética, puesta al servicio de la recreación de escenas singulares. Por ello, muchos de estos textos presentan un carácter muy cercano al de las composiciones incluidas en “Soie et charbon”.

Así, en “L’archéologue” (*Soleil des loups*), el protagonista se enamora de su futura prometida durante una fiesta celebrada sobre un lago helado, en el que el extraño y frágil ambiente creado por los patinadores en un inhóspito espacio natural supone una reelaboración de la atmósfera de “La terre de Wolfgang Amadeus”.

Y es que, a menudo, la narratividad no es sino un elemento secundario, limitado a la reproducción del desarrollo y encadenamiento de escenas sucesivas. Como ya ocurría en tex-

tos como “Black and white” o “Le bain de la Mauriac”, donde el juego compositivo a partir de elementos pictóricos (el color y la textura) servía de base para la elaboración de extrañas escenas de gran impacto visual, en un texto como “Le tombeau d’Aubrey Beardsley ou les fashionables chinois” (*Le musée noir*) es la obra gráfica del artista citado en el título la que sirve para articular las distintas escenas que se desarrollan durante una fiesta de sociedad a la que asiste, como simple observador, el narrador.

Igualmente, en ésta como en otras ocasiones, este encadenamiento de escenas supone la descripción detallada de un ritual ceremonial o teatral. Ocurre así en “Le deuil des roses”, donde el protagonista es raptado para servir de único espectador a la puesta en escena de su propia muerte por parte de una reputada actriz japonesa, o en “L’opéra des falaises” (*Soleil des loups*) y “Le théâtre de Pornopapas” (*Porte dévergondée*), en los que se detalla el desarrollo de sendos espectáculos en un espacio público, aunque de acceso restringido.

En otros textos, el autor vuelve a utilizar, como en “Les mines de Carmaux”, el recurso al discurso enmarcado de un segundo narrador intradieгético. El relato introductor, sin embargo, puede presentar un grado de elaboración muy variable, que va desde la simple frase de introducción de “Le pain rouge” (*Soleil des loups*), a la detallada descripción inicial del ambiente en la freiduría veneciana donde una pareja, muy cercana a la formada por el propio Mandiargues y su esposa Bona, escucha la historia de “Le fils du rat” (*Porte dévergondée*), pasando por la breve introducción y conclusión que sirven de marco al relato de “La révélation” (*Mascarets*).

Será, pues, la narración la forma más frecuentemente escogida por el autor para vehicular la expresión de su creatividad, esencialmente libre. Años más tarde, al referirse al proceso de creación de éstas sus primeras obras narrativas, insistirá en su carácter de notación casi inmediata de los imprevisibles movimientos de la imaginación:

«Mes premiers contes, ceux du Musée noir et de Soleil des loups, sans être des produits d’une sorte d’écriture automatique, doivent beaucoup à l’inconscient et à une inspiration sujette à des sautes pareilles à celles du vent. Je veux dire que dans leur ébauche au moins, dans leur notation initiale, la plupart des contes de ces recueils-là ont démarré sans que l’auteur ait su clairement où il allait. [...] Leur cohésion, si cohésion il y a, vient de ce que j’ai toujours cherché à écrire comme un obsédé, à n’écrire qu’à l’état d’obsession.» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:179)

Un proceso que, no obstante, requiere un trabajo de reelaboración formal de la escritura que será más complejo en el caso del relato⁵ que en el del poema en prosa, más cercano a la expresión directa del inconsciente:

5 La comparación de las notas iniciales para “Mouton noir” (recogidas en PIEYRE DE MANDIARGUES, 1982:167-8) con el texto definitivo del relato permite constatar las diferencias entre el estado inicial y final de la creación.

«En ce temps-là particulièrement, je commençais par avoir une vision imaginaire de ce que j'allais écrire par la suite, et je le notais d'abord en mots, quoique ma mémoire fût alors aussi forte qu'elle est faible aujourd'hui. Une fois mise en mots cette sorte de cliché de ce que j'avais aperçu, je me mettais au travail pour faire surgir des mots les phrases du récit. Dans le poème en prose, le travail se bornait parfois à une simple cristallisation épurée et corrigée des mots de la notation.» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1982:169)

En cualquier caso, esta “cristalización” supone siempre la realización de un trabajo consciente por parte del autor. De este modo, la escritura, aunque nacida de la imaginación incontrolada, es el resultado de la voluntad y el esfuerzo necesarios para convertir en objeto artístico lo que de otro modo no dejaría de ser una simple ensoñación.

«Mais je crois que mon oeuvre entière est une sorte de grand rêve ou de vaste rêverie, mis à part le souci formel sur lequel j'ai insisté. N'ai je pas écrit que toute libre est une rêverie coulée dans les formes d'un style?» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:187)

Ciertamente, la actividad onírica es inseparable de la escritura mandiarquiense, por cuanto los sueños, inconscientes o semi-conscientes, son la principal fuente de inspiración temática para el autor. Es en su refugio monegasco, durante la Segunda Guerra Mundial, donde el aún secreto poeta inicia la costumbre, mantenida a lo largo de toda su vida, de anotar al despertar los recuerdos de sus sueños nocturnos. Su interés no es, sin embargo, interpretativo o analítico⁶, sino artístico: la actividad onírica supone el espacio de mayor libertad para la imaginación, su expresión más directa y, por tanto, de ella surgirá el material de base con el que construir esos “objetos artísticos” destinados a producir en el lector un efecto de emocionado “*émervellement*”:

«Il s'agit, en somme, d'une espèce d'illustration fantastique qu'il m'est permis de contempler et dont j'ai appris à tirer ce qui pour moi est essentiel : des sujets.[...] C'est l'inspiration, chez moi, pour moi, qui est visionnaire, par le fait de ma rêverie.» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:176)

El ejemplo más evidente de utilización de la notación de los sueños en un texto literario lo encontramos en *Marbre ou les mystères d'Italie*, donde un capítulo titulado “Petite oniroscopie du témoin” reproduce literalmente algunas de las anotaciones de sus propios sueños que el protagonista abandonada en la torre junto al mar que le ha servido de refugio durante varios días. El autor explicará posteriormente cómo algunos de estos textos corresponden a sus propias notas personales, lo que subraya la función de “testigo” que el narrador ha querido dar a su criatura literaria.

6 *«J'ai peu envie de faire la lumière sur ce que vous nommerez mes sources profondes, car j'ai l'impression que je les tirerais si je les tirais de l'obscurité qui leur convient. Les poètes me semblent avoir grand tort de se faire, ou de se laisser, psychanalyser.»* (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975 :184)

En la mayoría de los casos, sin embargo, el material onírico es elaborado y transformado en un relato de ficción. Generalmente, Mandiargues recurrirá al término *conte* para referirse a los textos más breves y no utilizará la palabra *roman* junto al título de una obra hasta la publicación de *La motocyclette* en 1963. Sin embargo, antes de esa fecha ya habían sido publicados, de forma independiente, dos textos narrativos, *Marbre* y *Le lis de mer*, a los que rechaza adjudicar una calificación genérica en el momento de su edición. Años más tarde, sin embargo definirá el primero como «*un roman par épisodes, écrit indirectement, comme par reflets dans un miroir; forme originale qui l'apparente au "nouveau roman"*», en tanto que considerará al segundo «*dans sa forme un petit roman assez classique, si son thème et ses variations sont peu ordinaires*» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:192). Son matizaciones que expresan la dificultad con que las etiquetas genéricas tradicionales se aplican a la narrativa contemporánea, para la que Mandiargues, siguiendo a otros autores, encuentra más adecuado el término *récit*:

“La distinction, par ailleurs, que l'on fait entre conte, nouvelle, récit et roman est illusoire. André Gide, que je n'ai jamais cessé d'admirer; à cause du bien qui m'ont fait ses Nourritures terrestres lues quand j'avais quatorze ans, juste avant de lire le grand affranchisseur Walt Withman, n'a employé le mot «roman» qu'une fois dans la liste de ses ouvrages, à propos des Faux monnayeurs. C'est un peu à son exemple que je me suis servi du mot «récit», qui convient mieux à la narration moderne, quoique l'étiquette de roman soit collée aujourd'hui, presque symboliquement, sinon même avec ironie, sur une quantité de longues divagations qui sont à peine ou ne sont plus du tout narratives. Il va de soi que je ne donne aucun sens péjoratif au mot «divagation». Au contraire...» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:191)

Sólo dos obras, *La motocyclette* y *La marge*, son consideradas por su autor “*des romans plus véritablement romans*”, por cuanto ambas presentan una estructura más rigurosa (en forma de telaraña), al tiempo que se desarrollan con mayor rigor, en un tiempo más medido. Es precisamente el tiempo, en su opinión, el elemento que mejor define a la novela frente a otras formas de narración y es éste precisamente, según confiesa, el elemento que más dificultades le plantea como narrador⁷.

Y es que, si exceptuamos estas dos novelas, uno de los elementos que sin duda caracterizan la narrativa mandiarguiana es el particular funcionamiento de las coordinadas espacio-temporales en la articulación de la diégesis. Si bien las minuciosas descripciones espaciales tienen, en muchos casos, evidentes lazos referenciales con la realidad (paisajes y ciudades italianas, sobre todo), la particular atmósfera que los envuelve convierte los espacios en que se desenvuelven los personajes en universos extraños, teatrales, casi mágicos. A esta “irrealidad” espacial viene a unirse, además, la absoluta maleabilidad del eje temporal, cuya modulación busca reproducir las libres divagaciones de la imaginación.

⁷ Vid. (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:193)

Es la inspiración onírica la que determina esta particular articulación de la narración. Aunque el esforzado proceso de “cristalización” implica la exclusión de toda escritura automática, el trabajo de creación literaria no es sino un intento de elaboración formal de las producciones espontáneas de la imaginación. Por ello, la recreación artística de la actividad onírica a través de la escritura encuentra su vía más natural de expresión en una forma narrativa particular: el relato poético. La extensión puede ser muy variable, de las escasas páginas de “Les mines de Carmaux” a las más de doscientas de *Tout disparaît*, al igual que el tono, el carácter o la temática, pero las narraciones mandiarguianas presentan siempre un innegable carácter poético, con una importante presencia de elementos sensoriales, fundamentalmente visuales, y un elaborado trabajo de expresión verbal. Se trata, en definitiva, de una escritura artística, cuyo objetivo no es otro que el de activar la sensibilidad del lector, «*parce que vous savez que l'on n'écrit, au fond, que pour obtenir des formes de langage qui vous charment*» (PIEYRE DE MANDIARGUES, 1975:181).

Referencias bibliográficas

- OZWALD, T. (1996): *La nouvelle*. Paris: Hachette.
PIEYRE DE MANDIARGUES, A. (1962): *Deuxième Belvédère*. Paris: Grasset.
— (1967): *L'âge de craie*, suivi de *Dans les années sordides* et de *Hedera*. Paris: Gallimard.
— (1975): *Le désordre de la mémoire* (Entretiens avec Francine Mallet), Paris: Gallimard.
— (1982): *Un Saturne gai* (Entretiens avec Yvonne Caroutch). Paris: Gallimard.