

Pierre Gripari y el relato fantástico

Carmen Camero Pérez
Universidad de Sevilla

Si bien es cierto que a partir de los años 50 la literatura fantástica constituyó uno de los centros de interés del discurso crítico, resulta igualmente evidente que tal discurso se ha centrado de forma particular en los textos de un fantástico canónico, representado sobre todo, en el siglo XIX, por los nombres de Mérimée, Gautier o Maupassant. En el caso de la nueva literatura fantástica, que a partir del Surrealismo se configura en Francia en torno a los años 40, serán los textos de André Pieyre de Mandiargues, Pierre Bettencourt, Marcel Béalu o Marcel Aymé aquellos que la crítica recuperará como representantes de un fantástico innovador. La lista sin embargo está lejos de ser completa y bastaría en efecto un breve recorrido por la literatura fantástica posterior, para comprobar que son numerosos los autores que, a partir de 1950, siguen encontrando en este género una fecunda fuente de inspiración. Recordemos, a título de ejemplo, los nombres de Frédéric Tristan, Georges-Olivier Châteaureynaud, Patrick Ravignand, Christian Charrière o Pierre Gripari. Mi propósito en estas páginas es pues el de ofrecer un acercamiento a esta nueva literatura fantástica a partir del análisis de los relatos breves del último de los autores citados, excluyendo los bien conocidos cuentos para niños (*Les contes de la rue Broca*, *Les contes de la Folie Méricourt*), para centrarnos en la menos conocida producción para adultos (*Rêveries d'un martien en exil*, *La rose réaliste*, *L'Arrière monde*, *Diable*, *Dieu et autres contes de menterie*, *Je suis un revé et autres contes exemplaires...*).

Reconocido por Jean-Baptiste Baronian (1978: 285) como “un des auteurs les plus imaginatifs de la littérature française actuelle”, el imaginario de Gripari se afirma al margen de las modas, ideologías o convenciones, manifestando un magnífico poder de creación, en el que la magia y lo fantástico jugarán un papel esencial. En este sentido, convendría recordar el esbozo autobiográfico propuesto por el mismo escritor y reproducido por sus amigos en el bien merecido *Tombeau* que le dedicaron en 1996, seis años después de la muerte del autor:

Pierre Gripari est né, il y a plusieurs siècles, dans la petite ville de Lutèce en Gaule.

En ce temps-là, la France s'appelait la Gaule, mais c'était un pays bien différent de celui que

nous connaissons.

Sa mère était une sorcière viking, et son père un magicien grec.

Ils s'épousèrent par amour, mais leur union ne fut pas heureuse. La mère espérait que le père

utiliserait sa magie orientale pour fabriquer de l'or, mais le père s'y refusait. De son côté, elle

abusait de la potion magique et finit un jour par se noyer dans son chaudron.

Quelques années plus tard, le père était foudroyé par un feu descendu du ciel. On pense généralement que Dieu était fâché contre lui, mais on n'a jamais su pourquoi.

De cette double ascendance, Pierre Gripari tient le don d'écrire des grimoires.

Il en écrit beaucoup, peut-être en avez-vous vu quelques-uns? On les reconnaît tout de suite parce qu'il y est toujours question de diables et de sorcières. (GRIPARI, 1996: 7).

Pierre Gripari posee en efecto el don de escribir maravillosas y mágicas historias, en las que se mezclan, en proporciones diversas, el lirismo, el humor, la confesión, la sátira y la fantasía, sin olvidar el ritmo y expresión dramática, que caracteriza a todo buen cuentista, en el mejor sentido de la palabra. El arte de contar será para nuestro autor “le plus beau métier du monde, et le plaisir qu'on y prend est une des rares choses qui ne trompent jamais” (GRIPARI, 1981: 73). No resulta por tanto extraño que Pierre Gripari haya encontrado un verdadero maestro en la persona de Marcel Aymé, escritor reconocido por su talento narrativo y la originalidad de sus textos fantásticos. De Marcel Aymé, Gripari admira “son humour, sa noirceur, sa bonté, sa lucidité, son pessimisme et sa façon de mélanger le réalisme avec l'imaginaire, le fantastique avec le familier” (GRIPARI, 1983: 43). Se trata en ambos casos de un fantástico original, en el que la angustia y el miedo ceden su lugar a la ironía y al humor. En este sentido, es también muy probable que el pensamiento gripariano estuviera marcado por esos dos años de formación intelectual, dedicados a un posteriormente frustrado ingreso en L'École Normale Supérieure. Fue precisamente entonces cuando conoció al futuro autor de *La condition postmoderne*, Jean-François Lyotard, así como al profesor Alquié, especialista de Descartes, pero muy interesado también por el movimiento surrealista. Gripari participaba además en un grupo de ‘acción nihilista’, creado al parecer en torno a la figura de Lyotard, en el que se complacía ya en manifestar su espíritu crítico y su desconfianza con respecto a la noción de verdad.

Esta contestación filosófica marcará y presidirá su concepto de lo fantástico, medio privilegiado de expresar esa visión destructora e invertida de una realidad, sobre la que Pierre Gripari nos invita a reflexionar. El relato adquiere incluso en

ocasiones valores simbólicos, que lo acercan a la alegoría y la parábola, medio idóneo para que el lector medite acerca de sus creencias, opiniones y percepciones. De esta forma, la posibilidad de una interpretación alegórica del texto fantástico, rechazada, por cierto, por T. Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique*, será sin embargo admitida por Pierre Gripari, que ve en ella un procedimiento pedagógico de lo fantástico, a la manera, según afirma el propio escritor, de las fábulas de Esopo, las parábolas del Evangelio o el *Proceso* de Kafka¹. Señalemos además que el hecho de superponer un sentido alegórico al sentido literal, resulta un procedimiento natural en el interior de un discurso, que por su carácter satírico, favorece el empleo de los modos indirectos de expresión. La participación activa del lector estará pues en consonancia con las diversas lecturas que provoca el modo satírico. Tal es la tesis que Lynette Hunter (1989) postula en sus teorías de la alegoría y que Gay Clifford completará, señalando la ausencia de moralidad y dogmatismo de la alegoría moderna. La imagen que se pretende ofrecer es la de un universo fragmentado, lo que explica la naturaleza escéptica y contraria a la jerarquía social que G. Clifford (1974: 45) atribuye a la alegoría actual.

Pierre Gripari pone en práctica tales procedimientos en muchos de sus relatos fantásticos, de entre los que citaré, a modo de ejemplo, el titulado “Le vampire de la Place Rouge” (1987), texto escrito tras la enorme decepción del comunismo sufrida por el autor, después de siete años de militancia de partido. La figura del vampiro simboliza aquí el comunismo mismo, o más bien toda forma de doctrina o política doctrinaria, que chupa la sangre del individuo, su voluntad y su esencia, obligándolo bien a morir, bien a convertirse en vampiro a su vez. Se diría que Gripari quiere hacernos comprender que de hecho todos los regímenes autoritarios se parecen, ya que, como él mismo señala en *Reflets et Réflexes* “les décisions vraiment importantes sont toujours prises par des minorités” (1983: 78).

Este deseo de subversión y de transgresión, que lleva a Gripari a rechazar el compartir la impostura de una pretendida verdad, alcanza igualmente a la religión, la Historia y la literatura misma, que serán atacadas bajo un modo satírico y humorístico. El humor constituye en efecto uno de los ingredientes esenciales de su sátira, consciente de que, como ya lo señalara Baudelaire, “sans avoir eu dans la bouche les dents du lion, l’homme mord avec le rire” (1975: 528). Aplicado a lo fantástico, este humor hace desaparecer el sentimiento de miedo e incluso de horror que el género provoca, en principio, en el lector, para sustituirlos por esa risa, que, siguiendo a Anne-Marie Amiot (1991), podemos considerar como una forma literaria al servicio de la ironía, la sátira y la rebeldía. Pierre Gripari, por su parte, también reflexiona sobre la cuestión en su antología *Du rire*

1. Ver a este respecto las declaraciones de P. Gripari a Alain Paucard, recogidas en PAUCARD, A. (1985: 117).

et de l'horreur, subrayando cómo “derrière tout ce qui donne une impression de drôlerie se tapit un danger pour la personne humaine ou, pour la société, la transgression d'un interdit, la violation d'un tabou, voire même la perception d'une menace pour l'humanité entière” (1984: 13).

Una formalización del empleo de este humor aparece, por ejemplo, en el tratamiento de ciertas figuras del relato fantástico tradicional, privadas, en el caso de Pierre Gripari, de ese poder siniestro que normalmente comunican al lector. Es el caso sobre todo del diablo, el fantasma o el marciano.

El primero aparece en el relato del mismo título perteneciente al libro *Diable, Dieu et autres contes de menterie* (1965: 59-72). Gripari cuenta aquí la historia de una mujer, a la que su marido regala un día un pequeño y gracioso diablo. Alimentado y educado al igual que suele hacerse con cualquier animal doméstico, esta mujer decide salir acompañada de su animalito, que, para su gran sorpresa, provoca el terror y el escándalo de todos aquellos que se cruzan en su camino. Si por su aspecto físico, rojo y con cuernos, este pequeño diablo responde a la representación del imaginario colectivo, ésta se ve invertida por lo que el animal tiene de agradable, afectuoso y obediente, hasta tal punto que basta con pronunciar su nombre para que salte inmediatamente en las rodillas de quien lo llame. Esto da lugar a situaciones completamente hilarantes, en las que las palabras, tomadas al pie de la letra, pierden su significado contextual, para fundir y confundir la realidad. Así la expresión ‘diable!’, pronunciada por la muy piadosa tía Léonie para expresar el asombro en medio de una conversación, provoca inmediatamente la aparición del animal, que al sentirse llamado sale de detrás del sillón, provocando el horror de la devota que sale huyendo de la casa del Maligno.

Este trabajo y este juego del lenguaje se ponen igualmente de manifiesto en el uso del neologismo, procedimiento al que Pierre Gripari recurre en relatos como “La Suerie” y “Pluiviose”. Se trata, en ambos casos, de la creación de dos palabras nuevas para designar un monstruo y una enfermedad fantásticos, que el lenguaje de la realidad es incapaz de nombrar. Este lenguaje constituye la base de la invención, permitiendo al mismo tiempo al autor conservar el tono humorístico que lo caracteriza. ‘La Suerie’ cuenta la historia de la experiencia científica de una metamorfosis, la de una especie de gran babosa blanca, que termina convirtiéndose en un terrible monstruo, autónomo y autosuficiente, imposible de controlar. El sentimiento de miedo que esta bestia provocaría en un relato fantástico tradicional, se ve sustituido aquí por un profundo desprecio por parte del personaje. El animal en efecto fastidia a éste, lo hace, como suele decirse vulgarmente ‘chier’, término que la conversación corriente sustituye por el de ‘suer’ y que permite pues explicar el sentido del neologismo.

En el caso de “Pluiviose”, podríamos hablar de un ejemplo de asociación con otros términos existentes para designar ciertas enfermedades: “Il y a-escrive Gripari-névrose, nécrose, psychose, il y a dermatose. Il y a aussi pluiviose. Comme son nom l'indique, la pluiviose est une dégénérescence des tissus, qui se fondent

en eau. Le malade se met à pleuvoir, ou à se pleuvoir, plus ou moins rapidement, jusqu'à sa disparition. Certaines pluvioses sont aigües, suraigües, foudroyantes. Le sujet pleut alors à torrents, dégouline, ruisselle, et fond en quelques heures”.

El mayor inconveniente de tal enfermedad no es sin embargo la muerte de sus víctimas, sino la dificultad que se presenta a la hora de hablar de este mal, ya que “À la question: De quoi est mort votre mari?, si la veuve éplorée a le malheur de repondre: Il a plu ou Il s'est plu, il y a toujours une personne mal informée pour repondre: Il a plu à qui? Ou Il s'est plu à quoi?, confondant stupidement le participe passé du verbe pleuvoir avec celui du verbe plaire. Ce qui oblige à des explications oiseuses, gramaticales, pénibles surtout pour des gens en deuil” (GRIPARI, 1976: 131).

De la simple asociación del principio, se llega pues a la reflexión lingüística sobre los efectos cómicos de la homofonía y, sobre todo, sobre el poder de un imaginario que, aplicado al lenguaje, va a permitir el surgir de lo fantástico. En el universo de lo posible, nada impide en efecto considerar la existencia de una enfermedad de este tipo desde el momento en que hay un término para poder nombrarla. La fórmula “Et si c'était vrai”, que Pierre Gripari confiesa admirar por encima de todo, parece definir el mejor procedimiento de este fantástico de los posibles reales para lanzar una nueva mirada sobre la realidad.

Tal era el caso, como hemos visto, del diablo domesticado y naturalizado, al igual que lo serán otras figuras que la literatura fantástica asocia tradicionalmente al miedo y al terror. Así, en “Le château de Langendorf”, historia de fantasmas que contiene todos los ingredientes del género, no es el personaje fantástico, sino aquél que se presenta como real, el que provoca el sentimiento siniestro, lo que nos lleva a pensar que hay que temer más la realidad que el sueño, la imaginación o la ficción. Los vampiros de este relato, que acogen en su castillo al viajero perdido en el bosque, son descritos como personas extremadamente calurosas, cordiales y agradables.

Sucede también así con el personaje del marciano, cuya mirada domina las diferentes historias de las *Rêveries d'un martien en exil*. “La peau d'un autre”, relato introductorio y marco del libro, nos pone de lleno en presencia de Lobzmork, un marciano obligado de abandonar su país y convertido en terrestre tras haber tomado el cuerpo de un humano agonizante. La adopción, en este caso, de un punto de vista extraño y extranjero permite al escritor proponer una reflexión sobre la naturaleza humana vista desde fuera. El amor, la ciencia y las ideologías, las mentiras y falsas verdades, que son de uso colectivo y oficial y que la gente acepta sin más, son puestas a prueba por esta mirada nueva que el marciano dirige hacia nuestro mundo. A la manera del Persa de Montesquieu o del Cándido de Voltaire, este personaje del marciano resulta de gran utilidad a la hora de denunciar los prejuicios y hechos absurdos anclados en nuestra vida cotidiana. Pierre Gripari adoptará varias veces en su producción fantástica este punto de vista del marciano, como es el caso, por ejemplo, de “Les Juifs de Mars”, donde

se denuncia la religión degenerada que practican los judíos de la Tierra, o también el de los personajes de “La Planète Bleue”, asombrados del poder síquico que poseen los humanos para transformar a los extraterrestres en criaturas celestes.

El juego con las palabras vuelve aparecer en estas *Rêveries d'un martien en exil*, ya que el personaje, desposeído de la asombrosa imaginación humana, solo puede quedarse en el nivel literal de las palabras. De esta forma asistiremos al relato de ciertas aventuras que, por su fidelidad absoluta al título, se convierten en la expresión de un fantástico verdaderamente fabuloso. Por ello, no nos asombraremos de leer en el relato titulado “Rendre l'âme”, la historia de un hombre que muere porque su alma le sale por la boca, o bien en “L'auteur qui monte”, la puesta en escena de una persona que está en constante elevación si alguien no lo retiene.

Es una vez más este deseo de mantenerse en el nivel literal de las palabras el que domina esa “Bibliothèque de poche” con la que Pierre Gripari pone fin a las ensoñaciones de su marciano. El ataque se dirige aquí hacia esa práctica general de los escritores consistente en utilizar títulos engañosos para sus obras:

Cette pratique des écrivains, qui consiste à choisir un titre alléchant pour appâter le client, puis à rédiger ensuite sans tenir aucun compte, cette pratique est une véritable fraude, une tromperie sur la marchandise. Un épicier qui ferait ainsi serait contraint de rembourser l'acheteur, et même de payer une amende! Mais essayez de faire reprendre par un libraire un exemplaire de tel roman, *Le Rouge et le noir* par exemple, ou il n'est question ni d'Indiens ni de nègres, ou encore *La Chartreuse de Parme*, où l'on chercherait en vain la moindre allusion à une liqueur digestive, d'Italie ou d'ailleurs, parfumée, soit à la violette, soit au jambon! (1976: 167-168)

Para remediar este problema, Pierre Gripari se permite tomar prestados ciertos títulos célebres como *Les Bijoux indiscrets* de Diderot o *Le Boeuf clandestin* de Marcel Aymé, proponiendo, a partir de los textos originales, nuevos textos fantásticos conformes al título de los mismos. Se trata, en el primer caso, de una joyas verdaderamente indiscretas, ya que al estar provistas de la capacidad de hablar, delatan a sus propietarios las infidelidades amorosas de sus respectivas parejas. En cuanto al buey clandestino, se nos cuenta la historia de un buey seleccionado erróneamente para participar en las corridas de toros de Sevilla y que resulta ser finalmente mucho más bravo que los toros verdaderos.

Esta subversión, practicada esta vez sobre la ficción misma, lleva al lector a reflexionar sobre el carácter infinito de lo posible y el poder del sueño y del imaginario como fuente de la literatura en general y de lo fantástico en particular. Determinados relatos, pertenecientes a esta categoría, sobrepasan el nivel individual hasta alcanzar el plano de los sueños colectivos, es decir las creencias humanas y toda una serie de cuestiones relativas al sentido de la vida: mitos, religiones, misterios o supersticiones, que Pierre Gripari se encarga de invertir y desacralizar. De esta forma, textos como “Le Petit Jehová” (1980: 151-190), “Petit mons-

tre” (1976: 33-38) o “Mésaventures de Dieu” (1985: 141-144), proponen una visión fantástica de la creación del mundo, invirtiendo totalmente la historia del Génesis. Se trata en los tres casos de contestar la religión, adoptando una dimensión paródica, que podría recordar la practicada por Guillaume Apollinaire en los relatos de *L’Hérésiarque et Cie*. Subrayando los errores y mistificaciones históricas de las Escrituras, Gripari modifica la visión que tenemos de la religión, mediante un juego de variaciones elaborado a partir de motivos y personajes bíblicos. Así por ejemplo, el Creador aparece bajo la figura de un niño, y la creación, por tanto, como una pura actividad de carácter lúdico.

En ocasiones, la crítica se dirige hacia el aspecto mercantil de la religión, tema fundamental del relato titulado “L’Arrière monde” (1980: 127-139). La voz del narrador está aquí representada por el personaje de un periodista, figura cercana a la del ya citado marciano, que se encarga de transcribir las palabras de un Papá Noel, que se rebela contra los privilegios de Jesús, cuyo despacho paradisíaco, espacioso y luminoso, se opone a los locales insalubres, en los que él mismo debe gestionar sus asuntos. El espacio textual correspondiente a la parte administrativa del paraíso se centra en particular en el “Bureau du Petit Jesús”, en cuyas puertas pueden leerse las indicaciones siguientes:

“Petit Jesús
Magasín
Entrez sans frapper.
Petit Jésus
Comptabilité
Entrez en frappant.
Petit Jesús
Sécrtariat
Frappez avant d’entrer.
Petit Jésus
Direction
Frappez sans entrer. (1980:130)

La progresión de la puerta del almacén a la de la dirección, es decir del espacio en el que se puede entrar sin llamar a aquél en el que hay que llamar sin entrar, viene a dejar claro la categoría de director de empresa que ostentarían los padres de la Iglesia. Gripari desarrolla pues una contramitología, parásita y paralela, que intenta el derrumbe del edificio de las creencias. El autor toma los textos como materia de lo fantástico y como pretexto de una crítica contra cualquier convención, ya sea religiosa, ideológica, histórica e incluso literaria. Será precisamente a este último aspecto al que dedicaremos las reflexiones últimas, con el propósito de analizar el papel jugado por la metalepsis y la intertextualidad en el relato fantástico.

La metalepsis, que G. Genette define en sus *Figures III* como el hecho de contar cambiando de nivel, implica ya en ese paso de lo intradiegetico a lo extra o metadiegetico, una transgresión, pero el recurso a esta figura en la configuración de lo fantástico, manifiesta igualmente la capacidad de este tipo de textos de imponer la realidad lingüística como una opción de la realidad empírica.. El procedimiento es ciertamente paradójico, ya que lo fantástico llega a imponerse al explicitar la naturaleza artificial del texto. Es así como los personajes de ficción cobran vida y se rebelan contra su creador, el lector real puede creerse personaje o incluso el autor se introduce en el universo imaginario que él mismo ha creado. Tal es el caso de los relatos titulados “Droit de reponse” (en *La rose réaliste*, 1985: 51-52), “Lettre anonyme à Balzac” (en *le Musée des apocryphes*, 1990: 9-11) y “Mon auteur” (en *L'Arrière monde*, 1980: 75-112).

El primero nos presenta a un cuervo que, descontento con el trato que La Fontaine le otorga en su fábula, se esfuerza por explicar que fue la compasión la que le llevó a entregar el queso al zorro. En “La lettre anonyme à Balzac” nos encontramos con una mujer del siglo XX, hasta tal punto identificada con *La cousine Bette*, que llega incluso a escribir una carta a la editorial Gallimard, para manifestar su indignación por el escandaloso tratamiento que Balzac hace de su propia familia. Será no obstante el relato “Mon auteur”, el que manifieste más claramente sus postulados metafictivos. Se trata, en este texto, de introducir en el universo de la ficción al autor mismo, encargado de reflexionar sobre el proceso de producción, y más concretamente sobre la creación de los personajes novelescos. En el comienzo del relato, que siguiendo a Linda Hutcheon (1980) podríamos calificar de “narcisista”, encontramos un discurso metaliterario relativo a las diferencias existentes entre el héroe de la novela y el del cuento:

“C’est agréable d’être héros, surtout héros d’un conte: on ne perd pas de temps (...) Les héros de roman passent un temps fou à des allées et venues parfaitement gratuites, à des conversations inessentiellles, bonnes tout au plus à entretenir le rythme du récit... Moi, je viens de naître à l’instant même, en pleine force de l’âge, avec toutes mes dents, armé pour l’existence et prêt à affronter l’histoire qui m’attend.

Je ne la connais pas encore. Pourtant je crois qu’elle sera bonne: je sens en moi un vif, une espèce de bonheur, d’allégresse... Mon auteur est en forme, je le sens. Je ne serai pas étonné si, par mon entremise, il était en train d’écrire un chef-d’oeuvre”. (1980: 77)

A partir de aquí, el lector es invitado a asistir a la escritura misma de la historia, lo que permite afirmar que existe en este relato la transformación de una temática metaliteraria en elemento diegético. Manifestando, por otra parte, su conciencia metaliteraria, el texto pone de relieve la ausencia de objetividad de una focalización externa, tras la que siempre habrá la imagen de ese autor que, a la manera de Diderot en *Jacques le fataliste* o de Marcel Aymé en *Le romancier*

Martín, decide el destino de sus criaturas. Es por ello que el personaje se rebela contra esta “sale manie (qu’)ont les auteurs de faire parler les personnages avant de dire qui ils sont” (1980: 80) o bien de los desplazamientos que se ve obligado a hacer, incluso sin querer: “ Il n’y a pas de doute: ce rendez-vous doit faire partie des projets de mon auteur. Et si mon auteur veut que j’y aille, il est bien évident qu’il m’y transportera, avec ou sans adresse” (1980: 81).

Este empleo de la metalepsis nos permite hablar de la existencia, en el caso de Pierre Gripari, de un fantástico moderno, en el que el acontecimiento sobrenatural no se configura ya como fenómeno de percepción, sino más bien como fenómeno de lenguaje. Es en efecto la ficción, y no el mundo, la que constituye el objeto del discurso y el significado dominante de un texto, que afirma explícitamente su naturaleza artificial. Estos personajes que cobran vida, se rebelan contra su creador y exigen su derecho a responder, si bien no dejan de provocar la sonrisa del lector, introducen a la vez la sombra de una duda y la imposición de una contestación del orden establecido en lo que respecta a la realidad.

De la misma forma que no hay una única realidad y una única verdad, tampoco existe un único discurso. La intertextualidad, que podemos definir con J. Paterson (1993: 70) como “un travail de transformation et d’assimilation au niveau du texte”, viene, en ciertos textos de Pierre Gripari, a integrarse en otros discursos, que se ven por esta razón transformados y modificados. A la duda consustancial al género fantástico, se añade una sospecha acerca del texto de referencia, que nuestro autor se encarga además de parodiar. Este procedimiento que M. Bajtún (1988: 158-162) o W. Booth (1989: 168) consideran como una técnica satírica, implica, como bien señala L. Hutcheon (1985: 6), una distancia entre el texto central y aquél que le sirve de referencia, poniendo así de manifiesto la ambivalencia del autor frente a una tradición que acepta y critica a la vez. El lector, por su parte, deberá participar de forma sumamente activa, dado que la confrontación del texto y de su horizonte de expectativas, abre el discurso a significaciones verdaderamente sorprendentes e inesperadas. Este lector será incluso advertido por Pierre Gripari, que le aconseja releer a Mérimée, Gogol o Perrault antes de iniciar la lectura de textos como “La Venus d’El”, “Monologue de toile”, “Carabarbe” o “La Fée”, que nuestro autor rescribe fusionando, modificando y parodiando, según los casos, los relatos de sus predecesores.

A modo de ejemplo, nos contentaremos con evocar aquí el relato titulado “La Fée”, que Gripari escribe a partir del texto de Charles Perrault, cuyo argumento nos permitimos recordar brevemente. Disfrazada de anciana, un hada pide ayuda a una joven a la que recompensa por su generosidad, de tal forma que cada palabra que salga de su boca irá acompañada de una joya o una flor. Celosa de tal don, su malvada hermana pretenderá igualmente obtener los beneficios del hada, que al darse cuenta de su mal corazón la castigará haciendo que la emisión de sus palabras se vean acompañadas por la aparición de una serpiente.

El hada de Gripari también recompensa a la generosa muchacha, pero sin darse cuenta de que, desgraciadamente, la chica es muda, por lo que tal recompensa resulta ser peor que un castigo, por no hablar de la extremada torpeza de la que otorga el don. Esta adaptación invertida del cuento de Perrault, permitirá a nuestro autor plantear una duda sobre los beneficios de la virtud, al tiempo que propone una reflexión sobre los poderes y límites del arte y de la literatura. Señalemos, por otra parte, que con este abundante recurso a la intertextualidad se pone de manifiesto la noción de una escritura concebida como acto redundante, al que bien podríamos aplicar la fórmula del escritor Augusto Monterroso, según la cual “El artista no crea, reúne; no inventa, recuerda; no retrata, transforma” (1986: 160). Es precisamente con esta reunión, este recuerdo y esta transformación como Pierre Gripari consigue construir algo nuevo a partir de lo ya existente.

Sus diablos, vampiros y marcianos, sus mitos y su Historia, su religión y su literatura son sin duda tradicionales, pero al invertirlos, los transforma, y es en esta inversión donde reside su originalidad: en la imposición de un fantástico que naturaliza lo sobrenatural, elimina el miedo y la angustia, y afirma las posibilidades del lenguaje para configurar un imaginario en total libertad. En este universo de lo posible, el diablo es amable, el fantasma deja de ser un muerto viviente y el personaje de ficción se convierte en persona. El orden establecido, nuestras creencias y certezas se ven pues contestadas y subvertidas. El lector, convertido, en cierta medida, en crítico, se verá además obligado a realizar un ir y venir, que del texto al paratexto y al intertexto, lo lleva finalmente a descubrir el pensamiento escéptico de un escritor extremadamente lúcido en cuanto al mundo actual y marcadamente fatalista en cuanto al destino de la humanidad, ya que, como él mismo escribe en *Je suis un revé et autres contes exemplaires*, lo que nos espera como individuos, “c’est l’agonie et la mort. Et en tant qu’espèce? Que le soleil éclate en supernova ou se réduise en naine blanche, que ce soit par le froid ou par le chaud, également l’agonie et la mort. Telles sont nos certitudes” (1992: quatrième de couverture).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIOT, A.-M. (1991): “L’humour fou d’André Breton”, *Europe*, mois de mars, 145-159.
- BAJTÍN, M. (1988): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- BARONIAN, J.-B. (1978): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. París: Stock.
- BAUDELAIRE, Ch. (1975): *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard.
- BOOTH, W. (1989): *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- CLIFFORD, G. (1974): *The Transformations of Allegory*. Londres: Ithaca.

- COLLECTIF (1996): *Le tombeau de Pierre*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1965): *Diable, Dieu et autres contes de menterie*. Paris: La table ronde. Réed. 1996, París: Gallimard.
- GRIPARI, P. (1976): *Rêveries d'un martien en exil*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1980): *L'Arrière monde*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1981): *Critique et autocritique*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1983): *Reflets et Réflexes*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1984): *Du rire et de l'horreur*. París: Julliard-L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1985): *La rose réaliste*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1987): *Contes cuistres*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1990): *Le musée des apocryphes*. Lausana: L'âge d'homme.
- GRIPARI, P. (1992): *Je suis un rêve et autres contes exemplaires*. París: De Fallois/Lausana: L'âge d'homme.
- HUNTER, L. (1989): "Theories of Allegory", *Modern Allegory and Fantasy*. Nueva York: St Martin's Press, 131-180.
- HUTCHEON, L. (1985): *Narcissist Narrative*. Nueva York-Londres: Methuen.
- MONTERROSO, A. (1986): *Lo demás es silencio*. Madrid: Cátedra.
- PAUCARD, A. (1985): *Gripari mode d'emploi*. Lausana: L'âge d'homme.