



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL TEMA DEL VIAJE FATAL EN ALGUNOS TEXTOS
DE ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS
P R E S E N T A:
LUIS ENRIQUE PRIETO MARIN

MEXICO, D. F.

1983



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL TEMA DEL VIAJE FATAL
EN ALGUNOS TEXTOS DE ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Tesina que presenta

Luis Enrique Prieto Marín

Como parte de los requisitos
para optar al título de licenciado
en Letras Modernas

septiembre de 1983

C O N T E N I D O

	página
I.-	Introducción 1
II.-	Los viajes fatales 6
III.-	Los momentos extraordinarios y lo fantástico 26
IV.-	La sensualidad 39
V.-	Conclusiones 45
VI.-	Bibliografía 49
VII.-	Nota biográfica 52

I.- INTRODUCCION

Nos proponemos abordar en este trabajo uno de los aspectos más característicos de la obra narrativa de André Pieyre de Mandiargues. Una y otra vez reaparece en ella, en inagotables y siempre originales variaciones, el tema del viaje fatal (1). El tratamiento literario que éste recibe de la pluma del autor constituye uno de los elementos más peculiares de su estilo. Tal como se presenta en los relatos de Mandiargues, la línea de acción que encarna a este tema podría sintetizarse de la siguiente manera: el personaje central emprende algún tipo de viaje, a cuyo término se produce un acontecimiento nefasto. Nuestro objetivo es analizar en las siguientes páginas las múltiples metamorfosis de este esquema básico, según aparecen en algunos textos escogidos. Consideraremos inicialmente las formas concretas que adquieren el viaje y su conclusión fatal. Después, con el fin de ampliar la descripción de este tema central, pasaremos al examen de tres importan--

(1) Con el término "tema" designamos a un esquema determinado de acción narrativa que se repite en diferentes relatos. Seguimos en esto a Tzvetan Todorov, quien define al tema por las siguientes características: 1o. Se trata de una categoría semántica, es decir, que se refiere al contenido de la obra, o para utilizar los términos de Todorov, al "producto complejo del contenido semántico de las unidades lingüísticas". 2o. Puede estar presente a lo largo de un texto, o aun en el conjunto de la literatura. En el caso que nos ocupa, el tema del viaje fatal se halla presente en todas las obras narrativas de Mandiargues. 3o. Tiene cierto grado de abstracción. Así, en nuestro caso, el tema es una abstracción surgida de una serie de manifestaciones concretas en las narraciones del autor (Ver O.Ducrot y T.Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, trad. E.Pezzeni, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p.257).

tes aspectos con los que siempre se halla ligado en la obra de Mandiargues: el carácter extraordinario -tomando este término en su sentido etimológico de "fuera de lo normal"- de las circunstancias en que se desarrolla la acción, la intervención de lo fantástico (2) y la sensualidad manifestada por los personajes. Para finalizar, examinaremos brevemente las conclusiones que este análisis puede aportar a la interpretación de la narrativa del autor.

Hemos seleccionado para este estudio doce textos. De éstos, once son cuentos provenientes de seis volúmenes diferentes y el otro es una de las cuatro novelas de Mandiargues: La motocyclette (3). Sus fechas de primera publicación abarcan el periodo de 1946 a 1976. Durante estos treinta años ha aparecido casi toda la obra narrativa del autor. Consideramos que de este modo la selección es representativa del conjunto de sus libros, tanto en su extensión temporal como en sus diferentes volúmenes. Creemos asimismo que esta selección ilustra las diversas posibilidades de metamorfosis que el tema del viaje fatal puede adquirir en los relatos de Mandiargues. Cabe señalar que el mismo tema aparece también, bajo múltiples formas, en muchas de las narraciones no incluidas en este estudio.

(2) Acerca de este término, que requiere definición, ver el capítulo III de este trabajo.

(3) Al final de esta introducción se presenta una lista de los textos utilizados para nuestro estudio. Las fichas bibliográficas completas se encuentran en la bibliografía incluida al final del trabajo.

Precisamente, si hemos juzgado interesante el análisis de este tema, es porque se encuentra en una u otra forma en toda narración de Mandiargues. Se puede afirmar que constituye una característica general de su obra. Es un hilo conductor de la acción, al cual están asociados otros temas secundarios que también reaparecen constantemente en sus libros y que serán estudiados en los capítulos III y IV de este trabajo.

Para concluir esta presentación, señalaremos que otra de las razones que nos han motivado para llevar a cabo este estudio es la poca difusión que ha tenido en México la obra de Mandiargues. Es cierto, como se verá más adelante, que sus historias no corresponden de ninguna manera al tipo de lecturas que agradan al llamado "gran público" lector, ni siquiera en Francia, donde sus libros son más fáciles de conseguir. Sin embargo, no es menos cierto que, desde el punto de vista literario, se trata de un poeta y narrador importante dentro del panorama reciente de las letras francesas. Así parece reflejarlo el hecho de que, en su país, sus varias decenas de volúmenes hayan sido ampliamente difundidas, principalmente por las importantes editoriales Gallimard y Pierre Laffont, la primera de las cuales ha publicado incluso algunos de sus textos en ediciones económicas de bolsillo (4). Quisiéramos

(4) Desafortunadamente, son muy contadas las traducciones que se han publicado en español. Estas son: La motocicleta, trad. Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1967; El margen, trad. Francisca Perujo, México, Joaquín Mortiz, 1970; La marea y otras narraciones, trad. Jesús Munarriz, Madrid, Ayuso, coed. I. Peralta, 1977; y "Fuego de Brasa", trad. Susana Chaurand, en la Revista de la Universidad de México, vol. XXXII, no. 6, feb. 1978, p. 1-3.

hacer con este trabajo una invitación a la lectura de la obra de Mandiargues. El lector podrá gustar o no de sus historias crueles, pero seguramente no permanecerá insensible a la finura de sus frases meticulosamente cinceladas, ni a sus fascinantes cuadros de erotismo y fatalidad.

NARRACIONES UTILIZADAS PARA ESTE ESTUDIO (5)

	<u>TITULO</u>	<u>VOLUMEN</u>	<u>AÑO DE PUBLICACION</u>
1.-	"Le sang de l'agneau" ("La sangre del cordero")	<u>Le musée noir</u> (<u>El museo negro</u>)	1946
2.-	"Le passage Pommeraye" ("El pasaje Pommeraye")	"	"
3.-	"Le tombeau d'Aubrey Beardsley" ("La tumba de Aubrey Beardsley")	"	"
4.-	"L'archéologue" ("El arqueólogo")	<u>Soleil des loups</u> (<u>Sol de los lobos</u>)	1951
5.-	"La vision capitale" ("La visión capital")	"	"
6.-	"Les pierreuses" ("Las pétreas")	<u>Feu de braise</u> (<u>Fuego de brasa</u>)	1959
7.-	<u>La motocyclette</u> (<u>La motocicleta</u>)		1963
8.-	"Sabine" ("Sabina")	<u>Porte dévergondée</u> (<u>Puerta desvergonzada</u>)	1965
9.-	"Armoire de lune" ("Armario de luna")	<u>Mascarets</u> (<u>Macareos</u>)	1971
10.-	"La révélation" ("La revelación")	"	"
11.-	"Miranda" ("Miranda")	<u>Sous la lame</u> (<u>Bajo la cuchilla</u>)	1976
12.-	"Le songe et le métro" ("El sueño y el metro")	"	"

(5) La traducción de los títulos es nuestra, al igual que la de los párrafos citados en este trabajo, excepto cuando los textos correspondientes ya han sido publicados en español. Estos son: La motocicleta, "Armario de luna" y "La revelación". Estos dos últimos cuentos se incluyen en La marea y otras narraciones (cf. nota 4, p.3).

II.- LOS VIAJES FATALES

El movimiento es el signo de la vida. La existencia humana es un largo recorrido entre el nacimiento y la muerte. Es un viaje que se inicia en el momento en que por primera vez abrimos los ojos a la luz y empezamos vacilantes a reconocer el incierto camino de nuestra vida, y su fin se conoce cuando cesan definitivamente nuestros pasos.

La literatura, en la medida en que surge de la existencia humana y refleja todos sus aspectos, reales o imaginarios, ha girado siempre alrededor de este tema primordial. Casi cualquier relato consiste en la descripción de la vida de un personaje central, o al menos de una parte de su vida, y en particular de sus movimientos entre diferentes lugares. Esto se observa ya desde las historias míticas que se remontan a los orígenes de la humanidad. En ellas se narra generalmente la existencia de algún dios o semidiós, o la parte de la misma que se considera esencial. Más tarde, el papel central de los relatos fue ocupado por los héroes de las grandes epopeyas de la antigüedad. Quizás el héroe viajero más célebre de estas narraciones sea el Ulises de la épica homérica.

Desde entonces, la serie de los relatos sobre las vidas y viajes de diversos personajes ha continuado ininterrumpidamente hasta nuestros días. A la epopeya antigua siguió la épica medieval, con figuras tan conocidas como el Cid. De allí, la tradición pasó a los romances medievales y finalmente a la novela.

Entendiendo el término "viaje" de una manera amplia, resulta fascinante descubrir cómo los grandes escritores del siglo XX han abierto nuevos horizontes para la larga tradición de los relatos de viajes. Piénsese tan sólo en el Ulises de Joyce, o en los personajes de Jorge Luis Borges, vagando por extraños laberintos.

En el ámbito de la literatura francesa, son innumerables las obras que describen la trayectoria de un personaje central. Recordemos al héroe Rolando de la épica medieval, a los caballeros andantes de Chrétien de Troyes y más tarde a viajeros como el Cándido de Voltaire o los héroes de Stendhal. En el siglo XX, además de los relatos de características tradicionales sobre las vidas, viajes y peripecias de algunos personajes, encontramos otras obras que representan exploraciones de nuevos caminos a partir del mismo tema fundamental. Un ejemplo de éstas últimas es la novela Les gommés, de Alain Robbe-Grillet, en la que un detective deambula por las calles de una ciudad circular.

Existe por otra parte cierto tipo de novelas que han sido denominadas "novelas de viajes", caracterizadas porque en ellas el elemento más importante de la narración es el viaje mismo. Los lugares visitados por los protagonistas, los nuevos personajes que se encuentran y las peripecias generalmente abundantes que suceden son mucho más importantes que otros aspectos, como por ejemplo la psicología o la moral. Estas novelas se caracterizan asimismo por tener un final feliz, al menos para el héroe central de la obra.

La ilustración típica de este caso son las historias de Jules Verne, como Veinte mil leguas de viaje submarino, La vuelta al mundo en ochenta días y Viaje al centro de la tierra.

En ciertos relatos, a diferencia de lo que sucede en las novelas de viajes, se presenta al final un suceso nefasto. Entre los múltiples ejemplos posibles se pueden citar la Chanson de Roland y el Tristan (6).

Es precisamente entre estos relatos donde podemos ubicar las historias de Mandiargues. En ellas, como lo ha señalado Salah Stétie, vemos a los personajes

"allant leur chemin selon une retenue inspirée -et soudain butant brutalement contre leur destin" (7).

Como una ilustración típica del tratamiento dado por Mandiargues al tema del viaje fatal, consideremos la trama de La moto cycllette:

En el pueblo alsaciano de Haguenau, Rébecca Nul monta en su potentísima motocicleta y deja a toda velocidad a su esposo para dirigirse a la ciudad de Heidelberg, donde vive su amante. En contrapunto con la alocada carrera de la motocicleta, la imaginación de Rébecca Nul se mueve lentamente entre el pasado y el futuro, re-
viviendo y anticipando en todos sus detalles los momentos de vida

(6) Mencionamos estos ejemplos como ilustraciones del tema del viaje fatal, independientemente de las muy diversas formas literarias que pueden revestir.

(7) Salah Stétie, Mandiargues, Paris, Seghers, 1978 (col. Poètes d'aujourd'hui), p.18: "siguiendo su camino con una moderación inspirada -y de repente chocando brutalmente contra su destino".

intensa consagrados a su amante: sus primeros encuentros, sus escapadas juntos en motocicleta, el momento en que se volverán a encontrar... Estos momentos, a los que se "viaja" a través de la imaginación, se hallan plenos de un erotismo cuyas manifestaciones van adquiriendo gradualmente las características de un ritual: ritual de sacrificio, en el cual la mujer desempeña el papel de víctima, el amante se convierte en una especie de sacerdote, intermediario hacia una vida más trascendente, y la motocicleta es un instrumento casi mágico del rito. Los indicios de la fatalidad, de que algo grave va a suceder, los cuales se empiezan a acumular desde la primera página de la novela, en forma de imágenes aparentemente intrascendentes, preparan el inexorable fin del viaje: la muerte de Rébecca Nul en un choque sobre la autopista. Para la motociclista, el instante en que se produce la muerte representa la comunión completa con su amante y con el mundo.

El ejemplo de La motocyclette nos revela varias de las características específicas del tratamiento que Mandiargues da al tema del viaje fatal. La primera de ellas consiste en lo que podríamos llamar una "economía de la acción". En los relatos de viajes abundan generalmente los giros inesperados de la acción. Se narran las múltiples peripecias que sobrevienen a los protagonistas, sus encuentros con variados personajes secundarios y sus visitas a diferentes lugares. Esto no sucede en los relatos de Mandiargues. En ellos, como en el caso de La motocyclette, la trayectoria de los personajes es casi una línea recta, que va desde el

punto en que inician su viaje hasta el acontecimiento fatal del final. Sus relatos constituyen entonces una espera más o menos larga entre esos dos momentos extremos. A partir del instante en que Rébecca Nul, al inicio de la novela, se da cuenta de que su esposo no va a despertar y de que ella no volverá a dormirse, los hechos empiezan a adquirir un tinte inexorable, como si su viaje y su destino fueran ya inevitables:

"si Raymond s'était réveillé alors et l'avait embrassée, elle serait restée au lit, sans doute, et se fût rendormie plus tard. Elle avait attendu, sentant sa respiration sur son épaule, entendant un léger ronflement. Puis elle avait eu la certitude qu'il ne se réveillerait pas et qu'elle ne retrouverait plus le sommeil".(8)

Son contados los momentos del viaje en los que el destino hubiera podido cambiar -por ejemplo, cuando Rébecca Nul se detiene en la estación de gasolina, o cuando lo hace a la orilla del camino, o en la frontera, o en un café- pero en esos casos no llega a producirse un giro en la acción. Su efecto principal es alargar la espera y dar pie a que se desenvuelvan lentamente las sensaciones y evocaciones de la motociclista.

Como resultado de esta economía de la acción, los sucesos presentados en las historias de Mandiargues adquieren una importancia especial. Es como si el autor quisiera aislar los momentos

(8) La motocyclette, p.12: "si Raymond se hubiera despertado en aquel momento y le hubiera dado un beso, ella se hubiera quedado en la cama, sin duda, y se hubiera vuelto a dormir después. Había esperado sintiendo su respiración en el hombro, y oyendo un leve ronquido. Luego tuvo la seguridad de que él no se despertaría y de que ella no volvería a conciliar el sueño". (La motocicleta, p.8).

esenciales del viaje de su personaje, con el fin de hacerlos brillar y destacar sus más sutiles matices (9). Aunque originalmente aplicadas a la obra poética de Mandiargues, creemos que también son válidas para su prosa las palabras de Salah Stétie, cuando afirma que este autor busca

"tirer du hasardeux magma de vivre le trésor étincelant et mieux organisé d'un instant".(10)

Existen en particular dos momentos que adquieren gran importancia en los relatos de Mandiargues. El primero de ellos es el momento decisivo en que la iniciación del viaje se hace inevitable, el cual normalmente se puede identificar con precisión (11).

El segundo de esos momentos capitales es aquel en el cual se produce el acontecimiento fatal que pone fin al relato. Este momento reviste una importancia tal que no sólo es ampliamente desarrollado al final de la historia, sino que además va siendo anunciado a lo largo de todo el texto por medio de una serie de

(9) Mandiargues, quien gusta de escribir ensayos sobre pintura, debe tener clara conciencia de esta técnica muy utilizada en la museología moderna. No es casual el hecho de que una de sus colecciones de cuentos haya sido publicada con el título de Le musée noir (El museo negro).

(10) Salah Stétie, op.cit., p.21: "extraer del azaroso magma de la vida el tesoro centelleante y mejor organizado de un instante".

(11) Ver como ejemplo, en La motocyclette, el párrafo citado en la p.10 de este trabajo. En él, la oposición entre las oraciones condicionales (lo que hubiera podido suceder) y la oración marcada por la palabra "certitude" (certeza), expresa la dirección que tomara definitivamente el relato.

indicios (12). Estos indicios de la fatalidad constituyen una de las características del tratamiento que Mandiargues da al tema y contribuyen a dar al desarrollo de la acción en sus narraciones un carácter inevitable y nefasto. Muchas veces aparecen en forma de imágenes de comparación, o en metáforas, como en el siguiente ejemplo, tomado de las páginas iniciales de La motocyclette. Aquí, sin motivo aparente, como si la frase entre paréntesis hubiera sido incrustada en el texto, la ropa de la motociclista es comparada con los despojos de un animal sacrificado y con un "oscuro estuche", metáfora con fuertes connotaciones funerarias. El significado pleno de estos indicios sólo se hará evidente al final de la novela:

"Rébecca l'avait largement ouverte (ce qui lui donnait l'air de la dépouille d'une grande bête à l'instant écorchée), puis, les jambes d'abord, elle s'y était introduite, toute nue sauf la culotte de nylon un peu transparente sur le triangle du poil, et en tirant de bas en haut la languette de la fermeture éclair elle avait clos le sombre étui sur son corps naturellement brun".(13)

La muerte del personaje central es la forma más común de la

(12) Utilizamos el término "indicio" en el sentido que le da Barthes en su "Introducción al análisis estructural del relato", como un elemento de la narración que contribuye a la descripción de un carácter, un sentimiento, una atmósfera. Ver Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", en Communications, no.8, 1966, Paris, Sevil, p.10.

(13) La motocyclette, p. 15: "Rébecca la había abierto ampliamente (lo que le daba el aspecto de un gran animal recién desollado), y luego, las piernas primero, se había introducido en ella completamente desnuda a excepción de la braga de nylon un tanto transparente sobre el triángulo del vello, y tirando de abajo a arriba de la lengüeta de la cremallera había cerrado el oscuro estuche sobre su cuerpo naturalmente moreno". (La motocicleta, p.10-11).

fatalidad en las historias que estudiamos. Además de aparecer en La motocyclette, se presenta en "Les pierreuses", "Miranda" y "Le songe et le métro". También, aunque no se hable de ella explícitamente, se anticipa en las torturas que sufre el personaje principal de "L'archéologue"(14).

En "Sabine" nos encontramos con una nueva variación en la forma de morir del protagonista: el suicidio. En este cuento se describe minuciosamente la muerte de una joven estudiante en un hotel cercano al bosque de Rambouillet. Para cortarse las venas, Sabina se dirige a la misma habitación a la que una vez fue conducida por su violento amante, el teniente Luque, quien posteriormente la ha humillado y abandonado sin explicaciones.

A diferencia de los personajes de las narraciones antes mencionadas, que se ven sorprendidos involuntariamente por la fatalidad, la protagonista de esta historia se dirige conscientemente hacia su destino:

"cette fois-ci elle savait très précisément pourquoi elle allait dans la chambre, ayant décidé de l'acte de sang toute seule, en toute liberté, avant d'entrer dans l'hôtel".(15)

No obstante esta premeditación, existe en el momento deci-

(14) Ver el cuadro anexo al final de este capítulo, en el que se resumen las características del viaje y de la fatalidad de cada texto.

(15) "Sabine", en Fortes dévergondées, p.28: "en esta ocasión ella sabía exactamente por que iba a la habitación, ya que se había decidido sola por el acto de sangre, en completa libertad, antes de entrar al hotel".

sivo, cuando Sabine inicia su viaje fatal hacia el hotel en Rambouillet, cierta carga de irracionalidad, un impulso inexplicable de manera lógica, que inclina la balanza del destino hacia el trágico desenlace:

"Car elle avait mûri son idée de bain chaud et de lames avec une rapidité tellement prodigieuse qu'en d'autres circonstances elle l'aurait attribuée moins à l'inspiration qu'à une sorte de possession ténébreuse". (16)

La narración de este momento, en el que la protagonista ha sido abofeteada y abandonada por su amante en un repentino cambio de humor, ocupa la mayor parte del texto, junto con la descripción del suicidio.

En el plano de la escritura, correspondiendo con la acción del relato, las imágenes descriptivas utilizadas en la narración contribuyen a centrar la atención del lector en el "acto de sangre". Desde la descripción inicial del baño blanco, salpicado de rojo, hasta la línea final del cuento, donde se dice que las gresellas de la estación "tendrán una acidez repugnante", abundan en el texto las palabras alusivas a la sangre, a sus características -en especial el color- y a su derramamiento. El siguiente párrafo, el penúltimo del cuento, es una clara ilustración de esto, y demuestra también cómo Mandiargues había predestinado a su personaje, desde su nacimiento, a vivir y a morir perdiendo trágicamente su sangre:

(16) *ibid.*, p.31: "Porque ella había madurado su idea de baño caliente y hojas de navaja con una rapidez tan prodigiosa que en otras circunstancias la hubiera atribuido menos a la inspiración que a una especie de posesión tenebrosa".

"Son sang avait coulé très abondamment à l'âge de quatorze ans, quand elle était tombée sur un grillage, du haut d'un petit mur où elle avait voulu gambader au clair de lune (...). Et à sept ans, le jour de son anniversaire, on l'avait à peine délivrée d'une chienne de l'espèce boxer, qui menaçait de la dévorer ou de la déchirer au moins, après l'avoir cruellement mordue.

Sa mère en lui donnant la vie était décédée"(17)

La muerte no es la única forma que la fatalidad puede adquirir en las historias de Mandiargues. El personaje anónimo del cuento "Le passage Pommeraye", por ejemplo, cae en una trampa al perseguir a una hermosa mujer por las calles de la ciudad de Nantes, y sufre como consecuencia una cruel operación que lo transforma en un monstruo de circo, mitad hombre y mitad caimán. Hester Algernon, personaje central de "La vision capitale", sufre una especie de ataque de locura que la aísla de la sociedad y la reduce a una supervivencia casi animal, tras la visión sangrienta de un criminal demente y de su víctima. En este caso, la fatalidad no solamente recae en la protagonista, sino también en un personaje secundario (la víctima del asesinato).

La narración "Armoire de lune" nos presenta un juego entre dos diferentes líneas de acción: la que podría suceder y la que realmente sucede en la historia. Por un lado, Barbara Bara -perso-

(17) *ibid.*, p.44: "Su sangre había corrido muy abundantemente a la edad de catorce años, cuando se había caído sobre una reja, desde un muro bajo donde había querido dar brincos a la luz de la luna (...). Y a los siete años, el día de su cumpleaños, apenas se la había salvado de una perra de la raza boxer, que amenazaba con devorarla o al menos desgarrarla, después de haberla mordido cruelmente.

Su madre había muerto al darla a luz".

naje principal- podría realizar una visita nocturna al cementerio con Luc Laon, el hombre que la desea. Entrarían en un sepulcro con forma de armario de espejo y descenderían por una espiral infinita. Este viaje no pasa sin embargo de ser una posibilidad, ya que por otro lado está lo que realmente sucede a Barbara Bara en el relato: es atacada por Luc Laon. La violación, insinuada como un tema secundario en otras narraciones como La motocyclette, "Miranda" y "Sabine", se convierte en esta otra historia en el acontecimiento fatal que sufre la protagonista.

Todas las diferentes formas de la fatalidad que hemos encontrado en las narraciones antes mencionadas -la fatalidad que sobreviene al personaje principal y a otros secundarios, el asesinato, el suicidio y la violación- se hallan reunidos en "Le sang de l'agneau". Por este motivo, la acción de este cuento es muy representativa de los relatos de Mandiargues:

Los acontecimientos tienen lugar en algún puerto mediterráneo. Marceline Caïn es una adolescente cuyo único amor en la vida es un conejo que posee como mascota. Los padres de Marceline deciden que ésta debe dejar de ser una niña dedicada a jugar a las muñecas, y para deshacerse del conejo lo preparan en un guisado. Cuando después de la cena Marceline se entera de que se ha comido a su mascota, siente un dolor agudo, pero sordo, y se retira a su cuarto sin decir nada. Esa misma noche, Marceline huye de la casa paterna para ir al cabaret "Corne de cerf"(18), donde encuentra

(18) Cuerno de ciervo

al carnicero negro Pétrus. Este último, a la vez víctima de la seducción y victimario de la adolescente, lleva a Marceline al establo, donde la violación se consuma en medio de los corderos destinados al matadero. Más tarde, una vez pasado el arrebató e incapaz de enfrentarse a la realidad de lo que ha hecho, el carnicero se suicida colgándose de una viga, en presencia de Marceline. Esta regresa a su casa y da muerte a sus padres con un cuchillo, mientras duermen. A la mañana siguiente, cuando el crimen se descubre, nadie sospecha de la adolescente y la culpabilidad recae en el carnicero. Marceline es enviada a vivir a un orfanato.

Toda la narración está cargada de una intensa violencia, la cual permanece, sin embargo, envuelta en el silencio u oculta por la imagen de respetabilidad de la familia. Existe, por ejemplo, un agudo contraste entre las palabras amables y casi risueñas de los padres durante la cena y la enorme crueldad que sus actos representan para la niña. Del mismo modo, Marceline deja morir al carnicero y da muerte a sus padres sin proferir una sola palabra ni exclamación. Posteriormente es enviada al orfanato en medio de la respetuosa y callada compasión de la gente. El efecto de estos contrastes es hacer más sensible, para el lector, la enormidad de la violencia presentada.

En este cuento se presenta también otro aspecto frecuente en la narrativa de Mandiargues: la presencia de la mujer como agente de la fatalidad. Marceline lleva a la perdición al carnicero Pétrus y da muerte a sus padres. Este papel de la mujer como

portadora de la desgracia aparece también en "Les pierreuses", "Miranda", "L'archéologue" y "Le passage Pommeraye" (19). Se encuentra asimismo en aquellos cuentos en los cuales la fatalidad no recae en el personaje central, sino en personajes secundarios. Así, Phoebé Nova, protagonista de "La révélation", envuelve a sus amantes en una especie de hechizo, pintando el retrato de cada uno de ellos en una tela que, al morir ella, será clavada en su ataúd. La corrupción de su cuerpo acarreará entonces la muerte de sus amantes. Otra narración, "Le tombeau d'Aubrey Beardsley", está también dominada por las figuras femeninas. El extraño título sugiere la intención de hacer un homenaje al dibujante inglés y las descripciones de las mujeres traen a la memoria las ilustraciones de Beardsley, como aquellas preparadas para la Salomé de Oscar Wilde:

"deux femmes, l'une plus jeune que l'autre, toutes les deux d'une grandeur à peu près extrême et d'une beauté si majestueuse, dans leurs toilettes identiques de drap blanc sous des nœuds verts et mauves, qu'on ne pouvait s'empêcher de les comparer le plus banalement du monde à des statues envahies par une glycine en fleur"
(20)

Dentro de un marco sobrecargado por una ornamentación dig-

(19) Ver el cuadro anexo al final de este capítulo.

(20) Le musée noir, p. 197: "dos mujeres, una más joven que la otra, ambas de un tamaño casi extremo y de una belleza tan majestuosa, con sus vestidos idénticos de drapeado blanco bajo nudos verdes y malva, que no se podía evitar el compararlas, de la manera más banal del mundo, con estatuas invadidas por una glicina en flor".

na del artista inglés, las imponentes figuras femeninas del cuento, encabezadas por la princesa de Petit-Colombes, desatan durante una fiesta en el palacio de ésta última una violencia abierta en contra de los asistentes masculinos. La agresión empieza con un rito humillante y termina con el aniquilamiento total de las víctimas. Cabe mencionar que en este cuento la violencia no llega a afectar a la sociedad, más allá de los protagonistas de la acción. Toda huella de los asesinatos cometidos durante la fiesta fatal es borrada por el incendio del palacio de Petit-Colombes.

Al considerar estas historias de Mandiargues, se plantea una interrogante: ¿Por qué nos presenta el autor toda esta violencia y fatalidad? ¿Cuál es el propósito de narrar esos hechos escandalosos?

A este respecto, el mismo Mandiargues ha declarado explícitamente -en una fórmula rotunda- cuáles son sus intenciones:

"(Les lecteurs) ne sont pas là pour s'amuser, (...) car en matière de littérature un peu de terrorisme ne messied pas".(21)

Se trata entonces de aterrorizar al lector, en especial si éste espera una lectura frívola, que no se salga de una visión estrecha y estereotipada de la realidad:

(21) A. Pieyre de Mandiargues, Le désordre de la mémoire, entretiens avec Francine Mallet, Paris, Gallimard (1975), p.45-46:
"(Los lectores) no están para divertirse, (...) ya que tratándose de literatura, un poco de terrorismo no cae mal".

"Aimez-vous les gens qui vont au théâtre, au cinéma, ou qui prennent un livre pour se donner un peu d'amusement pendant qu'ils digèrent et avant de s'endormir ? Toute question de classe mise à part, c'est bien l'esprit bourgeois, me semble-t-il, qui est en cause là. Ces gens sont ceux précisément qui admettent le crapuleux Pinochet et le gang des assassins du Chili (...). La frivolité mène à la crapulerie essentielle, à la complicité avec les salauds capitaux de notre temps".(22)

Para sacudir al lector, Mandiargues rompe en sus narraciones con varios valores establecidos y con ciertos tabúes. Así, en "Le sang de l'agneau", la transgresión afecta a la institución familiar y a lo que normalmente se considera "aceptable" en la sexualidad. Pocas cosas pueden ser más escandalosas que la violación de una menor -con el agravante, para las mentalidades racistas, de que el violador es un negro- o que el asesinato de unos padres por su propia hija.

A pesar de estas transgresiones, cabe señalar que dentro del mundo de los relatos de Mandiargues nunca llega a producirse un escándalo. En ellos, la sociedad no se conmueve ni se entera de la realidad de los sucesos en los que se ven involucrados los personajes. Por grave que pueda ser la violencia de que son víctimas, ésta nunca pasa de ser un hecho individual; la socie--

(22) *ibid.*, p.46: "¿Le simpatiza a usted la gente que va al teatro, al cine, o que toma un libro para divertirse un poco mientras hace la digestión y antes de dormirse ? Haciendo a un lado toda cuestión de clase, me parece que ese es el espíritu burgués. Es precisamente esa gente la que admite al crapuloso Pinochet y a la pandilla de asesinos de Chile (...). La frivolidad conduce a la maldad esencial, a la complicitad con los mayores cardos de nuestro tiempo".

dad siempre permanece inmutable. Así sucede, como hemos visto, en "Le tombeau d'Aubrey Beardsley". Lo mismo encontramos en "Le sang de l'agneau", donde la gente nunca sospecha de la responsabilidad directa o indirecta que Marceline pudiera tener en las terribles muertes que se descubren. La culpabilidad se atribuye automáticamente al carnicero negro, la "pobre huérfana" es enviada al orfanato y la sociedad, una vez "explicado" el asunto, lo olvida y prosigue su existencia sin alterarse.

Frente a la frivolidad, Mandiargues trata de dar al lector una visión más profunda de la realidad. Tal como él la concibe, ésta trasciende los estrechos límites de la racionalidad y de la causalidad. Mandiargues se complace en particular explorando las reacciones aparentemente más inexplicables de los seres humanos, aquellas que provocan las acciones más terribles en los momentos decisivos y que surgen inesperadamente de los rincones oscuros del alma, o de sus más insondables abismos:

"Le panorama dressé par les sens dans la conscience de l'homme est un écran peu solide; percé à chaque instant de trous, secoué par les tourbillons, il n'aveugle que ceux qui cherchent précisément à ne rien voir au-delà de son médiocre ready-made. (...) le plus souvent la mécanique (de la conscience) continue à promener au-dessus des gouffres aperçus, dans un grincement rassurant de vieilleries, des tableaux dont la laideur et l'horreur même à laquelle ils atteignent de temps en temps sont rendues acceptables par le respect des lois de causalité et le conformisme banal avec lequel ils se présentent". (23)

Para Mandiargues, el cuento es un medio privilegiado que permite revelar esa parte de la realidad que normalmente queda enmascarada.

"Des contes feront mieux que la tentative d'une plus sérieuse étude entrevoir le caractère luxueux, intime, absurde et nostalgique de ce pays d'ombres et de reflets que des peintres ont illustré quelquefois et qui appartient aux poètes". (24)

Con sus narraciones, el autor conduce a su lector en una visita a esos rincones oscuros del alma humana. Esta intención se señala ya desde los títulos de algunos de sus libros, como por ejemplo Porte dévergondée (Puerta desvergonzada) o Le musée noir (El museo negro).

Como se puede observar a través de los ejemplos examinados en estas páginas, Mandiargues, con su intento de presentar en sus relatos una expresión libre de los límites impuestos por el intelecto y la moral, así como en su exploración de las manifestaciones del inconsciente, en especial a través del sueño y los estados alterados de la mente, se establece dentro de algunas líneas trazadas por el movimiento surrealista. En particular, dos de los territorios preferidos de éste último, el erotismo y lo fantásti-

(23) Prefacio a Le musée noir, p. 9-10: "El panorama creado por los sentidos en la conciencia del hombre es una pantalla poco sólida; atravesada a cada instante por agujeros, sacudida por los torbellinos, ésta sólo ciega a quienes buscan precisamente no ver más allá de su mediocre "ready-made". (...) usualmente la mecánica (de la conciencia) continúa presentando, por encima de los abismos atisbados, entre chirridos tranquilizantes de antigüalla, imágenes cuya fealdad y horror se hacen aceptables por el respeto a las leyes de causalidad y el conformismo banal con el cual aparecen".

(24) ibid., p. 13: "Los cuentos, mejor que el intento de un estudio más serio, harán entrever el carácter lujoso, íntimo, oscuro y nostálgico de ese país de sombras y de reflejos, ilustrado a veces por los pintores y que pertenece a los poetas".

co (25), ocupan un lugar importante en la obra de Mandiargues y no pueden ser pasados por alto en ningún análisis o intento de interpretación de la misma. Por lo tanto, para profundizar en el tema del viaje fatal, pasaremos ahora a examinar las relaciones que con éste guardan los dos aspectos mencionados.

(25) Así se ve, por ejemplo, en A. Breton, A. Pieyre de Mandiargues et.al., Léxico sucinto del erotismo, trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1974.

LOS VIAJES FATALES

NARRACION

La motocyclette

"Le sang de l'agneau"

"Le passage Pommeraye"

"Le tombeau d'Aubrey
Beardsley"

"L'archéologue"

"La vision capitale"

VIAJE DEL PROTAGONISTA

Rébecca Nul emprende un viaje en motocicleta para ver a su amante.

Los padres de la joven Marcoline Caïn sacrifican a su mascota y la guisan. Marcoline huye de la casa.

El protagonista visita un pasaje comercial, donde encuentra a una misteriosa mujer a la que persigue.

El narrador asiste a una cena en el palacio de la princesa de Petit-Colombes.

El arqueólogo Conrad Mur realiza un viaje a Italia con su prometida. Hace también un viaje imaginario al fondo del mar y visita una exposición que muestra una obscena figura femenina de cera.

La protagonista Hester Algernon va al castillo de una amiga para un baile de disfraces, pero se equivoca de fecha.

FATALIDAD

Rébecca sufre un accidente mortal en la autopista.

Marcoline es violada por un carnicero negro que después se suicida. La joven mata a sus padres.

El protagonista sufre una operación que lo transforma en hombre oaiman de circo.

Se produce una batalla entre los hombres y las mujeres. Mueren todos los hombres excepto el narrador. El palacio es incendiado para destruir toda evidencia.

Conrad Mur abandona a su prometida enferma. Ante la presencia de la estatua gigante de una mujer, el arqueólogo es atacado por sapos y martirizado.

Hester Algernon queda mentalmente enajenada tras la visión sangrienta de un asesino loco y de su víctima degollada.

LOS VIAJES FATALES (Continuación)

NARRACION

"Les pierreuses"

VIAJE DEL PROTAGONISTA

El maestro Pascal Bénin hace un paseo por el campo, durante el cual recoge una extraña piedra.

FATALIDAD

El protagonista sufre la maldición de las doncellas de la piedra y está condenado a morir.

"Sabine"

La protagonista hace una escapada con su amante al bosque de Rambouillet.

Sabine es humillada y abandonada por su amante y se suicida en un hotel.

"Armoire de lune"

Barbara Bara hace una visita imaginaria al cementerio, junto con Luc Laon.

La protagonista es violada por Luc Laon.

"La révélation"

Una noche, el narrador visita a la pintora Phobé Nova en su estudio.

Phobé Nova revela una maldición que matará a sus amantes cuando ella muera.

"Miranda"

El aduanero Jean Bouche D'or pretende raptar a Miranda y la lleva por la fuerza a su cabaña.

Miranda desaparece. Jean Bouche D'or se encuentra con su doble y muere.

"Le songe et le métro"

Tras un extraño sueño premonitorio, la joven Zoé Zara se dirige a una estación de metro.

En la estación, un hombre se acerca a Zoé Zara para clavarle un estilete en el corazón.

III.- LOS MOMENTOS EXTRAORDINARIOS Y LO FANTASTICO

El recurso a lo fantástico es uno de los medios privilegiados de ciertos escritores que pretenden liberarse de una visión superficial y estereotipada de la realidad, ya sea ampliándola hacia nuevos dominios u oponiéndole una visión divergente. Dentro de la larga tradición de la literatura fantástica figuran autores como Hoffmann, Poe, Kafka, y en el ámbito francés Nerval, Lautréamont y los surrealistas, por citar sólo unos cuantos. P.G.Castex señala como rasgo característico de lo fantástico en la literatura a

"une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle, il est généralement lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs".(26)

Tzvetan Todorov, por otra parte, precisa aún más la naturaleza de ese misterio en la literatura fantástica, cuando afirma que el lector debe vacilar "entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados". Para este autor, lo fantástico se halla en la ambigua zona intermedia que separa a lo explicable de lo inexplicable, a lo verosímil de lo increíble, a lo simplemente extraño de lo maravilloso (27).

(26) Citado por H.Bénao en Guide des idées littéraires, Paris, Hachette, 1974, p.157: "una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real; generalmente está ligado a los estados morbidos de la conciencia, que en fenómenos como la pesadilla o el delirio proyecta ante sí las imágenes de sus angustias o de sus terrores".

(27) Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970, Cap.2; en especial las p.37-38.

De acuerdo con estas características, se puede afirmar que en los viajes relatados por Mandiargues siempre hay algún momento en que lo fantástico hace su aparición. El viaje saca a los personajes de la realidad ordinaria, para conducirlos hacia ese mundo ambiguo que se extiende entre los dominios de lo extraño y lo sobrenatural. Siempre se alcanza un punto en el cual se atraviesan las fronteras de las regiones poco visitadas del espíritu humano o de lo maravilloso, que son también aquellas en donde asoccha la fatalidad.

Dentro del campo de lo extraño, en la frontera con lo fantástico, se encuentran varios relatos en los cuales Mandiargues explora los estados alterados de la mente. No hay en estas narraciones nada que sea propiamente sobrenatural; todos los acontecimientos parecen entrar en la categoría de lo posible, de acuerdo con las leyes "naturales" que consideramos vigentes en nuestro mundo real. Sin embargo, siempre hay en ellas alguna escena o algún acto que rayan en lo inverosímil y que matizan a la historia con un tinte fantástico. En "Le sang de l'agneau", por ejemplo, la violación de la adolescente se realiza en los corrales del matadero, en medio de los balidos de los corderos coloreados para su identificación. El efecto que resulta podría corresponder al del delirio o al de una pesadilla. Algo semejante sucede en "La vision capitale", en donde la imagen del asesino desnudo, sosteniendo en la mano la cabeza ensangrentada de su víctima, en la extraña habitación de un castillo, constituye un puente entre lo posible del mundo real y la mente trastornada de la protagonista

Hester Algernon. La motocyclette, por otra parte, cuya anécdota no tiene aparentemente nada de sobrenatural, se halla sin embargo construida con los recuerdos, ilusiones, sueños, ensoñaciones y visiones de la motociclista. A los ojos de Rébecca Nul, incluso las imágenes de la realidad pierden precisión y adquieren un carácter fantasmal. Así se ve en el siguiente párrafo, en el que el efecto se obtiene mediante la descripción de una atmósfera brumosa, junto con el uso de los calificativos "irréel", "vaguement spectral" y mediante la comparación con una esquila de defunción, indicio que asocia a este escenario con la fatalidad inminente:

"Dans ce brouillard (ou hors de ce brouillard) paraît soudain une grande station de ravitaillement, qui par sa nouveauté même se présente sous un aspect irréel et vaguement spectral. (...) Aux yeux de Rébecca, la chose se est ainsi qu'un faire-part de deuil (...) la peur est en elle et la paralyse".(28)

Al otro lado de la frontera de lo fantástico, en el dominio de lo maravilloso, se encuentran aquellos relatos en los cuales los acontecimientos del viaje fatal no pueden ser explicados sin recurrir a lo sobrenatural. Dentro de esta categoría entrarían la operación del hombre caimán en "Le passage Pommeraye",

(28) La motocyclette, p.117-118: "En medio de esa niebla (o fuera de esa niebla) aparece de pronto una gran estación de servicio, que por su misma novedad se presenta bajo un aspecto irreal y vagamente espectral. (...) A los ojos de Rebecca, el conjunto es como una esquila de defunción (...) el miedo la embarga y la paraliza". (La motocicleta, p.101-102).

la animación de las estatuas en "L'archéologue", la aparición de las diminutas doncellas pétreas en "Les pierreuses" y la transformación de la mujer en el doble de Jean Bouche D'or, en "Miranda". Una característica interesante de estos relatos es la constante aparición del erotismo (aspecto que estudiaremos en el siguiente capítulo de este trabajo) y el hecho de que la fatalidad del viaje siempre esté relacionada con la presencia de una o varias figuras femeninas.

Finalmente, entre los campos de lo extraño y lo sobrenatural, se encuentran los relatos que corresponden a la categoría propiamente fantástica, según la definición de Todorov, es decir, aquellos en los cuales el lector duda entre la explicación de los acontecimientos mediante la intervención de lo maravilloso, por un lado, y la explicación racional, por el otro. Se puede creer o no que el maleficio anunciado en "La révélation" se hará efectivo, o que las semejanzas entre el sueño y la realidad en "Le songe et le métro" son el reflejo de una misteriosa relación, todo depende del tipo de explicación hacia la cual se incline el lector, ya sea en términos racionales o aceptando la idea de lo sobrenatural.

"Armoire de lune" constituye una ilustración especialmente interesante del tratamiento del viaje fantástico en la obra de Mandiargues. Varios de los sucesos presentados en este cuento -como la tumba que se abre por sí sola a la llegada de los visitantes o el descenso dentro de la misma al interior de la tierra- entran en el terreno de lo sobrenatural, si no fuera porque están

relatados en frases interrogativas. Es así como la escritura misma hace que el lector vacile entre la interpretación de los hechos como algo que realmente sucede y la interpretación de los mismos como imágenes puramente imaginarias. Esa vacilación es la que coloca al cuento en la línea de lo fantástico:

"Le double miroir, à la manière d'une porte pivotante, a-t-il tourné sur un axe qui eût coïncidé avec la fermeture des vantaux de granit noir ? Est-ce le reflet du couple, ou bien la paire originale, les personnes véritables de Luc Laon et de Barbara Bara, que ce mouvement de girouette a transportés à l'intérieur du funèbre édifice ? Sous le toit de celui-là, qui pourrait être de cristal, s'il laisse libre passage au clair de lune comme si le grand tombeau était à ciel ouvert, les deux jeunes gens se trouvent-ils au sommet d'un double escalier tournant, et ne leur reste-t-il qu'à descendre des spirales parallèles, séparées par une balustrade grillée au-dessus de laquelle ils continuent à se tenir par la main, bras levés cependant, à cause de la haute rampe qui leur vient à peu près aux épaules ?".(29)

La aparición recurrente de lo fantástico, en los viajes emprendidos por los personajes de Mandiargues, parece responder a la intención de lanzar sobre el mundo una mirada que trascienda las limitaciones racionales. Sus exploraciones sobre las posibili

(29) Mascarets, p.107: "¿Giró el doble espejo, a la manera de una puerta sobre sus goznes, en torno a un eje que hubiera coincidido con el cierre de los batientes de granito negro ? ¿Fue al reflejo del duo, o bien a la pareja original, a las personas verdaderas de Luc Laon y de Barbara Bara a quienes ese movimiento de giro transportó al interior del funèbre edificio ? ¿Se encuentran los dos jóvenes bajo el techo de este, que podría ser de cristal ya que deja libre paso al claro de luna, como si la gran tumba estuviera a cielo abierto, en lo alto de una doble escalera de caracol, y no tienen más remedio que descender por espirales paralelas, separadas por una balustrada enrejada por encima de la cual continúan cogidos de la mano, aunque con los brazos en alto a causa de la alta rampa que les llega más o menos a los hombros ?" ("Armarío de luna", en La marea y otras narraciones, p.106-107).

dades oscuras de la mente humana y del universo material tienden a romper la estabilidad de la visión razonable y estereotipada del mundo, y a aumentar el peso que en éste tienen lo irracional, lo inconsciente e incluso lo maravilloso. Sin embargo, en las narraciones de Mandiargues se puede discernir otra característica que hace necesario matizar estas afirmaciones. Lo fantástico no hace su aparición en el curso de la vida cotidiana de los personajes, sino que más bien éstos se alejan, a través del viaje, de su marco normal, para penetrar en otro mundo dominado por lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso. Lo que el viaje conlleva, más que una visión libre y más penetrante de este mundo, es una especie de evasión hacia otro universo, próximo quizás, pero diferente de éste. El acontecimiento fatal nunca sucede a los personajes cuando se hallan en su casa o en su trabajo diario; siempre sobreviene en lugares y circunstancias fuera de lo común.

El viaje que conduce hacia esas circunstancias extraordinarias lo mismo puede ser un largo recorrido hacia un país extranjero que un corto paseo fuera del hogar. El protagonista de "Le passage Pommeraye", por ejemplo, las encuentra en una pasaje comercial en el centro mismo de la ciudad de Nantes. A pesar de su ubicación, la descripción del lugar le confiere las características de un mundo aparte, oculto, muy diferente del exterior y propicio para los acontecimientos extraordinarios que en él sucederán:

"Lorsqu'on vient du dehors, et du grand jour, il faut aux yeux quelque temps pour s'habituer à la quasi obscurité de ce lieu couvert (...). Les contours des arcades, qui sont flous, cette végétation palustre, l'humidité, les teintes opalines et glauques situent assez bien le passage Pommeraye dans les paysages abyssaux de Vingt Mille Lieues Sous les Mers, où des scaphandriers, guidés par le capitaine Nemo, vont chasser tortues et requins entre les colonnades de l'Atlantide submergée".(30)

"L'archéologue" representa otra muestra particularmente interesante de cómo el viaje lleva a los personajes a circunstancias fuera de lo común, en las cuales se produce el acontecimiento fatal. La acción tiene lugar en el curso de un viaje de los protagonistas a Italia. La fatalidad parece ser consecuencia de los encuentros del arqueólogo con varias figuras femeninas maléficas. La primera de ellas es una estatua a la que halla durante un viaje imaginario al fondo del mar. La segunda es una obscena figura de cera que encuentra al visitar una pequeña exposición. Por último, el martirio de Conrad Mur tiene lugar cuando abandona a su prometida enferma y se dirige al campo al anochecer.

Este mismo cuento ilustra otros tres importantes aspectos de esas circunstancias extraordinarias a las que conduce el viaje fatal. El primero de ellos es el papel desempeñado por la noche

(30) Le musée noir, p.93-94: "Cuando se viene de afuera y de la luz, se necesita algún tiempo para acostumar a los ojos a la casi completa oscuridad de este lugar cubierto (...). Los contornos de las arcadas, que son imprecisos, esa vegetación palustre, la humedad, los tintes opalinos y glaucos, sitúan bastante bien al pasaje Pommeraye entre los paisajes abisales de Veinte Mil Leguas De Viaje Submarino, donde buzos con escafandra, guiados por el capitán Nemo, salen a cazar tortugas y tiburones entre las columnatas de la Atlántida sumergida".

como un tiempo privilegiado para el desarrollo de la acción. Las historias de Mandiargues suceden frecuentemente durante esa parte del día, reino de lo fantástico, de las pesadillas, los crímenes y el erotismo. El arqueólogo conoce a su prometida en una noche de invierno, y el acontecimiento fatal con que termina el cuento también tiene lugar durante la noche. Algo semejante ocurre en otros relatos como "Le sang de l'agneau", "La vision capitale", "Armoire de lune" y "La révélation". En algunos casos, aunque las acciones no se producen precisamente durante la noche, sí se producen en atmósferas oscurecidas, que podríamos calificar como "nocturnas" y que también se contraponen a la claridad del día. Así sucede, como hemos visto, en "Le passage Pommeraye", y también cuando la protagonista de "Le songe et le métro" entra en la estación del tren subterráneo.

Un segundo aspecto notable es la abundancia de las fiestas en los cuentos de Mandiargues. Constituyen con frecuencia la ocasión ideal para el encuentro con gentes extrañas, con lo fantástico y con la fatalidad. Conrad Mur, el protagonista de "L'archéologue", conoce a su prometida precisamente durante una fiesta. En "Le sang de l'agneau" la joven Marceline Cain halla al carnicero negro en medio de la atmósfera alucinante de un cabaret, cuando el baile alcanza su clímax. El motivo del viaje de Hester Algernon, en "La vision capitale", es asistir a una fiesta de disfraces. En "Le tombeau d'Aubrey Beardsley" la fatalidad sobreviene en el transcurso de una gran velada en el palacio de Petit-Co

lombes. La fiesta, en estas narraciones, parece reencontrar la atmósfera mental de las sociedades primitivas, propicia para la liberación de los instintos, y que se ha ido perdiendo en casi todas las actividades de la vida moderna y "civilizada", supuestamente regida por la razón (31). En la fiesta, el personaje se transforma y su conducta se aleja radicalmente de la normalidad, para obedecer a los impulsos del erotismo o de la violencia. Se podría afirmar que, tras el viaje material del personaje fuera de su medio normal, se produce otro viaje mental que lo lleva "fuera de sí", más allá de los controles de su razón y de su conciencia. Así se describe, por ejemplo, el estado de la protagonista de "Le sang de l'agneau":

"La jeune fille était détachée de soi au point qu'elle avait l'impression de se regarder agir et d'assister passivement au spectacle fourni par sa propre personne. (...) (elle se vit) dans cet état double qui faisait d'elle une sorte d'automate conscient ou de somnambule lucide".(32)

(31) cf. Carl G. Jung, "Approaching the unconscious", en Man and his symbols, New York, Dell, 1973, p.36: "Primitive man was much more governed by his instincts than are his "rational" modern descendants, who have learned to "control" themselves. In this civilizing process, we have increasingly divided our consciousness from the deeper instinctive strata of the human psyche, and even ultimately from the somatic basis of the psychic phenomenon. Fortunately, we have not lost these basic instinctive strata; they remain part of the unconscious." ("El hombre primitivo se guiaba por sus instintos mucho más que sus descendientes modernos y "racionales", que han aprendido a "controlarse". En este proceso de civilización hemos ido separando progresivamente a nuestra conciencia de los estratos instintivos más profundos de la psique humana, y en última instancia incluso de la base somática del fenómeno psíquico. Afortunadamente, no hemos perdido estos estratos instintivos básicos; permanecen como parte del inconsciente".).

Ese estado anormal es una de las características que reaparecen constantemente en los relatos de Mandiargues. El protagonista nunca se halla en un estado mental ordinario cuando se acerca el trágico fin de su viaje. El acontecimiento fatal lo encuentra en una especie de trance, durante el cual las cosas adquieren un significado nuevo y el tiempo ya no transcurre uniformemente, sino que parece detenerse en el momento culminante.

Abordamos aquí el tercer aspecto importante de las circunstancias extraordinarias relacionadas con el viaje fatal: las características que acabamos de mencionar hacen que la experiencia de los personajes de Mandiargues adquiera un tinte religioso. Es interesante observar, por ejemplo, que los rasgos señalados por Mircea Eliade como distintivos de la experiencia religiosa se encuentran también en las historias que analizamos (33). En ambos casos se produce cierta revelación de la realidad, de algo trascendente, por oposición a lo superficial cotidiano. En particular, la experiencia involucra a las zonas profundas de la mente humana (el inconsciente), a la vez que se origina un alejamiento del tiempo ordinario -"profano", en la terminología de Mircea Eliade-

(32) *Le musée noir*, p.46: "La joven se había desprendido de sí misma a tal grado que tenía la impresión de mirarse actuar y de asistir pasivamente al espectáculo presentado por su propia persona. (...) (se miraba) en ese estado doble que hacía de ella una especie de automata consciente o de sonámbulo lucido".

(33) Mircea Eliade, "Les mythes du monde moderne", en *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1972, p.21-39.

y una comunión mágica con otro tiempo que no transcurre de la misma manera, el tiempo "sagrado".

Interpretadas según este esquema, las narraciones de Mandiargues reflejan la necesidad, a veces desesperada, del hombre moderno, por

"briser l'homogénéité du temps, pour 'sortir' de la dureté et réintégrer un temps qualitativement différent de celui qui crée, en se consommant, leur propre 'histoire' ".(34)

La diferencia entre este comportamiento y el del hombre primitivo consiste únicamente en que en la actualidad hay una revalorización a nivel profano de los antiguos valores sagrados. Para la gran mayoría de los individuos que no participan en una experiencia religiosa auténtica, el comportamiento mítico se deja descifrar, aparte de la actividad inconsciente de su psique (sueños, fantasías, nostalgias, etc.), en sus distracciones. Las ideas de Mircea Eliade pueden en este caso aplicarse directamente a los personajes de Mandiargues. En particular, Eliade menciona a las fiestas, que como hemos visto son frecuentemente las ocasiones en que suceden los hechos extraordinarios:

"Il est évident que certaines fêtes, profanes en apparence, du monde moderne, conservent encore leur structure et leur fonction mythiques".(35)

(34) *ibid.*, p.34: "romper la homogeneidad del tiempo, 'salir' de la duración y reintegrarse a un tiempo cualitativamente diferente del que crea, al consumirse, su propia 'historia' ".

(35) *ibid.*, p.26: "Es evidente que ciertas fiestas, profanas en apariencia, del mundo moderno, conservan aun su estructura y su función míticas".

Finalmente merece mencionarse otra característica observada por Eliade en la experiencia mítico religiosa, que puede también discernirse en los momentos de fatalidad de los cuentos que analizamos, en la medida en que esos momentos constituyen una crisis dentro de la existencia de los personajes:

"Toute crise existentielle met de nouveau en question à la fois la réalité du monde et la présence de l'homme dans le monde. La crise est, en somme, 'religieuse' ".(36)

Esta naturaleza 'religiosa' de las historias de Mandiargues llega en ocasiones a ser muy evidente, como en el caso de La motocyclette. Las últimas frases de la novela, que describen el momento del accidente de Rébecca Nul, condensan los temas de la fatalidad y del erotismo en una experiencia de comunión con el universo:

"La paroi verte est comme un mur qui se précipiterait à près de cent trente kilomètres à l'heure, le Bacchus couronné d'épines remplit tout le champ de vision de Rébecca. "L'univers est dionysiaque", pense-t-elle avec une persuasion profonde, cependant que des milliers de lames sont acharnées sur elle et qu'il lui semble qu'elles ne lui font qu'une seule plaie, par où son amant se répand en elle. Un visage démesurément souriant va l'engloutir (et il la contemple avec une allégresse infinie, qui est à l'égal d'une tristesse sans bornes), un visage humain, ou surhumain, le dernier, peut-être le vrai visage de l'univers".(37)

(36) ibid., p.16: "Toda crisis existencial cuestiona a la vez a la realidad del mundo y a la presencia del hombre en el mundo. Por lo tanto es 'religiosa' ".

(37) La motocyclette, p.212-213: "El muro verde parece precipitarse casi a ciento treinta kilómetros por hora, y el Baco coronado de espinas llena por completo el campo visual de Rébecca. "El universo es dionisiaco", piensa con profunda persuasión, mientras miles de puñales se precipitan sobre ella y le parece que solo le producen una única herida, por la que su amante se expande en ella. Un rostro desmesuradamente sonriente va a engullirla (y la contempla con infinita alegría, que es lo mismo que una tristeza sin límites), un rostro humano, o sobrehumano, el último y tal vez el auténtico rostro del universo". (La motocicleta, p.187).

Ya hemos visto cómo el viaje fatal aleja a los personajes de Mandiarguss de su mundo ordinario, para introducirlos en otro, dominio de lo fantástico, de lo recóndito y de lo prohibido. Ahora pasaremos a examinar los rasgos que adquiere la sensualidad en sus manifestaciones a lo largo del viaje.

IV.- LA SENSUALIDAD

Junto con las circunstancias extraordinarias y lo fantástico, existe en los relatos de Mandiargues un tercer factor que se presenta constantemente en el transcurso de los viajes fatales de los personajes. Se trata de una atención muy marcada a las sensaciones que el mundo material produce en el cuerpo, a través de los sentidos. Este predominio de la percepción física es lo que hemos denominado la sensualidad de los personajes. Ella es, en el mundo narrativo de Mandiargues, el medio para conocer a las cosas y a los seres humanos. Una de las formas en que esto se refleja en el texto es a través de la abundancia de descripciones de matices, olores y texturas, tanto de seres animados como inanimados, y en especial de aquellos constituidos por sustancias naturales. Para los personajes de estas historias, esas sustancias, mediante las sensaciones que producen, abren las puertas hacia lo extraordinario y hacia la fatalidad. Así lo señala el mismo autor en su prefacio a Le musée noir:

"Et toutes ces matières simples ou composées, mais pour l'homme rétif à la connaissance apprise aussi élémentaires que des corps purs: le charbon, le sable, la suie, le plâtre, la glace, la neige, la laine, l'or, le fer, le plomb, le bois, la mousse, le sang, le pain, le lait et le vin, dès qu'elles interviennent dans la sensation, quelles portes n'ouvrent-elles pas sur des coulisses vertigineuses ?".(38)

(38) Le musée noir, p.11: "Y todos estos materiales simples o compuestos, pero tan elementales como cuerpos puros para el hombre reacio al conocimiento aprendido: el carbon, la arena, el hollín,

Tales son precisamente los materiales que dominan a las sensaciones de los personajes. A menudo, el destino de éstos se halla íntimamente ligado a alguna de esas sustancias elementales. Así sucede, por ejemplo, en "Les pierreuses", relato en el cual la piedra ocupa un lugar muy importante.

Entre los elementos nombrados por Mandiargues, hay uno que marca el destino de los personajes con mayor frecuencia que los demás. Es la sangre, asociada a la vida del cuerpo y a su fin, y que casi siempre se derrama en el momento de la fatalidad. Recordemos tan sólo a este respecto a la joven suicida Sabine (39), o esta primera frase de "Le sang de l'agneau":

"Marceline Caïn: on eût dit qu'elle était
mélée de cendre, de sable et de sang". (40)

La importancia de la sangre corresponde además a la preponderancia que en estas historias tienen el cuerpo y las sensaciones que produce. Entre éstas, las que más aparecen son aquellas relacionadas con el erotismo. El hecho de que se otorgue tanta atención a la sexualidad puede provenir de una intención de sacudir las trabas que comúnmente se le imponen, y poder así explorar uno de los aspectos más importantes del ser humano. La expresión del erotismo en los relatos de Mandiargues, con su desinhibición, su fuerza

el yeso, el hielo, la nieve, la lana, el oro, el hierro, el plomo, la madera, el musgo, la sangre, el pan, la leche y el vino, en cuanto intervienen en la sensación, ¿qué puertas no abren sobre vertiginosas entretelas?"

(39) Ver el párrafo de este cuento citado en la p.15.

(40) Le musée noir, p.17: "Marceline Caïn: se hubiera dicho que estaba mezclada de ceniza, de arena y de sangre".

avasalladora y su potencial para revelar los aspectos ocultos en el inconsciente del ser humano, representaría entonces un acto de liberación frente a los tabúes relativos al sexo. La motocyclette, por ejemplo, con sus manifestaciones casi religiosas de fusión con el mundo, podría ser interpretada de esta manera. Sin embargo, como veremos enseguida, esta idea tiene que ser matizada cuando se consideran ciertos rasgos de las manifestaciones de la sexualidad en las obras de Mandiargues.

En primer lugar, la expresión erótica de los personajes se halla siempre reducida a su aspecto puramente físico, y dentro de este estrecho campo se limita todavía más, a la relación genital. El sexo nunca contribuye a la expresión de toda la personalidad, ni al establecimiento de una auténtica relación entre seres humanos en un plano de igualdad. Como los objetos inanimados, los seres humanos son percibidos únicamente en su aspecto material, como cuerpos de sangre, de la misma manera como una piedra está constituida por minerales. En las relaciones entre hombre y mujer que se presentan en estas historias, ese otro ser humano tomado como un objeto es generalmente la mujer, por lo que se puede afirmar que la sexualidad está reducida a una visión masculina. Casi nunca encontramos una visión sensual del hombre.

Por otra parte, a pesar de la aparente libertad en la descripción del sexo, existen ciertos aspectos del mismo que no se llegan a manifestar, como si ciertos tabúes no alcanzaran a romperse. Un ejemplo sorprendente de este hecho se encuentra en "Sa

bine". A pesar de que se describen más o menos detalladamente las ocasiones en que la protagonista del cuento derrama su sangre en el curso de su vida, nunca se hace mención de su sangre específicamente femenina, la sangre menstrual. Esta notable ausencia, en un relato marcado por la sangre, parece indicar la existencia de ciertas reservas en la visión de la mujer.

Ya hemos mencionado que dentro de la visión masculina predominante en estas historias la mujer no llega a ser conocida en tanto que ser humano, a través de una relación equilibrada. En ausencia de un conocimiento auténtico, se producen en los personajes masculinos ciertos sentimientos negativos hacia esos seres desconocidos. En algunos casos se trata del miedo, porque la presencia femenina se asocia con el advenimiento de los sucesos fatales, a los cuales parece propiciar de un modo más o menos deliberado. Este sentimiento se manifiesta en historias como "Le tombeau d'Aubrey Beardsley", "Miranda", "La révélation" o "Les pierres" (41):

"ce corps splendide et minuscule avait un air de méchant ceté, tout de même que certains reptiles ou que certains insectes vénimeux". (42)

En muchas otras ocasiones, el sentimiento producido por la mujer, tomada únicamente como un cuerpo pasivo, llega a ser de repugnancia, como se expresa en el siguiente ejemplo, tomado de

(41) Ver el cuadro de las p. 24-25.

(42) "Les pierres", en Feu de braise, p.61: "ese cuerpo espléndido y minúsculo tenía un aire de maldad, como el de algunos reptiles o algunos insectos venenosos".

"L'archéologue":

"Je fis pivoter Bettina qui m'obéit avec une passivité de mannequin (il me semble qu'à tant d'abandon, pour ce que j'y crus deviner de féminin et de mou, répondit chez moi, inattendue et brève, une poussée de rage ou de nausée)".(43)

El cuerpo de la mujer no es el único objeto de repugnancia para los personajes de Mandiargues. Estrechamente relacionadas con él se hallan las sensaciones producidas por los cuerpos de los animales, que también abundan en estos relatos, ya sea como imágenes de comparación o como participantes en la acción. Al estar relacionados con el cuerpo humano, los cuerpos de los animales provocan sensaciones y sentimientos semejantes, que oscilan entre el erotismo y la repulsión, como lo ilustra este párrafo de "Le sang de l'agneau":

"L'odeur de bergerie a peut-être bien été pour quelque chose dans tout ce qui s'est passé cette nuit-là. Entre les milliers d'odeurs qui sont au monde, elle est franchement la plus bestiale et la plus troublante; elle porte à la peau, comme on dit, et l'on sait trop dans quels égarements elle fait tomber les pâtres".(44)

Por último, no se puede dejar de mencionar a las sensaciones producidas por los alimentos. Como en el caso de los animales,

(43) Soleil des loups, p.52: "Hice girar a Bettina, que me obedeció con una pasividad de maniquí (me parece que ante tanto abandono, por lo que en él creí adivinar de femenino y de blando, respondió dentro de mí, inesperado y breve, un arranque de rabia o de náusea)".

(44) Le musée noir, p.59: "El olor a cordero tuvo quizás mucho que ver con todo lo que aconteció aquella noche. Entre los millares de olores animales que existen en el mundo, es francamente el más bestial y el más perturbador; llega a la piel, como se dice, y se sabe en qué extravíos hace caer a los pastores".

éstos guardan una estrecha relación con el cuerpo y producen sentimientos semejantes. Un ejemplo estridente de ello es la figura de la Cesarina de cera, descrita en "L'archéologue":

"de son ventre fendu d'une incision césarienne sortaient, comme vomis, des flots d'énormes fraises, en cire aussi et du plus achevé réalisme, qui retombaient sur le haut de ses cuisses ainsi qu'un tablier de fruits charnus".(45)

Como se puede ver en los ejemplos precedentes, las manifestaciones de la sensualidad y del erotismo en las obras de Mandiargues presentan ciertas limitaciones, que restringen en parte la exploración de estas facetas del ser humano. Intentemos ahora reunir estos hallazgos con aquellos obtenidos en los capítulos anteriores, para tratar de establecer un balance global, aunque sólo sea tentativo, acerca del significado de los relatos fatales del autor.

(45) Soleil des loups, p. 67: "de su vientre abierto por una incisión cesárea surgían, como vomitados, torrentes de enormes fresas, también de cera y del más acabado realismo, que caían sobre sus muslos como un delantal de frutos carnosos".

V.-CONCLUSIONES

Empecemos por reconocer, a propósito de la intención de Mandiargues , que los relatos de los viajes fatales, con su carga de violencia y de muerte, tienen efectivamente con que impresionar al lector. En ellos se transgreden varias de las convenciones de la novela burguesa, en particular las que requieren la existencia de una racionalidad en las acciones de los personajes y un destino coherente para los mismos, que sea aceptable para el sentido común. También podría escandalizar el hecho de que durante el viaje se manifiesten ciertos aspectos tortuosos del erotismo, los cuales están siempre ligados a la fatalidad y a la muerte. En este sentido, el viaje fatal permite llevar a cabo una exploración de los rincones oscuros de la mente humana, que por lo demás no se limitan al erotismo, sino que abarcan asimismo diferentes estados alterados, obsesiones y manifestaciones de lo irracional y del inconsciente. Estos aspectos han sido hasta ahora casi totalmente ignorados por la corriente principal de la novela psicológica, por hallarse ocultos a la "luz de la razón" y a la conciencia. Mandiargues sigue aquí las huellas de unos cuantos escritores malditos que lo han precedido y de la generación surrealista inmediatamente anterior a él.

Por otra parte, los relatos de los viajes fatales, con sus circunstancias extraordinarias y su incorporación de lo fantástico, parecen responder a la necesidad que tiene todo lector, según lo afirman R.Bourneuf y R.Ouellet al hablar sobre el universo de la novela, de lo maravilloso y de la angustia (46).

Todo esto es el resultado de una laboriosa organización de los diferentes temas agrupados en torno al hilo conductor del viaje fatal: las circunstancias van adquiriendo su carácter extraordinario gradualmente, a medida que avanza la narración del viaje; los sucesos del mismo oscilan entre lo extraño y lo maravilloso, pasando por la línea divisoria de lo fantástico; los protagonistas van desarrollando el abanico de sus percepciones.

Para tener un adecuado panorama general de estas obras, es necesario asimismo tener en cuenta los límites de la visión del mundo que en ellas se presenta. En primer lugar, como vimos en este estudio, los personajes de Mandiargues se hallan aislados de la sociedad. El viaje siempre los aleja de la realidad cotidiana, de la familia y del trabajo, para conducirlos hacia otras circunstancias, totalmente diferentes y propicias para una experiencia más trascendente. Considerado desde este punto de vista, el viaje, más que una exploración del mundo, representa una compensación ante la vida real, considerada como banal.

Por lo que se refiere a la sensualidad y al erotismo, hemos visto cómo persisten ciertos tabúes y cómo la sexualidad, reducida a una visión masculina, no llega a formar parte de una auténtica expresión interpersonal.

(46) R. Bourneuf y R. Ouellet, L'univers du roman, Paris, P.U.F., 1975, p.14.

Lo anterior se puede resumir diciendo que el personaje se halla vuelto de espaldas a sus semejantes y a su realidad social, por lo cual su viaje adquiere los rasgos de una huida hacia otro mundo. En este aspecto Mandiargues coincide, por extraña paradoja, con el espíritu burgués al que se opone. En efecto, la incapacidad de aceptar plenamente la realidad social, así como la huida hacia un más allá, se hallan entre las características distintivas del arte burgués contemporáneo. Así lo establece, por ejemplo, Ernst Fischer (47), quien menciona además como otros rasgos distintivos al nihilismo -convicción de que la existencia es insoportable-, a lo que él llama mixtificación, que consiste en velar la realidad con el misterio y presentar una existencia ahistórica; y finalmente a la deshumanización, que convierte al ser humano en objeto.

Como hemos visto, las narraciones de Mandiargues no son del todo ajenas a estas características. Existen pues, dentro de ellas, ciertas contradicciones: entre el viaje como exploración de nuevos horizontes y el viaje como huida de la realidad; entre la experiencia de la fusión con el mundo y el olvido del mismo; entre la libre expresión de la sensualidad y la presentación de una sensualidad atada con viejas cadenas. Quizas se podrían interpretar estas contradicciones como un reflejo de las condicio

(47) E. Fischer, La necesidad del arte, trad. J. Solé-Tura, Barcelona, Península, 1978, p. 57 y sigs.

nes mismas de la vida humana. Dentro de la obra, la expresión de esta temática no deja de estar coherentemente armonizada en torno a la columna vertebral del relato: el tema del viaje fatal.

VI.- BIBLIOGRAFIA

A) Ediciones de las obras de André Pieyre de Mandiargues utilizadas para este trabajo.

- 1.- Le musée noir, Paris, Gallimard, 1974, 305p.
- 2.- Soleil des loups, Paris, Robert Laffont, 1977, 195p.
- 3.- Feu de braise, Paris, Bernard Grasset, 1976, 213p.
- 4.- La motocyclette, Paris, Gallimard, 1973, 212p.
- 5.- Porte dévergondée, Paris, Gallimard, 1965, 177p.
- 6.- Mascarets, Paris, Gallimard, 1971, 189p.
- 7.- Sous la lame, Paris, Gallimard, 1976, 157p.
- 8.- Le désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet, Paris, Gallimard, 1975, 274p.

Traducciones

- 9.- "Fuego de brasa", trad. Susana Chaurand, Revista de la Universidad de México, vol.XXXII, no.6, feb.1978, p.1-3.
- 10.- La marea y otras narraciones, trad, Jesús Munarriz, Madrid, Ayuso, coed. I.Peralta, 1977, 184p.
- 11.- El margen, trad. Francisca Perujo, México, Joaquín Mortiz, 1970, 221p.

- 12.- La motocicleta, trad. Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1967, 187p.

B) Obras consultadas

- 13.- BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", en Communications, no.8, Paris, Seuil, 1966.
- 14.- DUCROT, O. y TODOROV, T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, trad. E. Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- 15.- BÉNAC, H., Guide des idées littéraires, Paris, Hachette, 1974.
- 16.- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., L'univers du roman, Paris, P.U.F., 1975.
- 17.- ELIADE, Mircea, Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1972.
- 18.- FISCHER, E., La necesidad del arte, trad. J. Solé-Tura, Barcelona, Península, 1978.

- 19.- JUNG, Carl G. et al., Man and his symbols, New York, Dell, 1973.
- 20.- STÉTIE, Salah, Mandiargues, Paris, Seghers, 1978.
- 21.- TODOROV, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.

VII.- NOTA BIOGRAFICA

André Pieyre de Mandiargues nació en París el 14 de marzo de 1909, de madre normanda y padre originario del Languedoc. Inició estudios de letras, que abandonó después por la arqueología. Interesado por la civilización etrusca, visitó la Europa y el oriente mediterráneos, al tiempo que comenzaba a escribir, entre 1934 y 1935, su libro de poemas L'âge de orais.

Durante la guerra se refugió en Mónaco, donde publicó Dans les années sordides (poemas) en 1943. Regresó a París en 1945. A pesar de sus afinidades con el grupo surrealista, no tomó parte en sus actividades sino hasta después de su encuentro con Breton, en 1947. Apasionado por la pintura, en particular por la surrealista, ha escrito diversos ensayos y artículos sobre el arte.

El "Prix des Critiques" le fue otorgado en 1951 por su volumen de cuentos Soleil des loups, y el premio Goncourt en 1967 por su novela La marge.