UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA FRANCESA I ITALIANA.

EL SISTEMA DE PERSONAJES EN LA OBRA NARRATIVA DE BORIS VIAN

LA CONSTELACIÓN DE PERSONAJES EN LAS NOVELAS FIRMADAS BORIS VIAN

TESIS DOCTORAL

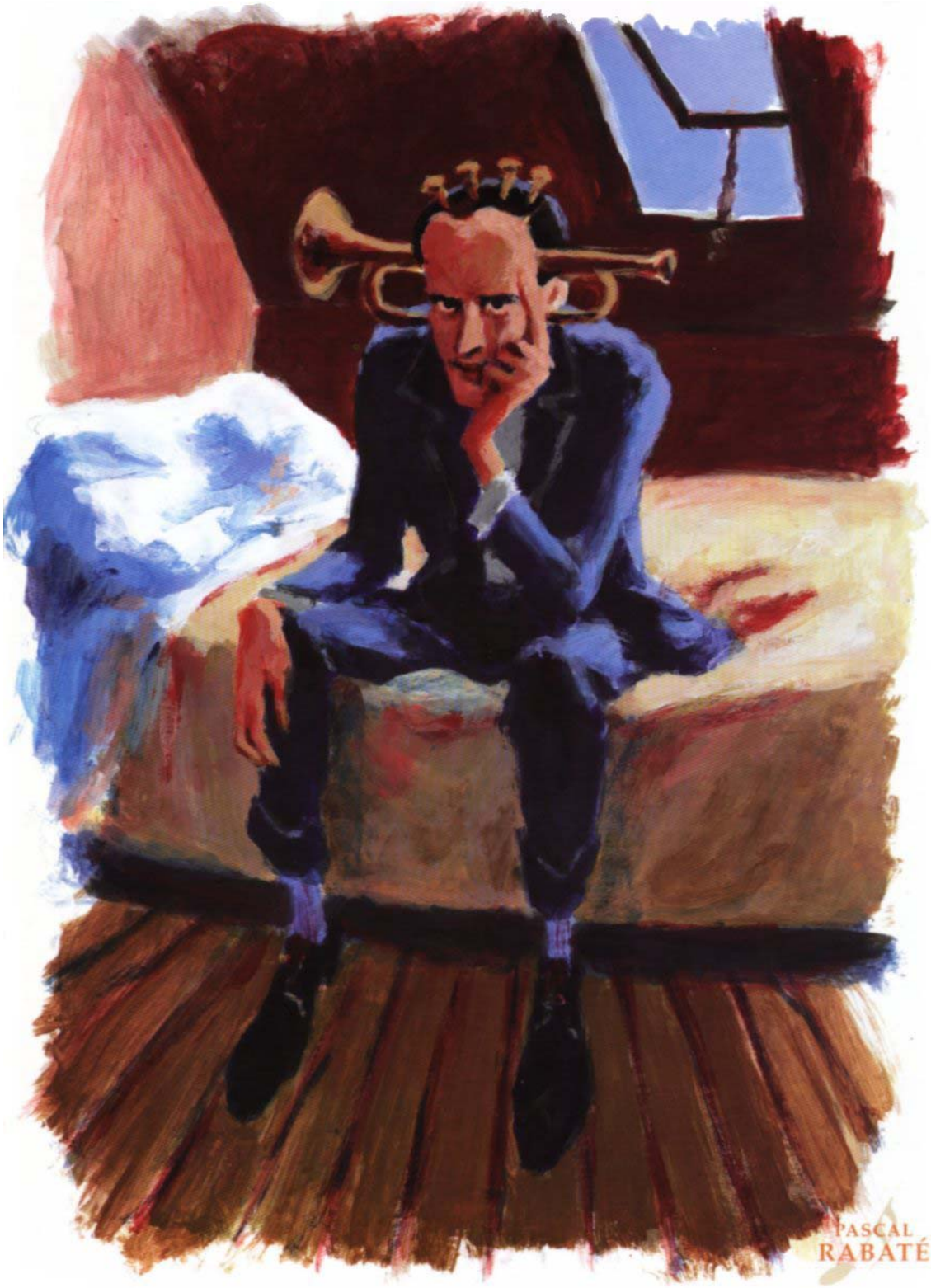
PRESENTADA POR:

ADELA CORTIJO TALAVERA

DIRIGIDA POR:

DRA. ELENA REAL RAMOS

VALENCIA, 2002


PASCAL
RABATÉ



ÍNDICE

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 8

PRESENTACIÓN II: UN CORPUS DE SEIS NOVELAS FIRMADAS BORIS VIAN 50

A. *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*. (1943) 55
B. *Trouble dans les andains*. (1942-1943) 58
C. *Vercoquin et le plancton*. (1947) 60
D. *L'Écume des jours* (1947) 65
E. *L'Automne à Pékin*. (1947) 70
F. *L'Herbe rouge*. (1950) 73
G. *L'Arrache-coeur*. (1953) 75

I. APROXIMACIÓN A LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES VIANESCOS 80

I. A. Cómo aparecen los personajes en escena 83
I. B. Las etiquetas de los personajes vianescos 111
I. C. La percepción intertextual y extratextual de los personajes 137
I. C. 1. El regreso de los personajes que pasan de una novela a otra 138
I. C. 2. Las personas se convierten en personajes de ficción 144
I. C. 2. 1. Jean-Sol Partre/Jean-Paul Sartre 153
I. C. 2. 2. Jacques Loustalot, un Major tuerto 158
I. C. 3. El propio autor se convierte en personaje al introducirse en la ficción 168

II. RELACIONES ESTABLECIDAS ENTRE LOS PERSONAJES 172

II. A. Parejas y tríos en las novelas 173
II. B. El doble en Boris Vian 200
II. C. El triángulo 213

II. D. Personajes secundarios 234
II. E. Un mundo de víctimas y verdugos, de *nés giflés* y *nés gifleurs* 242

III. REINOS CONFUNDIDOS EN UN MUNDO INSÓLITO:
HUMANOS, ANIMALES, OBJETOS HÍBRIDOS 252

III. A. Los personajes «humanos» híbridos 257
III. B. Los personajes «animales» híbridos 270
III. C. Los personajes «objetos» híbridos 295

IV. LOS PERSONAJES AL DESCUBIERTO,
LA EXTERIORIZACIÓN DE SU PSICOLOGÍA Y AFECTIVIDAD 310

IV. A. LA VESTIMENTA DE LOS PERSONAJES 320
IV. B. GESTOS Y MOVIMIENTOS 351
IV. B. 1. Las matanzas rocambolescas de *Trouble dans les andains* 353
IV. B. 2. Los personajes se mueven al ritmo del *swing*
en *Vercoquin et le plancton* 358
IV. B. 3. Los movimientos del alma en *L'Écume des jours* 363
IV. B. 4. Los gestos contradicen las palabras en *L'Automne à Pékin* 377
IV. B. 5. El contacto de los cuerpos en *L'Herbe rouge* 389
IV. B. 6. Los movimientos del crecimiento en *L'Arrache-coeur* 394
IV. C. LAS PALABRAS 405
IV. C. 1. Juegos con el lenguaje 406
IV. C. 1. 1. Boris Vian y la *Semántica general*, el terrorismo del lenguaje 407
IV. C. 1. 2. El automatismo surrealista en Boris Vian 412
IV. C. 1. 3. Vian podría haber participado en el proyecto Oulipo 413
IV. C. 1. 4. El lenguaje de los bocadillos 419
IV. C. 1. 5. Vian, un excéntrico guionista de cine 423
IV. C. 2. *Trouble dans les andains* 426
IV. C. 3. *Vercoquin et le plancton* 428
IV. C. 4. *L'Écume des jours* 438

IV. C. 5. *L'Automne à Pékin* 456
IV. C. 6. *L'Herbe rouge* 490
IV. C. 7. *L'Arrache-cœur* 503
IV. D. LA PERCEPTIBILIDAD DE LOS PERSONAJES VIANESCOS 525
IV. D. 1. La vista 534
IV. D. 2. El tacto 549
IV. D. 3. El olfato 553
IV. D. 4. El gusto 559
IV. D. 5. El oído 576

V. LA PROYECCIÓN DE LOS PERSONAJES EN UN ESPACIO INQUIETANTE 602

V. A. LA MORFOLOGÍA DE ESE MUNDO INSÓLITO:
V. A. 1. *Trouble dans les andains* 610
V. A. 2. *Vercoquin et le plancton* 612
V. A. 3. *L'Écume des jours* 621
V. A. 4. *L'Automne à Pékin* 653
V. A. 5. *L'Herbe rouge* 671
V. A. 6. *L'Arrache-cœur* 689

VI. CONCLUSIONES 710

VII. BIBLIOGRAFIA 742

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN.

En la presentación a esta tesis doctoral nos gustaría señalar, para empezar, que el título de este trabajo: *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian*, se reveló pronto inadecuado para dar cuenta de la labor investigadora que hemos llevado a cabo con el fin de aprehender al personaje vianiano. Por ello hemos propuesto un subtítulo: *La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*, que se ajusta más, a nuestro parecer, a la tarea que hemos emprendido de analizar y captar en su máxima extensión a este ente narrativo propagado o expandido en el texto, escurridizo por antonomasia, que suele agazaparse de todo intento de fijar o establecer sus límites.

Desde el inicio centramos nuestro interés y nuestro campo de estudio en el personaje narrativo y no en el teatral, pero restringimos el *corpus* de la obra narrativa escogida, por una serie de motivos que expondremos en breve, a las novelas firmadas Boris Vian. Por otro lado, nos ha parecido que el término «constelación[1]» era más adecuado que el de «sistema», ya que éste último conlleva una conceptuación estructuralista, un procedimiento sistemático de definición por oposición binaria de elementos ordenados de un conjunto. Y eso no es lo que estrictamente hemos buscado ni aplicado en este trabajo. Por supuesto hemos estudiado y tenido en cuenta las relaciones establecidas entre los personajes, sus concomitancias, correspondencias y oposiciones, pero no desde un modelo lingüístico o rigurosamente funcional; no nos hemos limitado a este procedimiento como si fuera la única manera posible de captar al personaje. Al considerar a los personajes de las novelas de Vian en su conjunto, nos ha parecido más apropiado, tal vez más poético, pensar en una constelación de estrellas. Ya que no son, en absoluto, elementos desordenados, como decía Alain Costes al hablar de «hordas» de personajes vianescos, pero tampoco tienen un orden fijo e inmutable, –las estrellas pueden desintegrarse y desaparecer–. Se colocan en sus puestos en una armonía a-lógica, y no pretendemos aprehenderlos como si fueran supernovas sino como estrellas

[1] « Il [le personnage] ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule vit en nous avec toutes ses dimensions. ». Bourneuf, R. y Ouellet, R., *L'Univers du roman*, (1972), Paris, PUF, 1995, p. 152.

de una misma constelación que dibujan en el firmamento del mundo literario insólito de Boris Vian el signo de este autor.

El primer acercamiento a la obra narrativa de Boris Vian, en concreto a los relatos, la efectuamos en el Trabajo de investigación: *El Espacio autobiográfico en los relatos de Boris Vian,* dirigido por la doctora Elena Real y defendido en junio de 2000. En ese trabajo partíamos de ese concepto autobiográfico híbrido, de ese término acuñado por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975), para demostrar y ejemplificar una retractación. Puesto que si Lejeune defendió la autonomía del género autobiográfico también reconoció, –en *Moi aussi* (1984)–, la distinción entre el sustantivo «autobiografía» y el adjetivo «autobiográfico». Nosotros escogimos como autor a Boris Vian para adentrarnos en su mundo personal y en su universo literario y comprobar y asentar paralelismos entre ambos.

Entonces presentamos y contemplamos, como uno de los puntos clave en la configuración del espacio autobiográfico en sus relatos, la práctica del autor de introducir en la ficción a personas reales de su entorno, provocando la desestabilización del concepto de personaje. Por un lado, Vian no pretende crear un *effet-personne*, no da verosimilitud a sus personajes surrealistas y, por otro lado, «ficcionaliza» a personas del mundo real o extra-textual. Éste fue el primer punto, o la primera chispa que encendió la mecha, y que nos incentivó a observar de cerca el tratamiento que Vian otorgaba a sus personajes. Nos pareció una continuación coherente con las primeras inquietudes que sentimos acerca de los elementos de contacto entre la ficción y la realidad, dimensiones que, desde una perspectiva 'patafísica, están siempre fundidas. Y es que Boris Vian, como Satrape del Collège de 'Pataphysique, no separa el universo físico y cotidiano del onírico e imaginario. Pensamos que ese planteamiento es esencial a la hora de considerar la problemática naturaleza y caracterización del personaje del siglo XX; del personaje literario tradicional que busca la figuración y la credibilidad del ser de carne y hueso, hasta el ente de papel por cuyas venas sólo corre la tinta, del *vivant sans entrailles*, como decía Valéry[2].

El conflicto está servido cuando partimos de la base que lo real y lo ficticio, lo histórico y lo imaginado se equiparan en este autor; el personaje es un vector muy a

[2] *Vid.*, Valéry, P., *Tel quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », t. 1, 1941, p. 221.

tener en cuenta en la construcción de su *langage-univers*. Esta acertada expresión la introdujo en la crítica vianesca Jacques Bens en « Un Univers-objet », texto que aparecía como advertencia final a *L'Écume des jours* (en la edición de UGE 10/18, nº 115, 1963, pp. 21-47.), refiriéndose al universo de dicha novela. El *langage-univers* expresaría la construcción a través del lenguaje del universo ficticio y poético de este autor. Podría objetarse que ése es el procedimiento obvio de cualquier autor literario pero en el caso de Boris Vian y de *L'Écume des jours* el uso de las palabras como ladrillos que edifican una ficción va más allá. En esa novela, cuando una patinadora ejecuta o se despliega en un *grand-aigle*, acto seguido pone un huevo porque se ha animalizado. Más que crear un universo, en Boris Vian lenguaje y universo son inseparables y nosotros pensamos que ese principio no es sólo aplicable a *L'Écume des jours* sino también al resto de sus novelas. En *Boris Vian*, J. Bens dijo « [...] le monde décrit par Boris Vian est entièrement fondé sur le langage. [...] ce qui fait de son écriture un outil très personnel, c'est qu'il utilise le langage à l'état brut, comme un matériau en quelque sorte naïf[3]. ». Adoptaremos este término, *langage-univers*, a lo largo de nuestro trabajo por parecernos muy conveniente, porque define y conjuga a un tiempo, en el mundo literario vianesco, la persistente fusión de la realidad y la ficción a través del lenguaje. Un mundo poblado de personajes irreales y/o personas ficcionalizadas, en el que el propio Vian se introduce por partida doble enmascarado tras sus parejas de personajes masculinos.

El primer objetivo de esta tesis será el de indagar y descubrir los rasgos originales de los personajes vianescos, –como la peculiar manera de presentar su interioridad psicológica y afectiva–, en comparación con la construcción del personaje tradicional de novela y sus aportaciones a la idea o al tratamiento del personaje novelístico del siglo XX. Para ello nos proponemos analizarlos ampliamente desde todos los ángulos posibles. Y un segundo objetivo, más ambicioso, consistirá en cubrir y descubrir, en abarcar y mostrar, a través del estudio minucioso del personaje vianesco, gran parte del universo literario y del mundo personal de Boris Vian. De ese modo la tarea de aprehensión del personaje nos posibilitará adentrarnos en la consideración de todas las piezas o componentes de la historia y el discurso de las novelas de Vian: de las

[3] Bens, J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1976, pp. 130-131.

características y configuración de la temporalidad y especialmente de la espacialidad, de las voces y aspectos o perspectivas narrativas, del ritmo y las divisiones en escenas, secuencias y episodios, así como de las formas de enunciación y los enunciados. Advertiremos y comprenderemos, gracias a las palabras de los personajes, las peculiaridades lingüísticas de la prosa poética vianesca: las figuras, los tropos e imágenes y los numerosos juegos fonéticos, gráficos o con expresiones hechas, que advierten del vínculo problemático del mundo con el lenguaje.

Además de permitirnos extender una red para «capturar» todo el entramado literario vianesco, el estudio y análisis de los personajes nos permitirá asimismo conocer y entender mejor las obsesiones vitales del autor: sus miedos, sus anhelos, sus preocupaciones íntimas y frente al Otro, en definitiva su cosmovisión. Vida y obra, realidad y ficción pasan ambas necesariamente por el tamiz del lenguaje, del *langage-univers*, en el que el personaje es una parte constituyente relevante.

A. Antecedentes y estado actual del tema propuesto.

Nos ha parecido pertinente abordar, con estos objetivos, el estudio del personaje vianesco porque hasta la fecha, y atendiendo a la bibliografía consultada, no hemos hallado ningún trabajo completamente satisfactorio en este sentido. Para mostrar hasta qué punto existe un vacío sobre esa cuestión en la crítica especializada vianesca presentaremos un recorrido por las principales tendencias o por los temas en los que se han interesado los críticos más destacados atraídos por Vian. Tras la muerte de este polifacético autor en junio de 1959 –en vida su carrera como novelista fue ignorada por la crítica, y sus novelas, poco editadas y mal distribuidas, pasaron prácticamente desapercibidas para el público[4]– fueron sus amigos y sus compañeros 'patafísicos los que se adjudicaron el deber o la empresa de rescatar del olvido a Vian. Hubo un primer proceso, en la década de los sesenta y hasta mediados de los setenta, de reconstrucción de su vida y su obra, esto es, de llevar a cabo la elaboración de biografías y de

[4] « Bref, c'est en 1976 – et non en 1946 – que nous lisons Boris Vian. [...] le romans de Boris Vian étaient incompris et, pour ainsi dire, inconnus au moment où Boris Vian les écrivait et les publiait. ». « [...] la critique de son temps était inapte à lire les livres de Boris Vian, je ne serais pas loin de prétendre que les romans de Boris Vian attendaient la critique d'aujourd'hui ». Arnaud, N., « Boris Vian sauvé des veaux », introducción al Colloque de Cerisy dedicado a Boris Vian en el verano de 1976, Paris, UGE 10/18, vol. I, 1977, pp. 15-16; p. 21.

bibliografías que dieran cuenta de su intensidad vital, de sus múltiples facetas como novelista, poeta, autor teatral, ingeniero, cineasta, músico, etc, así como de dar a conocer su copiosa y diversa obra inédita: novelas, relatos, poemas, canciones, obras de teatro, artículos o tratados.

Tras la presentación póstuma y 'patafísica de *Les Bâtisseurs d'empire* en diciembre de 1959 en el *Dossier* nº 6, el Collège de 'Pataphysique dedica a Vian, en su memoria, el famoso *Dossier 12* de junio de 1960. Decimos «famoso» porque parece ser uno de los puntos de partida que facilitaron el interés por Boris Vian como literato. En él se reunieron textos y cartas de Boris Vian, textos de Pascal Pia y de su suegro Arnold Kübler, y, esto es lo importante, una magnífica bibliografía casi completa de Boris Vian realizada por François Caradec. Bibliografía que iría completando en los *dossiers* 18-19. Su estudio comienza así por una necesaria búsqueda y recuperación bibliográfica.

Como hemos apuntado, sus primeros críticos fueron sus amigos; Freddy de Vree es el primero en publicar una obra o estudio crítico específico sobre Vian: *Blues pour Boris Vian*[5], en 1961. Que completará o aumentará en *Boris Vian*[6] cuatro años más tarde. La primera obra tenía el mérito de estar escrita por un joven de veinte años y de ser el primer volumen aparecido sobre Vian; en la segunda, que nosotros hemos consultado, desarrolla la mayoría de sus análisis y se muestra hostil con el Collège de 'Pataphysique. Según Rybalka, en la introducción a su tesis, « Le second livre n'a plus l'excuse de la jeunesse et s'avère dans son ensemble assez décevant : Freddy de Vree y apporte peu d'éléments nouveaux et se perd vers la fin en des attaques stériles contre le Collège de 'Pataphysique[7]. ». Quizá Rybalka resulte un tanto severo, el caso es que en *Boris Vian* de Vree se centra en la vida de Boris Vian y aunque también se refiere a la obra no analiza los textos, se limita a ejemplificar con pasajes ciertas líneas o denominadores comunes.

Michel Rybalka, dejando aparte el caso de Freddy de Vree, también observa en la introducción a su tesis que los mejores críticos de Vian fueron sus amigos: Pierre Kast, Latis, Noël Arnaud, François Caradec, François Billetdoux, J. J. Gaspard y Jacques Bens.

---

[5] De Vree, F., *Blues pour Boris Vian*, (1961), Anvers, Éd de Tafelronde.
[6] De Vree, F., *Boris Vian*, Paris, Le Terrain Vague, 1965.
[7] Rybalka, M., *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1969, pp. 9-10. Famosa tesis sobre Boris Vian defendida en 1966 en la Universidad de California, una de las primeras junto a la de David Noakes.

En la primera mitad de los años sesenta se defendieron las primeras tesis sobre Vian en universidades norteamericanas. Destacaremos especialmente dos que ayudaron a introducir a este autor en el medio académico. En octubre de 1963 David Noakes defendió en la Universidad de Nueva York una tesis en la que analizaba las novelas y el teatro de Boris Vian[8]. Y en 1966 Michel Rybalka defendió su tesis en la Universidad de California. Esta tesis publicada tres años más tarde como *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, se divide en tres partes: la primera está dedicada a la biografía « Boris Vian par lui-même » y la tercera a la bibliografía, « Documentation et bibliographie ». Nosotros tendremos en cuenta en nuestro trabajo sobre el personaje únicamente la segunda parte, « Interprétation », en la que Rybalka aplica a las obras de Boris Vian el análisis de la crítica psicoanalista y resalta los temas de la máscara, del doble y el travestismo. Es decir, funde de otro modo la obra con la vida, a través de los fantasmas vianescos. Nos ha parecido que el de Rybalka es uno de los primeros estudios más completos, y por eso lo tendremos muy en cuenta en nuestra investigación. Pero de nuevo observamos en esa estructura tripartita la importancia otorgada a la labor biográfica y bibliográfica, que limitan a la puramente interpretativa. Rybalka se «justificaba» así: « On nous reprochera certainement de trop parler de l'homme et de passer sous silence le fait littéraire. [...] au niveau de l'oeuvre littéraire, pour utiliser le vocabulaire de l'anthropologie, " nature " et " culture " sont indiscernables et le projet d'écrire ne se distingue pas du projet d'être homme[9] ». Es cierto que, en el caso de este autor, esa primera labor se vuelve crucial, y nosotros también iniciamos nuestra aproximación a la obra vianesca, en el anterior Trabajo de investigación, estableciendo correspondencias entre la vida y la obra a través del concepto de espacio autobiográfico.

En 1966 se publican tres obras importantes para la crítica vianesca, que sin embargo tampoco acometen un análisis rigurosamente literario de las obras narrativas de Boris Vian:

–Noël Arnaud publica *Les Vies parallèles de Boris Vian*[10] y se convierte en una especie de abanderado del autor con esta magnífica obra biográfica que presenta al final

[8] Noakes, W. D., *Boris Vian*, Paris, « Classiques du XX^{ème} siècle », Éd. Universitaires, 1964.
[9] Rybalka, M., *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, *op. cit.*, p. 12.
[10] Esta obra apareció primero en un número especial de la revista *Bizarre*, y fue recogida más tarde en una versión más completa por UGE 10/18.

una cuidada bibliografía, que completa la de Caradec. Por supuesto nosotros haremos referencia, en lo que respecta a la vida de Boris Vian, a este trabajo que contiene una documentación considerable sobre las actividades, las relaciones, los gustos y las obras de Boris Vian. En *Les vies* el objetivo es manifiestar la diversidad de talentos de Vian, así como su interpenetración. Limitándose a la exposición de los hechos, Noël Arnaud no quiso hacer una aproximación crítica. Pero, no obstante, su estudio constituye una especie de arquitectura fundamental, necesaria para la comprensión de cualquier análisis posterior.

–Henri Baudin, tras defender una tesis sobre el humor en Boris Vian[11], publica en 1966 *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*[12], obra en la que resalta algunos temas fundamentales tratados en la obra vianesca, como son la urgencia vital, el pensamiento prospectivo, el individualismo, el pesimismo, el inconformismo, la comicidad, el doble y la máscara; y se esfuerza por demostrar un Humanismo en Boris Vian. Indaga en los mismos temas que preocupan a Rybalka, y no presenta en ninguna de las tres partes que articulan este estudio un análisis detallado de sus obras. Las novelas, el teatro, la poesía o las canciones sirven como «excusa» para hablar del hombre.

–Jean Clouzet, subtitula su obra *Boris Vian*[13]: « Une étude de Jean Clouzet avec un choix de textes, de bibliographie, des illustrations », es decir, una vez más vuelve a ponerse de relieve la biografía del autor, de revalorizar la imagen de Vian, y la obra sólo se hurga para añadir fragmentos de poemas, de canciones, de dos novelas, *–L'Herbe rouge* y *L'Arrache-coeur–*, así como dos crónicas y algunos textos inéditos.

Estas tres obras, –a las que cabría añadir el número de *Bizarre*, nº 39-40, de febrero de 1966, en el que se adelanta el estudio de Noël Arnaud, *Les vies parallèles–*, se caracterizan como dijimos por la importancia dada a la biografía y a la bibliografía.

En 1969, –año en el que se publica la tesis de Rybalka–, Jacques Duchateau presenta *Boris Vian*[14], otra obra que se centra en la vida de Vian, ya que en ella Duchateau hace una encuesta a distintos testigos, amigos cercanos o lejanos y compañeros de trabajo, intentando restaurar la realidad sobre la leyenda que empezaba a nacer en torno a este autor.

[11] Recogida en *Boris Vian humoriste*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
[12] Baudin, H., *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris, Éd. du Centurion, coll. « Humanisme et religion », 1966.
[13] Clouzet, J., *Boris Vian*, Paris, Éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1966.
[14] Duchateau, J., *Boris Vian*, Paris, La Table Ronde, coll. « Les vies perpendiculaires », 1969.

Así llegamos a la década de los años setenta, que se abre, en 1970, con la tercera edición de *Les vies parallèles* de Noël Arnaud, –lo cual da cuenta de su éxito– que incorpora tres obras de teatro inéditas: *Tête de Méduse*, *Série blême* y *Le Chasseur français*. Y es que, para Arnaud, el trabajo de recuperación y publicación de los textos olvidados de Vian será crucial y en cada reedición se incorporarán textos inéditos. Como contrapunto a *Les Vies parallèles de Boris Vian*, en 1975 se publicarán *Les vies posthumes de Boris Vian*, de Michel Fauré; obra que estudia el curioso éxito *post-mortem* o el fenómeno de la gloria póstuma de Vian. Fauré señala ese fenómeno en sus diferentes etapas cronológicas, esforzándose por discernir los mecanismos internos o externos, literarios, filosóficos y/o comerciales. Con una vasta y minuciosa documentación, Michel Fauré propone no sólo hechos de historia literaria sino también motivos de reflexión.

Pero, a pesar de su gran valor en los posteriores trabajos de la crítica vianofila, tanto *Les vies parallèles* como *Les vies posthumes* no dejan de girar, como sus mismos títulos indican, en torno a la vida de Boris Vian.

Tanto es así que en julio de 1976, cuando se organiza en Cerisy-la-Salle el primer Coloquio consagrado a Boris Vian, los organizadores, N. Arnaud y H. Baudin, pidieron a los participantes que en esa ocasión dejaran a un lado la seductora figura de Vian, se abstuvieran de hacer referencias a su vida y trataran exclusivamente su obra.

El propio Arnaud, –en 1976 se reeditaba por 4ª vez sus *Vies parallèles*–, en su comunicación-presentación al Coloquio, observó con estas palabras la necesidad de empezar a ceñirse en el análisis de la obra literaria:

> Il y a péril de rechercher dans la biographie l'explication de l'oeuvre, alors que, pour reprendre ou à peu près les mots de Gerard Genette, il serait temps que l'oeuvre explique la biographie. [...] Par la critique thématique, la critique stylistique, la critique comparative, par le recours à la sémantique structurale, à la sémiotique, à la linguistique dans toutes ses variantes, à la psychocritique, par la confrontation, à défaut du faisceau, de toutes les théories et de toutes les méthodes, mais dans leur pratique, leur application aux oeuvres de Boris Vian, nous devrions avancer dans nos recherches, apprendre tous à mieux lire Boris Vian[15] [...].

[15] Arnaud, N., « Boris Vian sauvé des veaux », in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 18-21.

En los dos volúmenes de las actas de este coloquio, –que recoje todas las comunicaciones y las consiguientes discusiones–, publicadas un año más tarde, tampoco hemos encontrado un estudio preciso o específico sobre el personaje vianesco de las novelas, pero hemos hallado datos y aportaciones interesantes en esta primera gran obra colectiva dedicada al análisis de la producción literaria vianiana. De forma que hemos incorporado en nuestro trabajo las observaciones de numerosos artículos, especialmente los referidos a las novelas, de Jean Pierre Vidal, G. Durozoi, J.-M. Baude, A. Costes, M. Majean, D. Goossens, G. Laforet, F. Peterson, A. Calame, M. Godail, F. Szatanik, A. Clancier, G. Pestureau y E. Carassus, entre otros.

Ese mismo año en el que se celebró el coloquio, 1976, se publicó también la obra de Jacques Bens, *Boris Vian*, y el número especial de la revista *Obliques* dedicado a Vian, « Boris Vian de A à Z ». En ambas obras la biografía se deja a un lado para abordar problemas literarios como remarcó Arnaud en el Coloquio.

> Je me bornerai à signaler les ouvrages disponibles en librairie et qui se sont gardés de la séduction biographique : [...] le livre de Jacques Bens sur Boris Vian [...] dans lequel la vie de Vian est relatée très précisément en 14 pages sur 192 ; enfin, le numéro de la revue *Obliques*, tout frais sorti des presses, [...] qui ramène la biographie à 4 pages (soyons juste : grand format) sur 330[16].

Quizá por influencia de la inmanencia literaria defendida por los *Nouveaux romanciers*, –el Colloque de Cerisy *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, se había celebrado sólo unos años antes que el de Vian y había sido publicado en 1972–, en esa década de los setenta, comenzaron a aparecer los estudios relativos exclusivamente a la obra de Vian. Aún así, en ninguno apreciamos un especial interés por los personajes novelísticos. No obstante, destacan dos trabajos sobre *L'Écume des jours* que sí contemplan a los personajes pero únicamente a los de esta novela: en 1973 Gauthier, con *L'Écume des jours de Boris Vian* y en 1979 A. Costes, con *Lecture plurielle de l'Écume des jours*. Gauthier y Costes hacen interesantes puntualizaciones sobre *L'Écume* desde perspectivas opuestas, –o al menos eso considera Gauthier–, desde lo que podría llamarse la sociocrítica y la psicocritíca. En el Coloquio de 1976, año en el que Gauthier ya había publicado su estudio, y en el que Costes, junto a su equipo de

[16] Arnaud, N., « Boris Vian sauvé des veaux », *op. cit*., p. 17.

psicoanalistas, estaba preparando el suyo, entablaron una auténtica batalla. De hecho, al final de las actas se reproduce una « Confrontation en " off " Michel Gauthier/Alain Costes ». (vol. II, pp. 474-482), en la que pueden por fin discutir y replicarse a sus anchas, como habían hecho en todas las ocasiones en las que habían tenido oportunidad durante el Coloquio. Básicamente Gauthier aborda la novela intentando insertarla en la historia literaria, inscribirla en una serie cultural, desde un punto de vista comparatista e intertextual, y rechaza categóricamente el planteamiento psicoanalítico, por fundarse en las supuestas pulsiones del autor; en tanto que Costes, asegura que cualquier obra de Vian puede ser fantasmática y cultural a un tiempo, y que no debe rehusarse ningún tipo de acercamiento. Nosotros no desdeñaremos ninguna de las dos posturas y tendremos en cuenta ambos trabajos en nuestro estudio referente a los personajes.

Para finalizar con el recorrido por la década de los setenta, citaremos necesariamente el trabajo realizado por Gilbert Pestureau en su tesis, dirigida por Pierre Brunel, sobre la influencia anglosajona en la obra de Boris Vian; tesis que defiende en 1974, –año en el que Arnaud publica el *Dossier sur l'affaire J'Irai cracher sur vos tombes*–, y que publica en 1978 con el desenfadado título: *Boris Vian, les amerlauds et les godons*. Este primer trabajo de Pestureau, –quizá el autor crítico que más tendremos en consideración en nuestra tesis–, nos servirá en todos aquellos aspectos de la cultura anglosajona de aquella época: la música jazz, el cómic, el cine, la ciencia ficción, la novela negra, o el uso de anglicismos, que repercutan o estén relacionados con la construcción del personaje vianesco.

A principios de los años ochenta continúa la labor de recuperación de manuscritos y textos inéditos. En 1981 se publica la 5ª edición de *Les Vies parallèles* y se reedita el número de la revista *Obliques*, « Boris Vian de A à Z », en el que Arnaud publica y rescata del olvido el *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*. Ese mismo año recopila los relatos de *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, y los publica en Ch. Bourgois. En esa misma editorial aparecen los *Écrits pornographiques* en 1980, los *Écrits sur le jazz* y *Autres écrits sur le jazz*, en 1981 y 1982 respectivamente, *La Belle Époque (Variétés)*, en una versión revisada por Claude Rameil, en 1982, y los *Cent sonnets* en 1984. Así como los *Petits spectacles*, (1947-59), en UGE 10/18 en 1980 o las *Chansons* recopiladas por George Unglik en 1984.

Como podemos apreciar, en la década de los ochenta se sigue persiguiendo, como en décadas anteriores, restaurar y dar a conocer la producción vianesca.

Pero encontramos también obra crítica significativa como la tesis defendida en 1981 por Pia Birgander en la Universidad de Lund, en Suecia. En esa tesis, que también contemplaremos, Birgander analiza todas las novelas de Vian desde una perspectiva rigurosamente narratológica y genettiana. Pero en lo que se refiere al personaje novelístico sólo le dedica una treintena de páginas.

En 1982 Jacques Duchateau vuelve a presentar una obra biográfica sobre Boris Vian: *Boris Vian ou les facéties du destin*, y a principios de los años noventa, en 1993, Marc Lapprand y Philippe Boggio harán, como veremos, lo mismo. Lo cual nos revela que la preocupación o el interés por la vida de este autor era y será constante.

En 1984 la revista monográfica *L'Arc* dedica el número 90 a Boris Vian, y allí encontramos artículos de lo más variado referidos a sus múltiples facetas artísticas. Desde un artículo de Gainsbourg sobre Vian como cantante, hasta un artículo de Goulemot sobre su acogida en el medio universitario.

Ese mismo año aparece el *Dictionnaire des personnages de Vian* de Pestureau. Probablemente la primera y única obra referida en exclusiva a los personajes vianescos, que nosotros evidentemente no descuidaremos y a la que remitiremos cuando sea oportuno. Pero ese *Dictionnaire des personnages de Vian* es propiamente, como lo indica su título, una recopilación enciclopédica, esto es, un instrumento útil de consulta pero no un análisis o un estudio literario complejo y textual de los personajes novelísticos. Aporta muchos datos, guiños divertidos, y un interesante repertorio de todos los entes de ficción vianianos, ya sean de novela, teatro, relato, poesía, guión de cine, ópera o canción. En este *dictionnaire*, planteado en todos los sentidos como un catálogo o un glosario completo, encontramos entradas y artículos como estos:

> **Alise.** Très jolie, ce qui signifie souvent belle et fascinante dans l'écriture de Vian volontiers amateur de litote quoi que l'on pense. Cette blonde aux yeux bleus a la peau fraîche et dorée ; comme elle est dans *L'Écume des jours* la première image de la séduction féminine et que les blondes tiennent une place de choix dans la vie et l'oeuvre de l'auteur, on a pu affirmer qu'elle joue un rôle passionnel plus grand que Chloé. Est-il nécessaire de valoriser Alise au dépens de son amie ? Ne sont-elles pas complémentaires ?
>
> Blonde éclatante donc, Alise a tout de la pin-up : une poitrine qui sait se faire provocante, une taille fine, des bras et des mollets ronds. Ajoutez un parfum naturel exhalé de ses boucles

> abondantes qu'orne à l'occasion une orchidée mauve... Elle s'habille jeune et élégant, un peu pré-Courrèges en blanc et jaune pour la patinoire, ou classique, robe de laine claire ou tailleur style Duchesse de Bovouard. [...] (EJ). (pp. 18-20).

> **Dupont**, serviteur nègre de l'archéologue d'Exopotamie. Fils d'artisans trop laborieux qu'il dut assassiner pour qu'ils se reposent enfin, il mène une vie de religion, de dévouement et de pédérastie coquette. Cuisinier fantaisiste dans la lignée de Nicolas, il concocte aussi des plats délirants et fabrique le matin avec de la viande de momie un peu trop aromatisée et un équipement complet d'étameur des boîtes de conserve qu'il ouvrira le soir. Un peu garce, voire « putain comme tout », il trahit son époux Martin Lardier pour Amadis Dudu qui l'entraîne dans son compartiment spécial du train fatal... Moralité : n'abandonnez jamais la cuisine pour le cul, même si vous êtes homme, noir et sorcier (AP). (p. 143).

Que estos artículos sobre un personaje principal de *L'Écume des jours* (1947) y uno secundario de *L'Automne à Pékin* (1947), sirvan como botón de muestra para dejar patente el tono y el tipo de tratamiento que reciben los personajes por parte de Pestureau. En este diccionario los personajes sí son tratados como estrellas y no como una constelación. Son astros errantes, prácticamente independientes de las relaciones con los demás personajes y totalmente abstraídos del texto narrativo. Pestureau no buscaba analizar las técnicas de caracterización, ni reflexionar acerca de los procesos de su configuración.

Los años noventa, como dijimos, empiezan con biografías que pretenden ser críticas y más completas: el biografista Philippe Boggio, autor de *Coluche* (Flammarion, 1991), publica *Boris Vian* y Marc Lapprand *Boris Vian ou la vie contre*, una « Biographie critique », ambas publicadas en 1993. En Canadá, en la Universidad de Ottawa, Lapprand organiza en 1992 un Coloquio titulado *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, en el que se hermana literariamente –personalmente ya era evidente, por la amistad que les unía– a Vian, Queneau y Prévert. Las actas se publicaron un año más tarde y nosotros hemos considerado algunos artículos, en especial aquellos que enlazan el estilo de Vian y Queneau así como los que señalan ciertas semejanzas entre sus personajes.

La década de los noventa, en lo que a la crítica vianofila se refiere, finaliza con un acontecimiento notable: la edición en Fayard de las obras completas de Boris Vian en

catorce volúmenes. Proyecto ingente dirigido por Pestureau –recientemente fallecido–, y ayudado por colaboradores como Lapprand, Unglik o Roulmann. De algún modo sería posible trazar una línea sucesoria o hereditaria en la empresa de recuperación de la obra original vianesca, desde Arnaud, pasando por Pestureau hasta Lapprand.

En 1999 empiezan a publicarse esos cuidados volúmenes de tapas blancas y se publica en las Éditions du Chêne, en la colección « Vérité et légendes », una nueva biografía documentada e ilustrada de Vian, a cargo de Frédéric Richaud.

En abril del año 2000, debido a la «desocultación» del Collège de 'Pataphysique, los 'patafísicos y Vian vuelven a estar de actualidad. El *Magazine littéraire* de junio, nº 388, dedica al Colegio un *dossier*, « La Pataphysique, histoire d'une société très secrète », (pp. 19-65). Y en Fayard, Th. Foulc publica *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, obra que recorre y recoge las distintas y variadas expresiones públicas del Collège de 'Pataphysique –literarias, culinarias, teatrales, etc.– antes de su Ocultación en 1975.

Como hemos podido comprobar, el interés que ha suscitado Vian desde 1959 en la crítica especializada vianiana, se ha bifurcado y se ha centrado casi exclusivamente en su vida y en la restitución de su obra perdida, y muy poco o casi nada, en comparación con esas dos grandes tendencias, en el estudio literario de su producción. Por tanto, tampoco se ha emprendido un análisis completo de los personajes de todas las novelas firmadas Boris Vian. Hemos consultado una tesis sobre el personaje, de la Universidad de Murcia, *La construcción del personaje: l'Écume des jours*, defendida por Juan Miguel Margalef en 1989, que se centraba en los personajes de *l'Écume des jours* para analizar los distintos niveles de la novela, dando prioridad a los aspectos textuales sobre la caracterización psicológica. Nosotros no nos limitaremos a una única novela y escogeremos un *corpus* mucho más amplio; analizaremos a los personajes de las seis novelas firmadas Boris Vian estableciendo, a través de estos elementos narrativos, correspondencias entre ellas. Tampoco restringiremos el estudio de los personajes únicamente a sus palabras o a su caracterización por su discurso sino que trataremos de aprehenderlos por todos los flancos para dar cuenta de su constitución y originalidad.

En lo que se refiere a la obra teórica consultada sobre el personaje, en esta presentación introduciremos y expondremos a continuación las principales direcciones o trayectorias de reflexión sobre esa problemática y resbaladiza criatura diegética, a lo largo del siglo XX.

Empezaremos por afirmar que el primer y principal problema que plantea el personaje novelístico a la hora de estudiarlo es su confusión con la persona; se trata de un elemento de la fábula que se concibe también, sobre todo por parte del lector, como un elemento extra-textual. Todos los críticos y teóricos de la literatura coinciden, de una manera u otra, en la evidencia de ese «problema».

Mieke Bal, en *Teoría de la narrativa*, afirma que no es posible fijar una teoría completa y coherente del personaje narrativo por culpa de ese implícito componente humano.

> El hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este aspecto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica. El primer problema que surge cuando intentamos explicar el efecto personaje es el de trazar una clara línea divisoria entre la persona humana y el personaje. La similitud entre ambos es demasiado grande para poder hacerlo[17].

Philippe Hamon también manifiesta, en su introducción a *Le personnel du roman*, la dificultad de circunscribir el análisis del efecto personaje por tratarse de un campo de estudio de limitación complicada, y ser un elemento en el que se cruza un *effet de réel*, un *effet de personne* y las proyecciones del autor y el lector, de figuras extradiegéticas.

> [...] ce concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet de réel » important), celui de l'*anthropomorphisation* du narratif (un tant que tel, il est le lieu d'un « effet moral », d'un « effet de personne », d'un « effet psychologique » également important), et celui d'un *carrefour projectionnel* (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou

[17] Bal, M., *Teoría de la narrativa*, *(Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, col. «Crítica y estudios literarios», [trad. de Javier Franco], 1985, p. 88.

> de l'interprète qui aiment ou qui n'aiment pas, qui se « reconnaissent » ou non en tel ou tel personnage[18].

Como Mieke Bal, Hamon informa de la complejidad del estudio teórico específico del personaje[19]; prueba de ello es que ambos utilizan, –como también lo hará Vincent Jouve[20]–, la expresión *effet-personnage* para, sin necesidad de utilizar el término funcional de actor, deslindarlo de la persona. Según Hamon la dificultad radica también, –además de en la interferencia personaje-persona–, en restringir, como hemos dicho, el campo de estudio. El personaje no es reducible a una única aparición textual, no se puede localizar en un punto preciso, no se puede acceder a él mediante métodos cuantitativos o distribucionales, de forma que en cierta medida su estudio depende de la decisión arbitraria del que lo analiza.

Se trata de la complicación añadida de determinar y escoger el material que debe incluirse en la descripción de un personaje.

Por otro lado, –los problemas no cesan de plantearse–, todo esfuerzo de clasificación, toda tentativa tipológica es difícil de llevar a cabo.

Los personajes se han clasificado a lo largo de la historia mediante diversos criterios: anecdóticos, ideológicos, etc. A partir del siglo XVII las teorías literarias de inspiración cartesiana, católica, moral, individualista e idealista del sujeto, se centraron en el análisis psicológico, lo cual contribuyó a confundir aún más persona y personaje. Confusión que llegó a su máximo apogeo con la novela decimonónica.

A principios del siglo XX, E. M. Forster propuso, en *Aspects of the novel*[21], la distinción tradicional entre *flat character*, personajes *llanos*, tipificados, previsibles, construidos en torno a una sola idea, sin «profundidad» psicológica, y *round character*,

[18] Hamon, Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Génève, Droz, 1983, p. 9.
[19] « [...] un dictionnaire récent peut-il constater, pour l'époque moderne : " La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est sans doute le peu d'intérêt qu'écrivains et critiques accordent aujourd'hui à cette notion, en réaction contre la soumission totale au " personnage " qui fut la règle à la fin du XIX^{ème} siècle. ». Hamon, Ph., *Le Personnel du roman*, *op. cit*., p. 18.
[20] Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
[21] *Vid*., Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, (1927), ed. Debate, 1983.

personajes *redondos* que se definen por su complejidad y por su capacidad de sorprender al lector.

« Le personnage " rond ", comme disait Forster, illustre la différence que voit le psycho-sociologue entre la personne et le rôle [...] Le personnage plat, en revanche, est fonction, représentation, univocité[22]. », dice Michel Zeraffa en *Personne et personnage*. En cualquier caso, aunque parece que Zeraffa pretende equiparar esta dicotomía de *round character* y de *flat character* con la idea de personaje como persona y de personaje como actor, lo cierto es que la primera gran objeción a esta clasificación de Forster es que se basa en criterios de carácter, psicológicos, es decir, de persona. Son criterios no válidos si lo que se pretende es no caer en la trampa personaje=persona.

Por otra parte, estas distinciones serían sólo aplicables para ciertos géneros: el de la narración psicológica, pero no el de la literatura infantil o el de la novela policiaca. Pia Birgander en su tesis acogía fugazmente –en una sola página– la distinción de Forster, y advertía que los personajes sullivanescos, –parodia del género negro–, eran *flat characters*, y los vianescos *round characters*, pero no demostraba detalladamente esas afirmaciones.

Pronto los análisis estructurales tendieron a remplazar o a completar los análisis biográficos; cambiaron los conceptos: texto se prefirió a obra, comunicación a comunión, información a estilo, estructura a génesis o historia. Y la escuela del Formalismo ruso revolucionó la teoría literaria y el concepto de personaje.

Jouve en *L'effet-personnage dans le roman*, comienza con un recorrido por los estudios más significativos sobre el personaje y declara que los más interesantes fueron los de la narratología. El formalismo y el estructuralismo permitieron reconsiderar una noción literaria indeterminada y vaga, se esforzaron por separar el concepto de personaje del de persona. En una primera etapa se trataba de dar una definición funcional que convirtiera al personaje en un componente textual del sistema narrativo.

Vladimir Propp estudió la funcionalidad de los personajes de cuento en su famosa obra *Morphologie du conte*[23], (1928). Limitándose a una literatura «predicativa», de acción, y dejando de lado la literatura psicológica centrada en el sujeto, Propp propuso

[22] Zeraffa, M., *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 462.
[23] *Cf.*, Propp, V., *Morphologie du conte*, (1928), trad. fr., Paris, Seuil, coll « Points », 1970.

treinta y una funciones, entre ellas: la función de desplazamiento, de donación, de alejamiento, de prohibición, de transgresión, de interrogatorio, de engaño, de fechoría –que hace el agresor y que aparece en todos los cuentos–, de carencia –del héroe–, de prueba –que sufre el héroe–, de una marca o señal –que recibe el héroe–, de victoria del héroe sobre el agresor, de regreso del héroe, de tarea cumplida, de castigo del agresor, de recompensa, etc. Formuló pares de oposiciones combinadas en el seno de cada personaje, igual que Jakobson propuso para el fonema una serie de elementos diferenciables, de rasgos distintivos.

Propp restringió el significado del personaje a su función narrativa y para ello se ciñó únicamente a la tipología de personajes folklóricos de cuento.

En los años sesenta los estructuralistas retomaron esas ideas de Propp, –o de Tomachevski o Chklovski, recogidas por Todorov–; ideas que fundamentaron el estudio narratológico del personaje que evitaba definirlo en términos de esencialismo psicológico. El proyecto era considerarlo como un participante y no como una persona, para evitar así el problema aludido al inicio. De manera que, en base a las relaciones de los dos elementos, ingredientes o componentes más relevantes de la fábula: los acontecimientos y los actores, se estableció la distinción entre personaje, actor y actante.

El personaje sería un tipo determinado de actor, un actor humano o personificado. «[...] un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa[24].». Se prefirió el término «actor», que va más allá del personaje, para dar cuenta de las funciones o actantes, de las relaciones del actor con la acción o los acontecimientos que causa o sufre.

No puede negarse la coherencia de esta teoría pero ha de tenerse en cuenta que no abarca del todo al personaje, ya que no todos los personajes son actantes. Las acciones y los personajes son inseparables pero existen acciones no funcionales porque de ellas no se desprende una intención y los actores deben tener un propósito.

[24] Bal, M., *Teoría de la narrativa*, *op. cit*., p. 87.

En 1966 A. J. Greimas[25], en analogía con la estructura oracional, presentó un modelo de seis actancias: *sujet*/*objet*, *destinateur*/*destinataire* y *adjuvant*/*opossant*.

El sujeto es el que efectúa acciones que están promovidas por un deseo, una necesidad o un temor. Y busca un objeto en el que confluya su atracción, su deseo o temor. El *destinateur* –o donante o dador– influencia el destino del objeto. Actúa como una especie de árbitro y orienta el relato, inclinando la balanza hacia un determinado personaje. Es el que controla o de quien depende el objeto, o bien el que permite o imposibilita que el sujeto alcance su meta. En la mayoría de los casos no es una persona sino una abstracción. El *destinataire* –o beneficiario o receptor–, que no se identifica necesariamente con el sujeto, es el que se lleva o encuentra al objeto. El *adjuvant*, –o ayudante– actúa a favor del sujeto o de otros personajes, ayuda en la busca del objeto. El *opossant*, –u oponente o antagonista– dificulta la búsqueda y al mismo tiempo desencadena la acción narrativa al introducir los obstáculos.

Junto a los actantes se presentan las modalidades actanciales, las competencias del sujeto para proceder en la acción: la determinación o voluntad, el poder o la posibilidad y el conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo. Según Greimas en *Du Sens* las modalidades se presentarían en el siguiente orden: querer, saber, poder = hacer.

Más tarde, en 1976, Greimas propondría substituir los «complementos circunstanciales» *opossant* y *adjuvant* por los conceptos de *antiactante* y *coactante*, pero de ese modo la idea de oponente o ayudante accidental se perdería.

Con este modelo observamos claramente que los actores no son equivalentes a los actantes o actancias. El actor es la encarnación concreta del actante, pero pueden fusionarse dos actantes en un solo actor o a la inversa, un actante en varios actores. Todos los actantes están presentes en una fábula, pero el número de actores es ilimitado. Cuanto más subjetiva sea la fábula, cuanto más se oriente hacia el sujeto, menor será el número de actores.

Otra alternativa estructuralista anterior al modelo de Greimas es el de *fuerzas* que propuso Étienne Souriau en los años cincuenta en *Les Deux mille situations dramatiques*[26]. Bourneuf y Ouellet hacen referencia a esta clasificación funcional en su

[25] *Cf*., Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
[26] Souriau, E., *Les Deux mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950. Y retoma esta clasificación en *Les Grands problèmes de l 'esthétique théâtrale*, Paris, CDU, 1962.

capítulo dedicado al personaje[27]. Según ellos lo que Souriau estipula para la acción dramática podría aplicarse a la novela. Souriau habla de seis fuerzas o funciones susceptibles de combinarse en una situación dramática: 1. el protagonista o *force thématique*, es decir, el sujeto; 2. el antagonista, o *force opposante*, el oponente; 3. el objeto, que Souriau llama *la représentation de la valeur*; 4. el donante, o *destinateur*; 5. el receptor, destinatario, o *destinataire* y 6. el *adjuvant*.

En primer lugar, Souriau deja de lado el término «actante» y emplea el de «fuerza», que resulta aún más abstracto y se aleja todavía más del problema figurativo y antropomorfo del personaje. En segundo lugar, nos parece que esas seis fuerzas son tan similares a los seis actantes de Greimas que no entendemos por qué Bourneuf y Ouellet hacen referencia a Souriau, y por último, no nos parece en absoluto pertinente mezclar los géneros, porque un personaje de novela no es un personaje de teatro[28].

Pero Souriau supone un ejemplo de las múltiples tentativas, inspiradas en Propp, de concebir al personaje funcionalmente en el siglo XX. Claude Brémond, en *Logique du récit*[29], distinguió tres personajes agentes y pacientes, y siguió un análisis del relato fundado en una tipología actancial. O bien G. Polti propuso a principios de siglo un análisis morfológico de los personajes en *L'Art d'inventer les personnages*[30].

Todos estos modelos estructuralistas y actanciales sobre el personaje nos parecen interesantes, lógicos y bien construidos, pero no operativos si lo que pretendemos es enfrentarnos al *quid* de la cuestión: la equiparación de personaje y persona, sencillamente porque niegan rotundamente esa confusión.

Pensamos que el sistema o modelo actancial pone de manifiesto ciertas carencias, que teóricos como Hamon, Bal o Jouve ya han apuntado:

> [...] dépossèdent le personnage de son individualité, le confirment et le confinent dans une *fonction*, dans des « postes » et dans des postures, plutôt qu'ils ne contribuent à opérer les

[27] Bourneuf y Ouellet, capítulo V, « Les personnages », in *L'Univers du roman*, (1972), Paris, PUF, 1995, pp. 152-210.
[28] El personaje novelesco presenta características propias y los efectos de lectura que produce no se dan en otros géneros literarios. El personaje de novela ha de darse en un texto en prosa, largo, y basado en una representación de la psicología, no debe confundirse con el personaje de teatro, ni de cuento o de relato.
[29] Brémond, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.
[30] Polti, G., *L'Art d'inventer les personnages*, Paris, Eugène Figuière, 1912.

> transformations déterminantes d'une *fiction*, sont le signal d'une confiscation, d'une proximité du dossier préparatoire, plutôt que d'une originalité existentielle[31].

El modelo actancial sólo es válido si lo único que nos interesa es la relación entre los elementos de la fábula y no la forma en que los personajes se «encarnan» en la historia. Describe las relaciones entre distintos tipos de fenómenos y no a los fenómenos mismos. Nosotros, como Mieke Bal, pensamos que la limitación de este planteamiento se halla en la excesiva atención prestada a la clasificación. Se estudia la organización de los elementos pero no a los elementos en sí y la clasificación debe ser un instrumento y no un fin. El análisis de las relaciones fijas del actor con los acontecimientos no tiene en cuenta la función semántica del actor como unidad narrativa específica.

Además, el concepto de «actor» se desvincula del de «persona», por eso si tuviéramos en cuenta las funciones actanciales nos desviaríamos del problema que pretendemos abordar aquí: la indeterminación de los límites entre personaje y persona, ficción y realidad. Límites que se reforzarían extraordinariamente al considerar a los personajes en términos de actores y actantes.

Se trata de una teoría coherente pero no completa, porque no se contempla el antropomorfismo del personaje, sólo se considera al abstracto actante que se materializa en el actor. Y a nosotros lo que nos interesa son los personajes y no el resto de actores.

No pretendemos determinar a los personajes sino caracterizarlos, analizar sus contenidos y examinar la conexión con su contexto, y pensamos que esto es tan importante como analizar sus funciones.

El acercamiento estructuralista, por muy productivo que sea como mirada técnica al texto literario, no resiste a la aproximación en términos de comunicación. « Le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale[32]. ».

¿Por qué no tener también en cuenta la relación que se establece entre el personaje y el lector? Ya que el lector exige siempre una cierta correspondencia con la realidad.

Los formalistas rusos ya eran conscientes de esto y los estructuralistas, con ciertos reparos, modularon sus concepciones inmanentistas. De hecho, en el artículo « personnage » del *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de Ducrot y Todorov, se dice que si « le problème du personnage est avant tout linguistique », no es

[31] Hamon, Ph., *Le Personnel du roman*, *op. cit*., p. 317.
[32] Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 9.

menos cierto que « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction[33] ».

La obra aunque verbal va más allá de lo verbal, el personaje aunque dado por el texto, se percibe siempre en referencia a un más allá del texto.

De ese modo se hace patente la insuficiencia del discurso de la narratología sobre el personaje.

Y como ya apuntamos, lo que nos interesa en este trabajo no es la funcionalidad sino la ficcionalidad del personaje vianesco. No buscaremos asentar o situar una definición rigurosamente funcional del personaje de Boris Vian, que le condenaría a no ser más que el componente de un sistema narrativo. Creemos que los problemas que se plantean en torno al estudio del personaje, y que se resumen en personaje=persona, deben formularse y tenerse en cuenta, no se deben ignorar. «Un procedimiento así es más productivo que los comentarios que no superan un nivel emocional[34]».

Ese conflicto teórico provocado por la mezcla de personaje y persona, se hace más insufrible o particularmente intolerable en el siglo XX. De ahí que los estructuralistas rechacen hablar de personaje, y lo sustituyan por «actor», «fuerza», o *effet-personnage*.

Hamon afirmó que según las épocas había predominado el *effet-personnel*, el *effet-personne* o el *effet-prétexte*. En el siglo XIX se potenciaba la confusión personaje-persona, se enaltecía el *effet-personne*, mientras que en el siglo XX los novelistas innovadores dejaron de lado el *effet-personne* y el *effet-prétexte*, –el personaje como proyección del autor y el lector–, y valoraron o sobrevaloraron al personaje peón, favoreciendo su carácter lingüístico e incentivando la conciencia crítica del lector.

Según Tadié[35], la historia de la novela moderna es la de la desaparición del personaje clásico, no el del siglo XVII sino el del siglo XIX. Y asegura que el desarrollo de las ciencias humanas acompaña paradójicamente al individuo hacia su desaparición. En el siglo XX la sociología y el psicoanálisis se arraigan en la historia literaria, la sociología se interesa en las clases sociales, y el psicoanálisis en el inconsciente colectivo; la lingüística en las estructuras verbales que van más allá del sujeto hablante; la

[33] Citado por Jouve, *ibid.*, p. 10.
[34] Bal, M., *op. cit*., p. 90.
[35] Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, (1990), Paris, Pierre Belfond, coll. « Agora », 1997.

antropología describe sociedades, y el cine y la televisión revisten las necesidades que antes satisfacía la novela.

Philippe Hamon está también de acuerdo en que el auge de la sociología y la antropología, –nuevas ciencias sociales que se desarrollan especialmente en la segunda mitad del XX–, aceleraron la *mise en question* del personaje al preocuparse por la humanidad y no por el sujeto. Y también contribuyó a *l'ère du soupçon* la aplicación del psicoanálisis freudiano, –que difunde una teoría del sujeto distinta a la clásica teoría moral-humanista e introduce el concepto de fantasma–, a la crítica literaria.

Bourneuf y Ouellet creen que el psicoanálisis aporta otra luz al estudio del personaje, al concebirse como una proyección de su autor. Pero al borrar completamente la frontera entre persona –autor– y personaje –efecto semántico–, ese psicoanálisis aplicado suele contribuir, como dice Hamon, a oscurecer más que a aclarar el problema.

Si bien es cierto que toda teoría literaria del personaje es tributaria, –y esa idea la repite Hamon–, de las concepciones ideológicas y científicas del sujeto que le son contemporáneas.

En los años 1955-1975 se produjo una renovación de los estudios literarios bajo la influencia de disciplinas como la lingüística o la etnología. De ahí el apogeo de las teorías formalistas que se impusieron en Francia en los años sesenta. Propp fue traducido en 1960 y los Formalistas rusos fueron conocidos gracias a Todorov[36] a partir de 1966.

Al replanteamiento o desacralización del personaje contribuyeron no poco los modelos actanciales que mencionamos anteriormente. Y en esos años, que coinciden con el florecimiento del *Nouveau roman*, las teorías estructuralistas llevadas a límites insospechados condujeron a un tratamiento puramente lógico o matemático del concepto de personaje. Un claro ejemplo lo encontramos en la *Logique du personnage* de Alexandrescu[37], que trata al personaje con los términos de la lógica formal. Según Hamon, y nosotros estamos de acuerdo, estas teorías que repudian el *effet-personne* pueden resultar seductoras desde un punto de vista metodológico pero la finalidad parece ser más la de configurar un metalenguaje coherente que la de acceder a los

[36] Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.
[37] Alexandrescu, S., *Logique du personnage*, Paris, Mame, 1974.

modos de funcionamiento de una obra literaria. Un estudio estrictamente inmanente se convierte en un inventario o en una pura formalización.

Aunque el propio Philippe Hamon en su artículo « Pour un statut sémiologique du personnage[38] » de 1972, proponía un acercamiento semiótico con el modelo del signo lingüístico.

Lo que acerca los estudios de Greimas, Barthes o Hamon es una concepción inmanentista del personaje que, según Jouve, más allá de su interés metodológico es producto del contexto intelectual de finales de los años sesenta, con la justificación de los trabajos de Sarraute y de Robbe-Grillet, en los que se presentaba al personaje como un tejido de palabras, como una porción de texto.

Parece que en el siglo XX o bien sólo la vida interior existe, o no hay vida interior. Por un lado, las novelas en las que reina el Yo todopoderoso –de Proust, Gide, Genet, Rilke, Céline y Sartre– y por otro la novela behaviorista americana. Esa tensión conduce a la muerte del héroe en la literatura de vanguardia. En cualquier caso, ya sea un personaje transparente, del que se conocen los más íntimos pensamientos, o un personaje opaco, impenetrable, visto sólo desde el exterior, –como sucede realmente con la persona–, técnica y psicología deben ponerse de acuerdo. « Quoique l'on puisse affirmer que Roquentin n'y ait pas d'intériorité, il reste bien que dans les formes et les techniques choisies par Sartre, et qui s'accordent parfaitement avec la crise qu'il dépeint, le lecteur est amené à sentir avec Roquentin, à revivre son expérience de l'intérieur[39]. ».

Otro problema que se plantea especialmente en el S. XX es el del *estatus* del héroe como tipo de personaje. Desde los orígenes del estudio de la literatura, la tarea de reconocer al héroe de la fábula parecía encargarse al lector, el criterio para señalar al héroe era la habilidad del lector para identificarle. Los héroes del siglo XIX eran aquellos seres singulares capaces de enfrentarse a una sociedad despiadada, en cambio el héroe existencial es antiburgués y está comprometido políticamente. Si se pretende buscar una definición textual, el héroe puede equipararse con el sujeto, o sobresalir por su calificación, por la información sobre su apariencia externa, por su distribución,

[38] Artículo recogido por Roland Barthes en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
[39] Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 51.

–porque aparece con frecuencia–, por su independencia, –puede aparecer solo–, porque ciertas funciones sólo le competen a él, y es el que más relaciones mantiene con los demás. No se debe confundir al héroe víctima activo que se enfrenta a sus *opposants* y fracasa con el antihéroe pasivo que destaca en la novela del XX.

Nosotros tendremos en cuenta en este trabajo el concepto de superhéroe del que habla Umberto Eco en *Il superuomo di massa*, (1978), traducido por *De Superman au surhomme*[40]. Recopilación de artículos como: « Éloge de Monte-Cristo », « Grandeur et décadence du surhomme » o « Le mythe de Superman », en los que se observan y analizan las razones de la decadencia del héroe popular del XIX, de la novela de folletín, de la novela de Dumas, así como las causas del auge de James Bond y del superhéroe de cómic, en los nuevos *mass media*: tebeo, cine y televisión. Cómo ese cambio responde a otras necesidades del lector, y se produce por la transformación de algunos de sus parámetros.

En el periodo de entreguerras, que tanto influenció al joven Boris Vian, cabría destacar la polémica desatada por Sartre contra François Mauriac.

Para Mauriac[41], la novela como sucesora de la epopeya está consagrada al héroe. Es la primera de las artes porque su objeto es el hombre. ¿Qué es un personaje sino la determinación de la acción? ¿Qué es la acción sino la ilustración de un personaje? La idea de Mauriac es reivindicar el *effet-personne* del personaje. Efecto de realidad que para el lector supone un efecto de fascinación, de ilusión referencial, de proyecciones e identificaciones diversas. Y en el nivel de la producción, Mauriac señala la tendencia de ciertos personajes a emanciparse, a independizarse del autor como si no hubieran sido programados inicialmente, como si fueran criaturas reales. « [...] les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. Ces formes, que l'observation nous fournit, ces figures que notre mémoire a conservées, nous les emplissons, nous les nourrissons de nous-mêmes ou, du moins, d'une part de nous-mêmes[42]. ». Después se aplica el espejo deformador, porque, según Mauriac, el novelista en lugar de estar representado por sus personajes es traicionado por ellos.

[40] Eco, U., *De superman au surhomme*, (1978), Paris, Bernard Grasset, [trad. del italiano de Myriem Bouzaher], 1993.
[41] Mauriac, F., *Le romancier et ses personnages*, (1933), Paris, Éditions Buchet/Chastel, Agora, 1990. Mauriac considera a sus criaturas como seres reales, autónomos e imprevisibles.
[42] Mauriac, F., *Le romancier et ses personnages*, *op. cit*., p. 44.

Jean-Paul Sartre condena a Mauriac en su artículo de la NRF, de febrero de 1939, « M. François Mauriac et la liberté[43] ». En él Sartre reprocha a Mauriac, –en nombre de una estética de la libertad, según la cual un personaje de novela debe ser autónomo y libre, y no ser juzgado por el autor–, la práctica de instalarse en la conciencia de un personaje u otro. Sartre dice que el novelista no tendría derecho a abandonar una única perspectiva, de tener diversos puntos de vista a la vez, ni penetrar en los pensamientos secretos de los personajes como si fueran cristalinos. Y le acusa sobre todo de someter a sus personajes a un destino que se confunde con la voluntad del autor. « M. Mauriac a décidé que Georges était perdu pour Thérèse. Il l'a décidé comme les dieux antiques ont arrêté le parricide et l'inceste d'Œdipe. ». Para Sartre la técnica de Mauriac es extraña:

> Toutes les bizarreries de sa technique s'expliquent parce qu'il prend le point de vue de Dieu sur ses personnages : Dieu voit le devant et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois. De la même façon, M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde, ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'Évangile, il les explique, les classe, les condamne sans appel[44].

Pero, –como dice J. Y. Tadié respecto a esta querella de Sartre contra Mauriac–, abstenerse de juzgar ya es juzgar; inventar acontecimientos es también «condenar» o limitar a los personajes; esconder la voz del narrador heterodiegético, no hacerla evidente, significa dársela al personaje. Según Tadié, es como si Sartre soñara que la novela pudiera ser escrita en el ámbito de las conjeturas. Quizá Mauriac haya creído que escribía novelas clásicas, pero sin embargo él también se inserta en el proceso que lleva a la desaparición del personaje, no por razones morales, sino por razones técnicas. Para Tadié, contrariamente a lo que pensaba Sartre, no hay una buena y una mala técnica, la crítica no puede tener una mentalidad de corrector de exámenes.

Según Bourneuf y Ouellet, en el siglo XX, durante el periodo de entreguerras, y a pesar del auge de la autobiografía, los novelistas declaran la autonomía del personaje novelesco en relación al autor. Y tanto Sartre como Mauriac están de acuerdo con ello. « “ Voulez-vous que vos personnages vivent ? ”, demande Sartre dans son article sur Mauriac en 1939 : “ Faites qu'ils soient libres ”. Mauriac lui-même ne parle pas

[43] Artículo recogido en *Situations I* y en *Critiques littéraires*, Gallimard, coll. « Idées ».
[44] Palabras de Sartre recogidas y citadas por Tadié en *Le roman au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 79.

autrement, proclamant à plusieurs reprises que " plus les personnages vivent, moins ils sont soumis[45] ". ».

La ausencia de Dios y la nada, marcan una evolución entre Sartre, que seguía los modelos de la novela americana, y Mauriac. En cualquier caso, que el destino sea religioso o absurdo, la vuelta a la tragicidad, al héroe trágico, no es más que una etapa en la deshumanización del personaje.

A partir de 1945 existen múltiples razones que explican la agonía del personaje. Michel Zeraffa subraya la necesidad de los autores más innovadores de mostrar a la «persona» de una manera distinta, mediante el lenguaje y aquellos elementos que son específicos de la novela. « Réduction de la personne, précision et complexité des formes, ces caractères du roman occidental, depuis la fin du XIX siècle sont connexes[46]. ». La novela quiere reflejar las diversas interpretaciones de la vida psíquica; para los novelistas innovadores la psicología, la interioridad del personaje –ya sea ofrecida a través de la introspección o por el comportamiento del personaje–, ha de poner de relieve medios técnicos y temas. Para librar las conciencias en estado puro el novelista recurrirá a los modos de composición de la pintura y de la música de su tiempo, como hace Boris Vian. Cabe deformar, desfigurar el objeto-personaje para resaltar el elemento novelístico, el material de construcción.

Ya hemos apuntado que el personaje, como ente diegético, ha sido objeto de una fuerte polémica en la segunda mitad del siglo XX, como consecuencia de algunas teorías defendidas por los *Nouveaux Romanciers*, que negaban los poderes representativos de la novela tradicional.

A partir de los años cincuenta deja de pensarse en el personaje como en un ser vivo, ya no se cae en esa ilusión, en el *effet-personne*. El personaje es un ser de papel que sólo aparece en la novela gracias a las palabras, se le roba su nombre, sus datos biográficos, y en cuanto a sus valores modales: del Querer (del deseo), del Poder (de su capacidad para llegar a una finalidad concreta) y de su Saber que antes merecía, sólo le queda el Saber y no siempre.

[45] Bourneuf y Ouellet, *L'Univers du roman*, *op. cit.*, p. 174.
[46] Zeraffa, M., *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, *op. cit*., p. 466.

En ese movimiento hacia la debilidad, el personaje ha, –ironiza N. Sarraute en *L'Ère du soupçon*– « tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie [...] ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom[47] ». El personaje se convierte en una silueta, no es más que la sombra de sí mismo, « [...] l'apparence corporelle n'est plus qu'une défroque abandonnée au vestiaire de l'Histoire[48]. ». Pierde su identidad, su nombre « L'initiale est un puissant facteur de dépersonnalisation, de désindividualisation et de déréalisation[49]. ». Las criaturas de Beckett o de Robbe-Grillet son objetos, larvas, sin libertad en un mundo sin Dios. « Les " pauvres types ", les antihéros, les écrasés et les laissés-pour-compte de l'Histoire sont nombreux dans le roman au XX siècle[50]. ».

Lo que interesa a los *nouveaux romanciers* no es tanto crear personajes, aumentar la lista de tipos literarios con formas nuevas susceptibles de traducir una visión reciente del mundo, sino reflexionar acerca de esa visión. El novelista innovador renuncia a formas caducas pero debe enfrentarse al gusto reaccionario del lector que se ha acostumbrado a considerar al personaje como una suma de experiencias vividas o proyectadas, un amalgama de observaciones y virtualidades de su autor, de sus sueños, frustraciones o recuerdos.

Hemos visto que los formalistas rusos insistieron en la necesidad de una ilusión referencial mínima. Y a ello obedecen los personajes de Robbe-Grillet que « n'ont pas vécu avant la première ligne du texte » y « cessent d'exister avec le mot fin[51] ». No obstante sabemos que es muy difícil no tener en cuenta a la persona. Y además pensamos que el *Nouveau roman* al rechazar las técnicas tradicionales de ilusión, alcanzó la ilusión suprema al presentar al personaje como puro objeto de lenguaje.

Sarraute inaugura « l'ère du soupçon » con una crítica contundente al acercamiento tradicional al concepto de personaje. Comienza su artículo, –publicado en 1950 en *Les temps modernes*–, denunciando a los críticos que no dejan de proclamar que toda novela es y será una historia en la que se ve actuar y «vivir» a unos personajes. Sin embargo

[47] Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, (Gallimard, 1956), Paris, Folio, coll. « Essais », 1999, p. 61.
[48] Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 55.
[49] *Ibid*., p. 66.
[50] *Ibid*., p. 69.
[51] *Ibid*., p. 67.

para esta novelista ni el autor ni el lector creen ya en esos entes. Y privado de ese doble sostén el personaje vacila y se deshace.

> [...] un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant[52].

No sólo el autor y el lector desconfían del personaje sino también uno del otro. Antes campo abonado para el común entendimiento, el personaje se ha convertido en el lugar de desconfianza recíproca, en el terreno en el que se enfrentan. Sarraute señala, además del carácter funcional, la importancia de la aprehensión del personaje por parte del lector. « Est-ce la faute du lecteur si elle a, depuis lors, cette matière, acquis pour lui la molle consistance et la fadeur des nourritures remâchées, et l'objet où l'on voudrait aujourd'hui l'enfermer, la plate apparence du trompe-l'oeil[53] ? ». Porque los autores que se inclinan por el método objetivo prefieren que sea el lector el que trabaje, el que se esfuerce en reproducir la complejidad de la vida, y que se sirva de sus propias riquezas e instrumentos de investigación para descubrir y apropiarse de objetos cerrados, opacos.

Los personajes tal y como los concebía el *Vieux roman*, dice Sarraute, ya no son válidos para expresar la realidad psicológica actual, en lugar de revelarla, la tergiversan. Pero el lector, aunque sea un lector crítico, tiene tendencia a tipificar. No obstante, signo entre los signos, el personaje no puede ser más que el « support du hasard » de una tentativa de creación textual. Él sólo puede ser la voz de un deseo anónimo o el objeto de una mirada.

Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman* afirma que, a pesar de todos los esfuerzos, nada ha conseguido hacer caer del pedestal al personaje, del podio en el que se le había encumbrado en el siglo XIX. Piensa que aún sigue vigente la creencia de que el verdadero novelista es el que crea personajes. Robbe-Grillet coincide con Nathalie Sarraute en la certidumbre de que ya no se trata de añadir algunas figuras modernas a la

[52] Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, *op cit.*, pp. 61-62.
[53] Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 65.

galería de retratos de la historia literaria; para él la novela de personajes pertenece al pasado, ha caducado.

> Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste[54].

Por supuesto la querella contra el personaje tradicional trasluce un reproche o una reclamación más amplia, filosófica y existencial.

Pero, ¿Cuáles son los puntos débiles o los inconvenientes de esta teoría del *Nouveau roman* respecto al personaje?

Para empezar que, como los modelos actanciales, omiten el personaje-persona, y resulta difícil, como dice M. Bal, olvidar que «la literatura está hecha por, para y –normalmente– sobre gente[55]» y que las relaciones entre la gente y el mundo serán de sempiterna importancia.

En ese sentido nosotros nos atenemos a lo que expone Michel Zeraffa[56] en *Personne et personnage*. Zeraffa afirma que toda novela expresa una concepción de la persona que hace que el autor elija ciertas formas y confiera a la obra su sentido más profundo. Si esta concepción de la persona se modifica, el arte de la novela también se transforma. De forma que la novela está siempre ligada a la «persona» entendida en el sentido más amplio, como conciencia humana, o una idea global y verdadera del hombre. « Par personne, nous entendons l'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les perçoit d'abord, les conçoit ensuite[57]. ». Considera a la persona sólo tal y como aparece en la novela, en un lenguaje artístico específico, cifrado, con sus propias leyes y estructuras.

---

[54] Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, (1961), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1996, p. 28.
[55] Bal, M., *Teoría de la narrativa*, *op. cit.*, p. 44.
[56] Hamon al inicio de *Le personnel du roman*, en un breve recorrido histórico por el peligro de confundir *personnage-personne*, menciona a Michel Zeraffa con el que está de acuerdo, al situarse en el terreno psicológico social o estético y no en el psicológico individual.
[57] Zeraffa, M., *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, *op. cit*., p. 10.

En su obra Zeraffa se propone seguir las evoluciones concomitantes de la persona y la novela durante cuatro décadas del siglo XX, desde los años veinte a los años cincuenta, y observar así, a través de ese género narrativo, los grandes cambios del hombre en la cultura occidental.

Según él, la técnica, las formas de expresión utilizadas por el novelista representan su pensamiento. Un pensamiento novelístico en el que siempre, de una manera u otra, figurativa o abstracta, el punto de mira es la vida humana; y eso es lo que Zeraffa denomina persona, en una acepción no individual.

En el siglo XX la persona se reconsidera, se cuestiona por los ingredientes que la constituyen. Y Zeraffa cree que distinguir entre persona y personaje, –distinguir que no separar–, no es por causa de un imperativo metodológico, sino porque corresponde a la realidad de la novela. Hay que reducir la ambigüedad entre esos dos términos, persona y personaje, en todos aquellos ámbitos en los que tanto se confunden o se identifican: en el teatro, el cine y la novela.

> Est-il nécessaire, pour dire l'homme, de représenter des visages humains ? L'art ne doit-il pas aujourd'hui, traduire au contraire une idée de l'homme – de la vie humaine – dans un monde où la vérité (désolante ou positive) a justement pris un caractère abstrait, les individus, les individualités s'effaçant de plus en plus[58].

A esta cuestión sobre si es necesario representar el rostro humano responden negativamente los novelistas que, tras la Segunda Guerra Mundial, revolucionaron las nociones de la novela.

Ya a partir de los años veinte, se desconfía del personaje como forma susceptible de contener y representar a la persona, a la conciencia humana en su totalidad. A partir de Proust, según Zeraffa, son las formas, la estructura misma de la novela, la que contribuye a transmitir al lector una idea o imagen de persona. El personaje está del lado de lo funcional, la persona de lo nocional, uno existe y la otra es o debe ser, uno es máscara y la otra verdad.

> [...] deux autres raisons nous incitaient à distinguer la personne du personnage. La première est qu'il fallait tenir compte d'un phénomène d'accumulation des oeuvres romanesques qui dans une

[58] *Ibid.*, pp. 11-12.

> large mesure détermina la plus ample des réflexions sur l'art du roman qui eût jamais été, et qui fut l'une des causes d'un unanime soupçon à l'égard du personnage ou du moins du type. Il s'est passé pour le roman, après 1919, ce qui avait eu lieu quant aux arts plastiques avant 1914 : plusieurs siècles d'art avaient accumulé, proposé tant de représentations de l'homme que les notions même de forme et de discours devirent sujet à caution[59].

El rechazo del personaje no evidenciaba más que una exigencia de verdad y autenticidad, procedía de móviles estéticos y se inscribía, por reacción, en la historia de un arte. Estimar necesario destruir o transformar las formas anteriores, las figurativas, era lo mismo que elaborar estructuras correspondientes a una nueva concepción de la persona. Porque con el *Nouveau roman*, dice Zeraffa, la novela sigue expresando a la persona aunque no la traduzca en un ser concreto. Si hay algo que constata en ese recorrido por las novelas durante cuarenta años es que la persona, –como experiencia, no como substancia–, cambia, se transforma pero no se volatiliza.

> Pour comprendre leur attitude, [des écrivains novateurs des années cinquante] et pour discerner dans leurs romans des aspects de la personne, il faut songer que leurs devanciers, eux aussi, étaient guidés, dans leur inspiration même, par l'idée de la relativité et qu'eux aussi faisaient subir au réel comme à la littérature existante un travail d'*abstraction* et de *réduction*[60]. [la cursiva es nuestra].

En la novela, como en la pintura, la innovación tiene un carácter crítico y de desmitificación. Pero de toda empresa de desmitificación surge en realidad un mito nuevo, la ausencia misma de personaje adquiere un carácter mítico.

En esa diferencia entre la noción de persona y la realidad reductora del personaje que la encarna, Zeraffa asegura que el personaje es el significante de la persona. « Entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son avènement, le personnage est médiateur. Le personnage (au moins était là notre thèse) est le signifiant de la personne[61]. ». El personaje condensa un aspecto de lo humano que es al mismo tiempo sobre-humano y a veces no-humano.

[59] Zeraffa, M., *Personne et personnage, op. cit.*, pp. 12-13.
[60] *Ibid*., p. 460.
[61] *Ibid*., p. 461-462.

« En dernière analyse, le personnage est à la fois une notion et un objet, une figure et un agent dont l'existence, nous l'avons dit, transcende l'évolution du roman au même titre que la “ narration[62] ”. ».

Y la nada, el sinsentido, el absurdo tampoco son seguros, pues con la era de la sospecha comienza la era de la constatación. « Toutefois les romanciers originaux des années cinquante, qui veulent cerner au plus près l'absence de sens des choses et des êtres, nous racontent encore, tels leurs devanciers, l'histoire de la personne humaine : la vie récurrente, la vie progressive, la vie successive[63]. ». Los *Nouveaux romanciers*, a pesar de su empeño, tampoco escapan al concepto de persona inherente a la novela.

Zeraffa finaliza su estudio observando que « Le héros de roman est une personne dans la mesure même où il est le signe d'une certaine vision de la personne[64]. ».

Dejando a un lado estas consideraciones acerca del binomio personaje-persona, a la hora de trabajar con el personaje, ¿cómo podemos aproximarnos a este problemático ente de ficción, a este elemento de la fábula de forma alternativa al sistema actancial?

Mieke Bal considera que además de analizar las relaciones entre los actores y los acontecimientos pueden y deben examinarse también las relaciones psicológicas e ideológicas de los actores. Las primeras se clasificarían en paradigmas psíquicos: relaciones entre hombres y mujeres, adultos y niños, jóvenes y ancianos, fuertes y débiles. Y las segundas comprenderían las oposiciones entre lo individual y lo colectivo, entre el individuo y los representantes del poder. Oposición que es fundamental en las novelas de Kafka o de Vian. Nosotros pensamos que ambos tipos de relaciones, las psicológicas e ideológicas, son imprescindibles en un estudio sobre el personaje vianesco. «negros contra blancos, hombres contra mujeres, empleados contra patrones, poseedores contra desposeídos, conformistas contra individualistas, los “normales” frente a los locos[65].». Estas oposiciones estipuladas mediante distintos rasgos ideológico-social-culturales, nos interesan para configurar una clasificación en la constelación.

[62] Zeraffa, M., *Personne et personnage, op. cit.*, p. 463.
[63] *Ibid*., p. 470.
[64] *Ibid*.
[65] Bal, M., *Teoría de la narrativa*, *op. cit.*, p. 45.

Según Hamon el personaje debe entenderse como unidad semántica y no sólo como función. Y el criterio para la clasificación y estudio del efecto personaje en la novela, sería un compendio de la información que el lector tiene a su disposición para elaborar una imagen del personaje y la información que usa al hacerlo.

Esa información que ya tiene el lector a su disposición sería una información extra-textual. Y el mejor ejemplo lo brindan los personajes históricos, limitados por un marco de referencia. Ya que la imagen que el lector recibe de estos personajes está determinada por el enfrentamiento entre su conocimiento previo y la realización del personaje en la narración.

Pero la información extra-textual, la influencia de los datos de la realidad, crea otro problema que pretendemos abordar: la dificultad de determinar esa información puesto que implica la situación personal, el conocimiento, el contexto y el momento histórico del lector.

El lector para concebir una imagen del personaje debe matizar su información *a priori* con los datos que le proporcione el texto. Y Hamon declara que el personaje es más o menos predecible según una serie de rasgos. Desde la primera vez que aparece hasta el final, toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades.

En cuanto se le atribuya un pronombre, un nombre o etiqueta, se determinará su género, su posición social, su origen geográfico, etc. El retrato[66] limita aún más las posibilidades, las acciones cambian dependiendo de si el personaje es viejo o joven, si es guapo o feo, alto o bajo. Y la profesión determina también el marco en el que tienen lugar los acontecimientos o a partir del cual reciben su significado.

Lo predecible facilita la búsqueda de coherencia, contribuye a la formación de la imagen de un personaje, a partir de una abundancia de información. Información que se maneja semánticamente por oposición de rasgos binarios. Cuando aparece por primera vez un personaje el lector no sabe mucho acerca de él, y en el curso de la narración las características pertinentes se repetirán con frecuencia. La repetición y almacenamiento

[66] « Un portrait de personnage est un faisceau, un " précipité " d'éléments (de traits) différentiels, bloqué sur un espace de texte restreint, espace organisé rythmiquement et syntaxiquement [...] sous forme d'une description. ». Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 185.

de datos es un principio de construcción de esa imagen del personaje. Las relaciones con los demás determinan también la imagen, –incluso la relación del personaje consigo mismo–, relaciones que se pueden dividir en similitudes y contrastes.

Para describir esas categorías, y saber cuáles son los datos pertinentes y cuáles los secundarios, Mieke Bal propone un modelo de ejes semánticos de pares de significados opuestos: grande-pequeño, rico-pobre, hombre-mujer, etc. De forma que cabría seleccionar los ejes semánticos según el texto, atendiendo a que esos ejes determinasen positiva o negativamente la imagen del mayor número posible de personajes. Si un cierto número de personajes estuvieran marcados por los mismos ejes con los mismos valores serían considerados personajes *sinónimos*, de igual contenido.

Los cambios del personaje a medida que se avanza en el texto suelen coincidir con ciertos acontecimientos, esto es, a causa de una acción pueden tener lugar alteraciones en la construcción narrativa y el contenido de un personaje y viceversa, las alteraciones en la estructura de un personaje pueden influenciar a los acontecimientos.

La repetición de datos, la acumulación de datos, las reacciones con otros datos y las transformaciones son los cuatro principios que operan juntos para construir la imagen de un personaje que nace de unidades de sentido y se construye progresivamente por el texto.

Conviene además analizar quién proporciona esos datos, cómo le llega al lector la información textual, cómo conoce las características de un personaje. Existen varias posibilidades: o él mismo las expone y se *califica* o las deducimos a través de sus palabras y acciones. En cuanto a la *calificación explícita* tenemos: el autoanálisis o autocaracterización del personaje, la caracterización del narrador heterodiegético, o de otro personaje o narrador homodiegético. Mientras que por sus palabras o acciones podemos deducir *calificaciones implícitas* o *por función*, y las calificaciones implícitas por acciones pueden ser a su vez *potenciales* (planes) o *realizadas*. Ése es el abanico de posibilidades que da Hamon.

De una manera más sencilla, como las exponen Bourneuf y Ouellet, las formas de presentación del personaje serían: 1. por sí mismo, 2. por otro personaje, 3. por un narrador y 4. de las tres formas anteriores diversamente combinadas. En el primer caso

de todos es sabido los límites y dificultades del autorretrato, por la dificultad de conocerse a sí mismo y comunicar a los demás ese conocimiento. En el segundo caso la imagen estará más o menos deformada dependiendo de la relación que mantengan los personajes. En el tercer caso, el narrador heterodiegético presentará y describirá al personaje desde dentro, cuando se trate de un personaje transparente o desde fuera, sin intrusión en la consciencia del personaje, cuando sea opaco. Y por último la presentación mixta, desde el interior y el exterior, en la que el narrador pasa de la visión omnisciente a la perspectiva limitada de un personaje[67]. Ante todo lo importante es señalar aquellos rasgos que se ponen de relieve, el orden y la manera de hacerlo.

El personaje se edifica por la suma de informaciones sobre lo que es y lo que hace. Tanto Hamon como Bal, opinan que a diferencia del morfema lingüístico, la «etiqueta semántica» del personaje no es un dato dado *a priori* y estable, que debe reconocerse, sino una construcción que se efectúa progresivamente, el tiempo de una lectura, de una aventura. Compendio semántico, serie de transformaciones, efecto gramatical, retórico y semántico, el personaje es tanto una construcción del texto como una reconstrucción del lector y un efecto de la rememorización que éste último opera en la última línea del texto. Philippe Hamon en la conclusión de *Le personnel du roman* reconoce que el *effet-personnage* es textual y extra-textual.

No debe confundirse el personaje como función del personaje como ficción. No debe caerse, según Hamon y Bal, en la doble trampa de una aproximación puramente estructural e inmanente, que deja de lado los conocimientos *a priori* ni tampoco en un acercamiento puramente referencial.

El *effet de vie* se consigue a través de técnicas estilísticas precisas, como asegura Hamon, y la psicología no es más que un efecto de verosimilitud producido por una descripción que se instala en el interior de los personajes: monólogo interior, estilo indirecto libre, frases introducidas por un *verbum dicendi*, etc.; por una temática especializada: amor, celos; por la comprensión del lector de las relaciones entre las secuencias narrativas que se suceden, y de causa efecto entre las funciones.

[67] *Madame Bovary* es un ejemplo. Flaubert, como los buenos cineastas, se aplicó en enmascarar sus cambios de focalización.

La ilusión referencial supone una presentación progresiva del personaje que se desvela. Vincent Jouve, en *L'Effet-personnage dans le roman* propone analizar al personaje desde una teoría basada en la estética de la recepción[68], otorgando el protagonismo al sujeto leyente o *lisant*, que es el que en última instancia da vida a la obra. Desde el polo estético y no artístico, desde el lector y no el autor. Y él también afirma que la construcción sucesiva del ser novelesco es esencial al *effet de vie*, al *effet-personne*, siendo el *lisant* la parte del lector que cae en la trampa de la ilusión referencial. Según Jouve las reglas del género conciernen tanto a la creación como a la recepción.

Y al igual que el *effet-personne* es estilístico, la simpatía por un personaje no se capta por un código moral sino por su presentación textual.

Genette excluía la dimensión afectiva del personaje, la simpatía o antipatía suscitadas en el lector dependían para él de características que le prestaba el autor, –si bien hacía alguna concesión con la focalización–. Jouve en cambio afirma que la simpatía o antipatía es textual, que la visión de un personaje por parte del lector depende antes que del retrato físico y moral de la manera en que es presentado por el texto.

Jouve presenta tres códigos de simpatía: el código narrativo, el afectivo y el cultural. Una ley psicológica fundamental es que la simpatía hacia alguien es proporcional al conocimiento. Las técnicas para ponernos en contacto con la vida interior de un personaje las ha desmenuzado y comentado detalladamente Dorrit Cohn en *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*[69]. Cohn estudia seis procedimientos narrativos, tres para los relatos en tercera persona y tres para los relatos en primera persona, distinguiendo las técnicas del relato heterodiegético del relato homodiegético. Mencionaremos aquí sólo tres: el *psycho-récit*, el análisis por parte de un narrador omnisciente de los pensamientos del personaje; el *monologue narrativisé*, el discurso interior del personaje relevado por el narrador en forma de estilo indirecto; y el *monologue rapporté*, la citación literal de los pensamientos del personaje, del que el monólogo interior sería una variante.

[68] A diferencia de Jauss que estudia la intersubjetividad en una óptica cultural, Jouve se referirá a las constantes psicológicas de lo humano.

[69] Cohn, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

En principio el psico-relato sería de las tres técnicas la más apta para describir la complejidad de una vida interior. Y del *psycho-récit* al *monologue rapporté* la implicación afectiva del lector sería decreciente. Y es que los modos de representación de la vida psíquica pueden ser vectores de simpatía hacia el personaje.

Aunque estos procedimientos del narrador, que analiza Cohn para mostrar el interior de los personajes, a nosotros no nos servirán en el caso que nos ocupa, ya que estas técnicas no nos permitirán acceder a la vida interior de los personajes vianescos, que, como veremos, expresan su psicología y afectividad mediante otros procedimientos.

En el sistema de simpatía del que habla Jouve, que conjuga el código narrativo, el afectivo y el cultural, en el plano semántico encontraremos ciertos temas privilegiados, como el deseo amoroso, la infancia, el valor emotivo del sueño, el inconsciente y el sufrimiento, motivos que Vian explota en sus novelas. Y en cuanto al código cultural, tan espontáneo como los otros dos, determinará y englobará los juicios del lector sobre el personaje a partir de valores extra-textuales. Por ejemplo, cuando la obra sea culturalmente próxima del sujeto *lisant*, por proyección ideológica.

En cuanto al personaje como *effet-prétexte*, según Jouve también debe tenerse en cuenta en un estudio sobre el personaje el placer de su recepción. La idea del personaje como proyección, del autor y sobre todo del lector; vivir a través de las criaturas de ficción la existencia que no se ha tenido. Soñarse héroe de un destino fuera de lo común.

El personaje entonces se convierte en un pretexto para que el lector –y el autor– deje aflorar sus propias pulsiones, especialmente la erótica y la sádica. El personaje pretexto debe estudiarse en su relación con las formas socialmente censuradas del dinero, el sexo y la muerte; con la figura del loco[70]; con los reinos animal, vegetal y mineral, según una regresión cada vez más avanzada; es decir, con temas presentes, como veremos, en la producción narrativa vianesca[71].

[70] La figura del loco está en el cruce de las tres libidos: *sciendi*, *sentiendi* y *dominandi*; sabe en tanto que iluminado, tiene deseos sin límite en tanto que adulto-niño, y posee gracias a su *status*, un poder sin límites.

[71] Ya hemos avanzado que Boris Vian se proyecta en sus personajes masculinos.

El estudio del personaje como pretexto o proyección del autor/lector sigue estando muy vigente. Michel Ramond en el artículo « Le déficit, l'excès, l'oubli[72] » que presentó en el Coloquio de Toulouse *Le personnage en question*, distingue tres tipos de relación entre el sujeto creador y sus criaturas: de *délégation*, de *identification* o de *imaginarisation*. Según Vincent Jouve estos estudios aclararían únicamente puntos de la génesis del personaje y cree que en lugar de interesarse tanto por la relación autor-personaje, cabría preocuparse más por la relación personaje-lector, y la cuestión ¿qué es el personaje para el autor?, reformularla por ¿qué es el personaje para el lector?

Claro está que a Jouve en *L'Effet-personnage dans le roman* sólo le interesa la recepción del personaje, pero nosotros pensamos que es absurdo abordar el personaje-pretexto únicamente en un sentido.

Jouve hace hincapié en la lectura, en el lector implícito o virtual, –como dice Iser–, en el conjunto de estrategias textuales por las que una obra condiciona su lectura, porque para él la identidad del personaje sólo puede concebirse como el resultado de una cooperación productiva entre el texto y el sujeto *lisant*. Como el narrador no puede describir por completo al personaje, la cooperación del lector es importante, él acaba de construirlo. « L'image du personnage que le lecteur construit à partir des stimuli textuels est, elle aussi, une synthèse issue des perceptions du monde extérieur[73]. ». La imagen del personaje es una mezcla de los datos objetivos del texto y las aportaciones subjetivas del lector. Es el lector el que relaciona al personaje con personas de su entorno, con el autor, o con otros seres de ficción.

Siempre será complicado apresar al personaje porque más que ningún otro componente de la novela se encuentra entre lo referencial –extratextual, intertextual– y lo discursivo. « Le personnage romanesque n'est ni complètement “ réel ” (c'est une création), ni complètement irréel (un personnage alternatif complet est, nous l'avons vu, inimaginable[74]). ». Percibir semánticamente al personaje es situarlo en la frontera de lo real y lo irreal, determinar las dimensiones de su ficcionalidad, de la distancia que lo

[72] Ramond, M., « Le déficit, l'excès, l'oubli » in *Le personnage en question*, Colloque de Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1983, pp. 141-151.
[73] Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 46.
[74] *Ibid*., p. 64.

separa del mundo del lector. Resulta difícil aprehenderlo porque las fronteras que rodean al ser novelesco lo sitúan entre el mito, lo real y la representación.

Por supuesto nosotros tendremos en consideración en este trabajo su parentesco eventual con las figuras míticas, la puesta en evidencia de su carácter ficcional y su grado de realidad.

A lo largo de este itinerario por las principales teorías referentes al personaje en el siglo XX hemos constatado un déficit o una insatisfacción provocada por estos estudios en comparación con otros centrados en el resto de componentes narrativos; como pueda ser la temporalidad, la espacialidad, –aunque sea más bien desde un punto de vista temático y simbólico–, el discurso o las voces narrativas. El personaje, en cuanto a iniciativas teóricas se refiere, sigue siendo el gran desamparado.

Todos y cada de uno de los intentos de sistematización en la aproximación al personaje, por muy coherentes que sean, –como el modelo actancial– resultan insuficientes o difícilmente aplicables. El problema personaje=persona sigue vigente.

El sistema actancial de Propp sólo se ajusta a los relatos cortos y a los personajes fuertemente iconizados. Las teorías estructuralistas de Greimas y de los *nouveaux romanciers*, niegan a la persona. Philippe Hamon, –que citaremos y tendremos en cuenta en este trabajo–, se acopla especialmente al personaje naturalista, al personal de Zola. Mieke Bal rechaza con argumentos todas las teorías sobre el personaje coercitivas o reductoras. Dorrit Cohn plantea técnicas de introspección que no serán operativas para nosotros. Jouve se centra excesivamente en la recepción del personaje por parte del lector, en el *effet-personne* y el *effet-prétexte*. Estamos de acuerdo con la teoría sobre la persona de Zeraffa y con la imagen del héroe y del superhéroe de Eco, pero no proporcionan un método de análisis concreto y práctico.

Ninguna teoría sobre el personaje es desechable pero tampoco son aplicables a rajatabla. Además resulta particularmente complicado acoplar la teoría a la obra de Boris Vian, teniendo en cuenta que se trata de un autor que lapidó a la crítica y defendió un proyecto subversivo contra el concepto de literatura.

Por ello, tras exponer el panorama crítico sobre Boris Vian y sobre el personaje, –y habiendo analizado detalladamente la obra narrativa de este autor–, hemos optado por

abordar al personaje vianiano desde diferentes ópticas y aproximaciones críticas, pero siempre basándonos constantemente en los textos.

Hemos escogido aprehenderlo en toda su diversidad y complejidad siguiendo las reglas del juego que nos ofrecen los textos de Vian, intentando no desvirtuar ni guiar hacia otros derroteros su obra narrativa. A fin de dilucidar su presencia y observarlo en todas sus manifestaciones, –tal y como nos es ofrecido en el universo diegético– evitaremos, en la medida de lo posible, aplicar un esquema de análisis prefijado y rígido. Captaremos al personaje con redes adaptadas al medio, tal y como nos es proporcionado, de la manera a-psicológica, irreal y concreta en la que aparece.

Nos aproximaremos al personaje vianesco desde su primera focalización, analizaremos su calificación, las informaciones textuales sobre su descripción física, su indumentaria y su etiqueta, así como su percepción intertextual y extra-textual. Tendremos en cuenta las relaciones que se establecen entre los personajes, en un sistema de paralelismos y oposiciones que se instaura entre ellos. Analizaremos la deshumanización del personaje vianesco en las interferencias con otros reinos. Señalaremos la relación del personaje y la acción, la tipología de las acciones; las palabras del personaje, el discurso con el que se expresa; su perceptibilidad sensorial y su relación con el espacio.

Según el aspecto abordado utilizaremos, como se apreciará en el trabajo, alguna tendencia crítica más que otra, por parecernos más pertinente.

Estructuración del trabajo:

El primer capítulo será la «Aproximación a la caracterización de los personajes vianescos» y contará con varios apartados sobre cómo aparecen los personajes en escena; el papel de su onomástica en la caracterización; el regreso de los personajes que pasan de una novela a otra; las personas que se ficcionalizan y el personaje como proyección del autor.

En el capítulo II titulado «Relaciones establecidas entre los personajes», examinaremos las oposiciones psicológicas e ideológicas de grupos simétricos de parejas y tríos; la relevancia y las consecuencias del doble; la jerarquía de personajes

principales y secundarios; y el enfrentamiento de víctimas y verdugos, que refleja la lucha del individuo frente la sociedad.

El capítulo III, «Reinos confundidos en un mundo insólito: humanos, animales, objetos híbridos», muestra las interferencias surrealistas y turbadoras entre los tres reinos; las metamorfosis y los fenómenos de deshumanización: animalización o/y reificación, y, a la inversa, de antropomorfización de los personajes.

El capítulo IV «Los personajes al descubierto, la exteriorización de su psicología y afectividad», es el capítulo más extenso, y en él analizaremos todas aquellas técnicas y procesos que nos llevan a conocer desde el exterior la vida interior de los personajes vianescos opacos. Este capítulo se dividirá en cuatro apartados: IV. A. La vestimenta de los personajes; IV. B. Gestos y movimientos; IV. C. Las palabras y IV. D. La perceptibilidad de los personajes de Vian a través de los cinco sentidos.

El capítulo V «La proyección de los personajes en un espacio inquietante», analizará la construcción o caracterización de los personajes atendiendo a su ámbito espacial, las correspondencias que se establecen entre el personaje vianiano y la morfología de ese mundo insólito.

Dedicaremos el capítulo VI a las conclusiones que alcanzaremos tras el precedente estudio.

Y en la Bibliografía final especificaremos, en un primer apartado, la bibliografía en la que nos hemos basado acerca de la narratología, del personaje narrativo y del espacio; así como toda la obra de Boris Vian: novelas, relatos, poesía, teatro, canciones, ópera, artículos y tratados; la bibliografía consultada acerca de la obra crítica sobre Boris Vian y las obras literarias y ensayísticas citadas en el trabajo.

En un segundo apartado presentaremos una bibliografía crítica o comentada, con un recorrido por las ediciones en francés, y hasta la fecha, de las obras de Boris Vian.

PRESENTACIÓN II

UN CORPUS DE SEIS NOVELAS FIRMADAS BORIS VIAN

PRESENTACIÓN II: UN CORPUS DE SEIS NOVELAS FIRMADAS BORIS VIAN.

Hemos considerado la posibilidad de limitar nuestro objeto de estudio únicamente a las novelas y no a los relatos, –que por otra parte ya estudiamos y analizamos en el Trabajo de investigación–, con la idea de establecer una posible gradación o e/involución de los personajes en las novelas que parecen ligarse, relacionarse, y que, por otro lado, constituyen cuerpos narrativos más desarrollados y complejos. A pesar de la no inclusión en el *corpus*, no serán completamente omitidos en este estudio, ya que, cuando sea oportuno, haremos comentarios o alusiones pertinentes a los relatos para la comprensión de ciertos aspectos de los personajes de las novelas. Especialmente en aquellos casos en los que un personaje de novela aparezca también en las narraciones cortas.

Tampoco tendremos en cuenta en este *corpus* las cuatro novelas firmadas con el seudónimo Vernon Sullivan[1], y no porque consideremos que se trate de «pseudo» Boris Vian, –de hecho al igual que los relatos las citaremos cuando sea oportuno–, sino porque consideramos que la narración de Vian cambia de estilo y de ingredientes cuando se parapeta tras la careta del autor americano. Estamos de acuerdo con Michel Rybalka[2] o con Freddy de Vree[3] cuando afirman que no debe marginarse en absoluto esta faceta como escritor de Boris Vian, pero no creemos, como asegura Pia Birgander en su tesis[4], que sea indispensable analizar los Vernon Sullivan junto con el resto de novelas firmadas Boris Vian[5]. Como si fuese un sacrilegio no tener en cuenta todo el

[1] Vernon Sullivan era el supuesto autor norteamericano y Vian se hacía pasar por el traductor como era la práctica habitual en la *Série Noire* de Marcel Duhamel. En cuanto a la elección del seudónimo, Boris Vian escogió Vernon porque le gustaba ese nombre, muy jazz, como el saxo tenor de *bebop* Vernon Story, que él tanto alababa en sus Crónicas de Jazz, y también por su amigo Paul Vernon. Y Sullivan, quizá por Pat Sullivan, el creador de Félix el gato, pero sobre todo por el pianista Joe Sullivan.

[2] Rybalka, M., *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1969.

[3] de Vree, F., *Boris Vian*, Paris, Le terrain Vague, 1965.

[4] Birgander, P., *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives*, Lund, Gleerup, 1981.

[5] De hecho, aunque en su tesis Pia Birgander analice, con la metodología del análisis del discurso de Genette, los elementos y técnicas narrativas de todas las novelas de Boris Vian incluyendo los Vernon Sullivan, no deja de establecer diferencias, y siempre organiza los apartados en dos bloques que corresponden a las novelas firmadas Vernon Sullivan y a las novelas firmadas Boris Vian, contradiciendo en la práctica lo que pretende demostrar *a priori*.

conjunto. Bien, a nuestro parecer, el propio Vian al desdoblarse y jugar con ese seudónimo ya estableció él mismo las fronteras, la separación, entre la producción que él consideraba literaria[6], –sobre todo a partir de *L'Écume des jours* (1947)– y los pastiches *canularesques* que construyó de forma lúdica con *J'Irai cracher sur vos tombes*[7] (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) y *Elles se rendent pas compte* (1950), sin olvidar el relato « Les chiens, le désir et la mort[8] ». E incluso los críticos que reivindican el estudio de los Vernon Sullivan junto a las demás novelas reconocen, como es el caso de Pia Birgander, que desde el punto de vista narratológico son diferentes: frente al narrador homodiegético de los Vernon tenemos el heterodiegético de las novelas firmadas Vian, y los rasgos autobiográficos, obsesiones vitales y caracterizaciones de los personajes: aspectos de misoginia, problemática del doble o relaciones de víctimas y verdugos, aparecen en los Vernon Sullivan más exagerados, con las tintas más cargadas, casi caricaturescos[9].

Nosotros queremos dejar claro que no consideramos en absoluto las novelas firmadas Vernon Sullivan indignas de ser estudiadas por ser de «menor» calidad literaria, ya que aportan otros componentes interesantes y distintos, pero en esta ocasión hemos decidido acotar nuestro campo de estudio a las novelas firmadas Boris Vian[10].

El *corpus* de este trabajo podría haberse limitado aún más, rechazando las dos primeras novelas: *Trouble dans les andains*, de publicación póstuma, y *Vercoquin et le*

[6] No olvidemos, como dice Marc Lapprand, que « Vian est en train de s'ouvrir une voie unique dans le panorama littéraire français de l'après-guerre. ». Lapprand, M., Prólogo a *Trouble dans les andains* in *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Fayard, 1999, p. 54.

[7] Esta escandalosa novela, tachada de pornográfica, censurada y perseguida, –*Vid*., Arnaud, N., *Dossier sur l'affaire J'Irai cracher sur vos tombes*, Paris, Ch. Bourgois, 1974–, le valió a Vian una fama poco o nada provechosa. Fue en realidad su primera novela publicada en las *Éditions du Scorpion*, antes incluso que *Vercoquin et le plancton* que fue aceptada por Gallimard en 1946 pero salió a la venta en la colección « La Plume au vent » en enero de 1947.

[8] Relato que acompañaba al segundo Vernon, *Les morts ont tous la même peau* (1947).

[9] Rybalka observa, acertadamente, que en los Vernon Sullivan Vian muestra su mundo interior más claramente, sin tantos disimulos o componendas como en sus novelas firmadas Boris Vian, en las que los componentes íntimos se agazapan bajo una capa de artificio. En los Sullivan abundan los asesinatos, las torturas, las palizas, el sexo mórbido, las mujeres vampiresas y castradoras, los incendios, los suicidios y la bestialidad, en un mundo de acción, de vida trepidante y de pasiones exaltadas en el que parece no tener cabida la enfermedad ni la pusilanimidad. Son novelas en las que el lema es vivir deprisa y en la cuerda floja.

[10] Además de por una lógica necesidad de condicionar o restringir nuestro trabajo por el tiempo y el espacio.

plancton (1947), ya que Boris Vian consideraba *L'Écume des jours* (1947), como su verdadera primera novela.

> Boris Vian ne se tiendra lui-même pour un écrivain, ni avec le *Conte*, cela va sans dire, ni avec *Troubles dans les Andains*, (ce en quoi il se trompait peut-être), pas même avec *Vercoquin et le Plancton* (et il excluait *J'Irai cracher sur vos tombes* de la littérature) mais à partir de *L'Écume des jours*. À nos sentiments, *L'Écume* aura été son premier roman, *L'Automne à Pékin* le deuxième et le troisième *L'Arrache-coeur* qui a précédé *L'Herbe rouge*, quoique édité trois ans après[11].

Hay un antes y un después a *L'Écume des jours*, por ello nos detendremos especialmente en los personajes de esta novela. Sin embargo, hemos considerado oportuno incorporar las dos primeras porque nos parecía interesante observar la evolución del personaje desde las primeras novelas hasta las últimas, pasando por el tamiz intermedio de la trágica historia de amor de Colin y Chloé. Establecer un vínculo o lazo de unión entre todas ellas, de manera que, en cada capítulo y apartado de este trabajo, fuera observable una evolución de los personajes de unas a otras, instaurando conexiones y relaciones entre unos personajes y otros, como estrellas de una misma constelación.

Es esencial, pues, que analicemos los personajes de esas seis novelas en ese orden, si bien, dependiendo de los capítulos, nos centraremos más en unas o en otras; por ejemplo en la perceptibilidad sensorial o en la proyección espacial del personaje nos extenderemos más con los personajes de *L'Écume des jours*, y en el apartado dedicado a las palabras con *L'Automne à Pékin*.

Para tener en cuenta el desarrollo de los personajes de una novela a otra, –proceso que nos parece, como hemos dicho, fundamental en el caso de este autor, ya que deja dilucidar a través de sus personajes su trayectoria personal–, seguiremos, en cada uno de los capítulos, el siguiente orden de las novelas:

Trouble dans les andains[12]. (1966).
Vercoquin et le plancton[13]. (1947).

[11] Arnaud, N., prólogo a *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, Paris, Pauvert, 1998, p. 11.
[12] La edición que manejaremos de esta novela es: Vian, *Trouble dans les andains*, (1966), Paris, Le Livre de Poche, Fayard/Pauvert, 1996.
[13] La edición que manejaremos de esta novela es la de Gallimard, 1967.

L'Écume des jours[14]. (1947).
L'Automne à Pékin[15]. (1947).
L'Herbe rouge[16]. (1950).
L'Arrache-coeur[17]. (1953).

En las citas que haremos a estos textos utilizaremos las siglas: TA, VP, EJ, AP, HR y AC.

De manera que al entramado o armazón de este trabajo se une la estructura progresiva de las novelas, que Vian concibió de manera global, homogénea.

Observaremos las relaciones de los personajes que no son estrictamente textuales, sino también intertextuales y extratextuales[18] y estableceremos un hilo conductor desde los primeros entes narrativos hasta los últimos, siguiendo de cerca su aparición en los textos.

Seis novelas de las que destacaremos el hecho de que las tres primeras, a pesar de sus diferencias de tono y de temática, fueron publicadas el mismo año, en 1947. *Vercoquin et le plancton*, *L'Écume des jours* y *L'Automne à Pékin*. Anteriormente hubo otras: *Mort trop tôt*, compuesta junto a su primera esposa Michelle Léglise, que no llegó a terminarse[19] y que estaba dedicada al Major, el *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* que no hemos incluido en el *corpus* por tratarse de un cuento y ser un texto excesivamente breve, aunque sí hablaremos de él en este apartado porque ha sido

[14] La edición que manejaremos de esta novela es la de: *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, pp. 51-206.
[15] La edición que manejaremos de esta novela es la de: *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, pp. 207-421.
[16] La edición que manejaremos de esta novela es la de: *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, pp. 423-530.
[17] La edición que manejaremos de esta novela es la de: *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, pp. 531-688.
[18] « [...] le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte. ». Jouve, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 10.
[19] Como tampoco llegó a terminar *Les Casseurs de Colombes*, novela inspirada en unos mecánicos chapuzas que reparaban sus coches y con los que estableció una gran amistad.

publicado póstumamente. *Trouble dans les andains*, publicada también de forma póstuma y que nosotros hemos recogido situándola antes de *Vercoquin et le plancton*.

Después de 1947, Vian publicó sólo dos novelas más, *L'Herbe rouge* en 1950 y *L'Arrache-coeur* tres años más tarde. Si bien es cierto que la composición de esta última empezó antes que la de la penúltima, de forma que podría considerarse, –si conseguimos establecer una evolución temática entre las seis–, que *L'Herbe rouge*, –la más elaborada desde el punto de vista de la composición[20]–, habría sido el último eslabón.

A. *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, (1943).

Quizá una de las primeras obras narrativas de ficción de Boris Vian, –junto con los *Cent sonnets* (1943) y los primeros guiones de cine–, sea *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes* (1943), un cuento corto, una obra de juventud, publicada de manera póstuma por Noël Arnaud[21]. Este texto no será analizado en profundidad por su brevedad y por su carácter manifiesto de cuento y no de novela, pero nos ha parecido ineludible mencionarlo por diversos motivos. Primero porque aparece como texto fundador o inicial en las *Oeuvres complètes de Boris Vian* de Fayard[22], (1999), por deseo expreso de Arnaud[23]. Y segundo porque ese *Conte* es, casi sin lugar a dudas, la primera obra que funciona íntegramente como obra literaria, es su primera tentativa novelesca.

> Rien n'annonce encore vraiment ni le poète ni le romancier de l'après-guerre, mais l'on remarquera d'ores et déjà la mise en place des bases de son style centré sur les jeux de langage : jeux des mots,

[20] « Il n'y aura guère que ces deux derniers romans, *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-coeur*, qui connaîtront des remaniements importants, témoignages des troubles existentiels profonds de l'auteur dont la carrière de romancier s'achèvera prématurément. ». Lapprand, M., Prólogo a *Trouble dans les andains* in *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Fayard, 1999, p. 53.

[21] En la revista *Obliques*, nº 8/9, número dedicado en exclusiva a Boris Vian, en 1976 (según M. Lapprand), si bien Arnaud dice que su primera publicación fue en 1981 en el estudio « Boris Vian de A à Z » en *Obliques*. Nosotros hemos manejado la reciente edición de Pauvert, 1997, introducida y comentada por Arnaud, con una primera versión más extensa, una segunda versión más densa y un proyecto de continuación, y con dibujos en color de Boris Vian y de su amigo Bimbo, su camarada judío de *l'École Centrale* Alfredo Jabès.

[22] Excelente colección de catorce volúmenes, lanzada y dirigida inicialmente por el tristemente fallecido Gilbert Pestureau, con la estrecha colaboración de M. Lapprand, que comenzó a publicarse en 1999.

[23] Tal y como lo expresa N. Arnaud en el prólogo de esta recopilación, hasta el momento la más completa.

> calembours, contrepets, à-peu-près, citations et proverbes déformés. Le « langage-univers », selon l'heureuse expression de Jacques Bens à propos de *L'Écume des jours*, est bel et bien en train de naître[24].

No obstante, no analizaremos esta primera obra narrativa porque el propio N. Arnaud no lo tiene tan claro respecto al funcionamiento de este texto como obra literaria. En el prólogo de la edición que nosotros manejamos, de Pauvert 1997, Arnaud empieza cuestionándoselo, ya que por un lado sólo se trata de una diversión y por otro, la segunda versión y las ilustraciones indican un ánimo de perfeccionamiento estético y un desarrollo en el movimiento de la obra, condición mínima para el hecho literario según Vian. « Alors la réponse serait peut-être positive ou à la normande : ptetbincoui[25] ».

En cualquier caso, el hecho de que se considere esta obra exclusivamente jocosa o divertida no es lo que nos ha llevado a separarla del *corpus*, ya que si bien fue producida para el pasatiempo o distracción de unos lectores-oyentes muy reducidos éste es un rasgo común de la primera producción narrativa vianesca, –y también de la producción poética[26] y la cinematográfica[27]–. Prácticamente podría decirse que Boris Vian escribía al principio para divertirse y amenizar las veladas con su humor y sus guiños a la realidad.

De hecho, *Le Conte* es un texto que Vian había redactado para entretener a su mujer Michelle, convaleciente de una operación de tiroides[28]. Pero si bien es cierto que la obra, muy breve o reducida, tiene ese carácter íntimo no es menos cierto que se prolonga en una segunda versión, más densa que la primera y en un proyecto de continuación[29].

---

[24] Lapprand, M., prólogo a *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Fayard, vol. 1, 1999, pp. 9-10.
[25] Arnaud, N., prólogo al *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, Paris, Pauvert, 1997, p. 10.
[26] Recordemos los *bouts rimés* del Cercle Legateux.
[27] Los primeros guiones de cine estaban hechos para ser rodados con una cámara Pathé-Baby junto a sus hermanos y amigos en Ville-d'Avray.
[28] En la primavera de 1943 Michelle Vian fue operada de la glándula tiroides. Y Boris y sus amigos la rodearon de atenciones, Boris le escribió el cuento y la Orquesta Claude Abadie, en la que Boris tocaba la *trompinette*, se rebautizó orquesta Abadie-Vian para darle ese gusto.
[29] No sabemos si con la intención de mejorar la redacción o la calidad literaria o para situar el cuento en su tradición oral, con diversas versiones que cambiaran la precedente.

De todas maneras, es interesante empezar con este substrato porque el *Conte* recoge, o más bien tantea, una serie de líneas o de rasgos que caracterizarán desde los inicios su narrativa. Como es por ejemplo la mezcla de subgéneros y su tratamiento paródico y burlesco, o el uso y abuso del absurdo y del sin sentido Carrolliano[30] que responde a una presentida y sentida negación de la lógica aristotélica.

> Malgré une ouverture des plus classiques (« Il était une fois un prince beau comme le jour »), l'histoire qui nous est livrée n'a rien d'un conte de fées : c'en est plutôt l'envers, une parodie trouble et corrosive bourrée d'images surréalistes (« des huîtres galopaient à perte de vue », p. 38), et des trucs d'ingénieur passablement pervertis, tant ils bousculent la logique traditionnelle. [...] l'univers fictionnel de Vian se présente sous un jour assez déconcertant [...] fantaisie débridée[31].

Lector entusiasmado del Reverendo Charles Lutwidge Dodgson, alias Carroll, Vian, desde el principio, encadenará situaciones de forma deliberadamente desconcertante y poética. Y en *Trouble dans les andains* seguirá el mismo procedimiento.

La originalidad de este cuento no se halla en el desfile de personajes típicos, sino en el hecho de que esta historia, que podría ser tan tópica, liga una serie de escenas divertidas y picantes propias de la inventiva de Vian y mezcla elementos sobrenaturales y espacios extraordinarios, como el reino de Kule-Kule, con elementos tan realistas y culinarios como el salchichón de Arles, o el objeto de búsqueda tan codiciado, el azúcar, más preciado que el oro durante la Ocupación.

Observamos también, ya desde esta primera obra, el humor característico de Vian, del rosa al negro pasando por el amarillo y la abundancia de referencias literarias y culturales, con un vocabulario que combina los arcaísmos con el lenguaje familiar, cosa que gusta mucho al joven y polifacético Boris.

> Il joue sur tous les tableaux au même temps : il écrit un conte qui n'en est pas vraiment un, le divise en chapitres, inexistants dans le conte classique, et y mêle le merveilleux et le réaliste, le magique et le loufoque ; enfin, sur le plan du langage, les archaïsmes (« adoncques », « moult »,

[30] En este primer cuento de Boris Vian encontramos guiños al universo de su adorado Lewis Carroll, como el escarabajo parlante similar al del tercer capítulo de *Al otro lado del espejo*. O la caída del héroe, del príncipe Joseph, en el Pozo de la sombra verde, que dura un año y que nos recuerda la caída inicial e iniciática de Alicia en la madriguera del apresurado conejo blanco.
[31] Lapprand, M., prólogo al *Conte*, vol. I, *op. cit.*, p. 10.

> « nenni ») sont mélangés à l'argot (« tope », « figne », « foutre »). Il déstabilise ainsi la norme du conte en parodiant à la fois le cadre et son contenu[32].

Boris Vian juega con los géneros, los combina, los desbarata y al mismo tiempo, y por esa misma razón, les rinde homenaje, ya sea al cuento de hadas popular, o al *polar* y a la novela de aventuras en *Trouble dans les andains*. También, desde sus inicios en la literatura, se preocupa por no establecer límites entre lo que los humanos no iniciados en la 'Patafísica consideran el mundo real, palpable, tangible y conocido y el mundo irreal, sobrenatural o inverosímil.

Boris Vian, como buen futuro ´Patafísico consciente[33], es bien capaz de imaginar a un conocido conversando con una *trollesse*, y su mejor método, o arma, para desestabilizar y romper esa barrera entre lo posible y lo imposible es el lenguaje, que él sabe malear a su antojo.

B. *Trouble dans les andains*, (1942-1943).

Su primera novela acabada, *Trouble dans les andains* (1942-1943), sigue en la línea de ese *Conte de fées*, y se completará o se desarrollará un año más tarde con *Vercoquin et le plancton,* su primera novela publicada, puesto que si bien hemos tomado *Trouble dans les andains* como punto de partida para encabezar estas reflexiones, no debemos olvidar que en vida de Boris Vian esta novela sólo fue un manuscrito. Manuscrito rescatado por Arnaud y publicado de manera póstuma en 1966, en las ediciones de La Jeune Parque.

[32] *Ibid*., p. 12.

[33] En los estatutos del Colegio de 'Patafísica se estipula que todos somos patafísicos, algunos conscientes y otros no. Esa es la diferencia establecida –desde 1948– entre 'Patafísica con apóstrofe inicial y patafísica sin apóstrofe, que distingue la 'Pataphysique que se hace de la Pataphysique que se es. Y Boris Vian, con su acostumbrada lucidez, no podía dejar de ser muy consciente de serlo. Como él mismo explicó ante el micro de Marc Bernard en France 3, el 25 de mayo de 1959, « Qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas, on fait toujours de la 'Pataphysique ». Emisión recogida por N. Arnaud en *Les vies parallèles de Boris Vian*, [Éd. JJ. Pauvert, 1966], Paris, Ch. Bourgois, 5ª edición, 1981, pp. 336-338. *Vid*., respecto al uso del apóstrofe, Launoir, R. « Un siècle de Pataphysique » in *Magazine littéraire* nº 388, Junio de 2000, p. 21.

La novela narra la esperpéntica e inútil búsqueda de un « barbarin fourchu ». Es breve, de unas doscientas páginas[34], divididas en cuarenta y cuatro capítulos con sus respectivos títulos, algunos de ellos de una sola página[35] y por tanto fragmentaria[36].

Entre los capítulos que proponen el embrollo y que sirven sobre todo para la presentación y caracterización de los personajes y los capítulos finales en los que se derraman ríos de sangre por culpa del « barbarin », existe una interesante actualización de « mise en abyme » llamada el Manuscrito.

De esa parte de la novela, de esos capítulos, tienen conocimiento el lector y los personajes gracias a unos papeles viejos y amarillentos, que cuentan, a modo de novela, las peripecias del padre de Antioche Tambrétambre, el Baron Visi.

Documento o legajo que desencadena también el final destructivo y fatalista –que tanto gusta a Boris Vian–; y aclara a los personajes su pasado, ya que en el paréntesis que supone esta « mise en abyme[37] », –al modo del dibujo de « la Vache qui rit »–, conocemos los entresijos y rencillas de sus parientes, y así los descendientes descubren que el objeto buscado no pertenecía en realidad a unos sino a otros.

Lapprand considera que esta primera novela tiene más puntos en común con *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes* que con *Vercoquin et le plancton*. Probablemente la redacción de esta novela corta coincida con la del Cuento, en invierno de 1942-1943. El dactilograma de Michelle Vian está fechado en mayo de 1943. Como

[34] Para Boris Vian una novela debe ser siempre breve, sucinta y fuerte, como puede serlo un relato o una canción. El lector debe aprehender la intriga completa como un todo, con un sentido global, para ello el tiempo de lectura debe coincidir, en la medida de lo posible, con el tiempo de la enunciación.

[35] Lo mismo sucede en el *Conte à l'usage de moyennes personnes*, dividido en capítulos, –práctica nada habitual en los cuentos de hadas–, con planteamientos divisorios tan divertidos también como: « “ Le premier chapitre n'est pas de moi ”. L'auteur. », reza el primer capítulo y el capítulo tres sólo dice « Sans intérêt » y se pasa al siguiente. Como sucede también en *Vercoquin* en el capítulo VI de la primera parte.

[36] En ese sentido la fragmentación, siempre presente en sus novelas, –que anticipa ya la rotura, el fraccionamiento de la/s mirada/s y de la realidad en el *Nouveau Roman*–, y que se observa, sin ir más lejos, en esas divisiones en numerosos capítulos, podría obedecer también a un intento de que el lector no se pierda en una continuidad. La descomposición sirve para obtener una imagen total del objeto, pues es posible al leer un capítulo entero tener la sensación de que una pausa no es contraproducente. Por otro lado, tanto en el cuento como en las narraciones en las que se pretende crear un suspense –un ejemplo claro lo encontramos en *Et on tuera tous les affreux–,* se mantiene en vela al lector abandonando el relato en un momento climático para retomarlo más tarde, igual que en las novelas folletinescas que parodia *Trouble dans les andains*.

[37] La « mise en abyme » comienza en el capítulo XXVIII y acaba en el capítulo XXXVII, o sea, nueve capítulos : « Lecture du manuscrit », « Suite du manuscrit », « Continuation de la suite du manuscrit », « Encore le manuscrit », « Toujours le manuscrit », « Le manuscrit n’est pas fini », « Interlude », « Il y a encore quelques pages », « C’est tout ».

el *Conte*, *Trouble* estaba destinada a una audiencia conocida y limitada, la familia y los amigos[38], aunque su extensión doblara casi la del cuento.

No obstante, en el prólogo al *Conte*, Arnaud nos dice que el cuento precede a *Trouble dans les andains*, pero sin que ambas obras tengan mucho en común, « [...] et n'a aucun rapport apparent avec ce qu'allait être *Troubles* et, venant bientôt, *Vercoquin et le plancton*[39]. ».

Arnaud relaciona *Trouble dans les andains* con *Vercoquin et le plancton* por diversos motivos, pero nosotros nos quedaremos con uno solo: el hecho de que la pareja de personajes protagonistas formada por Antioche y el Major, continúa, como en una saga, sus peripecias y aventuras en la novela siguiente, creándose un lazo entre ambas o una continuación.

C. *Vercoquin et le plancton* (1947).

Es la novela que clausura sus obras de juventud y que abrirá la breve carrera literaria de Boris Vian al ser publicada en Gallimard en la colección « La plume au vent », dirigida por Queneau desde 1945. « [...] ce n'est pas encore *L'Écume des jours*, mais on est déjà loin de *Trouble dans les andains*. [...] La période des pochades pour les copains est décidément en train de s'achever[40] ». Lapprand insiste en el salto que se establece entre *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, mientras que, por el contrario, Noël Arnaud señala su proximidad.

Escrita en el invierno de 1943 a 1944, un año después de *Trouble,* circuló primero entre sus amigos, auténticos narratarios de la obra. Su ilustre vecino de Ville-d'Avray, Jean Rostand, –al que está dedicada la novela con sus excusas–, hizo llegar el texto a

[38] Hemos clasificado también las novelas de Vian antes de y después de *L'Écume des jours* (1947), porque, además del hecho, nada desdeñable, de que Vian considerara *L'Écume des jours* como su primera novela, antes de este hito, su producción novelística (*Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*) estaba destinada a su familia y a sus amigos, mientras que con *L'Écume des jours*, Boris pretendía ya obtener el importante premio de la Pléiade.
[39] Arnaud, prólogo a *Conte de fées*, *op. cit.*, p. 11.
[40] Lapprand, prólogo a *Vercoquin et le plancton* en *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 127.

Queneau, y éste lo incluyó tras ciertos retoques y correcciones en esa colección, « La plume au vent », dedicada al descubrimiento de jóvenes y desconocidos talentos.

La novela salió a la calle en enero de 1947.

Vercoquin et le plancton es, por tanto, su primera novela publicada firmada Boris Vian, aunque dos meses antes, en noviembre de 1946 apareciese en el mercado *J'Irai cracher sur vos tombes*, con el seudónimo Vernon Sullivan, en las Éditions du Scorpion de su amigo Jean d'Halluin[41].

Como aseguraba Arnaud, *Vercoquin et le plancton* es una novela en clave, escrita ante todo para la distracción de sus amigos, como el *Conte* y *Trouble*. Por lo tanto los guiños a su entorno son evidentes para sus primeros lectores. Vian en sus inicios narrativos apenas enmascara su realidad cotidiana[42]. Marc Lapprand, en la introducción a *Vercoquin et le plancton*[43] dice que Boris Vian transpone fielmente las claves geográficas y su trabajo como ingeniero en la AFNOR.

> [...] L'histoire entière est fortement ancrée dans le biographique : la villa du Major à Ville-d'Avrille ressemble à s'y méprendre à celle des Vians à Ville-d'Avray, et le CNU , « Consortium national de l'Unification », doit beaucoup à l'AFNOR, Association Française de Normalisation où oeuvra (ou se désoeuvra) le jeune ingénieur Boris Vian, d'août 1942 à février 1946[44].

Por un lado nos ofrece un canto a las famosas *surprises-parties* de Ville-d'Avray y por otro una caricatura del aburrido trabajo de oficina en la AFNOR.

La música, el baile, la bebida y las mujeres de la primera y cuarta parte encuadran la segunda y tercera partes dedicadas al quehacer cotidiano y absurdo. Esos dos mundos contrarios no pueden cohabitar, de ahí la exageración de la última *surprise-partie* y la destrucción final. Pero el personaje del Major será el que enlace de alguna manera esos dos universos contrarios al pretender casarse con la sobrina de Miqueut y trabajar por

[41] Hermano de Zozo, el contrabajo de la banda de Claude Abadie.
[42] Lo mismo sucede con los relatos que compone en esa época.
[43] Lapprand, M., *Oeuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, pp. 127-135.
[44] *Ibid*., p. 128.

ello para él en la CNU, –transposición de la AFNOR–, intentando normalizar las fiestas *zazous*[45].

En cuanto al enigmático título, además de ser el nombre del personaje rival del Major, del tercero en discordia, Fromental de Vercoquin, un *ver-coquin* es un parásito que roe el cerebro del ganado[46]. Y el « ver » se refiere también al duelo final de versos que tiene lugar en un *milk-bar* entre Vercoquin y el Major. Puesto que en los alejandrinos finales del Major, aparece un verso-gusano que corroe el corazón[47] del poeta priápico Harmaniac.

> Sa main sur le thorax du mort. Alors, stupeur !
> – Il bat toujours, dit-il, et leva le suaire...
> Et l'on vit apparaître, environné de glaire,
> Le ver immonde et noir qui lui broutait le coeur... (VP, 151).

En cuanto al *plancton*, primero hay que remitirse a lo que se dice de él en el Preludio[48], respecto a la expresión « Se nourrir de plancton » que es como «vivir del aire», cosa que el super-protegido Vian reconoce que aún no conoce, cosa que le impide escribir una novela realista[49]. Quizá cabe también pensar en un « plan-nothon », como dice Lapprand, pero sobre todo, hacer hincapié en la idea de que Vian se siente como un

[45] Según *Le Petit Robert* « 1937; onomat, p.-ê.d'apr. les onomat. en a et ou de certains chants de jazz. Nom donné pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivirent, à des jeunes gens qui se signalaient par leur passion pour le jazz américain et leur élégance tapageuse. ».

[46] En *Le Petit Robert*, un *ver-coquin* tiene dos acepciones, 1. *Agric.* Larve parasitaire de la vigne. 2. (1690), Cénure du mouton, qui donne le tournis.

[47] Lapprand en el prólogo a esta novela dice que es el cerebro lo que roe en lugar del corazón. « [...] d'Harmaniac [...] qui se fait ronger la cervelle, justement, par un ver " immonde et noir ". ». Lapprand, *oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 133. Pero se equivoca, no es el cerebro sino el corazón.

[48] Y no a la idea de Rybalka según la cual Vian había dedicado esta novela a su vecino Jean Rostand, el célebre biólogo hijo del no menos célebre Edmond, con sus excusas, a causa del mal empleo del término *plancton*. Más bien sus excusas iban encaminadas a la paciencia que habían demostrado los Rostand al soportar todas las molestias ocasionadas cada vez que se organizaba una *party*.

[49] « [...] quand on a vécu au jour le jour trois cent soixante-cinq fois et un quart par an, tel l'oiseau-mouche sur la branche du micocoulier, en un mot *quand on s'est nourri de plancton*, on a des titres au nom d'écrivain réaliste, et les gens qui vous lisent pensent en eux-mêmes : cet homme a vécu ce qu'il raconte, a ressenti ce qu'il dépeint. [...] Mais j'ai toujours dormi dans un bon lit, je n'aime pas fumer, *le plancton ne me tente point* [...] De plus, cette oeuvre magistrale, j'entends : Vercoquin et cætera n'est pas un roman réaliste, en ce sens que tout ce que l'on y raconte s'est réellement produit. ». [la cursiva es nuestra]. (VP, 9-10).

vercoquin, como un parásito entrando por la puerta grande, –¡Gallimard!–, de la Literatura con mayúscula.

> [...] l'activité scripturale du jeune Boris est déjà en train de « parasiter », pour reprendre le terme d'Alain Costes, la littérature à laquelle il aspire pourtant. Il déstabilise la norme poétique comme il avait déstabilisé la norme du conte avec son *Conte à l'usage des moyennes personnes*[50].

En una primera versión, retocada después por sugerencia de Queneau, Vian había añadido el irreverente subtítulo: « Par le Révérend Boris Vian de la Compagnie de Jésus[51], avec un portrait de l'auteur par tante Josée de Zamora[52] ». Y un título más largo: « Grand roman poliçon en quatre parties réunies formant au total un seul roman, par Bison Ravi, chantre espécial[53] du Major, Elle avait des goûts de riche, Colombe... Paix à ses cendres. Vive le Major. Ainsi soit Thill (Marcel) ». Pero, como decimos, desaparecieron en el proceso de pulimentado final recomendado por Queneau.

Esta novela se caracteriza por un ritmo trepidante, con muchos *rebondissements*, cada vez que hay una digresión, se saltan esos capítulos y se vuelve de nuevo a la acción. Los juegos de lenguaje no son tan abundantes como en *L'Écume des jours* pero también son notables. Hay sintagmas fijos que son desbaratados, « un complet pied-de-poule au riz », muchas deformaciones gráficas y fonéticas, que nos hacen pensar en Queneau, –recordemos el ceceo de Willy–, se toman expresiones al pie de la letra con resultado cómico y pululan los neologismos, « belbézique », « gratte-menu », que dan una idea de la gran libertad de creación con el lenguaje. Vian usa los arcaísmos, como en el *Conte*, como si quisiera mantener una filiación con Rabelais e introduce el uso abusivo de enumeraciones.

Dividida en cuatro partes: « Swing chez le Major », « À l'ombre des ronéos », « Le Major dans l'hypoïd » y « La passion des jitterbugs », con una estructura en quiasmo,

[50] Lapprand, M., prólogo a *Vercoquin et le plancton*, *op. cit.*, pp. 133-134.
[51] Firma del mismo modo el relato « Le Ratichon baigneur ». *Cf.*, Vian, *Le ratichon baigneur et autres nouvelles*, Paris, Ch. Bourgois, [recopilación de relatos póstuma establecida por N. Arnaud], 1981, pp. 47-52.
[52] Aparece en el facsímil de *Images de Boris Vian*, Paris, Pierre Horay, 1978.
[53] Es el término que empleó Boris Vian y no el correcto *spécial*.

Fiesta-CNU-CNU-Fiesta, el orden de los capítulos es complicado. Por ejemplo, en la primera parte, el Major anuncia que hasta que no se encuentre con Zizanie la historia no comenzará, de forma que cuando se produce el encuentro y el flechazo en el capítulo IV, en el siguiente volvemos al capítulo II, y los anteriores capítulos II, III y IV se convierten en digresiones. O bien los capítulos IV, V, VI, en los que el narrador explica en qué consisten las reglas a seguir en las *parties*, se convierten en una burbuja narrativa dentro de la intriga porque al finalizar las explicaciones se vuelve otra vez al capítulo IV. « Les chapitres IV et V n'ayant, comme il est exposé au chapitre VI, qu'un vague rapport avec le Major, il paraît judicieux de revenir au chapitre IV. » (VP, 33).

¿Qué es, a qué obedece este enredo, este galimatías de capítulos? Del mismo modo que el *Conte* se dividía en capítulos, en contra de las normas del género, y que *Trouble dans les andains* se dividía en cuarenta y cuatro capítulos sólo para distribuir doscientas páginas, aquí también se produce un desorden y un replanteamiento genérico, así como una clara inadecuación del discurso y de la intriga.

En *Vercoquin et le plancton* se reproduce la época de los *zazous*[54], su manera extravagante o estrafalaria de vestirse, sus bailes, su anglofilia, su adoración por el jazz.

La prensa habló más de esta novela que de las siguientes, totalmente eclipsadas por el escándalo de Vernon Sullivan. Se evocó su gusto por lo burlesco, por la fantasía e incluso por lo obsceno. « Jean Blanzat en *Le Littéraire*[55] accordait à l'auteur le talent de la parodie, en particulier dans la deuxième partie du roman. Il rapprochait avec justesse Vian de Jarry et de Queneau[56]. », pero la mayoría de los críticos lo trataron de payaso existencialista, pues en aquellos años la prensa sensacionalista mezclaba alegremente ese pensamiento filosófico con las *caves* de Saint-Germain-des-Prés, con el jazz, y los excesos de los *zazous*, con su forma de vestir y de *swinger*[57].

[54] « Leurs riches parents séjournant la plupart du temps à Vichy, des fils et des filles de familles organisaient dans les appartements abandonnés des parties " terribles "; ils vidaient les caves et brisaient les meubles, imitant les saccages guerriers ; ils trafiquaient au marché noir. Anarchistes, apolitiques, contre leurs parents pétainistes ils affichaient une anglophilie provocante [...] ». Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, T. 1, 1963, p. 90.
[55] En el número 48, publicado el 15 de marzo de 1947, en la p. 4, según Lapprand.
[56] Lapprand, M., prólogo *Vercoquin et le plancton*, *op. cit.*, p. 132.
[57] *Vid*., Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, (Éditions du Chêne, 1974), Paris, Pauvert, 1997.

D. *L'Écume des jours*, (1947).

Gracias a *Vercoquin et le plancton* Vian es alentado por Queneau para continuar su recién estrenada carrera de novelista, y *L'Écume des jours* será considerada por él como su primera auténtica novela. Fue su primer gran esfuerzo literario, según él, pero pasó inadvertido por los lectores a pesar de conseguir ser nominada para el prestigioso premio de la Pléiade.

La novela debió componerse entre 1945 y marzo de 1946, y en una primera versión la intriga podría haberse resumido así: es la historia de un joven guapo, rico y bailarín, enamorado de una joven hermosa pero enferma. Tras la boda el joven se sacrifica al horror del trabajo y la muerte despiadada les visita. Después Vian cambia los nombres, rechaza la sonoridad de la Z que tanto le gusta y de Zin o Zolin pasa a Colin, aparece el nenúfar faulkneriano[58], la isla cementerio, el agua como elemento nefasto, la licuefacción, surge el personaje de Jean-Sol Partre[59] y el fatal coleccionismo, el paso trágico de la adolescencia a la edad adulta y la aceptación de responsabilidades.

En esta novela el mundo de los eternos adolescentes y de los adultos no están categóricamente separados; en la segunda parte de la novela, tras la boda, la pesadilla de la edad adulta invadirá su paraíso perdido. « Adieux à l'insouciante jeunesse, amour et mariage, maladie et opération de Michelle, monde terrifiant du travail répétitif ou destructeur, nécessité de gagner sa vie[60]. ». La revelación de un tema de jazz mágico que se encarna en una bella joven data de 1943. Ese año Vian sintió un flechazo por el coro central de Chlo-E[61], « [...] certes velouté et sensuel du saxo ténor Ben Webster[62] ».

[58] De la novela *Mosquitoes*, que, como veremos más tarde, Pestureau asegura que posee rasgos en común con el ambiente húmedo, opresivo y asfixiante de *L'Écume des jours*.
[59] Al principio Vian había pensado en Queneau o en Mac Orlan, lo cual prueba que no sentía animadversión alguna hacia Sartre a la hora de componer esta novela, a pesar del distanciamiento posterior, quizás provocado por Merleau-Ponty y al dejar de colaborar en *Les Temps modernes* con sus « Chroniques du menteur ». *Cf*., Vian, B., *Chroniques du menteur,* Paris, Ch. Bourgois, [textos establecidos por Arnaud], 1974.
[60] Pestureau, prólogo a la edición que manejamos de *L'Écume des jours* in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, p. 53.
[61] El tema *Chloé* fue compuesto por G. Kahn y N. Moret, con el subtítulo « Song of the Swamp » o «Canción de la Ciénaga» y fue grabado por Duke Ellington el 28 de octubre de 1940 en Chicago. En el arreglo que hace el Duke, se insiste en la atmósfera melancólica y en los solos de Johnny Hodges (1906-1970). Pestureau, notas a la edición que manejamos, *op. cit.*, p. 1305.
[62] Pesturau, prólogo edición *L'Écume des jours*, *op. cit.*, p. 53.

L'Écume des jours fue redactada en la AFNOR, en el dorso de sus papeles de ingeniero[63], y el manuscrito está fechado, por necesidad imaginaria, el 10 de marzo de 1946, el día en el que Vian cumplía 26 años, de manera que se autoregalaba su novela. En mayo de 1946, ese presente lo recibieron los directores de *Les Temps modernes*, que publicaron trece capítulos en el número 13 de octubre[64]. Y la edición original apareció en Gallimard, un año más tarde, el 20 de marzo de 1947. Los lugares de composición: Nueva Orleáns, Memphis y Davenport[65], lugares fetiches para un *jazzman*, eran para él ciudades soñadas e imaginarias ya que Vian nunca puso los pies en los *Étazunis*.

Arropado por Queneau, Jacques Lemarchand y Jean-Paul Sartre, Vian tuvo el deseo y el coraje de presentarse al premio de la Pléiade, pero tal vez fue un error porque nunca llegó a consolarse del todo de ese fracaso. El premio fue finalmente a parar al poemario bíblico *Terre du temps* de Jean Grosjean[66], el candidato de Malraux[67]. Vian se resintió de aquella decepción, y sus siguientes novelas fueron totalmente ignoradas o desconocidas por los lectores debido a la mala fama y al éxito escandaloso de los Vernon Sullivan[68]. *L'Écume des jours*, fue el primer y último intento de pertenecer a la Literatura consagrada. A partir de esta novela, y quizás por la leyenda negra de los Sullivan, Gallimard le cerró las puertas y dejó de publicarle en la prestigiosa colección de tapas blancas.

---

[63] *L'Écume des jours* fue redactada en el dorso de algunas fichas de la AFNOR, que como los *nothons* de la CNU trataban de temas tan interesantes como « Profilés », « extincteurs à poudre », « Bandes plates », « Extraits et purées de tomates » o « Lits et sommiers ». Pestureau, nota, *op. cit*., p. 54.

[64] En la revista sólo se publicaron fragmentos de los capítulos XXXIII y XXXIV, del XXXVI al XLI, L, y del capítulo LXIII al LXVI. Todos ellos referidos a la desgarradora historia de amor de Colin y Chloé, sin incluir los que se referían a los trabajos de Colin, ni los que se centraban en la otra pareja, la formada por Chick y Alise, cuya desgracia se explicaba por la monomanía coleccionista de Chick por los objetos de Jean-Sol Partre, ni, por supuesto, ningún capítulo que mencionara a este último personaje. *Cf*., Rybalka, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, *op. cit*., pp. 208-209.

[65] Nueva Orleáns se fundó en 1718 en honor al duque de Orléans, regente de Francia. Capital de la Luisiana, pasó a formar parte de los EEUU. Su *Vieux Carré* o *French Quartier* fue la cuna del jazz, luego esta música se extendió por el Mississippi hasta Memphis y Tennesse, antes de llegar a Chicago, ciudad en la que se llevaron a cabo la mayoría de las grabaciones. En cuanto a Davenport, es la ciudad natal de Bix Beiderbecke.

[66] Grosjean aparecerá en su siguiente novela, *L'Automne à Pékin*, bajo la sotana del abbé Petitjean, del mismo modo que le dedicará el nombre de una calle a Jacques Lemarchand y convertirá a Arland en un « salaud » capataz.

[67] André Malraux, Marcel Arland y Jean Paulhan no eran partidarios de la novela de Vian, frente a Sartre, Queneau y Lemarchand que la apoyaban.

[68] A pesar de que Vian se defendiera alegando, en el prólogo de *Les morts ont tous la même peau* (1947), que en la Biblia podían encontrarse pasajes más desvergonzados.

L'Écume des jours, probablemente la novela más famosa de Boris Vian –junto con su contrapuesto que podría haberse recubierto de tapas negras[69], *J'Irai cracher sur vos tombes*–, no tuvo ninguna repercusión ni en los años cuarenta ni en los cincuenta. Y tuvo que esperar dormida hasta que fuese desempolvada y leída por los jóvenes de mayo del 68. Esa generación fue la primera en empezar a comprender realmente la obra de Vian, que se había compuesto con demasiado adelanto respecto a su tiempo, a su contexto histórico[70] y resultaba incomprensible para el grueso de los lectores coetáneos al autor. Obra maestra de recepción póstuma, reconocida por el gran público tras su muerte. Y que después ha sido y es analizada, diseccionada y objeto –o víctima– de múltiples interpretaciones, desde las observaciones más clásicas hasta las más osadas.

Pero desde su publicación en 1947 y hasta 1959, *L'Écume des jours* no era precisamente mencionada en los manuales de literatura, ni era habitual de los programas de enseñanza media como lo sería más tarde y lo es hasta ahora.

Sólo unos pocos, –los 'patafísicos, entre los que se incluían Queneau o Arnaud–, supieron apreciar la belleza poética y la sutilidad de esta novela en su justa medida. Queneau dijo de ella que era « le plus poignant des romans d'amour contemporains ». Y Mac Orlan, uno de los primeros también en reconocer el talento de Boris Vian desde 1947, –y que según Arnaud[71] tiene tanto que ver con Boris Vian como Queneau–, dijo de *L'Écume des jours*, « qu 'il est un des rares livres de la jeunesse de ce temps[72] ».

¿Antecedente de *Love story*[73]?, como dice Gilbert Pestureau, en esta historia de amor todo parece comenzar en el punto en el que finalizan las otras. « D'abord les histoires de couple sont généralement pathétiques par les obstacles mis à la réalisation de l'amour et singulièrement du mariage ; ici, c'est après le mariage que le malheur croît et se

[69] Ya que a la colección de tapas blancas, se oponía en Gallimard las tapas negras con rótulos amarillos de la *Série noire*, la colección dirigida por su amigo Marcel Duhamel, para la que Vian realizó traducciones de Raymond Chandler –*La Dame du lac*, nº 8, *Le Grand sommeil*, nº 13– y de Peter Cheyney –*Les Femmes s'en balancent*, nº 22–.
[70] *Vid*., Fauré, M., *Les vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE 10/18, 1975.
[71] Como asegura en la Introducción a las *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Fayard, 1999.
[72] Arnaud, N., « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? » in *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, Presses Universitaires de Nancy, [actas del coloquio celebrado en Victoria, Canadá, en 1992, dirigido por M. Lapprand], 1993, p. 36.
[73] *Cf*., Eco, U., « Pleurer pour Jenny ? » in *De superman au surhomme*, (1978), Paris, Bernard Grasset, [trad. del italiano de Myriem Bouzaher], 1993.

déchaîne[74]. ». Como le sucedió en cierta medida al propio Vian, que se casó con Michelle Léglise en 1940, con tan solo veinte años, tuvieron un hijo, Patrick, en 1942 y tuvo que ponerse a trabajar como ingeniero en la AFNOR y aceptar las responsabilidades propias del adulto. Y en ese sentido no debemos olvidar que –al igual que dedicó *Vercoquin* a su vecino– *L'Écume des jours* estaba dedicada a su *Bibí*[75], es decir, a Michelle, su primera y rubia esposa. Atrás quedaron los frívolos intercambios de pareja de *Trouble dans les andains* y sobre todo de *Vercoquin et le plancton*, ésta es una novela de amor tierno, de compromiso en el matrimonio, en la que se niega la pregunta final del Major en *Vercoquin et le plancton*, « – Au fond, [...], je me demande si je suis bien fait pour le mariage... ». (VP, 188).

Esta novela transciende de una historia de amor desgraciada; es una novela fatídica, en la que parece que todos los hados se ponen en contra de los héroes.

> D'ordinaire les histoires d'amour qui finissent mal ne finissent pas complètement mal : des personnages survivent, les décors resserviront, les animaux préférés se consoleront auprès d'autres maîtres. Rien de cela ici et c'est la dimension tragique de cette fiction ; le destin, la puissance de la fatalité s'attaquent par une ironie proprement tragique à tous les êtres jeunes et beaux, à l'appartement qui se décompose avant de disparaître, à la petite souris condamnée à la fin par des êtres innocents mais précisément aveugles, comme la Fortune. Le pathétique s'élève au tragique : nul espoir, nul salut, une cruauté toujours menaçante ou agissante, la machine infernale de la maladie, de la folie, du crime, du suicide[76]...

Frente a los presupuestos existencialistas de la libertad de elección Vian proclama la fatalidad del destino, pues en *L'Écume des jours* todo parece predicho de antemano. La novela está plagada de malos presagios, de notas discordantes que oscurecen el ritmo de esta novela-jazz, que nace recreando un mundo brillante y luminoso y acaba en el relente de las aguas estancadas, de las ciénagas de *Song of the Swamp*.

[74] Pestureau, prólogo a *L'Écume des jours*, *op. cit.*, p. 55.
[75] Bibí era el apelativo cariñoso de Boris hacia Michelle, del mismo modo que a su segunda esposa, la bailarina Ursula Kübler, la llamaba su *ourson*. Pero al aparecer en minúscula, bibí, puede referirse a mi «menda», a mi otro yo, como señala Verdegal, en una nota a la traducción en Cátedra de esta novela. Vian, *La Espuma de los días*, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales, [edición a cargo de Elena Real, traducción de Joan Verdegal], 2000, p. 83.
[76] Pestureau, prólogo de *L'Écume des jours*, *op. cit*., p. 55.

Su belleza reside en que es una novela de contrastes, tierna y feroz, poética y de una crudeza desgarradora, con juegos de palabras y notas de humor que esconden un pesimismo desesperado. « [...] vie lumineuse et moiteur étouffante, harmonies brillantes, solaires et résonances mélancoliques, inquiétantes, sinistres. [...] le monde brillant et euphorique du début vers la dégradation inéluctable, vers un espace pourrissant, délétère, envahi par l'eau et complétant le nénuphar létal et faulknérien de Chloé[77]. ».

Maldición y pérdida del paraíso, fatalidad antigua, mezcla de inocencia y de violencia, de sensualidad pura sublimada por el jazz y del doble anatema del dinero y del trabajo servil y destructor. *L'Écume des jours* es su primera obra narrativa poética y fuerte según Pestureau. La materialización de una novela surrealista con un título evocador[78], que mezcla el elemento líquido y la levedad del aéreo para hacer referencia al tiempo.

Pero ante todo *L'Écume des jours* es un ejemplo de fusión de música y literatura, es una novela de amor ellingtoniana, que asocia, como se nos dice en el preludio, el amor por las chicas hermosas con la música de la Nouvelle-Orléans. « Il y a seulement deux choses [en la vida] : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de La Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître [...] ». (EJ, 59).

Y es que *L'Écume des jours*, innovadora, con una estética moderna, deudora de la nueva mitología norteamericana[79], es un reflejo del canto desesperado del *blues* negro. Y es « [...] le roman phare de Boris Vian, tout baigné d'humour et de jazz, écume dorée, tremblante et fragile de nos jours sensuels et menacés qui s'enfouint[80]. ».

[77] *Ibid*., p. 56.
[78] «La vida no es más que la espuma de los días, del tiempo. El amor, el deseo, la felicidad, las pasiones, son como esas burbujas de aire que por un momento aparecen en la superficie del agua y que se desvanecen al momento, desapareciendo para siempre.». Real, E., «El título» in Introducción a *La Espuma de los días*, *op. cit.*, p. 19.
[79] Anglicismos, bailes, comedia musical, pasta de dientes con sabor a piña, cine de Hollywood, con personajes que se parecen a actores de cine, –pues Colin es como Slim en *Hollywood Canteen*, papel interpretado por Robert Hutton y Nicolas es igualito a Johnny Weissmüller, el campeón olímpico de natación que se hizo célebre no por sus medallas sino por encarnar desde 1930 al musculoso Tarzan–, dibujos animados, con una ratona-metáfora que cobra vida, como Minnie.
[80] Pestureau, prólogo de *L'Écume des jours*, *op. cit*., p. 57.

E. *L'Automne à Pékin*, (1947).

Tras la novela-música, el *blouze* trágico, Vian escribe la novela-misterio, y compone *L'Automne à Pékin*, una obra compleja y ambiciosa que expresa básicamente un cruce de caminos en medio de la nada, la encrucijada de los destinos de los personajes que se encuentran y se separan en medio del desierto de Exopotamie, un desierto exótico y superpoblado. Allí se encuentran un burócrata homosexual, dos ingenieros casi hermanos pero rivales por culpa de la hermosa y petrificante Rochelle, dos agentes de ejecución, Carlo y Marin, con sus respectivos hijos, Didiche y Olive, un cura, l'abbé Petitjean, con un ermita, Claude Léon, un doctor, el Pr. Mangemanche, con su interno, un hostelero italiano, Pippo Barrizone y el equipo del arqueólogo Athanagore, la bella Cuivre, anverso o reverso de la bella Lavande, y sus hermanos Brice y Bertil.

Todos estos personajes siguen tres vías que se superponen: una vía aérea que se traza sobre una vía férrea que se construye sobre una vía de fe subterránea[81].

> Toutes ces voies, se croisent au coeur de l'Exopotamie désertique et mystérieuse et font s'y grouper, s'y reconnaître, s'y affronter, s'y perdre ou s'y sauver des personnages dont la variété contraste avec les romans précédents ; les adolescents amoureux, un criminel devenu ermite, des terrassiers de l'industrie ou du sacré côtoient le vieux sage, des créatures de rêve, un curé-clown, un hôtelier italien, des petits enfants, un directeur et un Conseil d'administration de cauchemar[82].

Esta novela fue redactada en el otoño de 1946, de septiembre a noviembre, *–El otoño en París/Pekín*[83]*–*, como lo confirma una nota final en el manuscrito situada entre dibujitos de cruces, lunas crecientes y falos. Como hemos dicho, a partir de *L'Écume des jours* Gallimard ya no quiso saber nada más de Vian y la novela fue rechazada por el prestigioso editor. De manera que fue su amigo Jean d'Halluin, cómplice de Vernon

[81] Sin olvidar, por supuesto, la línea de autobús 975 que llega hasta ese desierto. Un medio de transporte sorprendente porque el vehículo es conducido por un chófer chiflado y un revisor no menos loco, que sólo pueden traer o llevar a un solo pasajero.

[82] Pestureau, prólogo de *L'Automne à Pékin*, (1947), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 211-212.

[83] Respecto al exótico título, Pestureau cree que Pekín podría ser el equivalente de París. « [...] en langage codé ou par plaisanterie de type " centralien ". [...] Un scénario de 1945, *Histoire naturelle* ou *Le Marché noir*, (publié en *Rue des ravissantes*) présente une carte avec Pékin à la place de Paris ». Prólogo de *L'Automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 209. Sin embargo, existen también algunas teorías chinescas que veremos en el capítulo reservado al espacio.

Sullivan, quien la publicó en las Éditions du Scorpion en 1947 con un número muy reducido de ejemplares, mientras que las ventas de *J'Irai cracher sur vos tombes*, se disparaban.

L'Automne à Pékin es la más larga de las obras narrativas de ficción de Boris Vian, y está inscrita, o se coloca claramente, entre *L'Écume des jours*, con el retorno del personaje del Pr. Mangemanche y la evocación de Chloé y las dos últimas novelas siguientes, con el personaje de Angel que reaparece en *L'Arrache-coeur*[84], para otra « merveilleuse visite », (H. G. Wells) y con *L'Herbe rouge* en la que se complican o se acentúan las dificultades relacionales de unos personajes con otros y del individuo con los demás.

En cuanto a la intrincada estructuración de la novela, los capítulos de *L'Automne à Pékin* están agrupados en tres grandes «Movimientos», el primero de once, el segundo de quince y el tercero de doce, separados por «Pasajes», una especie de originales interludios. Esos movimientos están encabezados por cuatro preludios ABCD, que sirven de prehistoria. En cada uno de ellos se presenta, como en un solo, a los personajes que van a viajar al desierto, el espacio donde se producirá el encuentro. Y todo ello, los preludios, los interludios, los tres movimientos, nos hace pensar en una orquestación musical. « Ce travail précis de structure, la composition quasi musicale avec un prélude-ouverture en quatre sections (ABCD) puis trois mouvements, l'utilisation très neuve des " Passages " de commentaire et de dialogue avec le lecteur [...] révèlent bien l'ambition d'une oeuvre très travaillée[85] [...] ». En los preludios se observa ya el desorden temporal del discurso, porque A y B son simultáneos y anteriores a C y D –D es continuación de C– y a los primeros capítulos del primer movimiento. Y por otro lado tenemos el efecto de los epígrafes que resultan absurdos porque no cumplen la función del epígrafe que es hacer algún tipo de referencia intertextual o cultural relacionada con el texto. Vian salpica las partes en las que se divide esta novela de aforismos y frases escogidas al azar, como por ejemplo del *Le*

[84] Como hemos apuntado, en realidad, por orden de composición, *L'Arrache-coeur* sería la novela que debería haberse publicado después de *L'Automne à Pékin*, y *L'Herbe rouge* sería la novela final, pero *L'Herbe rouge* se publicó tres años antes que *L'Arrache-coeur*.
[85] Pestureau, prólogo de *L'Automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 210.

Tabou de l'Inceste de Lord Raglan o de *L'Histoire de l'Okrana*, o bien en el Movimiento I, en el capítulo IV, Vian se autocita. Y es que, si Vian redactó *L'Écume des jours* en sus horas muertas –que aparentemente fueron muchas– en la AFNOR, *L'Automne à Pékin* fue redactada en su siguiente empleo, en la oficina que compartía con su amigo Claude Léon –que protagoniza el papel del ermita en la novela– en *L'Office du Papier*. De modo que, a veces, le pedía una citación a su improvisado colaborador literario y éste abría aleatoriamente el primer libro que tenía a mano y se la proporcionaba[86].

> [...] la structure originale, les prolepses savantes et incertaines, la narration kaléidoscopique, le dialogue avec le lecteur et l'ironie sur soi ; l'utilisation à la fois canularesque et sérieuse d'épigraphes pompeuses ou plates, comme pour mieux démystifier la littérature mais aussi l'inscrire dans une nécessité quotidienne -tout est dit, mais il faut le redire[87]-.

Nada es nuevo, todo está ya dicho mil veces, pero hay que seguir diciéndolo de otra manera, la literatura debe estar en constante movimiento, debe cambiar y, como el lenguaje, nunca anquilosarse. Las vidas son cíclicas y parecen repetirse, pero cada una de ellas es en realidad irrepetible, del mismo modo que las historias deben reinventarse con los mismos ingredientes pero cocinándolos de otro modo.

En ese sentido, *L'Automne à Pékin* se caracteriza por ser una novela abierta, circular, con un final esperanzador o/y angustioso. Casi todos los personajes mueren, pero la empresa, el proyecto de construcción absurda que les ha llevado hasta allí, vuelve a ponerse en funcionamiento. *L'Automne à Pékin* es un « [...] roman du possible cher à André Gide mais plus encore quêtes incertaines des héros de Raymond Queneau ou tentatives errantes mises en scène par le romancier incompétent du Nouveau Roman[88]. ». Según Pestureau[89], *L'Automne à Pékin*, situaría a Boris Vian entre Queneau y Robbe-Grillet; el primero, –al que frecuenta regularmente desde 1945–, porque

[86] « Boris écrivait tandis que Claude lisait. Boris, pris du besoin d'épigraphe, lançait à Claude Léon " Sors m'en une. ". Et Claude en " sortait une ", au hasard, du livre qu'il avait sous les yeux [...] Et comme les lectures de Claude Léon à l'Office étaient éclectiques, les citations dans *l'Automne à Pékin* vont de *l'Histoire de l'Okrana* de Maurice Laporte au *Précis de Prestidigitation* de Bruce Elliott en passant par les *Mémoires de Louis Rossel* ou le *Traité de Chauffage* de Marcel Véron. ». Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit*., pp. 76-77.
[87] Pestureau, prólogo de *L'Automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 211.
[88] *Ibid.*, p. 209.
[89] *Ibid.*, p. 210.

construye sus novelas con un plan previo, con conocimiento de causa y con una finalidad poética, y el segundo, porque se confesó fascinado por esta obra de Vian. Pero ante todo, *L'Automne à Pékin* es una novela eminentemente 'patafísica.

> [...] les pataphysiciens, sensibles par nature et vocation aux secrets signifiants ; Raymond Queneau qualifia de « difficile et méconnue » cette oeuvre qui ne manque pas de parentés avec ses propres recherches. N. Arnaud analysa brillamment « la langue sacrée » et la quête alchimique ; F. Caradec rédigea une postface excellente insistant sur la valeur pataphysique d'une oeuvre où « tous les sens (possibles) sont prévus » et dont la lecture ne s'achève jamais[90].

Noël Arnaud expuso[91] toda una teoría alquimista sobre esta novela chinesca y potencial que para algunos anticipa el *Nouveau Roman* y que es considerada como el mejor exponente de la narrativa 'patafísica. Junto a su teatro *Les Bâtisseurs d'empire*[92] o *L'Équarrissage pour tous*[93].

F. *L'Herbe rouge*, (1950).

L'Herbe rouge pudiera ser la novela que más quebraderos de cabeza supuso para Boris Vian, al menos es la que aparece con más cambios y retoques desde las primeras versiones. Según Pestureau los manuscritos revelan claramente el trabajo de búsqueda y de composición. El primer título que Vian dio a la novela fue *Le ciel crevé*, después de algunos titubeos entre *Les Images mortes* y *La Tête vide*[94]. Pero en realidad *Le ciel crevé* es, más que un bosquejo, otra novela manuscrita, fechada desde agosto de 1948 a septiembre de 1949 y dividida en cuatro partes: « Le Sénateur Dupont », « Lazuli », « Wolf » y « Les Femmes ». No hay que confundirse, pues como dicen Calame o Pestureau *L'Herbe rouge* es una novela distinta a su predecesora *Le ciel crevé*, « roman-

[90] *Ibid.*, p. 211.
[91] En el *Cahier* 25 del Collège de 'Pataphysique, texto recogido y publicado más tarde por Freddy de Vree como apéndice en *Boris Vian*, *op. cit.*, pp.185-189.
[92] *Cf.*, Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire*, (Dossier nº 6 du Collège, 1957) y *L'Équarrissage pour tous* (Éd. Toutain, 1950), in *Théâtre I*, Paris, UGE 10/18, 1971.
[93] Gracias a esa obra de teatro Vian entró en el Collège de 'Pataphysique con el título de *Équarrisseur de Première Classe*.
[94] A lo largo de este estudio se aclarará el sentido de estos títulos.

palimpseste » según A. Calame[95]. Pestureau lo expresa perfectamente en el prólogo a la edición que manejamos:

> Ainsi le héros appelé Ralph dans les pages du début mais vite devenu Wolf (le Loup), voit son unique voyage originel redistribué en quatre voyages distincts qui scandent *L'Herbe rouge* d'allers et retours dans l'au-delà. L'instrument du voyage est d'abord « l'Échelle » pourvue d'un éperon qui crève la peau du ciel d'où s'écoule su sang, image et thème qui peuvent évidemment donner lieu à une interprétation sexuelle et oedipienne ; mais cela est transformé dans la version publiée en « la machine », sorte de derrick où circule une cage d'exploration annonçant une navette spatiale primitive ; le puits qui, au-dessous de « l'Échelle », stockait les morceaux successifs de celle-ci prend alors une double fonction : des éléments de la tour de forage en sortent encore mais il est surtout puits aux souvenirs et puits de l'oubli. En effet, entre les deux romans on passe du désir de « voir des choses de là-haut », vision du ciel et du passé, à la volonté de détruire les souvenirs lors d'une anamnèse pseudo-psychanalytique, d'effacer ce passé pour s'en purifier : d'où les hésitations sensibles dans le dernier état du texte entre « monter » et « plonger », par exemple[96].

Esta novela por diversos motivos es excepcional. Fue publicada a mitad de 1950 en las ediciones Toutain, –un editor casi desconocido[97]–, ya que fue rechazada por Gallimard, y ni siquiera Sartre, Lemarchand y Queneau le apoyaron esta vez. No recibió ninguna crítica, ni buena ni mala, la mitad de los ejemplares no salieron a la venta y el Collège de 'Pataphysique los recuperó –o los salvó– más tarde. A pesar de la mala acogida, Vian consideró la idea de volverla a publicar con *L'Automne à Pékin* en las *Éditions de Minuit* en 1956.

L'Herbe rouge es considerada por muchos críticos[98] como una novela autobiográfica, en la que las conversaciones que mantiene Wolf con una serie de personajes sobre la educación, la religión, el trabajo, el sexo y la muerte, reproducen, en forma dialogada, los mismos pensamientos que un año más tarde Vian recogería en su *Journal à*

[95] Calame, A., « Du *Ciel crevé* à *L'Herbe rouge* » in *Boris Vian, Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, 10/18, vol. I, 1977, pp. 352-354.
[96] Pestureau, prólogo de *L'Herbe rouge*, (Éd. Toutain, 1950), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 425-426.
[97] Que publicó también la obra de teatro *L'Équarrissage pour tous*, y que anunció la publicación del *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*.
[98] Entre los que se incluye Rybalka, Arnaud o de Vree.

rebrousse-poil[99]. Aunque siempre hay voces discordantes, como la de Michel Gauthier, que en el Colloque de Cerisy-la-Salle dedicado a Vian en el verano de 1976, defendió la tesis contraria, ya que se enfrentó a la corriente psicocrítica que imperaba en ese coloquio y promulgó la importancia del palimpsesto y la intertextualidad en toda la obra de Vian, dejando a un lado las consideraciones biográficas y las interpretaciones psicoanalíticas.

Es evidente que para comprender o interpretar correctamente *L'Écume des jours* es ventajoso leer a Faulkner y escuchar a Ellington, y que *L'Herbe rouge* debe mucho a la ciencia ficción, a las novelas de H. G. Wells, que Vian adoraba, sobre todo a *La máquina del tiempo* y a *La guerra de los mundos*, con esa hierba roja marciana. A la *Semántica general* de Korzybski, a su acólito literario Van Vogt, –que Vian tradujo con placer–, a la lógica de Carroll, –aquí sobre todo con *Al otro lado del espejo* y *La caza del Snark* para la cacería del *ouapiti*– y a otras tantas referencias culturales y cinematográficas. Pero sería absurdo no tener en cuenta también, la importancia que adquieren en esta novela, tan personal, los recuerdos de Wolf que –puede comprobarse– son intercambiables con los de Vian. Esto no significa que se pueda afirmar que Vian es Wolf, pero sí que es una transposición del autor y que lo utiliza para expresar su confusión y su tremenda depresión de aquellos años, como si fuera una novela-terapia.

G. *L'Arrache-coeur*, (1953).

Boris Vian empezó a trabajar en esta novela en enero de 1947. Concebida como la primera parte de un proyecto más ambicioso titulado *Les Fillettes de la Reine*, esta primera parte se iba a titular: *Première manche. Jusqu'au cages.* Finalmente, la novela fue publicada como *L'Arrache-coeur*, con un prólogo juicioso, caluroso y premonitorio de Queneau[100], en las ediciones Vrille[101], en enero de 1953.

[99] Reproducido en fragmentos por N. Arnaud en *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*

[100] En ese prólogo Queneau repite insistentemente al final de cada frase o afirmación referente a su amigo, como si fuese el *leitmotif* de una canción, « mais ce n'est pas tout ». « car tout ceci n'est rien encore: Boris Vian va devenir Boris Vian ». Pestureau, prólogo de *L'Arrache-coeur*, (Éd. Vrille 1953), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, p. 537.

[101] Ni la apasionada defensa del manuscrito de Vian por Queneau en la calle Sébastien-Bottin, ni el apoyo incondicional de Jacques Lemarchand, consiguieron que esa ilustre casa editorial aceptase *L'Arrache-coeur* en 1951.

La fecha del manuscrito de *L'Arrache-coeur* es el 25 de enero de 1951[102], y esta sería su última novela publicada en vida, aunque, en realidad, como hemos visto, debería haber sido la tercera tras *L'Automne à Pékin*, y haber precedido a *L'Herbe rouge*.

La novela fue un fracaso, como sus anteriores novelas firmadas Boris Vian. Y descorazonado[103] y angustiado por necesidades cotidianas y prosaicas, con ella Boris puso punto final a su carrera como novelista. Demasiados fracasos y ningún reconocimiento ni aliento, Vian abandonó pronto su carrera literaria, –que sólo había durado diez años, de 1943 a 1953–, para dedicarse a otros placeres creativos menos anquilosados y atrofiados por una fuerte tradición[104].

En sus dos últimas novelas, *L'Herbe rouge* y *L'Arrache-coeur*, –separadas por el intervalo de algunos años de las tres primeras publicadas en 1947– se observa cómo Vian se siente inseguro, vulnerable con su estilo y con lo que escribe. Nada tiene ya que ver el Vian de *L'Arrache-coeur* con el de *Trouble dans les andains*, pues si en sus primeras novelas Boris escribía con seguridad torrentes de palabras, –los manuscritos prueban los pocos titubeos y los raros tachones y enmiendas, pues páginas enteras se suceden sin retoques, sin arrepentimientos–, en estas dos últimas novelas, sin embargo, habrá cambios importantes. Probablemente por culpa de los problemas personales, por su fracaso matrimonial y literario, por su enfermedad que se agrava, por un cúmulo de dificultades que le harán dudar de su talento y le harán meditar más las palabras sacrificando espontaneidad a su estilo. « La confrontation du manuscrit et du dactylogramme avec l'originale révèle qui Vian a supprimé, sans doute sur épreuves, maints longs passages et épisodes qui exagéraient l'esclavage des enfants sous la domination et l'orgueil maternels implacables[105]. [...] ».

Desde enero de 1947, mientras redacta *L'Automne à Pékin* –tal vez por ello en esta novela observamos la continuación de Angel– y espera la publicación en Gallimard de *L'Écume des jours*, Vian concibe esta novela. « Mère et ses enfants [...] [elle] finira par

[102] Época de la ruptura con Michelle.
[103] ¿Por un *arrache-coeur*?
[104] Es cuando empieza su época en Phillips, con las canciones que compone e incluso interpreta, los espectáculos de cabaret, las actuaciones en *Les trois Baudets*, y cuando comienza su frenética actividad como sátrapa en el Colegio de 'Patafísica.
[105] Pestureau, prólogo de *L'Arrache-coeur*, *op. cit*., p. 534.

les enfermer dans des cages ». A lo largo de ese año acumula notas que se emplazarán en el manuscrito final de enero de 1951.

> Cela contredit donc l'hypothèse selon laquelle Vian aurait fait une charge satirique de sa première épouse et il faut plutôt voir dans son dernier roman une réflexion fictionnelle sur la névrose maternelle devenue psychose et sur les pouvoirs magiques de l'enfance : les bébés sont des êtres totalement différents des hommes, comme le disait bien Richard Hughes dès 1929 dans *Un cyclone à la Jamaïque*, les bébés sont des mutants[106]...

De forma paralela a la historia de la madre absorbente y sus hijos, de Clémentine y sus trillizos, Noël, Joël y Citroën, corre y se desarrolla la historia del psiquiatra Jacquemort, demasiado vacío por dentro, que ofrece una imagen satírica del psicoanálisis.

> Voici une mère trop riche de dévouement-domination et trois enfants dont les pouvoirs magiques s'affirment tandis que le père [Angel] est rejeté vers le large, l'inconnu. Le psychiatre fait le lien nécessaire avec un village de violence et de foi paysannes où se croisent le curé, le maréchal-ferrant et cet étrange nocher du fleuve de sang, La Gloïre, assumant la honte collective, ainsi que maintes personnages secondaires venus de chez nous mais aussi d'ailleurs[107]

El título de la novela, *L'Arrache-coeur*, la relaciona con *L'Écume des jours*, ya que esa invención verbal y mortífera es el arma con la que Alise arrancaba el corazón en forma de tetraedro de Partre y después de todos los libreros. Un arma que Chick guardaba en el cajón de su mesa y de la que no pudo valerse cuando fue amenazado por los Douglas. Hay, también, una colección de *arrache-coeurs* expuesta en la oficina de la fábrica armamentística en la que trabaja Colin. Sin embargo en esta novela no se hace referencia al objeto, al arma, sino que, más bien, se convierte en un sintagma poético inquietante[108].

---

[106] *Ibid*., p. 533.
[107] Pestureau, prólogo de *L'Arrache-coeur*, *op. cit*., p. 535.
[108] Pestureau lo relaciona con la sangre y con el poema de Vian « La Vie en rouge ». Pestureau, *ibid.*, p. 533. « La vie en rouge », dedicado a Edith, se encuentra en *Cantilènes en gelée*, y dice así: « Les mères vous font en saignant // Et vous tiennent toute la vie // Par un ruban de chair à vif // On est élevé dans des cages // On vit en mâchant des morceaux // Des seins arrachés en saignant // Qu'on accroche au bord des berceaux // On a du sang sur tout le corps. // Et comme on n'aime pas le voir // On fait couler celui des autres // Un jour, il n'y aura plus // On sera libres. ». Vian, *Cantilènes en gelée*, Paris, Ch. Bourgois, 1972, p. 54.

La novela parece estructurada con el número tres, dividida en tres partes, de 21 (3x7), 18 (3x6) y 30 (3x10) capítulos, con tres mujeres: Clémentine en el centro y a sus lados Culblanc y Nëzrouge, con los trillizos, con tres espacios, la casa, el pueblo y el cielo/mar. No obstante la acción se fija en la oposición de dos contrarios, es « Une mise en oeuvre des antagonismes » como dice Pestureau.

> [*L'Arrache-coeur*] est bien une image des contrastes puissants par lesquels j'ai défini la vision et l'art de Boris Vian : la beauté grandiose de la nature, falaises, arbres, ciel, se dresse devant la fureur et la cruauté sauvage de l'homme ; le charme du rêve et du verbe – paysages subjectifs, jardin aux fleurs surréelles**,** mots-sésames pour les expériences prodigieuses ou des apparitions féeriques – reflète le pouvoir des enfants comme l'artiste à ouvrir un univers à la Lewis Carroll et lutte contre la logique démente et les raisonnements paranoïaques de la mère[109].

Como sucede con *L'Herbe rouge*, para interpretar *L'Arrache-coeur* podemos encontrar y basarnos en rasgos autobiográficos, –sobre todo por la casa del acantilado, que parece transponer la casa de veraneo de los Vian en Landemer, en el Contentin–; pero hemos de considerar, como nos sugiere Pestureau la influencia de otras obras, y de posibles lecturas de Vian en aquellos años sin que ello reste un ápice de originalidad a la novela vianesca.

> L'inspiration semble se rattacher aussi à des lectures : à Richard Hugues[110] on ajoutera Gracq (*Au château d'Argol*) pour le début, Carl Sandburg (*Le Pays de Routabaga*) pour les enfants qui volent, Queneau (*Saint Glinglin*), pour le village et ses moeurs, Sartre (*Les Mouches*) avec l'homme qui prend en charge la honte de la communauté [...] Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*) pour des conduites maternelles ou mystiques de fierté et d'avilissement [...] le *kalevala* enfin, épopée finlandaise offerte par Boris à Michelle en 1943 et qui, conjugué à *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam et à *Metropolis* de Lang, annonce le maréchal ferrant et son androïde[111].

Cuando esta novela fue publicada en 1953 pasó desapercibida como las anteriores, y sólo François Billetdoux habló de ella elogiosamente. Gracias a la edición de Pauvert de *Romans et Nouvelles* en 1962, *L'Arrache-coeur* se fue convirtiendo en uno de los mayores éxitos póstumos de Boris Vian. Desgraciadamente el autor nunca tuvo la

[109] Pestureau, prólogo de *L'Arrache-coeur*, *op. cit*., p. 535.
[110] Hemos mencionado *Un cyclone à la Jamaïque* (1929).
[111] Pestureau, prólogo de *L'Arrache-coeur*, *op. cit*., p. 534.

oportunidad de saber cómo iban a ser recibidas y leídas sus novelas unas cuantas décadas después. Hasta ahí no pudo llegar su privilegiada imaginación; y eso que en su mini-artículo « Le dimanche en l'an 2000 » Boris Vian fue capaz de hacer grandes pronósticos.

> En l'an 2000 j'aurai quatre-vingt ans juste. Je serai bien vieux. En général, je travaille le dimanche. J'espère que je ne travaillerai plus ! Il y aura à cette époque de meilleurs postes de radio, de meilleurs postes de télévision mais je ne les écouterai pas plus que maintenant. La technique sera plus avancée, mais les gens seront toujours aussi idiots[112].



[112] Vian, B., « Le dimanche en l'an 2000 » in *Cinéma et Science Fiction*, Paris, Ch. Bourgois, 1978, p.177.

APROXIMACIÓN A LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES VIANESCOS



I. APROXIMACIÓN A LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES VIANESCOS.

La caracterización de los personajes vianescos o viani/anos[1] nos parece original y partiremos ya de esa premisa porque consideramos que la descripción de sus cualidades psicológicas y físicas se aleja de la caracterización clásica. De un personaje tradicional el lector puede conocer el nombre, la edad, los orígenes, la educación, la profesión, la situación familiar, la religión, la filosofía, la ideología, la integración social, la salud física y mental, los objetos personales que le caracterizan y le simbolizan, o que pueden expresar algo de él, su forma de hablar, de actuar, la reacción que provoca en su entorno, su actitud frente a la vida, su optimismo o su pesimismo, sus ambiciones, sus deseos, sus temores, o sus inquietudes. Y en esa aprehensión de los entes de la intriga el lector «no crítico» puede tener tendencia a confundir personaje con persona[2]. Los personajes de Vian aún no pueden integrarse del todo en el grupo de esos *vivants sans entrailles*, como decía Valéry, que son los personajes de los *Nouveaux romanciers*, criaturas alumbradas por el texto y cuya vida no tiene sentido sin él; pero se alejan ya diametralmente de la concepción tradicional del personaje asentada desde Aristóteles. A partir de los años cincuenta[3], y en la segunda mitad del siglo XX, empiezan a imponerse los personajes vacíos anunciados por Sarraute en *L'Ère du soupçon*[4]. Los personajes de las novelas de Vian, siguen siendo corpóreos pero sus identidades empiezan a deshilacharse. Existe una dialéctica con la nada, con el vacío, Angel en *L'Automne à Pékin* se asoma a la Nada en el desierto de Exopotamie, Wolf en *L'Herbe rouge* se somete a un proceso de vaciado al perder paulatinamente sus recuerdos y Jacquemort, en la última novela nace vacío. La mayoría de ellos son personajes sin pasado, sin unos orígenes, que surgen del texto en el momento en el que se les nombra. Tampoco son

[1] Michel Rybalka manifestó en el Colloque de Cerisy-la-Salle dedicado a Boris Vian, en el verano de 1976, su desacuerdo o descontento con el calificativo de *vianesque*: « C'est un terme qui me gêne un peu, parce que je le trouve péjoratif jusqu'à un certain point, et je me demande s'il ne vaudrait pas mieux employer " vianien " ». Rybalka, Colloque, *op. cit*., vol. I, pp. 50-51. Y hubo varias propuestas como la de *vianien* o *vianal*, más acorde con la psicocrítica, y como guiño a las interpretaciones psicoanalíticas de A. Costes que insistía en el fantasma buco-anal.

[2] *Cf*., Zeraffa, Michel, *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

[3] En realidad encontramos con anterioridad este tipo de personajes, pero es sobre todo a partir de los años cincuenta cuando se lleva a cabo una teorización por parte de los *Nouveaux Romanciers*.

descritas todas sus cualidades o características desde el principio para que luego sean observables los cambios de su desarrollo o degradación, sino que, como en la técnica cinematográfica, se muestran poco a poco, a medida que aparecen en la intriga o en el discurso.

Otra particularidad que separa a los personajes de las novelas de Vian de los personajes tradicionales es que el narrador rechaza detenerse en la descripción de sus rasgos psicológicos. Esta a-psicología, esta falta de introspección, no debe interpretarse en el sentido de que los personajes vianescos son planos o no poseen una interioridad. Simplemente su interioridad se manifiesta, como veremos, de otra manera, a través de sus gestos, de su mímica, de sus movimientos, de sus palabras y de su perceptibilidad sensorial. Por ello en una primera aproximación a su caracterización, además de tener en cuenta aspectos típicos como la relevancia o simbología de los nombres, cuándo y cómo aparecen, o por quién son focalizados, tendremos especialmente en cuenta su vestimenta y su físico, ya que, de una manera muy teatral, a través de los trajes, los personajes adquirirán un papel. Sus personajes deben ser vistos siempre desde el exterior para poder llegar a su interior; en su caso el significante es más revelador que el significado.

En esta primera aproximación a la caracterización de los personajes no pretendemos someter a todas y cada una de las criaturas vianescas, –sean humanas, animales o cosas, personajes principales o secundarios–, a una descripción y clasificación sistemática y exhaustiva, –para ello nos podríamos remitir al *Dictionnaire des personnages de Vian* de Gilbert Pestureau[5]– pero sí observaremos de cerca cómo son focalizados algunos personajes determinados. De qué manera y desde qué perspectiva se describen físicamente, sin olvidar nunca su indumentaria, y cómo se ofrece al lector participar activamente en el descubrimiento del perfil psicológico y moral de estos personajes, a través de sus acciones, sus palabras y su corporeidad. En una segunda parte de este primer capítulo nos ocuparemos también de la intrusión, en la ficción, de personas reales conocidas por el autor, y de los efectos que se crean con ese espacio autobiográfico[6], con ese pasadizo o puerta abierta entre la realidad y el « langage-

[4] Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, (Gallimard, 1956), Paris, Folio, coll. « Essais », 1999.
[5] Pestureau, G., *Dictionnaire des personnages de Vian*, Paris, Ch. Bourgois, 1984.
[6] Término acuñado por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

univers[7] » de Vian. Y consideraremos también el efecto de autocitación que tiene lugar gracias al vagabundeo de los personajes que pasan de una novela a otra, creando una continuidad, una especie de vínculo o de lazo entre ellas.

I. A. Cómo aparecen los personajes en escena.

En la primera novela, en *Trouble dans les andains*, encontramos una pléyade de seis personajes principales masculinos que forman tres parejas: Adelphin y Sérafinio, el Major y Antioche, y el Baron Visi y Brisavion. Los primeros capítulos de la novela proponen el embrollo y sirven sobre todo para la presentación y caracterización de los dos primeros personajes, la pareja formada por el conde Adelphin de Beaumashin y por su compañero Sérafinio Alvaraide.

Con una estructura muy cómica, los cuatro primeros capítulos están dedicados únicamente a los zapatos amarillos de Adelphin. Desde el Chapitre I, « Adelphin dans ses grolles », el narrador heterodiegético nos presenta a Adelphin y nos detalla exhaustivamente su atuendo pues el conde se prepara para ir a un baile a casa de la Baronesa de Pyssenlied. El inicio sería muy tópico, –en el *incipit* aparece el nombre del personaje– si no fuera porque el narrador no nos cuenta absolutamente nada de este conde Adelphin, a no ser cómo va vestido, y eso sí, los detalles en la descripción de su vestimenta llegan hasta límites insospechados y son claros guiños de humor[8]. « L'habit gisait, bleu nuit, sur le pied du large divan recouvert d'une peau d'ours de Barbarie achetée par Adelphin lors d'un voyage de découverte en République d'Andorre ». (TA, 7). Del traje nos evadimos hasta Andorra, y entrevemos la naturaleza aventurera del conde. Y como en el *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, se mezclan

[7] Como ya apuntamos en la presentación Jacques Bens introdujo el *langage-univers vianesque* en la *postface* de *L'Écume des jours*, en « Un Univers-objet », (10/18, 1963).

[8] Desde el principio, ya en *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, descubrimos el placer que sentía Vian al describir la vestimenta de cualquier personaje con todo lujo de detalles, aunque se tratase de un personaje secundario; por ejemplo, en el cuento, un hada es descrita así: « Ça, c'était une vraie fée. Elle avait une robe de lin garnie d'entre-deux de dentelles, un grand col Médicis, un jabot de dentelle garni de bouillonnés de mousseline, une jupe de brocart soutenue par un verdugadin, des gants d'Irlande véritable agrémentés de jours arachnéens, tout un fouillis de fanfreluches où l'habileté d'une camérière experte aux travaux de l'aiguille se donnait libre cours. Les volants de la jupe étaient travaillés en biais, montés sur un gros grain qui leur donnait à la base une certaine raideur et tout incrustés de point à la rose, faisant autour de la divine apparition comme une vapeur de fils d'où émergeaient des petits souliers d'or garnis de grosses boucles de diamant. ». Vian, *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, Paris, Pauvert, 1998, pp. 29-31.

elementos reales y cotidianos con elementos fantásticos. Los famosos zapatos amarillos, el color favorito de Vian, completan el traje de gala.

Hasta el capítulo IV, « Chapitre IV Portrait d'Adelphin », el lector no conoce aún físicamente a Adelphin. El narrador empieza por su vestimenta y luego continúa en este capítulo dedicado exclusivamente al personaje, con su físico aventajado, característico de casi todos los héroes vianescos. « Adelphin, né depuis trente ans, s'enorgueillissait à juste titre d'un physique que plus d'un moniteur de Joinville normalement constitué lui eût envié après avoir été victime de trois accidents d'automobile consécutifs et de plusieurs explosions bien conditionnées. ». (TA, 19). Es el tipo de Rock Bailey, de Mister California, de *Et on tuera tous les affreux* (1948). De él se dice que tiene treinta años, que es alto, 1m 85, guapo, rubio, de ojos azules[9]. La representación de Adelphin puede inducirnos a pensar que el autor le ha otorgado ciertos rasgos personales, –como veremos que sucede en el resto de las novelas–, lo cual no sería para nada descabellado si tenemos en cuenta que existe inequívocamente un personaje tomado de la vida real de Boris Vian, su compañero el Major. No obstante su *fisiognomía*[10] barroca indica ya algo de su naturaleza torva. « Le physique même du Comte Adelphin, quoique avantageux, sème déjà des indices de déséquilibre : nez de style baroque, moustache en biais, lippe charnue, velu thorax aux côtes saillantes, col gracieux sous une chevelure fauve[11] ». Esta extraña combinación en su fisonomía proporciona indicios de turbulencia[12]. Sin embargo, su elegancia también barroca: frac azul noche, capa negra y carmesí, zapatos amarillos, o gastronómica, bata rosa salmón, con galón verde botella, es muy alabada.

Lo más curioso es que, en esta primera novela, por el momento toda la historia gira en torno a la caracterización de un solo personaje y la intriga, la acción, no ha comenzado todavía.

En el capítulo V Adelphin de Beaumashin pasa a recoger a un amigo con su coche para ir a la fiesta. En el capítulo siguiente, Chapitre VI « Portrait de Sérafinio », se

[9] Del mismo modo que el autor es alto, mide 1 m 85, es guapo, rubio y de ojos azules, como Colin (EJ) o como Angel y Anne (AP).
[10] La presencia física es crucial para definir a un personaje de Boris Vian, como en el S. XVIII la doctrina *physiognomique* del médico suizo Lavater (1741-1801), permitía especular sobre el carácter de un individuo por la forma de su cráneo.
[11] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, Paris, Ch. Bourgois, 1984, p. 58.
[12] Adelphin comparte con Sérafinio y su mayordomo Dunoeud un pasado turbio y su alma, agazapada tras un título nobiliario, es vil. Se trata de un personaje que, en un principio, puede resultar simpático y que al final revelará su pérfida naturaleza.

deshace la incógnita, porque ese misterioso personaje que se había unido al conde en la Place de la Concorde, es presentado y descrito en su correspondiente capítulo, y así, una vez más, se produce un paréntesis en la intriga. Sérafinio Alvaraide es presentado por el narrador básicamente como el compañero de Adelphin, pero físicamente parece distinto; si aquél es un aristócrata turbio, éste es un sátiro descomunal. Sérafinio Alvaraide atiende a esa tendencia vianesca de mostrar a un supermacho[13] animal, en asociación directa con *Le Surmâle*[14], (1902), de Jarry. El hombre simiesco, de apetito sexual desaforado, que muerde la vida y las nalgas de las damas a grandes dentelladas.

> De haute taille, les épaules bosselant l'habit bien coupé, il semblait bâti à coups de pied dans le cul. Une physionomie tourmentée, qu'animait un regard sauvage, lui conférait un caractère d'originalité ardente qui faisait rechercher sa compagnie par les dames de grand tempérament. Une monstrueuse sexualité irradiait de tous les pores de cet homme au rire merveilleusement subtil qui, par de savants exercices, avait développé sa résistance au point de pouvoir saillir une percheronne d'un mètre soixante-quinze au garrot sans en pâtir le moins du monde. Ses allures de centaure débridé lui permettaient de supporter les regards concentriques de toute une assemblée avec une aisance à nulle autre pareille. Frémissant, il allait dans la vie comme un sifflet a deux sons, brutal et cosmétique. (TA, 27).

Otro dato que se indica significativamente al lector es cómo se conocieron los personajes que forman la primera pareja; se encontraron en una playa, en Jusant-les-Pins[15].

La segunda pareja formada por el Major y Antioche, –primera transposición novelesca del autor–, aparece a partir del capítulo XIV, « La rescousse », cuando Adelphin se dirige a la policía para denunciar la desaparición del « barbarin fourchu » y pregunta por el Major. « Allô ! dit-il. La police ? Donnez-moi le Major. [...] le Comte

[13] La figura del supermacho está muy presente en las novelas de Vernon Sullivan.
[14] Surmâle que se concreta en la figura del « Indien tant célébré par Théophraste » que, según Rabelais era capaz de hacer el amor setenta veces al día o más. En esta moderna novela de Jarry se juzga la inagotable fuerza humana, específicamente la viril, desde un punto de vista futurista, comparando la energía del cuerpo con la de las máquinas, gracias a reconstituyentes como el *Perpetual-motion-food* y enalteciendo, a través del protagonista, A. Marcueil, la superioridad del macho simiesco, hercúleo, más poderoso o vigoroso en el sexo que cualquier locomotora. Este A. Marcueil hace una apuesta –vencer en veinticuatro horas el récord del « Indien de Théophraste »– y para ello convoca a siete prostitutas, pero al final, para esa prueba de virilidad, sólo necesitará a una sola amante, Ellen, la supermujer.
[15] Esa playa de Jusant-les-Pins podría haber reemplazado la playa de Capbreton en la que Boris Vian y su compañero inseparable, el Major, se conocieron en el verano de 1940.

engagea une conversation volubile avec son invisible interlocuteur ». (TA, 61-62). El capítulo siguiente Chapitre XV « Le Major » ya se le dedica por entero. Podría decirse que se ha operado una traslación de protagonismo, ya que el narrador deja de focalizar a Adelphin y a Sérafinio, para fijarse en el Major y luego en Antioche. El Major es presentado mediante una parodia de relato sobre sus orígenes míticos, de sus antepasados los Loustalot o Loustaleau, o « l'ost à l'eau » y luego con una extraña vinculación con la policía, –en realidad el Major es más bien un detective privado–.

> Bref, le Major s'appelait Jacques. Jacques Loostalo, bien entendu. Il employait des cartes de visite au nom de Jean Dupont, mais il les avait volées. Saisies plutôt, puisqu'il appartenait à la police. Hors cadre, comme de juste. Une sorte de détective privé, muni des pouvoirs d'un commissaire multiplicationnaire de la Police Judiciaire. (TA, 66).

Continúa con la descripción de su físico aventajado, « Au physique, c'était un beau type de crétin, le front bas, le poil hirsute, l'oeil torve et l'autre en verre, un rictus satanique déformant les lèvres minces. Il s'habillait long, portait toutes ses dents et professait un amour immodéré du gros rouge. » (TA, 66). Esta descripción se mantendrá vigente también en los relatos y en *Vercoquin et le plancton*. Y finaliza el narrador con una breve puntualización respecto a su naturaleza diabólica y rebelde. « Quant au moral, nous oserons dire que la lave du feu central paraissait froide à côté du brasier bouillonnant de ses pensées géniales. Mais il disait rarement ce qu'il pensait. Pour conclure, il était vierge et pratiquait le jiu-jitsu -le judo, comme on dit maintenant. ». (TA, 66).

Como podemos apreciar, se lleva a cabo una parodia del retrato literario escolar y una desmitificación de la presentación tradicional y balzaciana del personaje, ya que si bien se respetan irónicamente las fórmulas tradicionales al mismo tiempo se desvirtúan, porque en realidad del Major no se dice casi nada[16].

En el capítulo XVIII, « Pièges » Adelphin y Sérafinio le muestran el *barbarin* falso, y entonces el Major llama por teléfono para pedir ayuda a su amigo Antioche, y de ese modo introduce a su pareja. Tanto el Major como Antioche van a sustituir a Adelphin y

[16] En cambio para la aprehensión de los personajes de Balzac es necesario tener en cuenta desde el principio sus orígenes y su arraigo en un medio social e histórico determinados, y esto nada tiene que ver con la narración en clave de humor de los orígenes del Major.

Sérafinio como parejas protagonistas, y si a éstos los ha introducido el narrador y al Major lo ha introducido Adelphin, a Antioche lo nombra por primera vez el Major a través de las líneas telefónicas que consiguen mantener la incertidumbre del lector hasta el capítulo siguiente en el que el personaje es descrito por el narrador.

De manera que el capítulo XIX titulado « Antioche » se le dedica por entero a este nuevo personaje que surge como complemento del Major. Éste es un capítulo curioso en el que se nos describe escrupulosamente con todo detalle, hasta la exasperación, el contenido de los bolsillos de Antioche cuando era un adolescente de trece años. Con esa sinécdoque continuada del vestido y de lo que contiene dentro, el personaje es definido y conocido por el lector, es algo así como «Dime qué llevas en los bolsillos y te diré quién eres».

> Dans la petite poche gauche extérieure que l'on trouve en haut du veston, Antioche mettait sa carte de chemin de fer : on la saisit ainsi commodément de la main droite, qui est habile – même gantée – en passant par l'entrebâillement du pardessus boutonné à droite (Antioche était de sexe mâle). (TA, 81)

A medida que va creciendo el personaje el contenido de sus bolsillos va cambiando sintomáticamente y en lugar de guardar los bolígrafos escolares o los pañuelos sucios, estos emigran para alojar las llaves de su casa, la cartera y los papeles de identidad.

> La carte de chemin de fer, devenue inutile puisque Antioche n'habitait plus en banlieue, fut remplacée, suivant les cas, par : Un peigne en étui de cuir qui présentait l'inconvénient de choir à chaque inclinaison prononcée du buste d'Antioche [...] À cette même époque Antioche troqua le cartable au bras pour une femme blonde[17], de préférence, et pas trop maigre. (TA, 83-84).

Como vemos Vian caracteriza a sus personajes a través de sus objetos, de sus trajes, de aquello que les rodea y que es aparentemente superficial, pero que sin embargo proporciona mucha información. La tercera pareja, la que está formada por el Baron Visi, el padre de Antioche, y Brisavion, –anagramas de Boris Vian–, aparece en la *mise en abyme* de la novela, en los capítulos dedicados al manuscrito mediante un *flash-back*.

[17] En efecto, antes de acabar *l'École Centrale*, Antioche/Vian ya había sustituido su cartera de estudios por su mujer Michelle.

El anciano padre de Antioche aparece justo en el capítulo anterior para introducir el manuscrito[18] que las dos primeras parejas de personajes leen atentamente y de esa forma, como en un texto autobiográfico, conocen al Baron Visi en acción, en el esplendor de sus años de juventud.

> Le Baron Visi mesurait 1m 87. Il était blond et pâle, et ses yeux bleus aux paupières perpétuellement closes à demi donnaient à chacun l'impression d'un profond travail cérébral. Intelligent ? complètement nave ? Bien peu de gens pouvaient se vanter d'être fixés sur ce point. Un front haut et bombé, quasi génial, complétait cet ensemble typique à plus d'un titre. (TA, 126).

Este manuscrito esclarece al lector y a los personajes el origen del « barbarin » y también el porqué de la presencia del padre de Antioche, que a partir de ese momento cobra también protagonismo y se convierte, enlazado al « barbarin » en otro objetivo de indagación. El Baron Visi, como veremos, es un segundo Major y tiene rasgos de «supermacho» como Sérafinio, pero ante todo es «un digno padre de su hijo». Si Antioche posee « un sourire angélique [que] éclairait ses traits bien dessinés [et] dans ses lèvres de grenade ; l'injure prenait la valeur d'une caresse » (TA, 131). « Dans son antre, le Baron souriait ; d'un sourire de bête fauve ; qui découvrait sa canine gauche à la partie supérieure obturée par un savante plâtrage, effectué autrefois par une dentiste de Sèvres qui s'appelait Henriette ». (TA, 128). El Barón abandona su anterior trabajo, « [...] exerçait l'artistique profession de maître chanteur ». (TA, 127) y tras matar sin compasión a una serie de individuos se alía con su enemigo y doble, Brisavion, que lo envía a Borneo, como si fuera un James Bond « avant la lettre ».

En el capítulo XXXII « Toujours le manuscrit » se enfrenta a ese Brisavion, un célebre detective privado. « Brisavion, le célèbre détective, fumait sa cent-septième pipe quotidienne derrière un bureau plaqué de palissandre ronéoté [...] ». (TA, 147). Este personaje reproduce con humor una imagen tópica de la figura, omnipresente en la novela policiaca, del detective privado[19]. En esta primera novela abundan los detectives,

[18] No debemos olvidar que esta novela, *Trouble dans les andains*, estaba abocada a ser también un manuscrito, ya que Boris Vian ni siquiera consideraba la posibilidad de que aquello se le publicara algún día, y por tanto, su texto, en estructura especular con el manuscrito que aparece en la diégesis, debería ser buscado, hallado y rescatado para poder ser leído. Afortunadamente Noël Arnaud encontró los papeles amarillentos como Antioche.

[19] « [...] le privé comme Sam Spade créé par Dashiell Hammet ou Philip Marlowe par Raymond Chandler (1888-1959) ressemble à une sorte de cow-boy urbain, héros solitaire et marginal lancé dans une quête de

además de Brisavion, el Major también ejercerá esta peligrosa profesión. Decimos que el Baron Visi «se enfrenta» porque, en un primer momento, la idea de Brisavion es la de asesinar al Baron. Manda a su secretario Sarcopte que lo mate mediante un ingenio mecánico, dejando caer sobre su cabeza una pesada lámpara de bronce. El Baron esquiva el pesado lastre y por fin los dobles se encuentran y se reconocen.

> Quelques secondes s'écoulèrent et le Baron Visi fit son entrée. C'est bien le célèbre Brisavion ?... dit-il d'une voix coupante comme un tranchet d'un cordonnier. – Lui-même... Baron Visi, répondit le détective. Le Baron eut un léger sourire. – Sans doute allez-vous m'indiquer ma taille à un millimètre près... demanda-t-il d'une voix railleuse. – 1m 87[20], répondit Brisavion qui rougit légèrement. (TA, 147-148).

Ese es un ejemplo de gesto de complicidad entre los personajes dobles; en la siguiente novela, en *Vercoquin et le plancton*, entre la pareja formada por Antioche y René Vidal, se establecerá también una especie de código o de sobrentendidos entre ellos.

En *Vercoquin et le plancton* Antioche Tambrétambre y el Major aparecerán de nuevo, serán rescatados de este primer intento de novela, para continuar con sus aventuras[21], y esto es un hecho notable. Los dos aparecen nombrados en la primera página y curiosamente se produce un intercambio de papeles entre ellos. Si antes era el Major el compañero inseparable de Antioche que le secundaba en todo en *Trouble dans les andains*, –al fin y al cabo se trata de un rocambolesca historia de familia–, en *Vercoquin et le plancton*, es Antioche el que adopta el papel de acompañante y ayudante, él es « le bras droit du Major » (VP, 13), y el que se encarga de organizar su cumpleaños, ya que éste está demasiado atolondrado en su estado de enamoramiento, como señala su amigo. Hasta tal punto se produce una confusión de roles que el Major se instala en Ville d'Avrille –transposición de Ville-d'Avray, donde vivían los Vian en la villa « Les Fauvettes »–, la morada que debería corresponder a Antioche/Vian y se muestra mucho más dócil y manejable que Antioche, que adopta el carácter

valeurs vouée à l'échec. Agressif, hargneux, sarcastique, il travaille sur le terrain à la limite de la légalité ». Évrard, F., *Lire le roman policier,* Paris, Dunod, 1996, p. 54.

[20] La estatura exacta de Boris Vian.

[21] Igual que en las sagas, en las novelas de aventuras, en los folletines o en los cómics.

especialmente rebelde de su amigo. Desde el *incipit* de la novela están presentes puesto que son la pareja protagonista, pero no se les caracteriza con ninguna descripción inicial porque se supone que el lector –los oyentes y lectores directos de la novela, y no olvidemos que *Vercoquin et le plancton* fue redactada para el disfrute de los amigos y conocidos– ya los conocen. Como ya fueron descritos detalladamente en *Trouble dans les andains*, en *Vercoquin et le plancton*, que es algo así como una continuación de sus peripecias, sólo se repiten algunos trazos o datos como por ejemplo el hecho de que ambos son capaces de consumir hectolitros de bebidas fermentadas.

En el capítulo III, aparecen Vercoquin, el personaje que da título a la novela, y Zizanie, que llegan en coche a la fiesta. Hasta ese momento el Major no ha aparecido en escena ya que espera la llegada de esa chica de la que se ha quedado prendado en otra ocasión. Por eso cuando llegan sus invitados en tren él no está allí para recibirles. « Le Major n'était pas là, puisque Zizanie devait arriver en auto. » (VP, 17). El narrador advierte del hecho de que el Major no tiene intención de empezar el baile, ni la intriga de la novela hasta que no llegue Zizanie, cual Cenicienta[22]. « Comme il voulait faire les choses correctement, le Major décida que ses aventures commenceraient cette fois à la minute précise où il rencontrerait Zizanie[23] » (VP, 13). Se produce una escena paródica del flechazo cuando Zizanie y su acompañante bajan del coche aparcado en la puerta. « Une jeune fille en descendit. Et derrière elle venait Fromental de Vercoquin. Alors il se fit un grand silence et le Major apparut en haut du perron. Il dit " Bonjour "... et on voyait qu'il était frappé. » (VP, 18). Se hace un silencio teatral, –algo parecido sucederá cuando Colin baile por vez primera con Chloé en *L'Écume des jours*–, pero ese impactante encuentro de los enamorados se ve ensombrecido por la presencia del rival, de Fromental de Vercoquin. Como esa deseada reunión se ha producido en el capítulo III, el siguiente capítulo es de nuevo el II, se da un salto atrás en la estructura, en las secuencias, porque como el Major había anunciado que la historia no empezaría hasta que no apareciese Zizanie, y la chica ha aparecido en el capítulo III es ahí donde comienza la intriga como si fuera el capítulo I.

[22] Una Cenicienta moderna como la que aparece en los dibujos animados de los años cincuenta o en *el Ceniciento*.
[23] De ese modo, el narrador heterodiegético da a sus personajes responsabilidades en la narración, el Major es el que decide cuando comienza la intriga.

Los personajes, en la primera y cuarta partes de la novela en las que se desarrollan las *surprises-parties*, son focalizados a medida que se van incorporando a las fiestas, así por ejemplo, el vecino del Major, Corneille Leprince[24], aparece en el capítulo VII. « Corneille, dont la demeure s'élevait à vingt mètres de celle du Major, arrivait toujours le dernier parce qu'habitant si près, il n'avait pas besoin de se presser pour être à l'heure. D'où son retard. » (VP, 39). En la cuarta parte, en la gran *boum* organizada para festejar el compromiso del Major, los miembros de la orquesta Abadie[25], también son introducidos en la intriga a medida que se van uniendo a la fiesta.

En cuanto a los personajes que aparecen en la segunda y la tercera partes de la novela, « Dans l'ombre des ronéos » y « Le Major dans l'hypoïde », –que están dedicadas a la CNU y al calvario del trabajo, y en las que cambiamos completamente de registro; nos sumergimos en un territorio en el que desaparece la bebida, la música y el sexo–, desde el capítulo II, gracias a un largo e inútil consejo semanal conocemos ya algunos nombres de personajes que se han auto-caracterizado, al intervenir directamente en esa absurda reunión y que no han sido presentados por el narrador, como Troude o Victor Léger.

Por otro lado, el personaje que simboliza este horrible mundo de la administración y que es el emblema de los adultos, el Sous-Ingénieur principal Léon-Charles Miqueut[26], el tío de Zizanie, es descrito de forma caricaturesca por le narrador o/y por sus subordinados que enumeran todos sus gestos y sus fallos y componen así un retrato cruel pero no desacertado. Veamos cómo ven a su jefe los ingenieros que trabajan con Miqueut.

> Pour nous résumer, voici ce que nous savons déjà, grâce à nos observations personnelles :
>
> a) Il dit « Au plaisir », au téléphone ;
> b) Il emploie souvent l'expression bien connue : « de façon à ce que » ;
> c) Il se gratte les alentours de la braguette ;
> d) Il ne s'arrête de se gratter que pour se ronger les ongles.
>
> [...]

[24] Transposición del vecino de Vian, François Rostand, el nieto de Edmond, apodado Monprince.
[25] Orquesta a la que también pertenecía Boris Vian y sus hermanos, y entre cuyos componentes podemos reconocer a los músicos y compañeros de Boris, empezando por el propio Abadie.
[26] Transposición del jefe de Boris Vian en la AFNOR, M. Lhoste.

> Le processus est le suivant : il se gratte les dents avec les ongles, pour aiguiser ces derniers, puis il les introduit dans son nez et les en extirpe derechef avec leur changement. Il lisse sa moustache au moyen de la bave qui couvre l'extrémité des phalanges et savoure enfin le fruit de ses recherches. (VP, 75).

En *L'Écume des jours*, Colin es el primer personaje en aparecer, su nombre es la primera palabra del *incipit*, « Colin terminait sa toilette », es presentado por el narrador en tercera persona y es, curiosamente, descrito cuando sale de un baño, en un momento de higiene. De esa manera totalmente atípica o insólita, se nos presenta al héroe casi desnudo y en la intimidad[27]. « Il s'était enveloppé, au sortir du bain, d'une ample serviette de tissu bouclé dont seuls ses jambes et son torse dépassaient. » (EJ, 61).

De su físico el narrador nos indicará poéticamente que su cabello es rubio, –su peine de ámbar hará surcos en sus cabellos claros como un tenedor en una mermelada de albaricoque–, que sus ojos son azules y que es guapo. Tiene comedones en la nariz como los adolescentes y un hoyuelo en la barbilla como los bebés, –o como Kirk Douglas–, de lo que deducimos su carácter infantil o de eterno adolescente a pesar de haber cumplido veintidós años.

> Dans la glace on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans *Hollywood canteen.* Sa tête était ronde, ses oreilles petites, son nez droit, son teint doré. Il souriait souvent d'un sourire de bébé, et, à force, cela lui avait fait venir une fossette au menton. Il était assez grand, mince avec des longues jambes, et très gentil. Le nom de Colin lui convenait à peu près. Il parlait doucement aux filles et joyeusement aux garçons. Il était presque toujours de bonne humeur, le reste du temps il dormait. (EJ, 61).

Para empezar, el narrador no le mira directamente sino que observa su reflejo en el espejo, lo cual es ya un indicio de la presencia obsesiva del doble y adelanta, desde el inicio, el final de este personaje que acabará mirándose como Narciso en las aguas profundas en las que ha sido sumergido el cadáver de Chloé. Colin es comparado con un actor de cine, con el protagonista de *Hollywood canteen*[28], Slim. Y es que, en esta

[27] En *Boris Vian en bande dessinée* Jean-Pierre Autheman interpreta y lleva al cómic una canción de Vian, Rock Hoquet y en sus dibujos se ve a H. Salvador con Boris Vian, que sale también del baño, como Colin, con una toalla. *Vid*., *Boris Vian en bande dessinée*, Paris, Vents d'Ouest, [26 dibujantes de cómics reinterpretan con imágenes, cada uno a su manera 26 canciones famosas de Boris], 2000.

[28] « *Hollywood Canteen* : comédie musicale inspirée d'une entreprise bénévole de Bette Davis, John Garfield et autres artistes pour recevoir et distraire les G.I.'s au retour du Pacifique, en 1942. Le film fut

novela, los personajes masculinos de Vian se parecen a las estrellas de Hollywood, Colin es como Robert Hutton, su cocinero Nicolas es como Tarzan. « Vous [Nicolas] êtes bâti comme Johnny Weissmüller. » (EJ, 87) y el Pr. Mangemanche adquirirá, según Pestureau, rasgos de Groucho. Por otro lado se pone de manifiesto, a través de su físico, de su rostro aniñado, de su sonrisa de bebé[29], la inocencia y el candor de este personaje gentil, alto y delgado, que siempre está de buen humor.

Inmediatamente después de Colin aparece Nicolas, su *factotum*, que está a su servicio y vive en la misma casa, pero nada tendrá que ver con Dunoeud, el mayordomo de Adelphin (TA). El tercer personaje masculino, Chick, se conectará a Colin y Nicolas gracias a este diálogo.

> – Comment vas-tu ? demanda Chick.
> – Et toi ? répliqua Colin. Enlève ton imper et viens voir ce que fait Nicolas.
> – Ton nouveau cuisinier ?
> – Oui ! dit Colin. Je l'ai changé à ma tante contre l'ancien et un kilo de café belge.
> – Il est bien ? demanda Chick.
> – Il a l'air de savoir ce qu'il fait. C'est un disciple de Gouffé. (EJ, 64).

Si antes era Nicolas el que se interesaba por Chick, por sus gustos culinarios, ahora es Chick el que pregunta acerca de él. Colin ejerce de intermediario y Nicolas aparece según su punto de vista. En seguida Chick reconoce que, a parte de Jean-Sol Partre y de una chica que acaba de conocer, Alise, no se interesa por nada más. Colin hace las presentaciones y Chick se da cuenta de que el cocinero de su amigo es también el tío de Alise; –pero ¡qué gran diferencia entre Nicolas y Miqueut el tío de Zizanie (VP)!–. De ese modo se empiezan a introducir los personajes femeninos en ese mundo ideal que inicialmente es exclusiva y significativamente masculino. Chick es quien nombra primero a Alise y Nicolas, a pesar de su parentesco, se apresura a añadir a ese apelativo los calificativos joven y bonita. « – Elle a un grand air de famille avec vous, dit Chick. Quoique, du côté du buste, il y ait quelques différences. – Je suis assez large, dit

---

tourné en 1944 par D. Daves avec ces mêmes vedettes. Le rôle du jeune G. I. Silm qui tombe amoureux d'une star, amour partagé comme il se doit, est joué par Robert Hutton ». Nota de Pestureau a la edición que manejamos, *op. cit.*, p. 1303.

[29] En muchas ocasiones se señalará que tanto Colin como Chloé son bebés.

Nicolas, et elle est évidemment plus développée dans le sens perpendiculaire, si Monsieur veut bien me permettre cette précision. » (EJ, 65). Alise está siendo descrita desde el punto de vista de Chick, de su amante, y también de su tío, y los comentarios son apreciativos en los dos sentidos, –además si Alise es descrita positivamente también lo es Nicolas por ese aire de familia–, porque Nicolas, a pesar de su lenguaje, no parece guardar la distancia que correspondería a un tío. De hecho luego no pierde la ocasión de acariciarle los pechos y las caderas con una excesiva familiaridad. De ese modo, gracias a Alise, Nicolas se acerca a Chick o viceversa y se crean vínculos.

La primera vez que aparece físicamente Alise, –que al haber sido anunciada en el primer capítulo ha creado una expectativa en Colin– es en la pista de patinaje. Allí, Colin, Chick y Alise giran por la pista y en ese movimiento circular Colin tiene la oportunidad de mirar a Alise y la describe así desde su perspectiva.

> Colin regardait Alise. Elle portait, par un hasard étrange, un sweat-shirt blanc et une jupe jaune. Elle avait des souliers blancs et jaunes et des patins de hockey. Elle avait des bas de soie fumée et des socquettes blanches repliées sur le haut des chaussures à peine montantes et lacées de coton blanc, faisant trois fois le tour de la cheville. Elle comportait en outre un foulard de soie vert vif et des cheveux blonds extraordinairement touffus, encadrant son visage d'une masse frisée serré. Elle regardait au moyen d'yeux bleus ouverts et son volume était limité par une peau fraîche et dorée. Elle possédait des bras et des mollets ronds, une taille fine et un buste bien dessiné que l'on eût dit une photographie. (EJ, 71).

Los tres personajes femeninos principales, que aparecerán en este orden Alise, Isis y finalmente Chloé, serán descritos desde la focalización de Colin, porque él es quien quiere enamorarse, el personaje que se deja arrastrar por sus deseos y que desde el principio se siente enamorado aunque no haya encontrado aún el objeto de su amor.

Las tres tendrán muchos puntos en común. En ninguna de sus primeras descripciones, desde el punto de vista de Colin, habrá alusión alguna a su mundo interior, a sus pensamientos o a su psicología. Sus descripciones serán siempre sensuales y exteriores, como podemos advertir en el caso de Alise, pues Colin empieza fijándose primero, de una manera que podríamos considerar exagerada, en el vestuario. Empieza por su ropa, por su jersey y su falda, sus zapatos, sus patines, sus medias, sus calcetines y su pañuelo, prevalecen los colores blanco y amarillo, y un toque de verde, colores de la naturaleza, de la primavera, que analizaremos en otro capítulo dedicado a

la perceptibilidad sensorial de los personajes. Del pañuelo, Colin pasa a su melena refulgente, dorada, brillante, y se señala especialmente la cabellera rubia de Alise porque más tarde se le reserva un papel poético en el desenlace. De su cabello se pasa a su cuerpo, Alise es joven, bella, rubia, de ojos azules, de piel fresca y dorada, pero parece una muñeca sin vida. Es considerada por Colin como si fuera un maniquí, la mitad de la descripción es una enumeración de su traje en la que se repiten insistentemente unos colores, luego la cabellera, después se dice que mira a través de unos ojos azules, pero no cómo ni qué mira, que su volumen está limitado por una hermosa piel y que posee además brazos y piernas, una cintura fina y un pecho bien dibujado, Alise es como una *pin-up*, parece una fotografía, o un cuerpo sin alma, sin nada dentro.

Colin está impresionado y debe mirar a otro sitio para no perder el equilibrio, en el momento en el que hace referencia a su tío Nicolas, ella habla, y Colin se percata, asombrado, de que esa muñeca es capaz de articular palabras. « – C'est l'orgueil de la famille, dit Alise. Ma mère ne se console pas de n'avoir épousé qu'un agrégé de mathématiques, alors que son frère a réussi si brillamment dans la vie[30]. » (EJ, 71). Nicolas será considerado en la novela como un ser superior por el resto de personajes.

El siguiente personaje femenino que aparece también en la pista de patinaje es Isis. Y otra vez es a través de los ojos de Colin como el lector aprehende a este nuevo personaje.

> – Je suis contente de vous voir, dit Isis. Colin était content de la voir aussi. Isis, en dix-huit ans d'âge, était parvenue à se munir de cheveux châtains, d'un sweat-shirt blanc et d'une jupe jaune avec un foulard vert acide, des chaussettes banches et jaunes et de lunettes de soleil. Elle était jolie. Mais Colin connaissait très bien ses parents. (EJ, 72).

Como podemos apreciar la descripción de Isis es idéntica a la de Alise salvo por el color de sus cabellos. Alise es rubia, Isis castaña y Chloé será morena. Se diría que hay una gradación, Alise es la apasionada, la chica del *boogie-woogie*, y Chloé la chica del melancólico *blues*. Isis, igual que Alise, se describe únicamente desde el exterior y

[30] Vian/Wolf en *L'Herbe rouge* pensará que es más importante saber cocinar bien que tener los conocimientos de matemáticas que él tenía. Del mismo modo que es más difícil saber boxear o nadar bien que leer o escribir según Wolf.

desde el punto de vista de Colin; su atuendo es exactamente igual al de Alise, parece su doble, las dos tienen dieciocho años, sus colores son los mismos, pero sus ojos están ocultos tras unas gafas y Colin conoce a los padres. Motivos suficientes para descartar a esta joven en su búsqueda de un objeto en el que descargar su deseo. Habría que preguntarse si realmente Alise e Isis son semejantes o si más bien es Colin el que las ve iguales.

Colin conocerá por fin a la mujer de su vida, a Chloé, gracias a Isis. Colin se deja conducir por ella en su fiesta como si fuera un hada buena y la describe entonces fijándose exclusivamente en su vestido. « – Vous avez une robe ravissante ! lui dit-il. C'était une petite robe toute simple, de lainage vert amande avec de gros boutons de céramique dorée et une grille en fer forgé formant l'empiècement du dos[31]. » (EJ, 83).

Isis le lleva hasta el *centre de sudation* (EJ, 83), o sala de baile, y para ello se apretujan contra dos *du sexe pointu* (EJ, 83) que no reclaman la atención de Colin porque él sólo se fija en las chicas, en ese momento concreto especialmente en Isis. Ella quiere presentarle a alguien. « La moyenne des filles était présentable. L'une d'elles portait une robe en lainage vert amande avec de gros boutons en céramique dorée, et dans le dos, un empiècement de forme particulière. » (EJ, 83). De esa manera, mediante la repetición exacta del traje de Isis, el lector observa que en ese momento a Colin sólo le interesa ella, sus ojos sólo pueden seguirla a ella. En realidad Colin se interesa por lo que ve, se podría enamorar de quien fuera, o de Alise, o de las chicas con las que se cruza en la calle o de Isis que está delante. Al inicio de la novela los personajes femeninos son perfectamente intercambiables; de hecho el único rasgo que los diferencia es el color de su pelo y sólo a medida que avance la intriga la separación entre las tres chicas se hará más evidente.

En esa fiesta Isis adopta el papel de intermediaria, ella es la que le presenta a Chloé, aquella que será definitivamente el objeto de su amor; a partir de ese momento Colin sólo tendrá ojos para ella. Se produce un flechazo, a Colin le sucede algo parecido a lo que le pasa al Major en *Vercoquin et le plancton* que desea empezar la intriga una vez que se encuentre con Zizanie. Son novelas que empiezan con un enamoramiento pero el tono es completamente distinto y Chloé nada tiene que ver con la frívola Zizanie[32].

[31] De verde aparecerá vestida también Rochelle en *L'Automne à Pékin*.
[32] Quizá en el inicio de esas novelas, *Vercoquin et le plancton* y *L'Écume des jours*, dedicada a Bibi/Michelle, Vian recreaba su flechazo por Michelle durante una *surprise-partie* en el verano de 1940.

Isis les presenta y Colin se aleja enseguida de ella porque cree haberle dicho una estupidez al preguntarle si estaba « arrangée par Duke Ellington » (EJ, 83). Se acerca entonces a Alise, con la que baila, hasta que nuevamente ve a Chloé y entonces los dos la focalizan, Colin y Alise « – N'est-ce pas qu'elle est jolie ? demanda Alise. Chloé avait les lèvres rouges, les cheveux bruns, l'air heureux et sa robe n'y était pour rien. » (EJ, 84).

A diferencia de Alise e Isis su descripción no empieza haciendo referencias a su atuendo, « sa robe n'y était pour rien », y no hay enumeraciones largas y detalladas, de forma escueta, como en un « coup de foudre » visual se focalizan sus labios encarnados, sus cabellos morenos y su aire feliz.

La mayoría de las veces Chloé será descrita a través de los ojos de Colin. Sólo se cambiará de perspectiva cuando esté enferma porque entonces Colin deberá alejarse de ella para trabajar y el lector tendrá una imagen más distanciada de Chloé, que aparecerá caracterizada a través del narrador o de un personaje femenino. No obstante encontramos una excepción en el capítulo XXIII, en un momento de intimidad Chloé no es observada por Colin sino, al contrario, ella, –vista por el narrador–, es la que observa divertida a Colin babeando y dormido .

Otro personaje que aparece en esta novela y que aparecerá en la siguiente, en *L'Automne à Pékin*, es el Pr. Mangemanche, el médico de Chloé. En el capítulo XXXIV aparece el excéntrico Professeur Mangemanche con sus camisas amarillas brillantes. « Il était vêtu de noir et portait une chemise d'un jaune éclatant [...] Le professeur Mangemanche pouvait avoir quarante ans. Il était de taille à les supporter. Mais pas un an de plus. Il avait le visage glabre avec une petite barbe en pointe, des lunettes inexpressives. » (EJ, 133). En esta curiosa descripción, desde el punto de vista de Colin, vemos cómo de nuevo la primera impresión es la de su vestimenta, –las camisas amarillas sobre fondo negro tendrán una especial significación–, empieza con el traje y luego hace una graciosa apreciación en la que confunde los años con los kilos, como si la edad fuera realmente y no figuradamente un peso físico. Este profesor de medicina se

---

Flechazo que describe en su *Journal à rebrousse-poil*. ¿Podría identificarse a Michelle con Chloé? Tal vez en *L'Écume des jours* Vian cuenta de manera poética su historia de amor, su boda, los comienzos difíciles en el mundo laboral, en la A.F.N.O.R., las responsabilidades de su nueva vida familiar, mezclando su enfermedad cardiaca a la de ella, pues recordemos que Michelle fue operada de tiroides.

caracteriza además por su perilla, como todos los personajes adultos y barbudos de Boris Vian, –como Athanagore en *L'Automne à Pékin*, M. Grille en *L'Herbe rouge* o Jacquemort en *L'Arrache-coeur*, entre otros–, puesto que, de alguna manera, la sabiduría de los años se ve recompensada con ese adorno capilar.

Del mismo modo que Colin y Nicolas poseen referentes cinematográficos, Mangemanche podría estar emparentado, como dijimos, con Groucho. Esta idea de Pestureau, que nosotros consideramos acertada, se debería a su tremendo parecido con un personaje que interpretó Groucho Marx, el Dr. Hugo Z. Hackenbush en *Un día en las carreras*, un veterinario que es ascendido a director de clínica. Además Hugo Hachebuisson, era el seudónimo que adoptó Vian como cronista en la revista *Les Amis des arts*[33]. La manera de actuar, de moverse y de hablar de Mangemanche, –incluso en un momento dado en *L'Automne à Pékin* se hace referencia a su bata blanca de veterinario–, nos recordará mucho, como veremos, a este miembro de los *Marx brozeures* que tanto gustaban a Vian.

En *L'Automne à Pékin*, los personajes principales que se dirigen hacia el desierto de Exopotamie serán presentados en los cuatro preludios A, B, C, D, en los que se prepara la orquestación de la novela. En cada uno de ellos, la primera palabra será el nombre del personaje que se presente, –como en las anteriores novelas, *Trouble dans les andains* con « Le comte Adelphin » y *L'Écume des jours* con « Colin »–. En el Preludio A, « Amadis Dudu », en el Preludio B, Claude Léon y también aparece el abbé Petitjean, en el Preludio C, « Angel attendait Anne et Rochelle », se presenta al triángulo amoroso de esta novela, y en el Preludio D « Le professeur Mangemanche » y su interno. Todos estos personajes se reunirán, en cuanto lleguen al desierto, con el hostelero Pippo Barrizone y el arqueólogo Athanagore y su equipo, compuesto por Martin, su cocinero Dupont, Brice, Bertil y Cuivre.

Ahora vamos a analizar especialmente cómo son focalizados los personajes en esta novela, pues ya tendremos ocasión de considerar sus descripciones –su físico y su indumentaria– en otros apartados. Pensamos que en *L'Automne à Pékin*, el hecho de que la novela se desarrolle en un espacio mental, en ese desierto de arenas doradas,

[33] *Cf.*, Pestureau, *Boris Vian, les amelauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 345. Y también Pestureau, « l'influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris Vian » in Coloque de Cerisy, Vol. II, Paris, UGE 10/18, 1977, p. 300.

condiciona enormemente la presencia de los personajes, ya que se trata de un desierto superpoblado, de un sitio que debería estar vacío, ser solitario, y que, sin embargo, se puebla con personajes que se encuentran, que se cruzan sin cesar y que se concentran en ese lugar. De manera que es crucial la forma en que son inmediatamente percibidos por los demás. Esto es, pasamos de las presentaciones directas del narrador en los preludios, a otro tipo de presentaciones y focalizaciones, en los movimientos, en el desierto.

En los preludios podemos encontrar también presentaciones indirectas a través de la mirada de otros personajes, pero son más bien excepcionales. Por ejemplo en el preludio C Rochelle es descrita casi siempre desde la perspectiva de Angel, que no le quita los ojos de encima, –como hacía Colin con Alise, Isis y Chloé, (EJ)–. O bien, en el preludio D, en el capítulo VII, el Pr. Mangemanche describe desde su punto de vista a Anne, que el lector ya conoce desde el preludio anterior. « Lorsqu'il entra dans la chambre de Cornélius, il [Mangemanche] trouva, assis sur le lit de la chaise, un grand gaillard costaud et blond. » (AP, D, cap. VII, 252). Anne, que parece Flash Gordon, será confundido en otras ocasiones, –por ejemplo por Athanagore que no le distingue bien mientras avanza en la dunas–, con su doble Angel.

Pero, como decíamos, es en los tres movimientos y en el desierto, –quizá por la influencia de esa atmósfera extraña–, donde encontramos curiosas presentaciones o descripciones de personajes. Por ejemplo, ya desde el principio, en el capítulo I, del movimiento I, el arqueólogo se auto-caracteriza de la siguiente manera.

> Athanagore Porphyrogénète.
> reposa son marteau archéologique, et, fidèle à sa devise (sib tibi terra levis), entra sous sa tente pour déjeuner [...]
> pour la commodité du lecteur, il remplit la fiche de renseignement suivante, reproduite ci-dessous in extenso, mais en typographie seulement.
> Taille : 1 m 65.
> Poids : 69 kilogrammes force.
> Cheveux : grisonnant.
> Système pileux résiduaire : peu développé.
> Âge : incertaine.
> Visage : allongé.
> Nez : foncièrement droit.
> Oreilles : type universitaire en anse d'amphore.
> Vêture : peu soignée et les poches déformées par un bourrage sans scrupules.

> Caractères annexes : sans aucun intérêt.
> Habitudes : sédentaires en dehors des périodes de transition.
> Ayant rempli cette fiche, il la déchira, car lui n'en avait absolument pas besoin, vu qu'il pratiquait depuis son jeune âge le petit exercice socratique nommé vulgairement (...). (AP, Mov. I, cap. I, 259-260).

De esta manera tanto el narrador como el propio personaje proporcionan al lector y narratario los datos pertinentes sobre este personaje. En esta ficha se da prioridad a los detalles físicos y a la vestimenta, se indica con exactitud su estatura, su peso, el color y la abundancia de su pelo, la forma de su nariz, de sus orejas, su forma de vestir, pero nada sabemos acerca de sus orígenes o de su ideología. Aparte del hecho de que es mencionado su sedentarismo, –fuera de los periodos de transición, y por lo tanto no es el caso durante esta novela de cambios– y que es mencionada su profesión, –como con el resto de personajes, pues sabemos que Anne y Angel son ingenieros, que Mangemanche es médico y que Petitjean es un religioso–, nada más se nos dice explícitamente sobre la psicología de este personaje, ya que su edad es incierta, y los « Caractères annexes : sans aucun intérêt. », los datos sobre su interioridad no son indispensables en ese momento. Para conocer a Athanagore íntimamente, como al resto de personajes, habrá que observarle físicamente y dilucidar sus pensamientos y emociones a través de su comportamiento, sus gestos y los enunciados que emita.

Del mismo modo que en *L'Écume des jours* Alise era presentada como una fotografía y Colin como una imagen atrapada en un espejo, aquí Athanagore se reduce a un papel bidimensional, como si fuera la primera imagen, el primer dibujo de un personaje de BD.

Lógicamente, como Athanagore ya se conoce y él no necesita para nada esa ficha, útil sólo para el lector, la rasga, y es como si despedazara su imagen de papel. Lo mismo sucede con su criado Martin Lardier, que le acompaña en ese momento, « [...] À son tour, il remplit une fiche ; il la déchira malheureusement trop vite pour que l'on ait le temps de la recopier, [...] D'un coup d'oeil, on pouvait se rendre compte qu'il avait les cheveux bruns. » (AP, Mov. I, cap. I, 260). Pero, con un tono cómico, el narrador comenta que ha rasgado la ficha demasiado rápido y que por lo tanto el lector deberá conformarse con un solo dato recogido a través de un solo vistazo; Martin tiene el cabello oscuro.

Diríamos que el narrador quiere advertir aquí al lector de que sus personajes no son de carne y hueso; Athanagore es descrito gracias a un formulario, es un ser de papel y en sus venas corre la tinta. En el *passage* entre el segundo y el tercer movimiento de la novela, el narrador, que hace comentarios sobre la evolución de los personajes dice « La fin des autres personnages est, en vérité, moins prévisible : soit que l'enregistrement irrégulier de leurs actes aboutisse à une indétermination à plusieurs degrés de liberté, soit qu'ils n'aient pas d'existence réelle, malgré des efforts dans ce sens. » (AP, *passage*, 385). A pesar de sus esfuerzos el narrador reconoce que o bien el *choix* existencial de sus personajes es difícil de prever porque en la suma irregular de sus actos no se dan indicios de lo que van a decidir finalmente, de cómo van a emplear su libertad, y por lo tanto no puede conjeturar lo que sucederá con ellos, esto es, les concede una total autonomía. O bien admite que sus personajes son imágenes mentales que adquieren una corporeidad sólo a través del lenguaje, que no existen realmente, y en ese sentido entendemos perfectamente porqué *L'Automne à Pékin* era tan celebrada por Robbe-Grillet.

Quizá sea en esta novela coral, que se basa en los encuentros, en las relaciones y en las búsquedas personales, donde el personaje adquiere una mayor relevancia, en el sentido de que es más cuestionado, más analizado y al mismo tiempo está más presente.

En cuanto al triángulo amoroso formado por el personaje desdoblado, Anne y Angel, y el objeto de la discordia, Rochelle; Angel mira a Rochelle y ésta mira a Anne, sus miradas son un reflejo de sus deseos. Angel focaliza y describe siempre a Rochelle en el preludio C, y ésta focaliza y describe a Anne, ambos casi siempre de manera fragmentada, como si fueran observados en primeros planos. Angel se fija en los cabellos brillantes de Rochelle que le deslumbran y no le dejan percibir su rostro, ni fijarse en el color de sus ojos, y Rochelle contempla los músculos de Anne o su elevada estatura. « Anne venait d'arriver et posait sa valise dans le filet ; son visage était en sueur ; sa veste gisait déjà au-dessus de sa place et Rochelle admira ses biceps à travers la popeline de sa chemise de laine. » (AP, Mov. I, cap. III, 272-273). Rochelle no fija su mirada en sus ojos o en sus manos, ella sólo ve sus músculos insinuados bajo el tejido[34].

[34] Como los músculos marcados bajo el tejido elástico de los trajes de los superhéroes.

El personaje es captado siempre desde fuera, no hay introspección, el lector sólo anota los datos que le proporciona el narrador o, en este caso, otro personaje que observa sus actos y su forma de vestir[35]. Este triángulo se deshace momentáneamente con la irrupción de Cuivre, la mujer-elemento que se ofrece a Angel. En el capítulo IX del movimiento I aparece Cuivre con sus hermanos trabajando en las excavaciones que dirige Athanagore, y es el arqueólogo el primero en hablarle de los nuevos personajes que han aparecido en el desierto y que pueblan la superficie. « – Comment sont-ils ? demanda-t-elle. Il y a deux hommes, dit l'archéologue. Deux hommes et une femme, et puis des ouvriers, des enfants et Amadis Dudu. » (AP, Mov. I, cap. X, 302). De esa forma el arqueólogo designa a los personajes venidos de fuera, a los extranjeros.

Athanagore es el que pone en contacto a Angel, uno de los recién llegados, con Cuivre y con el abbé Petitjean. « – Bonjour dit Athanagore. Je vous [Angel] présente Cuivre et l'abbé Petitjean. » (AP, Mov. I, cap. XI, 309). De ese modo, empezará el proceso de aprendizaje de Angel, al acercarse y ponerse en contacto, desde el primer movimiento, con los personajes del desierto, empezando por el sabio arqueólogo.

En *L'Automne à Pékin*, los personajes hablan a menudo entre ellos de otros personajes, y de ese modo contrastan su impresiones, por ejemplo respecto al abbé Petitjean, quizá el más contradictorio o paradójico de esta novela, Athanagore opina que es simpático y Cuivre le responde que es idiota y se pregunta si se trata realmente de un religioso, aunque reconoce que es muy diestro con las manos. En cambio más tarde, será Cuivre quien de una opinión favorable al obrero Marin. « J'aime pas les curés. [...] mais celui-ci n'est pas comme les autres. – Je sais, dit Marin, mais il a une soutane quand même. – C'est un rigolo, dit Cuivre. – C'est le plus dangereux. » (AP, Mov. I, cap. IV, 332). Es cierto que, como dice Cuivre, el abbé Petitjean no es como los demás religiosos que aparecen en el *lenguaje-universo* de Vian, pero Marin arguye que no deja de ser un cura porque lleva sotana, y efectivamente, como veremos, la vestimenta suele ser determinante.

Otro ejemplo de personaje ausente que se construye a veces a través de los dictámenes y juicios de los demás es Anne, personaje que resulta particularmente

[35] En el capítulo sobre la exteriorización del personaje hablaremos del behaviorismo en las novelas de Vian.

antipático a aquellos que simpatizan con Angel, con su opuesto, es decir Athanagore y el abbé Petitjean.

> – C'est bien l'autre, constata Athanagore. Vous le connaissez ? – Peu. Il est toujours en train de dormir, de travailler ou de prendre de l'exercice avec la secrétaire du pédé. – Il court... dit l'archéologue. Anne s'approchait rapidement. – C'est un beau gars, dit Petitjean. – On ne le voit jamais… Qu'est-ce qui le prend ? (AP, Mov. III, cap. II, 391).

Anne en boca de Athanagore es el Otro, ese que no sale, que no se ha acercado a ellos como Angel, porque sólo duerme, trabaja y fornica con Rochelle, la secretaria del *pédé* Amadis Dudu. Ellos saben que es el rival de Angel, de su acólito, Petitjean reconoce su apostura pero Athanagore, implacable, le reprocha de nuevo que hasta ese momento, y ya estamos en el movimiento III, no le habían visto nunca. Su parecido físico con Angel es tal que en un primer momento el arqueólogo le había confundido con su amigo, pero en el enfrentamiento final entre los dobles, en el momento en el que sea necesario elegir no se equivocarán, estarán del lado de Angel.

El primer personaje focalizado por el narrador en *L'Herbe rouge* es Wolf, el protagonista, que aparece desde la segunda línea: « Wolf, fasciné, guettait le petit coin de jour démasqué périodiquement par le retour en arrière de la branche. » (HR, 429). Sentado en su despacho mira por la ventana, se levanta y se dirige hacia el exterior, no se nos describe ni su físico ni su indumentaria, sólo se señala ese movimiento hacia fuera, hacia la hierba roja, « Il descendit l'escalier, se retrouva dehors et ses pieds prirent contact avec l'allée de briques, bordée d'orties bifides, qui menait au Carré, à travers l'herbe rouge du pays. » (HR, 429). De la hierba escarlata –y las ortigas bífidas– el narrador dirige los ojos del lector hacia la máquina de acero gris, amenazadora. Wolf y la máquina se convierten así en uno, se observa desde el *incipit* que son inseparables. La máquina es algo más que un proyecto, un trabajo o un medio de transporte hacia el pasado, la máquina es Wolf, es su doble plateado, como su reflejo en el espejo gris metálico.

Su compañero masculino, Saphir Lazuli aparece justo al lado de la máquina, justo al lado del otro Wolf, y curiosamente se le describe por su simple indumentaria de trabajo

y por metonimia. « La combinaison de Saphir Lazuli, le mécanicien, s'agitait comme un gros hanneton cachou près du moteur. Saphir était dans la combinaison. » (HR, 429). Como si fuera una cáscara vacía, o un guiñapo, no se aprecia el cuerpo sólo el tejido que le rodea. Mucho ha cambiado la presentación de estos héroes respecto a los primeros, aquí ya no encontramos descripciones extraordinariamente detalladas de su físico y de su vestimenta, los personajes ahora son apenas esbozados con débiles trazos. Habrá que esperar al final de la novela, al momento de su muerte en el que este personaje adquiere realmente protagonismo, para obtener una descripción física de Lazuli.

> [Lazuli] [...] avec ses cheveux sablés, ses épaules larges et sa taille mince. Il portait sa combinaison de toile de cachou et la chemise ouverte. Ses yeux étaient gris comme le gris métallique de certains émaux[36], sa bouche bien dessinée avec une petite ombre sous la lèvre inférieure, et les lignes de son cou musclé donnaient au col de sa chemise un mouvement romantique[37]. (HR, cap. XXVIII, 506).

Lazuli, o más bien la *combinaison* de Lazuli, también se presenta al principio, como Wolf, desde la perspectiva del narrador porque aparece como un elemento integrante del paisaje, y sólo un instante después Wolf y Lazuli se perciben mutuamente y se reúnen, « Il rejoignit Wolf à dix mètres de l'appareil et ils terminèrent ensemble. » (HR, 429).

Como siempre los personajes masculinos tendrán preferencia sobre los femeninos, aparecen los primeros y son focalizados por el narrador, en cambio los femeninos surgen después y son descritos desde el punto de vista de los personajes masculinos, –igual que en *L'Écume des jours*–. Lil y Folavril, las parejas de Wolf y Lazuli respectivamente, surgen al final del primer capítulo. Muy sucintamente, Wolf es el que percibe a su mujer gracias a su olfato, por su sinestésico *parfum blond* y el que ve a Folavril cogida de la mano de Lazuli, con sus cabellos amarillos cubriendo su rostro como una celosía.

[36] Se pone de relieve el gris frío y metálico de la máquina, el gris plateado de la escarcha, del polvo, de todo lo que es viejo y usado, como los personajes cenicientos que entrevistan a Wolf acerca de su infancia, de sus estudios o de sus amores pasados.

[37] Con esos hombros anchos, esa cintura fina, ese cuello musculoso y esa combinación, ¿no se parece acaso Lazuli a un superhéroe de cómic?

Ambas mujeres se asocian por el color de sus cabellos, y ése es el único dato que se da inicialmente al lector. En esa primera aparición se señala ya su supeditación a los personajes masculinos que son los que verán, los que percibirán sensorialmente a los femeninos. Lil será captada sólo por Wolf y Folavril por Lazuli o por Wolf, –de ahí que más tarde consideremos el atisbo de un triángulo amoroso–. No obstante, si los personajes masculinos son los que acaparan el inicio de la historia, los femeninos son los que la culminan y los que triunfan, por ello al final la indumentaria de las dos será descrita con todo detalle.

En cuanto al Sénateur Dupont, aparece en el capítulo II, porque Folavril insiste en que inviten al perro a comer, ya que el pobre siempre está encerrado en la cocina. La primera vez que aparece todos distinguen su silueta gris –insistencia en el color ceniciento– y peluda.

En el capítulo III, los cuatro personajes principales son presentados así, en dos líneas, por el narrador: « La vie était vide et pas triste, en attente, pour Wolf. Pour Saphir, débordante et pas qualifiable. Pour Lil, corollaire. Folavril ne pensait pas. » (HR, cap. III, 433). Los personajes secundarios que aparecen en la dimensión de la hierba roja, unos son focalizados por el narrador: la *reniflante*, el alcalde, la gorda alcaldesa que cambia de color, el vendedor de quesos y todos aquellos que pertenecen a la charanga; y otros son focalizados por Wolf y Lazuli, aquellos personajes que encuentran en el *quartier des amoureuses*. En cambio, en la otra dimensión, aquella a la que Wolf accede en su viaje interior con la máquina, son todos presentados y descritos desde su perspectiva. De esa manera Wolf se convierte en el «Gran observador», igual que en *L'Arrache-coeur* lo será Jacquemort. Wolf es el que mira a los demás, a M. Perle, l'abbé Grille, M. Brul, mlle. Aglaé y mlle. Héloïse, a Carla y al funcionario.

En su primer viaje, en el capítulo XV, Wolf es entrevistado por el anciano M. Perle que pretende hacerle hablar de su infancia. Ese viejo barbudo es visto así por Wolf: « Wolf distingua la silhouette assise d'un vieil homme vêtu de lin. Lorsqu'il fut plus près, il constata que ce qu'il prenait pour un vêtement, c'était en réalité une barbe, une vaste barbe argentée qui faisait cinq à six fois le tour du corps de l'homme. » (HR, 462). Una barba inmensa, descomunal que cubre su cuerpo, y cuyo color plateado se asocia con la máquina y con el pasado de Wolf. Del mismo modo que en su siguiente viaje, M.

Brul, otro anciano –de cuarenta y cinco años–, tiene los cabellos grises y lleva un reloj de acero que saca del bolsillo de su chaleco gris.

> Il était âgé de quarante-cinq ans environ, il était maigre, les os de sa mâchoire ressortaient sous ses joues jaunes et son nez pointu faisait triste. Il avait deux yeux soupçonneux sous des sourcils mités et en rond en dépression sur ses cheveux gris marquait la place d'un chapeau trop porté. [...] je devrais maintenant vous interroger sur votre travail d'écolier et vos études. (HR, cap. XXIII, 487).

Antes de conversar con el señor Brul, Wolf se entrevista con su colega el abbé Grille[38], y otra vez es Wolf el que focaliza a ese eclesiástico que le parece pedante, « [...] mince, distingué, l'Abbé Grille paraissait s'impatienter. Il avait une petite barbe en pointe et une soutane de bonne coupe... » (HR, 488). Con lo primero que le identifica es con la sotana. En el tercer viaje Wolf se enfrenta de nuevo a la vejez gris personificada en dos solteronas, que, desde su perspectiva, y con la reverberación de la playa, parecen pajarracos negros[39].

> Maintenant à côté de ses vêtements, il y avait deux formes noires, immobiles sur de grêles pliants aux pieds jaunes. Comme elles lui tournaient le dos, il n'eut pas honte de sortir nu et s'approcha d'elles pour se rhabiller. Lorsqu'il fut décent, comme averties par un instinct secret, les deux vieilles dames se retournèrent. [...] – Nous sommes chargées de vous interroger. – De... de m'interroger sur l'amour ? – Parfaitement, dit Mademoiselle Héloïse, nous sommes des spécialistes. – Des spécialistes, conclut Mademoiselle Aglaé. Elle s'aperçut, à temps, qu'on voyait un peu trop ses chevilles et tira pudiquement sa robe. (HR, cap. XXXI, 514-515).

Wolf las percibe, mientras él se viste, sentadas, inmóviles, de espaldas y una vez que se giran, puede describir la vejez y mojigatería de estas enfermeras retiradas gracias a su indumentaria, –que analizaremos más tarde en el apartado que hemos dedicado a la vestimenta de los personajes–. Esas ropas usadas y pasadas de moda continúan haciendo

[38] Antes de empezar con los estudios, M: Brul le recomienda que arregle sus cuentas con la religión cosa que Wolf hará con mayor prontitud porque « En effet, vos rapports avec la religion ont duré fort peu de temps, alors que vos études vous ont accaparé jusqu'au-delà de la vingtième année. » (HR, 487). Como es también el caso de Vian.

[39] Resulta significativo que la primera imagen que capta Wolf de los personajes que focaliza sea tan difusa, como si tuviera problemas de percepción: el Sénateur Dupont es una silueta gris, confunde la barba de M. Perle con un traje de lino arrugado, « Wolf distingua la silhouette assise d'un vieil homme vêtu de lin », las dos ancianas solteronas son sólo « [...] deux formes noires, immobiles » y más tarde su sobrina Carla será una « [...] silhouette gainée de soie blanche ».

hincapié en la vetustez o el declive senil, con un detalle final muy a tener en cuenta, « Elles avaient des pince-nez d'acier bleu »; de ese modo se insiste otra vez en el cromatismo del acero, del color frío de lo usado, de lo muerto, que se opone al cálido amarillo solar y vital.

Resulta también significativo que, –por seguir el programa establecido–, cuando Wolf debe dar cuenta de su pasado amoroso sentimental y erótico, sus entrevistadores cambien de sexo y pasen a ser mujeres, lo cual le hace sentirse más cohibido y por otro lado refuerza la idea de inversión. Inversión que se opera, decimos, porque del mismo modo que cuando Wolf tiene que hablar de su infancia se coloca delante de él un personaje anciano, cuando le toca hablar de sus problemáticas relaciones con el sexo contrario se sitúan ante él personajes femeninos. En su último viaje, las ancianas grises son sustituidas por su hermosa sobrina dorada, Carla. Que Wolf percibe sensualmente dentro del agua, como si fuera una sirena que le atrajera con su peligroso canto.

> [...] une silhouette gainée de soie blanche le frôla. Par un réflexe élémentaire, il passa sa main sur ses cheveux avant de remonter. Il émergea, ruisselant, à bout de souffle, et devant lui, vit le sourire et les cheveux frisés d'une fille brune à qui le soleil avait fait un teint d'or foncé. [...] Je m'appelle Carla. [...] – Ces deux dames étaient vos tantes ? demanda Wolf. (HR, cap. XXXIII 523)

Wolf conversará con esa joven turbadora, –como hizo con sus tías–, acerca del deseo y no sobre el amor o el matrimonio. Carla, de ojos de león y rostro triangular, –como Ursula Kübler–, es, igual que la misteriosa mujer de amarillo del relato « Le Rappel[40] », su última ilusión. En ese relato la muerte adquiría curvas femeninas y tenía ojos dorados[41] y rostro triangular y esa mujer de amarillo precedía el último estertor del suicida; del mismo modo que Carla precede o vaticina la muerte de Wolf, le avisa de que ya no hay esperanza para él. Porque siempre ha sabido resistirse a sus deseos, porque nunca ha sabido, ha podido o ha querido llevar a cabo sus más íntimos anhelos morirá decepcionado. Y es que el suicido de los personajes masculinos parece siempre provocado por el desengaño y el deseo contenido de la mujer solar.

[40] Vian, « Le Rappel » in *Les Lurettes fourrées*, (Éd J.J. Pauvert, 1950), Paris, Le livre de Poche, [junto a L'Herbe rouge, prólogo, comentarios y notas de G. Pestureau], 1992, pp**.** 163-175. Relato de 1950 que coincide con la publicación de *L'Herbe rouge*.
[41] Como la inquietante *Fille aux yeux d'or* balzaciana.

Antes de suicidarse, Wolf se enfrenta finalmente con el símbolo de la usura, con un funcionario hierático, y lo describe así, « [...] un fonctionnaire tout cassé, coiffé d'un canotier jauni, avec un col dur et une petite cravate noire. » (HR, 525). Esos tres complementos de otra época le bastan para definirle.

En la última novela, en *L'Arrache-coeur*, el primer personaje focalizado por el narrador es Jacquemort, que aparece como un extranjero, como un personaje desconocido, inmerso en el espacio, –como hemos visto que sucedía con Wolf–, « Jacquemort avançait sans se presser [...] Jacquemort se pencha sur l'étroit rebord qui le séparait du vide. [...] Jacquemort s'agenouilla sur l'herbe terreuse de l'été [...]. » (AC, I, cap. I, 539). Hierba terrosa de color rojo como la de *L'Herbe rouge*, e, igual que en la presentación de Wolf, observamos una ausencia de descripción inicial de su físico o su indumentaria, lo cual es aún más lógico si tenemos en cuenta que Jacquemort aparece en el punto en el que desaparece Wolf, es decir, en el vacío. Pues más tarde, gracias a una conversación que mantiene con Angel, descubrimos que Jacquemort ha nacido hueco, carente de sustancia. « Je suis né l'année dernière, tel que vous me voyez devant vous. Regardez ma carte d'identité. [...] – J'avais pourtant une notice à côté de moi, dit Jacquemort. – Psychiatre. Vide. À remplir. » (AC, I, cap. IX, 551). Jacquemort no tiene pasado, –porque Wolf se ha encargado de aniquilarlo, de deshacerse de sus recuerdos–, « Pour ne pas avoir de désirs ni d'orientations il faudrait que vous eussiez subi un conditionnement social parfaitement neutre. Que vous soyez indemne de toute influence, et sans passé intérieur. » (AC, I, cap. IX, 550). Es el caso, Jacquemort es un personaje nuevo en todos los sentidos, « Je suis neuf. » (AC, I, cap. XIII, 556), dirá él. Casi acaba de nacer, como los trillizos de Clémentine, y como recién nacido que es abre los ojos al mundo con sorpresa y desconcierto.

Por ello, y a parte de algunas posibles intervenciones fortuitas del narrador en la focalización del resto de personajes, –por ejemplo en la de Angel–, Jacquemort será el *voyeur* por excelencia de la novela. Será el personaje que presente y describa a los demás, a Clémentine, a los *trumeaux*, a Culblanc, a La Gloïre y a todos los habitantes del pueblo, al carpintero, a los aprendices, al cura, al herrador, etc.

Al final del primer capítulo, cuando Jacquemort se introduce en la casa del acantilado, el psiquiatra percibe a Clémentine en pleno alumbramiento, ya en su papel

de madre, « Sur le lit, la mère reposait, en proie aux cent treize douleurs de l'enfantement. » (AC, I, cap. I, 540). Y también es el primero en ver a los tres niños saliendo de su vientre, « Jacquemort se mit debout. Comme le troisième bébé arrivait, il le saisit adroitement, aida la femme. Brisée, elle retomba. » (AC, I, cap. IV, 544). Luego esos niños, Joël, Noël y Citroën crecerán rápidamente y Jacquemort estará siempre presente en sus metamorfosis. En cuanto al resto de personajes que son descritos por el psiquiatra, añadiremos aquí únicamente la presentación de La Gloïre, ya que nos parece interesante contemplar cómo ve Jacquemort a ese personaje que finalmente él remplazará.

> Sa tête apparut au-dessus du plat-bord. La barque s'agitait, roulait au gré de ses efforts. Jacquemort distingua enfin la figure de l'homme, qui, dans une dernière tentative, réussit à passer un bras et une jambe et s'affala au fond de la barque. C'était un homme assez âgé. Il avait un visage creusé, des yeux bleus lointains. Il était entièrement rasé et ses cheveux blancs et longs lui donnaient une expression à la fois digne et débonnaire, mais sa bouche, au repos, se marquait d'amertume. Présentement, il tenait entre ses dents un objet que Jacquemort ne put identifier. (AC, I, cap. XV, 565-566).

Entre sus dientes lo que Jacquemort no puede distinguir es un trozo de carroña, en plena putrefacción, pues la función de La Gloïre consiste en pescar los pecados del mundo, los desperdicios que arroja el pueblo al arroyo rojo. Ese viejo « [...] vêtu d'un sac et de loques informes. » (AC, I, cap. XV, 566), que ni siquiera tiene un nombre, –La Gloïre es el nombre de la barca–, es la imagen misma del extranjero, del marginado, del cabeza de turco y es el papel que, al final de la novela, Jacquemort acabará adoptando.

Como hemos podido apreciar, se ha producido un cambio o una evolución en la primera presentación de los personajes desde *Trouble dans les andains* hasta *L'Arrache-coeur*. En *Trouble dans les andains*, conocíamos muchos datos de los personajes, por ejemplo sabíamos su edad concreta, –Adelphin tiene treinta años o el Baron Visi es un sexagenario cuando lo encuentran en su barca–. Conocíamos los orígenes del Major, la educación de Antioche, las profesiones del Major o de Brisavion. Los objetos de los bolsillos de Antioche que lo caracterizaban o la forma violenta de actuar del Major. Habrá que esperar a Angel, Wolf y Jacquemort para observar de cerca la destrucción y

la confusión del individuo, para que Vian nos presente a personajes atormentados, que buscan desesperadamente dar un sentido a sus vidas. Angel en el amor, Wolf en la destrucción de su pasado por ausencia de deseos, y Jacquemort en la creación de un pasado para desear algo.

Una vez que hemos contemplado cómo y por quién son presentados los personajes en las novelas de Boris Vian, –o en qué condiciones hacen su primera aparición en escena–, pasaremos a hacer algunas consideraciones acerca de las primeras marcas o de las etiquetas de los personajes. Ya que la onomástica o los patronímicos que Vian concede a sus personajes son siempre significativos y constituyen un primer punto de referencia. Observaremos el nombre del personaje como una imaginaria línea de salida en la posterior «carrera» de construcción progresiva del personaje, ya que como afirma Philippe Hamon, « “ l'étiquette sémantique ” du personnage n'est pas une “ donnée ” a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive[42] [...] ». El lector sólo es capaz de aprehender al personaje en su conjunto y de abstraerlo, –pues es imposible extraerlo– una vez que ha observado todas sus intervenciones y ha sido sensible a sus cambios o a su evolución. Es imprescindible llevar a cabo una adición de rasgos significativos del personaje a medida que avanza la intriga, porque para el lector crítico el personaje no constituye tampoco, en absoluto, un elemento narrativo o un campo de estudio fácil de limitar e inmediatamente identificable.

> [...] le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre; il n'est pas dénombrable même [...] et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles [...] localisable partout et nulle part, ce n'est pas une partie autonome, d'emblée différenciable et différenciée, prélevable et homogène du texte, mais un “ lieu ” ou un “ effet ” sémantique diffus qui, à la fois côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, etc. [...] son analyse relève donc, peut-être plus que tout autre objet d'étude, d'une décision arbitraire de l'analyste, et réclame des précautions particulières dans sa construction[43].

[42] Hamon, Ph., *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Maquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 21.
[43] *Ibid.*, pp. 18-19.

Nosotros estamos interesados en descifrar y analizar todas aquellas particularidades propias de los personajes vianianos, tanto aquellos rasgos, que, evidentemente, en ocasiones coincidirán con la concepción del personaje tradicional, como, sobre todo, aquellos otros rasgos que los hacen originales. Intentando respetar siempre los textos y teniendo en cuenta la manera de entender y de desestabilizar la literatura de Boris Vian.

I. B. Las etiquetas de los personajes vianescos.

Philippe Hamon, en *Le personnel du roman*, dedica un capitulo a « L'étiquette du personnage[44] » En él considera la importancia de la apelación de los personajes mediante una serie de marcas: nombres propios, apellidos, apodos, seudónimos, perífrasis descriptivas diversas, títulos, pronombres personales, *leitmotifs*, etc.

Pues « le personnage, " L'effet-personnage " dans le texte, n'est, d'abord, que la prise en considération de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution[45] [...] ». La «etiqueta» constituye y construye al personaje « Étudier un personnage, c'est pouvoir le nommer. Agir, pour le personnage, c'est aussi, d'abord, pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit[46].»

Esa marca o etiqueta es ya un reflejo de la identidad del personaje, y ha de tenerse en cuenta la intertextualidad que puede vehicular el nombre, ya que puede ser simbólico, o irónico o exponer referencias culturales, literarias, cinematográficas o históricas. « Le nom propre, lexème " vide " pour les linguistes, est, dans un univers de fictions romanesque, au contraire, lieu " plein ", programme narratif[47]. ». Es cierto que, en el universo de ficción de Vian, los nombres adquieren una gran importancia, los patronímicos que inventa el autor para sus personajes no tienen desperdicio y suelen ser relevantes, pero también es cierto que juega, por un lado, con nombres extremadamente barrocos, aristocráticos y extravagantes, vacíos, que puede adjudicar a personajes secundarios y por otro lado, los personajes protagonistas, –a partir de *L'Écume des*

[44] Hamon, *Le personnel du roman, op. cit.*, pp. 107-150.
[45] *Ibid.*, p. 107.
[46] *Ibid*.
[47] *Ibid.*, p. 108.

jours–, poseen nombres sin apellido, sin orígenes, sin herencia, sin pasado. Nombres breves como: Chick, Chloé (EJ), Anne, Angel (AP), Wolf, Lil (HR) y que en ocasiones aparecen claramente en forma de diminutivos, como por ejemplo Colin (EJ), Atha (AP) o Folle (HR).

Por lo tanto, vemos que sus personajes no alcanzan el anonimato de los personajes sin nombre que aparecen en algunas novelas de los *Nouveaux romanciers*[48], pero sin embargo sus nombres tampoco obedecen a un *effet-personne*, a un interés en proporcionarles una verosimilitud realista, una impresión de vida. Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman* decía con sorna « Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité[49]. ». Muchos personajes vianescos carecen de apellido y de familia: Colin, Chick, Alise, Nicolas, Chloé (EJ), Anne, Angel, Rochelle, Cuivre (AP), Wolf, Lil, Folavril (HR), Jacquemort, Clémentine, los trillizos, Noël, Joël y Citroën –que nacen y crecen sin apellido a pesar de la presencia incontestable de sus padres– (AC). Algunos, como Jacquemort, surgen de la nada, sin pasado. Y en general, esos nombres propios cumplen más una función simbólica que una tarea de credibilidad realista.

Vian no llega a cambiar, como hace Beckett, el nombre y la forma de un personaje a lo largo de un mismo relato, pero sí se atreve –en su teatro, en *L'Équarrissage pour tous*[50]– a dar adrede el mismo nombre a dos personajes distintos, igual que hace Faulkner en *Le Bruit et la Fureur*[51]. En esa obra de teatro, la madre y la hija se llaman las dos Marie, –como en la novela de Faulkner la madre y la hija se llaman ambas

[48] Como A en *La Jalousie* de Robbe-Grillet. Y es que en el proceso de destrucción del personaje del S. XX es característica la ausencia del nombre, signo de una pérdida de identidad. Sarraute en « L'Ère du soupçon » decía al respecto: « Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne. [...] Le héros de Kafka n'a pour tout nom qu'une initiale, celle de Kafka lui-même. Joyce désigne par H.C.E., initiales aux interprétations multiples, le héros protéiforme de *Finnegans Wake. »*. Sarraute, N., « L'Ère du soupçon » [artículo publicado en *Les Temps modernes* en febrero de 1950] in *L'Ère du soupçon*, (1956, Gallimard), Paris, Folio, coll. « Essais », 1999, pp. 74-75.

[49] Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, (1961), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1996, p. 27.

[50] *Cf*., Vian, *L'Équarrissage pour tous*, (obra compuesta en 1947, publicada en Éd. Toutain, 1950), in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 1019-1100.

[51] En *Le Bruit et la fureur*, Quentin es el nombre del tío y de la sobrina, Caddy el de la madre y el de la hija. Nathalie Sarraute cita ese ejemplo de Faulkner en *L'Ère du soupçon*, « [...] l'audacieuse et très valable tentative de Faulkner, [...] le procédé employé par lui dans *Le Bruit et la Fureur* et qui consiste à donner le même prénom à deux personnages différents. Ce prénom qu'il promène d'un personnage à l'autre sous l'oeil agacé du lecteur, comme le morceau de sucre sous le nez du chien, force le lecteur à se tenir constamment sur le qui-vive. ». Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit*., p. 75.

Caddy–, creando la confusión del padre, *équarriseur* de Arromanches, y por supuesto la del lector.

Pensamos igualmente que, en el caso de Vian, la elección de los nombres de los personajes obedece en gran parte al placer que proporciona la sonoridad de las letras que los componen o al juego con el lenguaje. Desde el principio apreciamos el gusto de Vian por los nombres barrocos, que utiliza a diestro y siniestro, con un gran sentido del humor, especialmente, como hemos dicho, con los personajes secundarios[52], como la Duchesse Adémahye de Cornembouc (TA, 43). Gusto por los patronímicos aristocráticos de extensión y complicación exagerada, junto con los breves nombres anglosajones como Angel (AP, AC), Chick (AJ), Wolf (HR), Doddy (VP) o Lil (HR). Sonoridad jazzística de los nombres con Z, –Zizanie (VP), Ponteauzanne (EJ), Zin o Zolin (EJ)–; aliteraciones, mot-valises, contrepèteries, –Jean Sol-Partre, la duchesse de Bovouard (EJ)–; nombres activos compuestos de verbo y complemento, –Mangemanche (EJ, AP), Toucheboeuf (VP), Brisavion (TA)–; anagramas con su propio nombre; –Baron Visi (TA), René Vidal (VP)–; nombres propios y seudónimos de sus amigos y conocidos que son introducidos en la ficción –Corneille Leprince (VP), Peter Gna (VP), Claude Léon (AP)–; la lista es larga, lo cual indica el interés de Vian por los juegos o vericuetos del lenguaje en la onomástica de sus personajes.

Quizá es en las primeras novelas donde observamos con mayor claridad la profusión de nombres estrafalarios y a medida que avanzamos hacia las últimas novelas nos encontramos con nombres propios más cortos y sencillos. De el Comte Adelphin de Beaumashin, Sérafinio Alvaraide, La Baronne de Pyssenlied en *Trouble dans les andains*, y Vercoquin de Fromental o Zizanie de la Houspignole en *Vercoquin et le plancton*, pasamos a Chick, Colin, Chloé en *L'Écume des jours*, Anne, Angel, Cuivre en *L'Automne à Pékin*, Wolf, Lil, en *L'Herbe rouge* o Noël y Joël, en *L'Arrache-coeur*. Se produce una evolución de la fantasía fonética y estrambótica inicial hacia nombres más simbólicos o que tienen más resonancias intertextuales.

[52] Decimos que esto sucede con los personajes secundarios porque en su deseo de subvertir o desestabilizar las formas literarias, Vian concederá a este tipo de personajes, de figurantes, una atención incomprensible o inaudita gracias a complicados y extensos patronímicos, por ejemplo « [...] s'appelait Vulpian de Naulaincourt de la Roche-Bizon. » (HR, XXIII, 489), o a descripciones detalladas sin mucho sentido porque luego esos personajes no volverán a aparecer.

> L'onomastique est ici [TA] presque entièrement composée de calembours : les Beaumashin, Pyssenlied, Alvaraide, Cornovant, Cornembouc côtoient les Gandhi Raton, Salomon Kohn et autres [...] Il est vrai que certains de ces créations onomastiques rappellent *L'Os à moelle* de Pierre Dac et son équipe, le célèbre hebdomadaire qui parut de mai 1938 à mai 1940 et qui circulait chez les Vian[53].

Efectivamente, los primeros patronímicos deben mucho al humor particular de esa revista, e intercalados entre esos nombres variopintos hallaremos también, como hemos apuntado, los nombres de sus amigos y enemigos y de los miembros de su familia.

Como los nombres propios de los personajes de Boris Vian pueden ser reveladores e incluso resultar ser un equivoco o inequívoco reflejo de sus identidades, en este capítulo hemos considerado pertinente hacer un recorrido exhaustivo a través de su onomástica.

En la primera novela, en *Trouble dans les andains*,

> Il y a dans *Trouble dans les Andains* des groupes onomastiques importants. L'un redouble par exemple l'anagramme de l'auteur, Baron Visi et Brisavion, l'autre multiplie le Major Loustalot, Loostalo, Loustal O'Connor, enfin le troisième tourne autour d'allusions sexuelles peu dissimulées : Dunoeud, Alvaraide, Duzob, Kohn. Beaumashin semble s'y rattacher[54] [...]

Los nombres propios y patronímicos de los personajes principales, por orden de aparición, son los siguientes:

–El Comte Adelphin de Beaumashin[55]. Ese aristocrático nombre concuerda con su carácter decadente, y nos sirve para enlazarlo, por la alusión explícitamente sexual, « Beaumashin », Beau+machin, con su pérfido mayordomo Dunoeud y con su compañero el sátiro Alvaraide.

–Sérafinio Alvaraide[56], su seráfico nombre contrasta con la alusión procaz de su apellido. El serafín es un ángel de la primera jerarquía, representado con tres pares de alas, pero también significa «quemar», *seraph*, en hebreo, alusión que sería mucho más adecuada con su naturaleza sexualmente ardiente. En cuanto a su apellido, Pestureau en

[53] Lapprand, M., prólogo a *Trouble dans les andains* en *Oeuvres complètes*, Paris, Fayard, vol. I, 1999, p. 51.
[54] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, Paris, Ch. Bourgois, 1984, p. 58.
[55] *Ibid*., pp. 58-59.
[56] *Ibid*., pp. 21-22.

su *Dictionnaire des personnages* dice al respecto « Obsédé sexuel qui vit de sa virilité et meurt quand on la lui arrache. [...] Sa physionomie monstrueuse irradie la sexualité comme son patronyme : " Al'varaide[57] " ».

–El Major, Jacques Loustalot[58], « Notre bienheureux Major » es, como veremos, el personaje más recurrente del universo vianiano, ya que aparece en diversos relatos y en dos novelas *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, –sin contar la inacabada e inédita *Mort trop tôt*–. El nombre de este personaje tuerto, amigo y compañero inseparable de Boris Vian en la ficción y en la realidad, no se debe a ninguna invención vianesca. Jacques Loustalot y su apodo, su nombre de guerra, el Major, aparecen tal cual tanto en *Trouble dans les andains* como en *Vercoquin et le plancton*. En *Trouble dans les andains*, en el capítulo dedicado al Major, se hacen conjeturas acerca del origen de su apellido, como señala Pestureau.

> Sa généalogie est brillante ; il descend d'un forban héroïque, genre Frère Jean des Entommeures, qui, à Saint-Martin-du-Saignant – ça fait mieux que Saignanx ! – a « jeté l'ost à l'eau » d'où son nom aux pittoresques variations : Loustaleau, Loustalot, Loostal ou Loustal O'Connor, Loostalo[59].

Curiosa manera de burlarse o de ironizar sobre los orígenes de un personaje. En este caso, el patronímico pierde toda su fuerza referencial o su efecto de realidad porque se ficcionaliza, se exagera el verdadero origen. Aquí no se trata de que el nombre de ficción parezca real sino de que el nombre real parezca ficticio.

Más adelante analizaremos, con mayor detenimiento, este curioso fenómeno de fluctuación entre realidad y ficción que se produce con el personaje del Major.

–Antioche Tambrétambre[60], este personaje que aparece por primera vez en *Trouble dans les andains* como pareja o ente complementario del Major, es claramente, como demostraremos, una transposición narrativa del autor. La sonoridad de su apellido, y sobre todo su repetición silábica, refleja la multiplicidad de ese personaje. « [...] le nom

[57] *Ibid*., p. 21.
[58] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, pp. 260-265.
[59] *Ibid.*, p. 260.
[60] *Ibid.*, pp. 379-381.

de ce Tambrétambre se redouble de lui-même, annonçant Mangemanche aussi bien que la hantise de la gemellité[61] chez notre auteur[62]. ».

–Baron Visi[63] y Brisavion[64], son anagramas de Boris Vian. El Baron Visi se presenta de nuevo con un título nobiliario que muestra con ironía, como un espejo deformador, el sueño aristocrático y *dandy* de Vian. Brisavion es el doble-enemigo, del Baron, su ego adverso.

En cuanto a los personajes secundarios de esta novela, como hemos observado, suelen poseer una marca onomástica aunque sólo sean nombrados una sola vez y luego desaparezcan para siempre en el limbo del *langage-univers* vianesco. Sin orden ni concierto podemos citar rápidamente al mayordomo Dunoeud[65], que ya hemos relacionado con Alvaraide, Beaumashin o Duzob, por la alusión *gauloise* de su patronímico[66]. « Patronyme éloquent [...] du maître d'hôtel et pâtissier occasionnel du comte de Beaumashin (que des trucs zobscènes[67] !). » En la misma línea encontramos a le Cénobite, « Comment se priver du plaisir d'utiliser un tel nom religieux aux riches connotations phonétiques ? Comment ne pas en baptiser un barman qui branle des mixtures infectes[68] ? ».

En *Vercoquin et le plancton*, encontramos de nuevo en la primera parte, « Swing chez le Major » al Major y a Antioche Tambrétambre, rodeados de sus amigos los *zazous*. En la primera fiesta aparece el rival, Fromental de Vercoquin, y el objeto de la discordia, Zizanie de la Houspignole, ambos con etiquetas adornadas de la aristocrática partícula «de».

–Fromental de Vercoquin[69]. La marca de ese personaje merece una mención especial, ya que su patronímico aparece rutilante en el título de *Vercoquin et le plancton*, –junto al *plancton* que hace referencia a lo que se dice en el preludio sobre el carácter autobiográfico de la novela–. Ya apuntamos en el capítulo referido al *corpus*, que un

[61] Obsesión por el doble que analizaremos en el capítulo dedicado a las relaciones que establecen los personajes.
[62] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 380.
[63] *Ibid*., pp. 403-404.
[64] *Ibid*., p. 74.
[65] *Ibid.*, p. 141.
[66] En un registro vulgar el *noeud* es el glande del pene, como *zob* en argot alude también al miembro viril.
[67] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 141.
[68] *Ibid.*, p. 85.
[69] *Ibid.*, pp. 396-397.

ver-coquin es un parásito que corroe el cerebro del ganado, y en ese sentido se relacionaría con el sentimiento de marginalidad que no abandonaba a Vian a la hora de escribir.

> Une sorte de personnage de comédie burlesque, de bande dessinée ou de canular loufoque au rôle purement d'intrigue ou de faire-valoir, avec une pincée de satire pour les jeunes aristos bêcheurs qu'a pu rencontrer Vian à l'époque. Mais il convient de souligner aussi l'analyse subtile, œdipienne et vertigineuse qu'A. Costes a donnée du « ver-coquin » : nom vulgaire du cœnure, espèce de ver qui se développe dans la tête du mouton..., et du rapport de ce parasite avec l'écriture poétique : du vercoquin au vers freudien à travers le « vide identificatoire primaire » et ellipsoïdal... Eh oui[70] !

Además, curiosamente, a pesar de figurar su apellido en el título, Vercoquin no es en realidad un personaje principal[71], pues su cometido es sólo el de introducir a Zizanie y el de funcionar como un relativo oponente del Major. Y decimos «relativo» porque no constituye ni siquiera un gran obstáculo.

–Zizanie de la Houspignole[72]. Su nombre es de esos que juegan con la sonoridad de la Z[73], como Zénobie en *Les Bâtisseurs d'empire*, o la Zazie de Queneau, y que tanto encandilan a Vian. Su nombre, «cizaña», lo dice ya todo sobre su capacidad para crear la discordia entre los personajes masculinos, no sólo entre el Major y Vercoquin, sino también entre el Major y Antioche.

En la segunda parte de la novela, « À l'ombre des ronéos », las caricaturas de los personajes que trabajan en la CNU se perciben sólo con leer y apreciar sus nombres: Toucheboeuf[74], Requin[75], Brignole[76], Cercueil[77]..., con ellos, probablemente, Vian se divirtió retratando a sus antiguos compañeros de trabajo.

---

[70] *Ibid*., p. 397. *Cf.*, Costes, A., « Vers une compréhension psychanalytique de la créativité vianesque » in Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, vol. II, 1977, pp. 13-38.

[71] Lo habitual es que si para el título de una novela se toma el nombre de un personaje suela ser el nombre propio del héroe y no el de un personaje del que en realidad se puede prescindir. Esta práctica formaría parte del proyecto de subversión literaria de Vian.

[72] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, pp. 187-188.

[73] *Vid*., Pestureau, « *Z comme Jazz* » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, pp. 404-409.

[74] « Ce n'est point un vacher mais un ingénieur ; son nom entre dans une catégorie appréciée de Vian, noms composés d'un verbe et d'un complément, tels Mangemanche, Brisavion, etc. ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, pp. 385-386.

[75] « Voici, son nom l'indique, la terreur du C.N.U: où il est l'oeil du gouvernement ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 344.

[76] ¿Brignole de « Briguer » ? *Vid.*, Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 73.

–Léon-Charles Miqueut[78], el Sous-ingénieur principal, tío de Zizanie, es el personaje que encarna a la perfección todo lo estéril e inútil que tanto enojaba a Boris Vian. « C'est l'homme des atermoiements et des tergiversations par excellence, dont Vian devait trouver mainte inspiration au boulot in situ[79].».

> L'histoire contemporaine ne dit pas si ce nom correspond à un patronyme attesté, s'il en est deformé ou s'il a une autre origine, peut-être sexuelle – le type n'en aurait que la moitié ? –, peut-être musicale puisque dans *Vercoquin* on joue su un « Pleyel à queue et demie » qui pourrait rimer avec ce patron mi-queue[80]...

Además de esta pertinente puntualización de Pestureau sobre la carencia o insuficiencia sexual que parece connotar su nombre Mi-queue, Léon-Charles Miqueut, en una versión anterior, se llamaba el Baron Piniouf de la Houspignole. De nuevo un título nobiliario, y un apellido Houspignole, « houspiller », con connotaciones negativas, de violencia, de avasallar a los demás. En algún pasaje de la novela el narrador se refiere a él como el *baron*. « Il était déjà au courant des habitudes de la maison, sachant notamment que le départ du baron pour les étages inférieurs donnait le signal d'une sortie générale de ses adjoints. » (VP, 135).

Respecto a la onomástica de los personajes secundarios de esta novela sólo destacaremos, para acabar, el hecho de que algunos de los subordinados de Miqueut poseen apellidos que son nombres comunes, –Victor Léger, o Emmanuel Pigeon–, lo cual de alguna manera les vulgariza aún más. O bien que los nombres de los miembros de la orquesta Abadie, –que son transposiciones de músicos reales amigos de Boris– están calcados de sus verdaderos nombres o son el resultado de ingeniosos *trompe-l'oeil*. Para ello remitimos directamente al diccionario de Pestureau, para poder observar y descubrir, a veces, algunos pequeños guiños de humor.

En *L'Écume des jours*, Colin[81], sin apellido, es sólo un nombre propio corto que nos hace pensar en el diminutivo infantil de Nicolas, su cocinero y consejero, su verdadero

---

[77] Jefe de personal de la C.N.U., cuyo nombre tiene claras connotaciones lúgubres. *Vid.*, Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 85.
[78] *Ibid.*, pp. 279-280.
[79] *Ibid.*, p. 129.
[80] *Ibid*., p. 279.
[81] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, pp. 104-109.

padre adoptivo. En un principio Vian había barajado para el héroe de esta novela varios nombres con la hermosa sonoridad de la Z, Zin o Zolin. Pero ese Zin Zolin sólo se mantuvo durante seis páginas en el primer manuscrito de *L'Écume des jours*[82].

–Nicolas[83], el más maduro de los personajes principales de *L'Écume des jours*, ¿no nos recuerda a veces a San Nicolás?, por ejemplo cuando ofrece a Colin y Chick sendos regalos que surgen del pastel que les prepara este cocinero mágico, doble paternal de Colin. Es pariente de Alise, pero ¿No podría serlo también del autor? Pues Nicolas Vergencèdre era el apodo que adoptó el hermano de Boris, Alain Vian, como animador del *Tabou*.

–Chick[84] parece un diminutivo o nos hace pensar en un carácter *chic*, cobra un mayor sentido cuando comprobamos en el manuscrito que el nombre de ese personaje sufrió una importante modificación. Chick es la abreviación de « Jack Chickago », es decir de Jacques (Loustalot) Chicago, aunando así la referencia velada a su amigo el Major con la alusión a esa otra capital del jazz, junto a New Orleans, Memphis o Davenport.

> « Jack Chickago » s'abrège ainsi en « Chick » qui occulte passablement à la fois la source vécue, Jacques Loustalot alias le Major, et la source amerloque, Chicago, capitale de la prohibition, des gangsters et des thrillers – voir la mort de Chick –, et même une des capitales du jazz avec le fameux « style Chicago », etc[85].

En ese sentido musical de Chicago, la ciudad ligada a la violencia de los gángsters y a la evolución del jazz, Chick nos recuerda a algunos músicos como Chick Morrison, o el famoso batería Chick Webb[86].

–Alise[87], el nombre de la rubia sobrina de Nicolas, –de nuevo ausencia de apellidos y por tanto de referencia a sus orígenes– nos recuerda a la famosa Alice de Carroll. Y la

[82] « Oserai-je une hypothèse ? Le début d'un roman de Raymond Guérin, *Zobain* – quel nom de héros ! – roman psychologique grave et égotiste dans la bonne tradition des années vingt ne manque pas de parentés avec *l'Écume*: un jeune époux voit sa femme tomber inexplicablement malade, partir en montagne, etc. Ce Zobain si ennuyeux aurait-il joué un rôle – tout petit – dans la genèse de Zin Zolin/Colin ? Heureusement le jazz est passé par là, Faulkner aussi, l'imaginaire de Vian surtout, et l'Écume a pris son vol ! ». Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 426-427.
[83] *Ibid.*, pp. 291-293.
[84] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit.*, pp. 90-93.
[85] *Ibid*., pp. 90-91.
[86] *Cf.*, Fordham, J., *Jazz*, Guipúzcoa, Editorial raíces, 1994.
[87] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 18-20.

última sílaba repetida se convierte en el nombre de Isis, de manera que la onomástica se presenta como una reacción en cadena.

–Isis Ponteauzanne[88], es el único de los seis personajes principales que posee apellido, pero esa alusión a su familia se ridiculiza por las resonancias de ese patronímico « Pont aux ânes ». De hecho los padres de Isis, –que Colin conoce tan bien que le hacen desistir de intentar pretenderla–, aparecerán únicamente por alusión, –igual que los padres de Alise–, en ese universo de adolescentes en el que los adultos no tienen cabida. En cuanto a las resonancias mitológicas de su nombre, Isis es, como la diosa egipcia, una mediadora, que también puede relacionarse con Iris.

> Isis, évidemment, c'est la soeur-épouse d'Osiris qu'elle ressuscite par sa magie comme Nicolas rajeunit miraculeusement quand il quitte Colin pour la jolie Ponteauzanne ; c'était la déesse née dans les marécages du Nil – ici c'est Chloé qui est marquée par le nénuphar des eaux dormantes – et qu'on identifia bientôt à Déméter, Héra, Séléné et Aphrodite, déesse de l'amour : or notre Isis n'est-elle pas l'intermédiaire initiale entre Colin et Chloé, « conductrice » de celui-ci vers celle-là ? Mais Iris, c'était la messagère des dieux de l'Olympe, soeur bienveillante au nom de fleur des Harpies qui s'acharnent sur les mortels... Iris, petite-fille de Pontos-l'Océan, la déesse à l'arc-en-ciel, écharpe-passerelle, pont-aux-âmes... Peut-être le prénom Isis fut-il choisi seulement pour le charme supplémentaire de [z][89] ?

–Chloé[90], posee quizá la etiqueta más evocadora, la que contiene más connotaciones imaginarias. Chloé es una ninfa de la mitología clásica relacionada con Dafnis y con Eco, es una gema verde[91] y es, ante todo, un *blues*.

---

[88] *Ibid*., pp. 329-331.
[89] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 329-330.
[90] *Ibid*., pp. 94-99.
[91] « Le mot grec " chloè " désigne la verdure nouvelle est une épithète de la déesse Déméter, protectrice des semences. ». Nota de Pestureau a la edición que manejamos, *op. cit.*, p. 1305. Deméter, hija de Crono y Rea y madre de Perséfone, es la madre de los cultivos y de la tierra fértil. Se la relaciona con Isis y con Cibeles. «En estos mitos la diosa recorre el mundo buscando a su amado o descendiendo, desesperada por su pérdida, al mundo subterráneo para hacerlo retornar al de los vivos. El héroe muerto (–Osiris o Atis–) es identificado con la vegetación y los cultivos, [...]. La identificación con el ciclo vegetativo viene dada por el hecho de que el héroe muere en la estación invernal y resucita en primavera.». Falcón, C. Fernández, E. y López, R., *Diccionario de mitología clásica*, (1980), Madrid, Alianza editorial, 2 tomos, 1997, p. 164. En el caso de Deméter ella no buscaría en el Hades a su amado sino a su hija raptada Perséfone, de manera que se hace aún más hincapié en la relación materno-filial, como en el ciclo vegetal de producción.

> Elle est d'abord le titre d'un thème musical « arrangé par Duke Ellington » et sur lequel Nicolas enseigne le « biglemoi » à Colin [...] Précisons que *Chloé* fut enregistré par le Duke « à la jeune prestance », un des dieux du Panthéon vianien, le 28 octobre 1940 et que le sous-titre en est *Song of the Swamp*, lui aussi indicatif, significatif et prémonitoire[92].

En su nombre se combinan dos espacios, el mitológico y el jazzístico, y los dos con connotaciones negativas, la Chloé griega[93] y la Chloé de Duke Ellington, que estudiaremos más detenidamente en el apartado referido a la perceptibilidad de los personajes a través de la música.

> Par cette fleur le roman de Vian unit la mythologie grecque à la musique contemporaine, fait de Chloé l'anagramme et reflet à la fois l'Écho de cette musique et le Narcisse au miroir, bel adolescent devenu « plante bulbeuse toxique et décorative », ce narcisse symbole de mort prématurée dans l'Antiquité : la poésie ne passe-t-elle pas par l'à peu-près botanique et le jeu verbal? Le nénuphar c'est Chloé-Janus, beauté innocente comme dans la Grèce de Longus, mais aussi chanson du marais dans le delta du Mississipi, terre élue ensemble par le jazz, Faulkner et Vian[94].

Entre los personajes secundarios de esta novela podemos considerar el nombre del Pr. Mangemanche[95], que, como se aprecia en el cartel o emblema que pende en la puerta de la consulta de este variopinto profesor de medicina, será Zampamangos y también el «zampamanga» de su interno, al amputarle el brazo. Su patronímico, con una graciosa repetición fonética, corresponde al tipo de nombre activo compuesto de un verbo y un complemento.

> Comme les armoiries de Monsieur Shake-Speares portaient une lance pointée, celles de Mangemanche autre nom à ressort, sont de gueule et de bêche ! Drôle de nom certes pour un Prof. de médicine, aussi bizarre que cet Hachebuisson dont s'affubla Vian en hommage à Groucho Marx. Cette variation onomastique, phonétique et pléonastique identifie un personnage fort pittoresque[96] [...].

---

[92] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 94.
[93] Respecto a las referencias de este nombre poético con la ninfa Cloé y con el tema ellingtoniano, *vid.*, Real, E., Introducción a *La Espuma de los días, op. cit.*, pp. 68-69.
[94] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 98.
[95] *Ibid.*, pp. 265-268.
[96] *Ibid.*, pp. 265-266.

En cuanto a Jean-Sol Partre[97], además de la evidente *contrepèterie* que hace más musical –Sol como nota– que paternal –Pater– ese famoso nombre, el estrabismo del reconocido escritor germanopratin, puede quizá dilucidarse a través de la homofonía de su nombre Sol con el lenguado, de ojos asimétricos[98].

Y Duchesse de Bovouard es otra *contrepèterie* con Beauvoir[99], para la compañera de Partre, –la partícula aristocrática ya la tenía–. « Célèbre égérie de Jean-Sol Partre, inspirée du Stock-car –pardon, du Castor ; [...] Michel Gauthier insinue aimablement que la déformation orthographique due à Vian pourrait évoquer Bouvard, celui de Pécuchet bien sûr[100]. ». Señalemos también el gracioso hecho de que el nombre propio real del Castor, Simone del Buenver, podría haber sido digno de la imaginación de Vian.

Para finalizar con las apreciaciones sobre los nombres de personajes secundarios de *L'Écume des jours*, apuntaremos por ejemplo que respecto a los hermanos Desmarais, Coriolan y Pégase[101], el nombre de estos « pédérastes d'honneur », que sustituyen a las tradicionales damas, hace probablemente referencia a la firma petrolífera Desmarais o Mobil, cuyo logotipo era un caballo alado o Pegaso. Además su apellido nos hace pensar también en la humedad morbosa de los pantanos, de las ciénagas, *des marais*. Y Pegaso, el caballo nacido de la sangre de la cabeza cercenada de Medusa, se relaciona también con el elemento acuático[102]. El Chevêche, el sacristoche y el chuiche[103], destacan por la sonoridad en /ch/ de l'Auvergne, o bien, Carogne, la enfermera del profesor Mangemanche, tiene un nombre putrefacto graciosamente explícito[104]. En la novela siguiente, en *L'Automne à Pékin*, la enfermera jefe del Pr. será mademoiselle

[97] *Ibid.*, pp. 312-314.
[98] *Vid.*, Real, E., Introducción a *La Espuma de los días*, *op. cit.*, p. 44.
[99] Como podemos comprobar, Vian parecía divertirse tanto con estos nombres que pierden su carácter o función de marcas realistas.
[100] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 72.
[101] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 131-132.
[102] Su nombre parece estar relacionado con la fuente «[...] y su mito está ligado al de varios manantiales. Así, al golpear con su casco el monte Helicón provocó el nacimiento de la fuente Hipocrene, *fuente del caballo* [...].». Falcón, Hernández y López, *Diccionario de mitología clásica*, (1980), Madrid, Alianza editorial, vol. II, 1997, p. 478.
[103] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 99.
[104] « Cet archaïsme évocateur de putréfaction ou de crapulerie peut n'être qu'une aimable référence culturelle aux gentillesses d'Argan pour Toinette (*Le malade imaginaire* ; I, 1, 2, et 5) et, dans un contexte pseudo-médical, signaler un comique de carabin plutôt que nul sévère jugement de valeur. ». Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 82.

Gongourdouille, cuyo patronímico Baudin lo relaciona con la sonoridad cómica de *gourgandine*, –desvergonzada, mujer fácil–, de *gourde*, –de cernícalo o zoquete como Cruche, la criada de *Les Bâtisseurs d'empire*– y de *nouille* –ganso o lelo–. En definitiva, un *mot-valise* burlesco en el que los nombres comunes, como *gourde* o *nouille*, se emplean en el sentido del registro familiar.

Como podemos apreciar, hasta el momento la onomástica de los personajes responde más bien a juegos con el lenguaje, –*contrepèteries*, *mots-valises*, aliteraciones–, o bien a convertir nombres comunes, –palabras de argot, marcas o *slogans*, nombres mitológicos– en nombres propios, jugueteando de ese modo con la identidad del personaje. Vemos que la elección y la manera de tratar la primera marca o etiqueta del personaje se distancia ya de la concepción o configuración clásicas del personaje tradicional decimonónico.

En *L'Automne à Pékin*, en esa novela en la que se reflexiona tanto acerca del lenguaje, los propios personajes se cuestionan acerca del sentido de sus etiquetas. « Angel... c'est un drôle de nom. – Oui, dit l'archéologue. Ils ont tous de drôles de noms. » (AP, Mov. I, cap. IX, 303). Es muy irónico que eso lo diga precisamente el arqueólogo llamado Athanagore Porphirogenète.

En otro momento, el narrador, en el primer *passage*, intercala también un comentario curioso acerca de las marcas onomásticas de los personajes. « Une s'appellera Cuivre, et l'autre Lavande, et les noms de certaines viendront après; mais ni dans ce livre-ci, ni dans la même histoire. » (AP, *passage*, 257), lo cual refuerza la idea de que existe un continuo entre las novelas de Vian.

Por orden de aparición en los preludios tenemos al odioso Amadis Dudu[105], Amadis Du cu, Amadís de Gaula invertido pues este Amadis de *L'Automne à Pékin* sería un perfecto anti-caballero.

> [...] J.P. Vidal signalant que *L'Automne à Pékin* est l'envers du roman de chevalerie, cet *Amadis de Gaule*, épopée d'un héros généreux et parfait, aimé des belles, parangon sans complexe de conquête et colonisation. Plus Amadis que Dudu, celui de Vian serait – J'ose ! – un nouvel avatar de l'Amadis de Gaule[106].

[105] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 138-141.
[106] *Ibid.*, p. 140.

Compartiendo preludio con Claude Léon está Petitjean, el cura que empequeñece a Grosjean, el poeta bíblico que «arrebató» a Vian el codiciado Premio de la Pléiade. Y luego llega Angel[107], –que rima con Rochelle y contiene a Anne–, el ser que parece venir de otro planeta, ángel que, como asegura Pestureau en *Boris Vian, les amerlauds et les godons*[108], adquiere muchos rasgos de otro Angel, el de *The Wonderful Visit* de Wells.

> Cet ange au nom archaïque – grec, latin... – ou cosmopolite puisque exactement anglo-saxon est un personnage [...] récurrent essentiel dans l'oeuvre de Vian. J'ai naguère relié sa naissance à l'un des « livres-père » de Boris, *The Wonderful Visit* de H. G. Wells, parenté de gentillesse naïve, d'innocence blessée, de solitude irrémédiable, mais on peut aussi soupçonner une genèse métisse car Vian ne négligeait point l'oeuvre de Cocteau dont l'ange en visite, déçu ou envolé, hante *Le Grand écart* et tant de poèmes[109].

Cuivre señala que « Angel... c'est un drôle de nom. » (AP, Mov. I, cap. IX, 303). –¡cómo si el suyo no lo fuera!– y tiene razón, porque transforma, una vez más, un nombre común en nombre propio. Y es que podemos aventurar que Angel/Vian aparece en *L'Automne à Pékin* y en *L'Arrache-coeur* como si fuera un ángel o un marciano.

> Dès le début de *L'Automne à Pékin*, Angel – l'ange – apparaît d'une autre race, d'une sensibilité supérieur : bon musicien (il suit le rythme du jazz, ce que ne font ni Rochelle ni Anne), il vit hanté d'inquiétudes sentimentales et métaphysiques, discret, consolateur ; c'est le double éthéré mais malheureux d'Anne qu'il tue sans le désirer vraiment[110].

Como veremos, Angel y Mangemanche –que llega de *L'Écume des jours*– serán los únicos personajes sensibles a la música y, en efecto, frente a Anne, el materialista, el pragmático, el ingeniero inteligente y macho vencedor, Angel se distinguirá como su contrario espiritual.

---

[107] *Ibid.*, pp. 31-36.
[108] Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, pp. 297-298.
[109] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., p. 31.
[110] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., p. 32.

En cuanto a Anne[111], « Même s'il porte “ un nom de chien ” selon Didiche, de héros littéraire – Grand Siècle, Claudel, Radiguet... – pour les cultivés, de voisin – Anne de Biéville – pour les Germanopratins ou de femme pour le commun des mortels, c'est, dans *L'Automne à Pékin*, le type même de séducteur sexiste[112]. ». Resulta irónico que este espécimen machista y consumidor de mujeres, egoísta y destructor, –que proclama a los cuatro vientos que el amor siempre se degrada y que el placer debe ser renovado constantemente–, que este supermacho, –que piensa que ninguna mujer es realmente indispensable y que prefiere la compañía de sus amigos–, tenga nombre de mujer.

> – Non, dit Angel. C'est Anne...
> Sa figure se rembrunit et sa bouche tremblait.
> – Ne pleurez pas, dit Angel.
> – On ne peut pas envoyer une fille à ma place...
> – C'est un garçon... dit Angel.
> Je m'appelle Cornélius Onte.
> – Moi, c'est Angel. (AP, C, cap. II, 242).

Esta identificación equívoca del personaje con una mujer, por culpa de su marca, de ese nombre propio femenino, puede ser reveladora cuando analicemos a fondo la relación de la pareja Anne y Angel.

Pero no sólo Anne tiene nombre de mujer, –y se relaciona así con ese ser inferior, según él– sino también de perro, esto es, tiene un nombre ridículo. Parece como si, ya gracias al pretexto de su nombre, los demás personajes se ensañaran con él.

> – Comment il s'appelle ? demanda Didiche.
> – Anne, répondit Angel.
> – C'est marrant, observa Didiche. C'est un nom de chien.
> C'est un joli nom, dit Olive.
> – C'est un nom de chien, répéta Didiche. C'est idiot, un type avec un nom de chien.
> – C'est idiot, dit Angel. (AP, Mov. I, cap. VI, 286).

[111] *Ibid*., pp. 38-39.
[112] *Ibid*., p. 38.

Como vemos, Anne resulta irresistible hasta para las niñas. Sin ni siquiera haberle visto, Olive ya le aprecia sólo por su nombre, que a ella, como a Rochelle, le parece bonito. En cambio en el sector masculino este seductor no es muy estimado, Angel secunda claramente al celoso Didiche cuando éste afirma que es un nombre de perro y resulta idiota. Curiosamente Angel siempre está presente cuando se menciona el nombre de su doble y adversario.

La causa de la discordia, Rochelle[113], nos suena claramente a Michelle. Esta nueva Zizanie, algo más madura, es dura e inaccesible como una roca para Angel. Como Zizanie, Rochelle trabaja como secretaria y es la causante del enfrentamiento de Angel y Anne, como la otra creaba cizaña entre el Major y Vercoquin o entre el Major y Antioche Tambrétambre.

> La jeune femme sensuelle, celle par qui le drame arrive, personnage commun à la Genèse (Ève), au western (Pearl de *Duel au soleil*[114], 1946, ou le passé de Laura Belle), au roman faulknérien (ô tendre corps de femme, réservoir du mal, chair tentatrice, messagère du démon...), à tant de drames répétés, peut-être à la vie même : Michelle ? D'aucuns la voient aussi roc féminisé, Terre élémentaire er réceptacle alchimique. Ne renvoie-t-elle pas encore à une chanson de mer où les fameuses « Filles de la Rochelle » promettent de hardis et dangereux voyages, avec des feuilles mortes dans le vent[115] ?

Con ella llega el drama, como con Chloé (EJ), y se insiste también en su naturaleza vegetal, en sus vestidos verdes que anticipan la podredumbre de su carne. Su nombre propio, Rochelle, alude sobre todo a su condición de personaje petrificado, impasible ante las palabras de Angel.

Ya en el desierto se encuentran asentados otros personajes:

Athanagore Porphyrogénète[116], sabio arqueólogo que se orna con un patronímico que nos recuerda los buenos estudios clásicos de Boris. En su nombre y apellido, el griego aparece como una lengua clásica y muerta, –igual que los objetos que recupera en sus

[113] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 346-348.
[114] La mestiza Pearl provocaba en el desierto de *Duel in the sun* de King Vidor, un dramático enfrentamiento entre dos hermanos que acababa en tragedia. Además es típico de los *westerns* la construcción de vías férreas, y precisamente en esa película una línea de ferrocarril parte por la mitad la propiedad de un viejo Barry (more), no lejos del inevitable *saloon*. Del mismo modo que en *L'Automne à Pékin* la vía férrea secciona por la mitad el hotel de Barrizone.
[115] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., p. 346.
[116] *Ibid*., pp. 332-334.

búsquedas arqueológicas–, pero también como un guiño a este personaje filósofo. Su apellido, Porphyrogénète, «nacido en la púrpura» estaba reservado a los descendientes de los reyes de Bizancio, lo cual parece confirmar el exotismo del desierto de Exopotamie.

Pippo[117] o la Pipe era el mote que recibía el jardinero italiano de los Vian, en la casa familiar de Ville-d'Avray, diminutivo de Joseph o Giuseppe Barrizone.

Cuivre[118]. Su onomástica, –que como en el caso de Angel es un nombre común–, hace evidentemente referencia al color cobrizo, ocre, de su piel. Como el nombre de su complementaria, Lavande[119], se relaciona con el color de sus ojos. Estas dos mujeres del desierto, cromáticamente complementarias, –Cuivre tiene una piel de color rojizo y el cabello y los ojos negros, mientras Lavande tiene la piel negra y el cabello cobrizo–, poseen apelativos que vienen de la naturaleza.

> Arnaud [...] la rattache [à Cuivre] à l'alchimie, rapprochant sa couleur ocre foncé du sulfate cupro-ferrique, qui, rouge, tourne au noir dans la constitution de la pierre philosophale, et il la voit comme la « Vierge noire prométhéenne »; « Muse des alchimistes », ajoute (Durozoi), ou « feu souterrain » dit P. Baratay ; J. P. Vidal, fidèle à son délire verbal contrôlé, l'apparente au surréalisme lorsque dans le nom de Cuivre, il voit se creuser (creuset?) le minéral pour que surgisse la femme de Duchamp, « L.H.O.O.Q. » : « elle est Cul ivre » ! Quant à moi, toujours lorgnant ver le jazz essentiel, je musiquerai Cuivre sur l'air *Copper Colour Gal* chanté par Cab Calloway aux beaux jours du Cotton Club[120].

Entre los personajes secundarios podemos incluir a « l'Interne[121] », ya que sirve como contrapunto o personaje-réplica al Pr. Mangemanche. Este aspirante a médico es condenado al anonimato puesto que sólo es nombrado por su condición de estudiante interno, como otros personajes secundarios que son marcados por su oficio, por citar algunos ejemplos: el *antiquitaire*, el *marchand de remèdes*, en *L'Écume des jours*, *l'Inspecteur, le gardien* en *L'Automne à Pékin*, les *marchandes de poivre et cantharide*, la *reniflante* en *L'Herbe rouge*, le *menuisier*, le *maréchal-ferrant*, le *curé*, en *L'Arrache-coeur*.

---

[117] *Ibid*., p. 56.
[118] *Ibid*., pp. 115-117.
[119] *Ibid*., pp. 239-240.
[120] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 115-116.
[121] *Ibid.*, pp. 195-196.

También podemos citar el curioso nombre elegido para el jefe de Claude Léon, M. Saknussem[122], que debe su patronímico a un personaje de Jules Verne. Quizá deba entenderse como un homenaje que hace Boris Vian a un personaje de *Voyage au centre de la terre*, Arne Saknussemm. Pero nada o poco tiene que ver este personaje negativo, jefe de León, con el arriesgado explorador islandés que dejó un manuscrito rúnico al profesor Lidenbrock para que se adentrará en las entrañas de la tierra. Debe tratarse de una referencia intertextual que recuerda el gran amor que Vian sentía por la ciencia ficción o por la novela de anticipación y de aventuras. De hecho, ese nombre, Arne Saknussemm, aparece también como el subtítulo de su ópera de cámara *Une regrettable histoire*[123].

Didiche[124] es el hijo de Carlo, y su nombre tiene una sonoridad graciosa e infantil, su pareja es Olive, la hija de Marin, cuyo nombre quizá sea un homenaje o un guiño a la Olive de Popeye, al fin y al cabo Didiche, –como Popeye– debe defenderla dos veces de dos Brutus, del capitán del barco y del inspector.

> Dans la mythologie des comic strip c'est évidemment la compagne de Popeye qu'il me souvient avoir vue sur un bateau, son chéri entraîné par une pieuvre en forme d'hélicoptère sous-marin, considérablement importunée par un vilain gros capitaine Vian a-t-il vu le même dessin animé, lui qui présente sa petite Olive verte aux prises avec un affreux patron de bateau, parmi les vortex des méduses australiennes[125] ?

Y los nombres de todos los personajes que se relacionan con la construcción de la línea de ferrocarril en el desierto son todos negativos. Desde Ursus de Janpolet –Jean Paulhan–, Agathe Marion, –que atropella a un perro al dirigirse a la reunión del consejo– hasta Robert Gougnan du Peslot « ou Peignant du Goulot ? ou Gelan du Pougnot ? » el director comercial de la empresa o Antenne Pernot, –que sustituirá a Dudu en la anunciada siguiente entrega– y cuyas iniciales coinciden con las del título de la novela.

---

[122] *Ibid.*, pp. 153-155.
[123] *Une Regrettable histoire* o *Arne Saknussem*, ópera de cámara de Vian, con música de Delerue, difundida en Francia gracias a Paris-Inter en 1961. *Vid*., Vian, *Opéras*, Paris, UGE 10/18, 1993, pp. 65-88.
[124] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., p. 134.
[125] *Ibid.*, p. 300.

En *L'Herbe rouge* empezaremos por los nombres de las dos parejas de personajes principales: Wolf y Lil, y Saphir Lazuli y Folavril.

Wolf[126] es un lobo solitario en medio de los demás personajes. Pestureau lo relaciona con el lobo estepario de Hesse, o recuerda uno de los nombres propios de Mozart, –genio que Vian detestaba, por cierto–. « Wolf au nom saxon, cousin du loup anglais ou allemand – *Le Loup des steppes* de H. Hesse ou le grand *Wolfang* Amadeus[127] ? ». Nosotros emparentamos más bien a este Wolf con Denis, el lobo-hombre en París, educado, cultivado y apasionado de la mecánica y de las máquinas de « Le loup-garou[128] ». Denis que, como Vian, no vive lejos de Saint-Cloud, en el *bois de Fausses-Reposes*.

Encontramos a otro Wolf al inicio del Vernon Sullivan *Et on tuera tous les affreux* (1948). Wolf Petrossian, el *fiambre* del *Zooty*, un coloso rubio de ojos azules como Boris y con un apellido revelador de resonancias eslavas.

Saphir Lazuli[129], el mecánico que trabaja y vive con Wolf, se caracteriza por el color azul, su marca onomástica hace referencia a las piedras preciosas azules, el zafiro y el lapislázuli. ¿Será por su mono azul? Nos inclinamos a pensar que Lazuli, tan estrechamente relacionado con el cielo en esta novela, –no olvidemos que al final un rayo le hace desaparecer–, refleja en su nombre el firmamento, que –como veremos– se invierte en el suelo –en un asfalto recubierto de brillantes piedras preciosas– y en el mar « [...] deux marins qui sortaient d'une maison bleue. » (HR, 477). Saphir Lazuli muestra en su nombre el color del espacio eterno.

> Que vaut à ce mécanicien gentil, jeune, mais voué à un terrible drame intérieur, l'attribution de deux pierres précieuses ? Est-ce poésie pure, humour joli ou symbolisme hermétique ? S'il manque une pierre (lapis) à son nom – sur cette pierre on ne bâtira donc point –, le prénom cependant confirme la vocation d'azur et de bleu profond ; or c'est le ciel dont « la sereine ironie » transforme en cendres son beau cadavre juvénile. Quant au blues[130]...

[126] *Ibid*., pp. 413-418.
[127] *Ibid*., p. 413.
[128] Vian, « Le Loup-garou », relato que encabeza la recopilación póstuma *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 5-20.
[129] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 240-242.
[130] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., p. 240.

Y Folavril[131], este personaje femenino tan extraordinariamente sensual, aúna en su nombre la locura –su diminutivo es Folle– y el mes primaveral de abril. Aunque Pestureau afirme que su nombre es un « joli prénom printanier » y su diminutivo Folle « un tendre diminutif », nosotros pensamos que esta chica liga toda la voluptuosidad con la mayor inconsciencia posible. Folavril no piensa demasiado y se contenta con ser una encarnación de la eterna primavera, tierna y alocada, flor entre las flores, es sólo un placer para los sentidos de los demás.

Lil[132] rima con Folavril, como si Lil fuera una reducción familiar del nombre de Folavril, del mismo modo que la mujer casada, –aunque físicamente se parezca mucho a Folle y parezca su hermana– parece un sucedáneo de la joven, o su hermana mayor, una flor parecida pero un poco más marchita. « Vian aime ces prénoms brefs qui sonnent comme des abréviations chères aux Anglo-saxons : Lil pour Liliane comme " Folle " pour Folavril ? Lil-liseron ou plutôt Lil-Lilas avec son " parfum blond[133] " ».

Entre otros personajes que rodean a Wolf en su vida cotidiana, en la dimensión de la hierba roja, está el Sénateur Dupont[134], su perro, que posee un patronímico humano y un cargo relevante. Dupont es el mismo nombre que el del caniche de Isis Ponteauzanne, –en cuya fiesta de cumpleaños se producía el flechazo de Colin y Chloé–. Probablemente se trate del mismo perro, pero más viejo, barrigudo y calificado como Sénateur. Este personaje come *chiendent*, lo cual nos lleva a la novela de Queneau, *Le chiendent* y a *Un rude hiver* (1939), novela que Vian coloca entre sus favoritas y en la que uno de los personajes lleva ese nombre de pila tan excéntrico Sénateur.

> On mettra en parallèle chez Vian l'usage canin de Dupont avec l'emploi humain de Médor, « vieux schnock » de la radio, avec la réserve que ce nom fut jadis celui d'un héros épique. Mais cette onomastique témoigne que pour Vian hommes et animaux sont du même règne[135].

En el *quartier des amoureuses* Wolf y Lazuli encuentran a las *marchandes de poivre de cantharide et d'alcool*[136], denominadas así con una perífrasis descriptiva, como en

[131] *Ibid*., pp. 163-164.
[132] *Ibid*., pp. 248-249.
[133] *Ibid*., p. 248.
[134] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 142-143.
[135] *Ibid*., p. 142.

L'Écume des jours tenemos *la souris grise à moustaches noires*. Las *marchandes* son variantes de esas *amoureuses* que se dejan acariciar, sobar y besuquear pero sin ir más allá, son unas extrañas vestales que ofrecen todo tipo de placeres. Y en el *quartier du jeu*, se topan con los marineros Sandre[137], –pescado que comparte su elemento con este marinero– y Berzingue[138], una pareja con nombres que riman.

> Selon un procédé poétique qu'il affectionne, Vian viole le langage en faisant d'un nom de poisson et d'une expression familière comme « à tout berzingue » des noms dits propres ; mais qu'un marin au physique typiquement méditerranéen s'appelle comme un poisson répond certes à une logique linguistique interne et comme d'aucuns lexicologues rattachent « berzingue » à ivre, cela convient assez au plus grisé de sadisme des deux matelots terriens[139].

En cuanto a los personajes con los que Wolf se entrevista en su espacio mental: M. Perle[140], quizá deba su nombre a la blancura plateada de su barba y sus cabellos que le cubren por entero. Como una caricatura de San Pedro, el barbudo Perle acoge a Wolf a la entrada del universo de sus recuerdos. El patronímico del abbé Grille[141] hace referencia probablemente a la reja del confesionario, y también, en general, a los barrotes con los que la religión encierra al individuo. En lo tocante a M. Brul su nombre suena igual que *brûle*, y promete, como Grille, tortura y destrucción. Mlle. Héloïse y Mlle. Aglaé[142], las enfermeras retiradas, solteronas vírgenes y ancianas, poseen nombres de otra época, pasados de moda, como sus chales y sus sombreros descoloridos. El nombre de Carla[143] es un enigma como sus ojos áureos. Y la caricatura de viejo funcionario[144] bien merece su anonimato. Pero si hay una singularidad digna de reseñar respecto a la onomástica de estos personajes caducos, –excepto Carla–, es que sus nombres aparecen también escritos junto a ellos, como si fueran realmente las etiquetas que categorizan a estos humanos-trastos viejos. Junto a M. Perle, Wolf puede leer, « [...] un nom : Monsieur Perle. » (HR, 462). Al lado de Brul « A côté de l'homme, sur une

---

[136] *Ibid*., p. 269.
[137] *Ibid*., p. 356.
[138] *Ibid*., pp. 62-63.
[139] *Ibid*., p. 63.
[140] *Ibid*., pp. 320-321.
[141] Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 178.
[142] *Ibid*., p. 17.
[143] *Ibid*., pp. 80-81.
[144] *Ibid*., pp. 164-165.

petite plaque rectangulaire, on lisait en creux et en noir un nom : Monsieur Brul. » (HR, cap. XXIII, 487). Junto a M. Grille « [...] une petite plaque d'émail blanc : Catéchisme. » (HR, 488). Junto a las solteronas, « Wolf aperçut une petite plaque de cuivre gravé. Celle aux souliers plats s'appelait mademoiselle Héloïse et l'autre Mademoiselle Aglaé. » (HR, 514). Resulta muy curioso que todos y cada uno de estos personajes, –repetimos, salvo el personaje de la joven y bella Carla– muestre su nombre escrito a Wolf, a modo de presentación, como si trabajaran en una oficina o se tratase de doctores psiquiatras. O bien como si esos entes fantasmales necesitaran del apoyo de un rótulo, de una fórmula que les materializara y les clasificara, sin tener en cuenta que para Vian/Wolf no hay nada más execrable que las etiquetas[145].

En la última novela, *L'Arrache-coeur*, el psiquiatra Jacquemort[146] arrastra al final de su nombre a la muerte, pues en su condición de ser vacío es un no-vivo. Para la Madre con mayúscula, Clémentine[147], Vian parece cambiar el nombre de flor –asociado a la mujer– por el del fruto –más apropiado para la maternidad–, si bien ese femenino de Clément, de *clementia*, no parece mostrar, irónicamente, demasiada clemencia con su marido, ni con los árboles del jardín, ni con sus propios hijos. En cuanto a los *trumeaux*[148], que son en realidad dos gemelos rubios, Joël y Noël, y un tercero moreno, Citroën, además de la rima de los tres nombres de pila que los asocia como trío, y del hecho de que en ningún momento se hace mención de un apellido, –a pesar de la presencia de los padres–, podemos destacar también que el líder, el que se separa de los mellizos, –la transposición novelesca del autor–, tiene un nombre más largo que es una conocida marca de coches francesa[149]; lo cual resulta muy acorde con su carácter independiente, con sus deseos de huida de las faldas maternales. Los nombres de pila de los niños son escogidos por la madre que no permite interferir al padre, al relegado Angel.

[145] El bedel del Consejo de *L'Automne à Pékin*, un personaje viejo, como los entrevistadores de Wolf, y de aspecto repelente, también lleva colgada al cuello una placa en la que puede leerse su nombre. « [...] et portait une chaîne dorée au cou avec une plaque gravée où l'on pouvait lire son nom si l'on voulait. ». (AP, Mov. I, cap. II, 267). Igual que si fuera un perro.
[146] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 203-205.
[147] *Ibid.*, pp. 100-102.
[148] *Ibid.*, pp. 387-388.
[149] Por el amor de Vian a la mecánica y a los coches probablemente.

> – Ce n'était pas une maladie, [la grossesse] dit-elle. C'est fini maintenant. Et ça ne recommencera plus. Dimanche, il faut qu'ils soient baptisés. Ils s'appelleront Joël, Noël et Citroën. C'est décidé.
> – Joël et Noël, dit Angel, ce n'est pas bien joli. Tu avais encore Azraël, Nathanaël et même Ariel. Ou Prunël.
> – Tu n'y changeras rien, dit Clémentine, la voix précise. Joël et Noël pour les jumeaux. Citroën pour le troisième. (AC, I, cap. X, 553).

En cualquier detalle vemos que es Clémentine la que toma todas las decisiones referentes a sus hijos, hasta en la elección de los nombres. Por otro lado resulta chocante la insistencia en la diéresis de los nombres que relaciona a los trillizos con la gente del pueblo, con los *païsans* del lugar –bretones fantásticos–. Así los trillizos se unen o establecen lazos con los pueblerinos aunque sólo sea por su onomástica, ya que, si bien no pisan nunca el pueblo, comparten la diéresis con l'Adële o con Nëzrouge[150], la criada del herrador.

En *L'Arrache-coeur*, los habitantes del pueblo cruel o poseen apelativos que vienen dados por sus oficios: el carpintero, el herrador, el cura, el sacristán... o bien tienen nombres simples, rústicos o ridículos como las criadas Nëzrouge o Culblanc. « Comment vous appelez-vous ? – Je m'appelle Culblanc, m'sieur, répondit-elle avec un fort accent campagnard. » (AC, I, cap. III, 541). Angel observa que esa criatura estúpida se niega a matizar o dulcificar su nombre, « [...] si on l'appelle Blanche ou Marie ou Caramélie, elle rectifie toujours. » (AC, I, cap. V, 545). Culblanc prefiere aferrarse a su identidad asociada a sus nalgas blancas que el psiquiatra observa cada vez que la psicoanaliza en *levrette*. La *boniche* de Clémentine no renuncia al nombre que su progenitor le dio, un padre que también la poseía sexualmente en la misma posición.

Por último, nos referiremos al nombre irónico y extrañamente vacío del cabeza de turco del pueblo, de La Gloïre[151].

[150] Fantasía constante de *L'Arrache-coeur*, la diéresis, –que puede relacionarse con algunos juegos gráficos de Queneau– permite dar una apariencia inusitada a palabras de uso corriente, renueva humorísticamente su uso banal y les confiere una especie de exotismo.
[151] Pestureau*, Dictionnaire*, *op. cit*., pp. 232-233.

> – Comment vous appelez-vous ? demanda Jacquemort.
> – La Gloïre, dit l'homme. Ils m'appellent La Gloïre. C'est le nom de la barque. Moi je n'en ai plus.
> Je vous reverrai... dit Jacquemort.
> – Vous serez comme eux, dit l'homme. Vous ne me parlerez plus. Vous me payerez. Et vous me jetterez vos charognes. Et votre honte. (AC, I, cap. XV, 567).

Como siempre, es Jacquemort el que suele preguntar el nombre a los personajes que encuentra a su paso. En este caso el barquero del arroyo rojo es un Sin nombre, un extranjero relegado y rechazado por el pueblo. Un pueblo que le concede una función de testaferro y le obliga a adoptar el nombre de un objeto, de la barca, y la diéresis característica del lugar que lo banaliza aún más. La diéresis tiene en La Gloïre un efecto gráfico y fonético a un tiempo, pues no sólo en este chivo expiatorio, reverso del verdugo, la *Gloire*, –ese término tan noble–, es irrisoria, sino que, también, como señalaba E. Carassus en su artículo « L'Arrache-coeur[152] » aparece el grupo fonético *or/ro,* de *or*, de *sort*, de *remords*, de *rouge,* o de *coeur*.

> Autre aspect frappant du signifiant *Cloïre*, la présence du groupe *or*, d'autant plus nette que la sonorité « o » est actualisée au niveau phonétique par le tréma. Ce groupe « or » paraît productif de toute une série dans laquelle prennent place en particulier la *mort* et l'*or* dont la valeur sémantique joue par ailleurs un rôle de tout premier plan dans *l'Arrache-coeur*. Ce groupe, qui, soit dit en passant, constitue le point d'appui sonore du prénom Boris, se retrouve aussi, par exemple dans *sort* et *remords*, termes dont il est inutile de rappeler la fréquence dans les passages consacrés à la Gloïre. Sous la forme inverse *ro*, on constate sa présence dans le *rouge*, couleur dominante avec le noir [...] la dominante des lettres *o* et *r* paraît assez nette : il est symptomatique de le constater dans les noms propres (Jacquemort ou Citroën) et aussi dans le mot coeur, évidemment essentiel[153].

El aspecto formal de la etiqueta del personaje es muy revelador. Hemos visto que por su sonoridad, por las rimas, se pueden asociar personajes en tríos o parejas, –Joël, Noël y Citroën (AC), Anne y Angel, Brice y Bertil (AP), Sandre y Berzingue (HR)–, que las repeticiones silábicas hacen pensar también en un desdoblamiento de personalidad, –Tambrétambre (TA, VP)–, o relaciones de los personajes con el autor se pueden

[152] Carassus, E., « *L'Arrache-coeur* » in *Boris Vian*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, 1977, Vol. I, pp. 407-424.
[153] *Ibid*., pp. 409-410.

dilucidar por los anagramas, –Brisavion (TA)–. Así como las desvirtuaciones de nombres conocidos de personas reales señalan que se insertan en la ficción, –Loustaloo (TA)–, o el uso de nombres comunes, que se hacen simbólicos, –Zizanie, Requin, Pigeon (VP)–, cosifican, animalizan o vegetalizan a los personajes. Los nombres de los personajes vianescos son un claro indicio de la importancia que adquiere el lenguaje en la configuración del personaje, desde el principio, desde la primera marca, hasta su última aparición, sus últimas palabras, su última descripción, sus últimos gestos.

El nombre o la etiqueta, junto con el análisis de la primera aparición, o la primera focalización, han sido sólo un punto de partida en el trabajo de aprehensión del personaje vianesco. A lo largo de este estudio intentaremos captar, prender y comprender a los personajes de las novelas de Vian, tal y como pueden ser captados en esos textos, sin forzar un análisis supeditado a un esquema fijo y establecido de antemano. Estudiaremos a los personajes tal y como nos los ofrecen, sumando los rasgos significativos, sus relaciones, su vestimenta, sus gestos y movimientos, sus palabras, pues como dice Philippe Hamon, no es posible o no es aconsejable acotar o acordonar al personaje en un momento fijo del texto ni contemplarlo desde una única perspectiva.

> Manifesté sous l'espèce d'un ensemble discontinu de marques, le personnage est une unité diffuse de signification, *construite* progressivement par le récit, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description, si l'on admet l'hypothèse de départ « Qu'un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui » [Wellek et Warren]. Un personnage est donc support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il *est* et sur ce qu'il *fait*[154].

El personaje se construye a medida que se construye el texto y el lector lo percibe, lo aprehende, a medida que avanza en la lectura. Como asegura Jouve en « Le développement de l'image-personnage », en un estudio en el que se pretende analizar el efecto personaje desde la perspectiva del lector.

[154] Hamon, Ph., *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Maquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 20.

> Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête. L'image mentale, toutefois, ne se satisfait pas d'une addition de traits, c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe. Nous proposons, à l'instar d'Iser, de qualifier un tel processus de « rétroactif » : c'est en effet par rétroaction que chaque renseignement transforme la représentation du lecteur. Le texte apparaît donc comme un champ stimulant que le sujet explore pour construire les personnages[155].

Jouve no sólo propone tener en cuenta la suma de rasgos textuales, sino también la imagen extra-textual que el lector ya se ha forjado del personaje o que se fragua en su mente en cualquier momento de la lectura, –antes, durante, después o en las sucesivas relecturas–. Las indicaciones o informaciones intertextuales o/y extratextuales también deben tenerse en cuenta a la hora de aprehender al personaje vianesco. Sobre todo si reparamos en el hecho de que Vian es un autor que reivindica la «paraliteratura», –en aquellos años del auge de la novela negra, la ciencia ficción y el cómic–, que no descuida otras artes como el cine o la música, y que prefiere subvertir lo que comúnmente se considera como Literatura. Sus personajes no responden a un análisis o a una aproximación clasicista basada en una reflexión sobre su psicología, –ya que su pensamiento o su interioridad no se explicita–, ni tampoco se ciñen a un esquema actancial como los que proponen Propp o Greimas. Empecinarse en aplicar una urdimbre metodológica determinada sería pervertir el texto de Vian que pretende alejarse de cualquier reducción forzada. Por ello hemos preferido seguir las reglas del juego que establece el autor para poder investigar la originalidad de estos personajes.

Intentaremos que no se nos escape nada entre los huecos de una red metodológica excesivamente rígida y de planteamientos demasiado amplios. No acometeremos la empresa que nos hemos propuesto: examinar estos personajes vianianos, con el mismo temor o incertidumbre que confesó Haineault cuando le propusieron participar en la *Lecture plurielle de L'Écume des jours* y se enfrentó al estudio de esa novela.

> Quand nous avons commencé à nous revoir, à nous reparler, Vian et moi, j'élaborais des discours savants, des instruments SCIENTIFIQUES, je cherchais des arguments linguistiques, sociologiques, historiques, microscopiques... Mais le microscope réduisait le champ de nos contacts éventuels. Les grilles d'analyses avaient beau à succéder, les discours avaient beau de

[155] Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 50-51.

> systématiser, se multiplier, s'étaler sur des multiples niveaux puis s'imbriquer les uns avec les autres : le texte me filait perpétuellement entre les doigts. Quelque chose m'échappait. Une barrière que je n'arrivais pas à nommer, s'élevait entre lui et moi.
> Il criait une révolte.
> Je me taisais.
> Il mordait avec cynisme et humour dans la vie. Je jouais l'apeurée, parfois la désabusée. Il se marrait, s'enrageait : il sabotait malicieusement ma vie d'intellectuelle équilibrée[156].

I. C. La percepción intertextual y extratextual del personaje vianesco.

En el caso de los personajes de Vian, sería ilógico o absurdo rechazar el hecho de que muchos de los personajes que aparecen en la ficción son personajes tomados de la vida real del autor –y que, por tanto, se ligan estrechamente a una persona, a un referente humano, de carne y hueso– ficcionalizados o mitificados, –como el Major, Partre o Claude Léon–. No se puede negar que existe un espacio autobiográfico en sus novelas y que los lectores a los que iban dirigidas –recordemos que Boris Vian escribió las primeras para la diversión y entretenimiento de su círculo de amigos, y tenía en mente a un lector implícito o ideal[157]– podían reconocer ese espacio.

Las novelas de Vian son novelas en clave, que necesitan de la participación activa del lector[158], y además se vinculan entre ellas porque algunos personajes se pasean de una novela a otra. Por eso hemos pensado en dedicar este apartado a analizar esas peculiaridades y en ese sentido tendremos en cuenta tres particularidades de los personajes vianescos:

---

[156] Haineault, D. L., « L'écume, complicités » in *Lecture plurielle de l'Écume des jours*, Paris, UGE 10/18, 1979, p. 166.
[157] Respecto a la noción de lector modelo o ideal, *cf.*, Eco, U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », trad. fr., 1985.
[158] Las novelas de Vian no se pueden entender del mismo modo conociendo o sin conocer datos concretos de la vida del autor. Respecto a *Trouble dans les andains* Lapprand dice « [...] volontairement truffée de clins d'oeil destinés à son proche entourage, [...] Vian avait plus à coeur de divertir de manière explosive son audience restreinte par le biais d'une farce démesurée et pleine de loufoquerie que de présenter une chronique familiale réaliste dans la tradition des grands écrivains bourgeois de la première moitié du siècle. ». Lapprand, M., prólogo a *Trouble dans les andains* en *Oeuvres complètes*, Paris, Fayard, vol. I, 1999, pp. 52.

1. El regreso de los personajes que pasan de una novela a otra.
2. Las personas se convierten en personajes de ficción.
3. El propio autor se convierte en personaje al introducirse en la ficción.

I. C. 1. El regreso de los personajes que pasan de una novela a otra.

La obra literaria de Boris Vian se asienta en una extraña dimensión poblada de seres inusitados, de objetos *dadas* que cobran vida y de animales que no dudan en tomar la palabra. Ciertos personajes –humanos, objetos o animales– aparecen en repetidas ocasiones, en varias novelas distintas, creando una conexión, una cierta homogeneidad.

Por ejemplo el *arrache-coeur*, el arma con la que Alise asesina a Jean-Sol Partre en *L'Écume des jours*, da luego título a su última novela *L'Arrache-coeur* (1953), o bien el *égalisateur,* otra arma que aparece en *L'Écume des jours*, es la causa de que Claude Léon vaya a la cárcel en *L'Automne à Pékin*. Los *doublezons*[159] son la moneda oficial de ese reino singular, de *zoizeaux*, de *zazous*, de chicas de ojos dorados, de perros humanos y de hombres perrunos, que gira al ritmo de la música de Ellington.

Como en los cómics, observamos un continuo en las novelas firmadas Boris Vian, los héroes saltan de una a otra, reaparecen en la siguiente, deambulan en ese espacio literario[160]. Efectivamente, Antioche y el Major, después de presentarse en *Trouble dans les andains* vuelven a las andadas y renuevan sus aventuras en la siguiente novela *Vercoquin et le plancton*. Claude Léon que aparecía fugazmente como Doddy en *Vercoquin*, –como miembro de la Orquesta Abadie–, lo hace también en *L'Automne à*

[159] Antes de ser la moneda de *L'Écume des jours*, Doublezon era el nombre de un personaje, Ivan Doublezon, que aparecía en la primera obra firmada por Vian, *Le Livre d'or,* escrito en colaboración con su amigo Alfredo Jabès, Bimbo. « Ivan Doublezon y est un écrivain de l'ouest parisien un peu fatigué : le double au prénom russe est transparent... [Boris] ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages*, *op. cit*., p. 137.

[160] « Boris Vian a surtout pratiqué " l'auto-citation " qui n'a pas pour but, évidemment d'inscrire tel ouvrage dans la littérature universelle, mais de relier chaque ouvrage l'un à l'autre, et de refermer l'oeuvre entière sur elle-même. Cette relation s'effectue par le passage de certains personnages d'un livre à l'autre : le professeur Mangemanche est commun à *L'écume* et à *L'automne* ; Angel, après *L'automne,* se retrouve dans *L'arrache-coeur* ; le père des *Bâtisseurs* fut équarrisseur à Arromanches. Et la foule des copains de Boris (y compris les différents avatars de Boris lui-même) se promène paisiblement dans ses ouvrages de jeunesse. [...] les allusions à ses copains, à sa famille, à ses connaissances fourmillent. [...] ces " clés " ne sont pas simplement satiriques [...] Car si l'utilisation de noms d'Arland, de Jeanpolent ou de Petitjean (dans *L'automne*) cherche à être mordant, en revanche on sait bien que c'est deux ou trois ans après *L'Écume* que Vian s'est éloigné de " Jean-Sol Partre " et de la " duchesse de Bovouard " ». Bens, J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, pp. 177-178.

Pékin. El doctor de Chloé en *L'Écume,* el Pr. Mangemanche es el matasanos del equipo de Amadis Dudu en *L'Automne à Pékin*. El ingeniero Angel aparece por primera vez en *L'Automne à Pékin*, como sobrevive a la catástrofe final, decide no suicidarse y ha heredado del Pr. Mangemanche sus camisas amarillas –el salvoconducto para emigrar a otro universo diegético–, lo encontramos de nuevo, más tarde, casado con Clémentine en *L'Arrache-coeur*. Pero esos extraordinarios desplazamientos o traslados inter-textuales de los personajes no se limitan a las novelas.

Brice, hermano de Cuivre en *L'Automne à Pékin*, que trabaja en el equipo del arqueólogo Athanagore, es uno de los torturadores de Saturne Lamiel en « Le Voyage à Khonostrov[161] ». La madre de *L'Arrache-coeur* ¿es acaso la joven y susceptible Clémentine de *Le Chasseur français*[162]? El romántico y sentimental Olivier aparece en « La Route déserte[163] » junto al Major y luego en « La Valse[164] ». Joséphine, aparece montada en el automóvil del Major en « Les Remparts du Sud[165] » y en el de Jason ravi –otro anagrama del autor– en « Francfort sous-la-main[166] ». El Major no sólo aparece en las dos primeras novelas sino también, como veremos, en cuatro relatos. Y no sólo, como hemos visto, los personajes «humanos» circulan de una obra a otra, –como si lo hicieran por las distintas estancias de una misma casa–, los objetos y animales también lo hacen, Dupont, el caniche de Isis en *L'Écume des jours*, es el Sénateur Dupont en *L'Herbe rouge*. Y la gastronomía de Jules Gouffé no sólo es celebrada en *L'Écume des jours* –Nicolas cocina siguiendo sus recetas–, sino también en *L'Automne à Pékin*[167] y en « Les Remparts du Sud ».

Al final del capítulo VIII de la segunda parte de *Vercoquin et le plancton*, Antioche reprocha a su compañero el Major la transformación que se ha operado en él desde que

[161] Vian, « Le Voyage à Khonostrov » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp. 39-50.
[162] *Vid*. Vian, *Le Chasseur français*, in *Théâtre II*, UGE 10/18, 1971.
[163] Vian, « La Route déserte » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp. 79-99. Relato publicado por primera vez en *Nyza*, en un número único en 1948.
[164] Vian, « La Valse », in *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo de N.Arnaud], 1981, pp. 121-127.
[165] Vian, « Les Remparts du Sud », in *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 27-57.
[166] Vian, « Francfort sous-la-main », in *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo de N.Arnaud], 1981, pp. 59-68.
[167] « Assis à côté de Mangemanche et qui lisait un bon livre, *La Vie de Jules Gouffé*, par Jacques Loustalot et Nicolas. » (AP, Mov. I, cap. IV, 275-276).

está enamorado de Zizanie, se ha reblandecido y su carácter nada tiene ya que ver con los buenos tiempos de la búsqueda del *barbarin* en *Trouble dans les andains*. « – Je suis inquiet et perturbé... dit le Major. J'ai peur... – Tu baisses ! dit Antioche qui se rappelait l'insouciance notoire dont son ami avait fait preuve dans l'épisode périlleux de la poursuite du barbarin. ». (VP, 84). Como si se tratara de personajes folletinescos o de superhéroes de tebeo, Antioche alude y recuerda sus anteriores aventuras rocambolescas. Y es que, igual que en una saga, la pareja formada por Antioche y el Major pasan de *Trouble dans les andains* a *Vercoquin et le plancton*, y de *Vercoquin et le plancton* a *L'Écume des jours*, metamorfoseados en Colin y Chick.

En *L'Automne à Pékin*, en dos ocasiones el Pr. Mangemanche recuerda acongojado la pérdida de Chloé, su hermosa y delicada paciente de *L'Écume des jours*, « – Vous êtes un sale vieux bonhomme, dit-il. – C'est exprès, répondit Mangemanche. C'est pour me venger. C'est depuis que Chloé est morte. – Oh, n'y pensez plus ! dit l'interne. – J'y suis bien forcé. » (AP, Mov. I, cap. IV, 276). El Pr. Mangemanche ha cambiado su carácter desde la muerte de Chloé, ya han pasado dos años pero se sigue sintiendo culpable de su fracaso con la joven esposa de Colin. Ya no trabaja en su clínica privada, sino en un hospital y se muestra más irascible y colérico que en *L'Écume des jours*, « – Après la mort d'une de mes malades, dit Mangemanche, il y a deux ans, j'ai fait de la neurasthénie, alors j'ai tué pas mal de gens. Bêtement, en fait ; je n'en ai pas vraiment profité. » (AP, Mov. II, cap. VII, 350-351).

Mangemanche apunta en un carnet la lista de pacientes salvados a un lado y de los *ratés* al otro, cuando éstos últimos sobrepasen en número a los primeros será arrestado. Y eso está a punto de suceder porque, tras la muerte de esa enferma –Chloé–, el doctor sufrió una neurastenia que le hizo fallar muchas veces con sus enfermos, –la muerte de Chloé acarrea o arrastra muchas otras, no sólo la de los personajes que la rodean en *L'Écume des jours*, la ratona y Colin–. Mangemanche será perseguido por un inspector velocípedo uniformado con sahariana, que se internará tras él en la zona de sombra del desierto. Y curiosamente, en el relato « Le Voyage à Khonostrov », los personajes que atraviesan en tren la estepa de Briskipotolsk a Cornopoutchik –o ¿por qué no? el desierto de Exopotamie– ven pasar a un ciclista, « Le train dépassa un voyageur qui

pédalait sur le sable avec la dernière énergie[168]. » ¿Se trataría acaso de un guiño a Jarry?, pues André Marcueil, en *Le surmâle*[169] alcanza todas las noches pedaleando en su bicicleta el tren superveloz en el que viaja su amada y a la que lleva rosas. ¿O sería en realidad el agente en bicicleta que persigue a Mangemanche?

Además de Antioche y el Major que aparecen en las dos primeras novelas, *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, y el Pr. Mangemanche que aparece en *L'Écume des jours* y en *L'Automne à Pékin*, Angel es el otro personaje que, explícitamente, aparece en dos novelas firmadas Boris Vian, en *L'Automne à Pékin* y en *L'Arrache-coeur*. En ese sentido hemos de comentar que, en realidad, si tuviéramos en cuenta las fechas de composición *L'Arrache-coeur* se debería haber publicado antes que *L'Herbe rouge*, y que por tanto *L'Automne à Pékin* y *L'Arrache-coeur* serían novelas adyacentes o contiguas. Angel hubiera dado entonces un salto inter-textual más pequeño para pasar de su estado de desesperación amorosa, de sus celos de Anne y su deseo atormentado por Rochelle, a estar casado con Clémentine y ser el padre pasivo de los trillizos. En realidad ese salto espacial, intertextual, de una novela a otra, se corresponde, igual que en el caso del Pr. Mangemanche, con un salto temporal diegético de dos años. Ya que del mismo modo que el Pr. Mangemanche recuerda que la pérdida de Chloé fue hace dos años y reconoce que aún se siente culpable, Angel vive con Clémentine en la casa del acantilado desde hace dos años y confiesa a Jacquemort que llegó con un gran sentimiento de culpa, –había matado a su doble, a Anne e indirectamente a Rochelle–, « Vous vivez ici depuis longtemps ? – Oui, dit Angel. Deux ans. J'avais des désordres de conscience. J'ai raté pas mal de choses. » (AC, I, cap. IX, 549).

Como podemos apreciar existen muchos paralelismos entre el Pr. Mangemanche y Angel, los dos saltan de una novela a la siguiente –*L'Arrache-coeur* debería haber precedido a *L'Herbe rouge*–, los dos coinciden en *L'Automne à Pékin*, y en ese espacio intermediario, de encuentros, que es el desierto de arenas doradas, –como veremos el espacio más 'patafísico creado por Vian–, se profesan una gran simpatía. Ambos cometen un error en su primera novela, Mangemanche en *L'Écume des jours* y Angel en

[168] Vian, « Le Voyage à Khonostrov » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 46.
[169] *Cf*., Jarry, *Le Surmâle*, (1902), Paris-Genève, Éditions Slatkine, 1995.

L'Automne à Pékin, y en la siguiente se mortifican y se lamentan. Y los dos optan al final de su segunda aparición por el suicidio implícito que supone perderse en la nada, en la infinidad del espacio. El Pr. Mangemanche encuentra su motivo: no quiere ser arrestado, de forma que penetra con su coche en la zona oscura y fría del desierto. Angel, también tiene su motivo: no quiere observar impotente cómo sus hijos son criados y educados por Clémentine sin poder participar. De manera que con su barco –otro vehículo como el coche del Pr.– se hace a la mar sin provisiones y sin posibilidad de sobrevivir. Mangemanche se despide emotivamente de Angel, del mismo modo que Angel se despedirá de Jacquemort.

Si hemos observado especialmente la relación que se establece entre estos dos personajes ambulantes y no hemos mencionado en ese sentido a Antioche y al Major, es porque, evidentemente, hay que tener en cuenta que *Trouble dans les andains* es una novela póstuma. Vian no pensó nunca en verla publicada, de manera que el autor construyó el continuo o los puentes de su lenguaje-universo novelístico teniendo en cuenta sólo las cinco últimas novelas. La idea de la saga que podemos considerar entre *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, pronto fue desechada porque en *L'Écume des jours* Antioche y el Major aparecen más enmascarados, cambian de nombres, pasan a ser Colin y Chick. En cambio el Pr. Mangemanche y Angel simbolizan un tránsito en la continuidad de las novelas, –que deben observarse como un todo–, mucho más elaborado, prueba de ello es el detalle de las camisas amarillas que Angel hereda de Mangemanche.

Esa autocitación que practica Vian en sus novelas no es nueva. Baste con recordar el ambicioso proyecto de *La Comédie humaine* de Balzac[170], pero sí es muy novedosa y original su manera de ensarzar unas historias con otras a través de los personajes, desde el principio hasta el final. Básicamente, como analizaremos más tarde, las parejas y triángulos de personajes se repiten en todas las novelas pero se van produciendo en cada una de ellas modificaciones respecto a esas relaciones. Por ejemplo el triángulo

[170] « [...] certains romanciers réutilisent le même personnage dans des oeuvres différentes. Le lecteur est alors conduit à quitter la scène textuelle pour un horizon intertextuel. [...] cette idée du " retour " des personnages fut féconde pour un Balzac : l'être romanesque retire de sa présence dans différents récits à la fois épaisseur et durée. Un Lucien de Rubempré qui passe des *Illusions perdues* à *Splendeurs et misères des courtisanes*, un Rastignac qui, apparu dans *Le père Goriot*, fait un retour remarqué dans *La peau de chagrin* et plusieurs nouvelles [...] semblent vivre une existence autonome et continue. Le personnage ainsi reçu comme vivant, est l'objet d'investissements affectifs de la part du lecteur. ». Jouve, *op. cit.*, p. 119.

amoroso formado por el Major, Vercoquin y Zizanie, aparece de nuevo en *L'Écume des jours*, con Colin, Chick y Alise, pero el tratamiento es completamente distinto, ha habido un progreso. Y en *L'Automne à Pékin*, se repite con Angel, Anne y Rochelle y el desenlace es de nuevo muy diferente. O bien podemos apreciar una evolución del personaje desdoblado, de Antioche y el Major a Colin y Chick. En *L'Automne à Pékin* se deshace el encantamiento del doble cuando Angel mata a Anne, y en *L'Herbe rouge* Wolf es un lobo solitario, su doble no es Lazuli sino su imagen en el espejo plateado. Los personajes femeninos parecen repetitivos pero sufren a lo largo de las novelas una modificación, de Zizanie (VP), a Chloé/Alise/Isis (EJ), a Rochelle/Cuivre (AP), a Lil/Folavril (HR) y a Clémentine/Androide (AC) se producen grandes cambios. Y es que aunque los personajes femeninos también se desdoblan en cada novela y presentan así diferentes facetas, aquí nos interesa reseñar que estos personajes representan una especie de evolución de una misma y única mujer. La alocada y adolescente Zizanie se vuelve tripartita en la siguiente novela, en la que ya aparece la mujer casada, Chloé, que no resiste demasiado tiempo a ese estado –enferma en cuanto se casa–, en *L'Automne à Pékin*, la rivalidad entre los personajes masculinos que cómicamente instauraba Zizanie en *Vercoquin et le plancton*, se hace trágica con Rochelle que provoca el fratricidio, el cainismo del personaje doble. Con Rochelle se inserta el tema de la usura de la mujer, que ya anunciaba Chloé. En *L'Herbe rouge* la mujer tiene dos cabezas rubias, la de Folavril que sigue encarnando el deseo dorado, como Alise, y la de Lil, la de la mujer casada que resulta una carga. Finalmente en *L'Arrache-coeur* Clémentine representa a la mujer casada y a la Madre con mayúscula, en esa última novela se produce la ruptura total con el personaje masculino que se aleja de ella y le permite reinar o dominar sobre sus hijos.

Todas las novelas están ligadas las unas a las otras por hilos visibles. No decimos en absoluto que no tengan sentido leídas de forma independiente, sino que adquieren otro sentido cuando se las percibe como un conjunto. Y esa globalidad se advierte especialmente a través de los personajes, en los grandes rasgos y también en los pequeños detalles[171].

[171] Por ejemplo en *L'Herbe rouge* Wolf decide organizar una *surprise-partie* para alegrar a Lil, y Saphir Lazuli se acicala en el cuarto de baño, como hacía Colin, y exactamente como el héroe de *L'Écume des jours* parece que también tiene problemas de acné. « Saphir sortait de la salle de bains, le nez rouge de se l'être pressé, et mit le premier disque. Il y en avait pour jusqu'à trois heures et demie, quatre heures. » (HR, cap. III, 435). Recordemos la graciosa escena en la que Colin se acerca a un espejo de aumento y los

I. C. 2. Las personas se convierten en personajes de ficción.

Otra peculiaridad a tener en cuenta es que Boris Vian no pretende conseguir un efecto-persona con sus personajes, –esto es, hacerlos verosímiles o cercanos, reales– sino «ficcionalizar» a las personas. Vian persigue, especialmente en los relatos y en las primeras novelas, convertir a las personas próximas en personajes de ficción, mitificarlas incluso, como es el caso del Major. De manera que ofrece al lector un juego de interpretación y reconocimiento. Juego o desafío que no sólo disfruta su lector ideal o implícito sino todo aquel que pueda descifrar las claves conociendo, en mayor o menor grado, la vida y el entorno del autor.

En este caso la contemplación del espacio autobiográfico se hace necesaria. Eso no significa, por supuesto, que un lector no pueda leer una novela o un relato de Vian sin tener en cuenta las cartas o las fichas de juego que se le ofrecen, sino que, –como vimos al observar los saltos de los personajes en el horizonte intertextual–, su lectura y su interpretación serán distintas dependiendo de si entra en el juego o no.

Por esa razón vamos a analizar aquí el gusto o la necesidad de Boris Vian de intercalar los personajes que pueblan su vida real entre los personajes creados para sus obras narrativas.

Esa práctica que consiste en combinar, en mezclar personas y personajes –no, como hemos dicho, para convertir en personas de carne y hueso a los personajes de ficción en la mente del lector, sino para convertir en personajes a las personas[172]–, tiene mucho que ver la concepción patafísica de los límites oscilantes entre la realidad y la imaginación[173]. La separación entre el mundo vulgar, vivencial, físico y el mundo de los sueños y de la ficción no es absoluta para un ‘patafísico. Veamos cómo Ruy Launoir

comedones de su nariz desaparecen avergonzados, o bien cuando Colin le pregunta a Nicolas si en la víspera de la fiesta de Isis le saldrá un grano en la nariz. Colin tiene problemas de adolescente.

[172] En el trabajo de investigación, *El espacio autobiográfico en los relatos de Boris Vian*, ya vimos cómo esa confusión entre personajes reales o/y de ficción era uno de los parámetros de su espacio autobiográfico.

[173] Durante siete años, Vian participó diligentemente en el funcionamiento de dicho Colegio que se fundó el 11 de mayo de 1948 en torno a la obra de Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898). La primera definición de la ‘Patafísica como ciencia aparecía en el capítulo VIII de esta novela: « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité ». Jarry, A., *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* in *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, t. I, pp. 668-669.

recoge en un artículo la reacción de los 'patafísicos cuando Paulhan puso en duda la «realidad» del dr. Sandomir.

> Le Collège entretint quelques rapports conflictuels avec des personnalités du monde vulgaire. Jean Paulhan, rendant compte dans la NRF de la mort du Docteur Sandomir[174], avait émis des doutes quant à la « Réalité » de celui-ci. Par une « mesure pataphysique de rétorsion » le Collège décida de considérer désormais comme purement fictif l'auteur des *Fleurs des Tarbes*. Et les pataphysiciens d'inonder l'univers et la rue Sébastien-Bottin en particulier des cartes « Jean Paulhan n'existe pas[175] ».

Los 'patafísicos consideran tan válida la existencia de un ser de papel como la de un ente físico. No en vano esta ciencia sitúa sus límites tan lejos de la metafísica como ésta de la física. « La Pataphysique s'étend aussi loin au-delà de la métaphysique que celle-ci au-delà de la physique[176] ».

De modo que el narrador que presenta y muestra a los personajes creados por Vian, –a pesar de que algunos pueden identificarse con personas del entorno del autor, con sus amigos y enemigos–, no pretende que se parezcan a seres humanos concretos, pues su forma de actuar –como auténticos personajes de dibujos animados– y sus características físicas, –en ocasiones son animales u objetos–, los alejan diametralmente del efecto-persona. En esa articulación o coyuntura de la realidad y la ficción Vian es muy 'patafísico, ya que por un lado él introduce a seres de carne y hueso en el papel, desvirtuándolos y por otro lado sus personajes de novela no siguen las leyes establecidas del mundo real. En el preludio de *Vercoquin et le plancton*, entrevemos ya que la idea de realismo en Vian obedece más bien a la de los surrealistas que no separan los sueños del estado de vigilia. « Vercoquin et cætera n'est pas un roman réaliste, en ce sens que tout ce que l'on y raconte s'est réellement produit. En pourrait-on dire autant des romans de Zola? » (VP, 10). Lo que sucede es cierto pero en exceso y el campo de la imaginación no se desliga nunca del ámbito del mundo real. « Nous allons naviguer

[174] El odioso Jean Paulhan de Gallimard –que no votó por Vian para el premio de la Pléiade en 1947 y que aparece caricaturizado en *L'Automne à Pékin*, como Ursus de Jeanpolet– se atrevió a poner en entredicho la realidad del Curateur inamovible del Collège de 'Pataphysique, el Dr. Sandomir.
[175] Launoir, Ruy, « Un siècle de Pataphysique », artículo inscrito en el dossier titulado « La Pataphysique, histoire d'une société très secrète », publicado con motivo de la *désoccultation du Collège* en abril de 2000, in *Magazine Littéraire*, nº 388, Paris, junio de 2000, p. 26.
[176] Cita de Roger Shattuck en *Au seuil de la 'Pataphysique,* recogida por Ruy Launoir en « Un siècle de Payaphysique » in *Magazine Littéraire* nº 388, Paris, junio de 2000, p. 21.

dans les eaux troubles d'une fabulation extravagante, et non dans le bain amniotique de l'écrivain en herbe incapable de se départir de la veine autobiographique[177] ».

Vian no duda en insertar en la ficción a personajes de su mundo vital, –con su nombre real, como Claude Léon, o con un nombre sustituido, como Doddy–, y no tanto para indicar una relación de los personajes con el autor, sino para establecer una complicidad entre los personajes y el lector a través del reconocimiento. Los primeros lectores de Vian, al menos aquellos que él tenía más cerca, sentían una satisfacción o un goce suplementario al reconocer a Claude Léglise como Peter Gna, a François Rostand como Monprince, a Claude Léon como Doddy –o Dody o D'Haudyt–, a Joseph Barrizone como Pippo, a Sartre como Jean-Sol Partre, y a Simone de Beauvoir como La Duchesse de Bovouard.

En las fiestas de *Vercoquin et le plancton* Vian/Antioche invita a sus amigos y a su vecino Corneille[178] Leprince[179], –que ya aparecía en los *Cent sonnets*–, que no es otro que François Rostand, alias Monprince, el vecino de los Vian en Ville-d'Avray. Hijo del famoso biólogo Jean Rostand, –a quien está dedicada la novela– y nieto del no menos famoso Edmond. Leprince se incorpora, con retraso, a la fiesta de cumpleaños del Major que se celebra en Ville-d'Avrille. Fiesta *zazoue* que cuenta también con la fogosa presencia de la pelirroja Jacqueline que encandila a Antioche y que es seducida por la mascota del Major[180]. Esta Jacqueline es tocaya de la hija de un profesor de matemáticas de Boris que solía frecuentar las verdaderas *surprises-parties* de Ville-d'Avray. Además su patronímico –un nombre propio que parecía gustar a Boris Vian–, se repite en los relatos « Les Fourmis » y « L'Oie bleue » de *Les Fourmis*[181].

En la CNU ya hemos advertido que Vian se divirtió caricaturizando a sus compañeros de trabajo de la AFNOR, en concreto el antipático Miqueut sería la transposición novelesca de su jefe M. H. Lhoste. Además Miqueut/Lhoste no sólo

[177] Lapprand, prólogo, *Oeuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 129.
[178] Llamado Corneille por su obra *L'Imitation de soi chez Corneille*, (Boivin, 1946).
[179] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 246.
[180] « Seul le mackintosh apprivoisé du Major, gentille bête qui jouit à petits cris, vient à bout de cette brûlante bacchante qui annonce dans le registre rabelaisien les prêtresses du sexe chères à Vernon Sullivan. ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages*, *op. cit.*, p. 202.
[181] Vian, « Les Fourmis » y « L'Oie bleue » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp. 9-24 y pp. 161-174, respectivamente.

aparece en *Vercoquin et le plancton* sino también en el relato « Martin m'a téléphoné » en *Le Loup-garou*[182].

En la segunda *boum*, en la fiesta de compromiso del Major, que se celebra en la cuarta parte de la novela, Vian introduce a su cuñado y a los músicos de la orquesta *amateur* Claude Abadie.

Encerrado en el balcón, completamente borracho, y arrojando objetos a los transeúntes aparece el chiflado Peter Gna[183], o sea, su cuñado Claude Léglise[184], que se deja ver de nuevo junto a su hermana, –es decir, Michelle Léglise–, en el relato « Blues pour un chat noir[185] » de *Les Fourmis*. En ambas ocasiones[186] se señala su afición al coñac y el hecho de que nunca se separa de su canadiense. « Peter Gna, le fameux romantique, fut des premiers à profiter de cette intarissable source. [...] ». (VP, 174), *source* de coñac, naturalmente.

Pero en esa fiesta apoteósica en casa del tío de Odilonne, lo más reseñable es la presencia de los compañeros de Vian, que como él, –en la ficción Vidal/Vian toca la *trompinette* con Abadie– forman parte de la orquesta Abadie, contratada por el Major para animar la *partie* y sustituir el *pick-up*.

En esa *jazz-band* contamos con:

El jefe de la orquesta, el clarinetista Claude Abadie[187]., que aparece con su nombre real[188], « [...] basketteur et nageur sans vergogne et clarinettiste amateur. » (VP, 128).

> Tous les traits de la fiction semblent étroitement inspirés du clarinettiste réel, fameux dans les années quarante, auprès duquel Vian joua de la trompinette. Polytechnicien distingué, passionné de basket, natation et rugby, mais plus encore de jazz. [...] Plein de grâce, il déchaîne toute la nuit la

[182] Vian, « Martin m'a téléphoné », in *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 71-92.
[183] « Peter Gna fut en effet le surnom à la fois anglo-saxon et familial – "le gna " venu de quelque chose comme gniard, selon le témoignage de Michelle Léglise-Vian – de Claude Léglise. ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages*, *op. cit.*, p. 175.
[184] « Ce personnage ressurgit de-ci, de-là, rappelant la présence sympathique et complice du beauf de Boris dans la vie réelle. ». Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit*., p. 175.
[185] Vian, « Blues pour un chat noir » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp.125-142.
[186] Peter Gna es también el anestesista asistente de Laurent en « La Route déserte ».
[187] Pestureau, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 15.
[188] En el relato « Un test » aparece como Abadibaba. *Cf*., Vian, « Un test » in *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo de N. Arnaud], 1981, pp. 69-77.

> frénésie des zazous par les piaulements agressifs de son instrument qui scandent en impair l'éclatante performance de ses musiciens, eux-mêmes aussi bons que des Noirs de 37e ordre[189] !

El también clarinetista Claude Luter[190], o Lhuttaire (VP). « Décontracté, buveur, voyeur et séducteur, il est aussi cinéphile et sportif, champion du lancer de sandwich : il y a sans doute derrière tous ces traits un tas d'anecdotes vécues et mémorables[191]. ». Como vemos Pestureau también hace referencia a un proceso de mistificación. Boris llamaba a su instrumento *Bâton de réglisse*.

El guitarrista Hianipouletos, puede ocultar según Pestureau, o bien al hermano de Boris, Lélio Vian, o bien a Teymour Nawab, alias Timsey-Timsey. « La tradition présente celui-ci comme un buveur, alors que le personnage ci-dessus est plutôt baiseur, sautant la fiancée du Major, Zizanie, avec l'indulgente sympathie de ce dernier[192].».

El trombón Gruyer, es Jack Brienne. « Pendant que ses collègues buvaient, Gruyer, l'oeil lubrique derrière ses lunettes et la tignasse en bataille, reprenait contact avec une étudiante en médecine qu'il connaissait plus ou moins. » (VP, 174).

> Le premier membre, et très viril, de l'orchestre Abadie dans *Vercoquin.* Son nez frémit au moindre jupon et son oeil lui de lubricité derrière ses lunettes étincelantes. [...] Il est bien sûr inspiré, comme tant des personnages nés de la vie de Vian, du jazzman copain de Claude Luter, alias Jack Brienne, trombone et arrangeur puis chef d'orchestre qui se nourrissait volontiers d'Elligton, référence de premier ordre pour Vian[193].

Y por supuesto el batería D'Haudyt que enmascara a Claude Léon, y con el que nos detendremos en *L'Automne à Pékin*.

En *L'Écume des jours*, ya hemos aventurado la hipótesis de que Colin y Chick serían los nuevos apelativos de la pareja formada por Antioche/Vian y el Major, máxime si tenemos en cuenta que en los patronímicos barajados por Vian en una primera versión, Chick era Jacques Chickago/Jacques Loustalot. Parece que en esta novela Boris Vian

[189] Pestureau, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 15.
[190] « Toujours la vie dans l'oeuvre, puisque cette orthographie ludique ne dissimule à personne l'un des meilleurs jazzmen français d'après-guerre, versant *New Orleans*, le fameux Claude Luter, "clarrinnettisstte à vibrrrattto " ». Pestureau, *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 247.
[191] *Ibid*., p. 247.
[192] *Ibid*., p. 186.
[193] Pestureau, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 179.

prefirió alejar a sus héroes de toda referencia a la vida real. Aunque podríamos conjeturar acerca del hecho de que Nicolas, el cocinero de Colin, oculte a su hermano Alain Vian, apodado Nicolas Vergencèdre[194].

Pero si en *L'Écume des jours* hay alguna persona del entorno del autor que pasa felizmente por el tamiz de la ficción ese es Jean-Sol Partre, perdón, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. La elección de este famoso escritor y del Castor para desencadenar el coleccionismo obsesivo de Chick, no es aleatoria, y la estudiaremos convenientemente más adelante.

En *L'Automne à Pékin*, en el preludio D, el Pr. Mangemanche menciona que el motor del modelo reducido de avión que ha construido se lo ha enviado Alfredo Jabès. « – Mon correspondant italien, Alfredo Jabès, me l'a envoyé. » (AP, D, 246). Pues bien, Alfredo Jabès, llamado Bimbo, es un compañero de *Centrale* de Boris, habitual de las reuniones de Ville-d'Avray, que colaboró con Vian aportando sus dibujos para *Le Livre d'or*, y para *Le conte de fées à l'usage des moyennes personnes*. Bimbo pertenecía además, como piloto de pruebas, al Cercle Legateux, una *Société de Construction de Modèles Réduits*, cuyo Presidente-Director general era Boris Vian. En la vida real Jabès se ocupaba efectivamente de los modelos reducidos voladores.

Otro personaje simpático que aparece en el desierto de Exopotamie es el gerente italiano del Hotel Barrizone, transposición de Pippo o La Pipe o Joseph Barrizone, el jardinero que compartían los Vian con los Rostand en Ville-d'Avray.

Pero además de los homenajes a Bimbo y a Pippo, en *L'Automne à Pékin* Vian dió rienda suelta a su venganza al caricaturizar a los miembros del jurado que votaron en contra suya en el premio de la Pléiade de 1947[195], que ganó el poeta bíblico Jean Grosjean. De forma que se ensañó con el presidente del consejo el barón Ursus de Janpolent, o sea Jean Paulhan y con el odioso esbirro de Dudu, el contramaestre Arland, « le contremaître Arland était du voyage. Un beau salaud. » (AP, 279) o sea Marcel Arland[196], o Marcel à relents o Arrelent.

[194] Un personaje llamado Verge aparece en el relato « Les Remparts du Sud » en *Le Loup-garou*.
[195] También ensalzó a los que le apoyaron, ya que en *L'Automne à Pékin* le dedica una calle a Jacques Lemarchand. (AP, 225). Al novelista y crítico teatral, secretario del Premio de la Pléiade en 1946, que estuvo fervientemente a favor de *L'Écume* para el premio de ese año.
[196] Y no sólo les atacó en *L'Automne à Pékin*. En un poema inédito, titulado *Sous le banian*, Boris dice en la primera estrofa: « Ouvrir un jour sa fenêtre // Et pisser sur les passants // [en nota] Ou sur Jean Paulhan,

En cuanto a Jean Grosjean, a pesar de que Vian siempre tuvo la sensación de que le arrebató el premio, lo cierto es que con el abbé Petitjean no se mostró en absoluto cruel, ya que es el clérigo más simpático y mejor tratado de toda la obra vianesca. « Frère Petitjean des Automneurs serait bien plutôt de la lignée rabelaisienne croisée avec Lewis Carroll, caracolant, jouant à la pouillette et même pirouettant comme le Père Guillaume du Snark. Il prend surtout très tôt son autonomie de personnage complexe, joyeux, dynamique et passionnant[197]. ».

Además de la pataleta que en *L'Automne à Pékin* Boris no reprimió a través de la caracterización negativa de algunos de sus personajes, Vian se acordó también de inmortalizar a su gran amigo Claude Léon[198]., que hasta el momento había aparecido como el batería –Doddy o Dody o D'Haudyt[199]– en *Vercoquin et le plancton* y en los relatos « Martin m'a téléphoné[200] », « Les Pas vernis[201] » como Léon Dodiléon y « Le Figurant[202] ».

Vian le conoció en la orquesta Abadie en 1944. Claude Léon había tocado la batería con Abadie al inicio de la guerra, pero después había sido retenido en un campo de concentración, –cuando salió llevó una vida clandestina, fabricaba explosivos que guardaba en cajas de cerillas–. A los quince días de la Liberación se integró de nuevo en la orquesta Abadie, que tocaba por aquel entonces en el *Royal Villiers*. Ingeniero químico, Léon propuso a Vian dejar la AFNOR y trabajar con él en *L'Office Professionnel des Industries et des Commerces du Papier et du Carton*, cosa que Vian no se pensó dos veces. En la oficina que compartían los dos amigos y *jazzmen*, Vian además de descubrir que el cajón inferior derecho de la mesa de trabajo debía quedar

---

ou sur Marcel Arland. », *Vingt poèmes inédites*, Paris, Ch. Bourgois, 1972, p. 84. También aparecen como policías infectos en « Les Bons élèves », como Arrelent/Arland y Poland/Paulhan, « Arrelent et Poland, deux des fliques les plus arriérés de l'Ecole [...] », in *Les Fourmis*, *op. cit.*, p. 28.

[197] Pestureau, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 322.

[198] *Ibid.,* pp. 244-245.

[199] « l'hypocoristique familier Dody ou Doddy, qui va bien avec un batteur en souvenir de Baby Dodds, ou Dodiléon (Léon) au double écho *drums*, et même l'aristocratique D'Haudyt. ». Pestureau, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 244.

[200] El supuesto primer relato de Boris Vian, fechado el 25 de octubre de 1945, recopilado por Arnaud en *Le Loup-garou*. En ese relato Boris Vian narra una anécdota personal, –inscrita en el periodo de la Liberación–, sobre cómo Doddy y él fueron llamados para tocar en una fiesta organizada por el ejército americano.

[201] Vian, « Les Pas vernis » in *Le Loup-garou,* (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 117-123.

[202] Vian, « Le Figurant » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp.177-234.

siempre vacío a fin de poder apoyar cómodamente el pié, redactó, de manera clandestina, *L'Automne à Pékin*. Claude Léon le fue de gran ayuda en la composición de esta novela ya que, por petición expresa de Vian, éste abría al azar el primer libro que tuviera a mano y le dictaba así los enigmáticos epígrafes de los capítulos[203]. Ante tantas atenciones, Vian se sintió en el deber de introducirle en la historia, de convertir a su camarada en el feliz ermitaño que fornica con Lavande, –esta vez con su verdadero nombre–, y hacer de él, por esa placentera actividad, uno de los personajes más aventajados.

Este procedimiento de mistificación de las personas de su entorno que llevó a cabo Boris no se limitó a las novelas, antes bien, es mucho más corriente y visible en los relatos. Por citar algunos ejemplos representativos, aparecen en la ficción personajes de Saint-Germain-des-Prés:

Paul Boubal, el dueño del Café de Flore, es Flor Polboubal –anagrama compuesto con su nombre y el nombre de su famoso café germanopratin– en el relato « La Valse », ambientado en ese barrio agujereado por las *caves* existencialistas.

El *barman* Louis Barucq de la *Librairie du Club Saint-Germain* –con su cocktail especial, el « foutralafraise »–, y su hermana la peluquera Lisette, –citados en el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*– aparecen en el relato « L'Impuissant[204] ».

Una tal Gréco aparece en el relato « Divertissements culturels[205] » en *Le Ratichon baigneur*. Juliette Gréco, la *toutoune*, era muy amiga de Vian, era asidua como él a las *caves* de Saint-Germain, y participaba en los proyectos cinéfilos de Boris junto con el Major.

El amigo de Olivier en el relato « La Valse », Marc, es muy probablemente Marc Doelnitz, amigo de Boris Vian, con el que fundó una efímera revista en octubre de 1948, *Christophe Colomb 48*. Y aparece también en una reseña del *Manuel*[206].

[203] *Cf.*, Arnaud, Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, pp. 82-83.
[204] Vian, « L'Impuissant » in *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, *op. cit.*, pp. 143-158.
[205] Vian, « Divertissements culturels » in *Le Ratichon Baigneur*, *op. cit.*, pp. 29-37.
[206] Marc Doelnitz era un actor, mimo, imitador, amigo de Vian. Frecuentaba Saint-Germain-des-Prés, era uno de los mejores organizadores de fiestas y es citado en el *Manuel*, *op. cit.*, pp. 179-180.

Según Arnaud[207], el hecho de que algunos personajes de las novelas –y sobre todo de los relatos– de Vian existan realmente no conlleva o no nos lleva a nada, es simplemente divertido. Nosotros no pretendemos exponer esta particularidad vianesca de manera anecdótica, pensamos que se debe tener en cuenta este proceso de «ficcionalizar» a las personas –que nada tiene que ver con intentar crear un efecto–persona en los personajes– ya que está en la línea de sublevación literaria que defendió y practicó Vian. Del mismo modo que la auto-citación, que sirve para crear un vínculo en su producción, responde a la función lúdica de su literatura. El hecho de que los personajes y el propio autor se enmascaren es un rasgo carnavalesco, entra dentro del juego, forma parte de su idea de literatura que, como convención, él no se tomaba en serio.

No podemos ser negligentes con el hecho de que algunos de sus personajes novelescos se presenten en clave, pues parece que Boris Vian desea incluir su universo personal en un mundo expresamente insólito o fantástico, paralelo al nuestro, alejado y próximo al mismo tiempo. Un *langage-univers* construido con ladrillos-palabras, con figuras tomadas en sentido literal, con neologismos descriptivos y con su propio bestiario –de perros, gatos y ratones parlantes, como en los *cartoons*–. Un mundo chiflado en el que se pasean sus amigos, su primera esposa o su inseparable Major. Boris Vian hacía un tipo de literatura a contracorriente, diferente, justo en una época, en un contexto social, que no era el más propicio para ese tipo de visión literaria. En una conversación transcrita entre Paul Braffort y Pierre Kast, dos amigos de Vian, Paul Braffort decía: « Vian voulait tout mettre dans ses livres, lui y compris. À la lumière des contradictions de Sartre dans ce domaine du romanesque, on peut se demander si le biographique n'a pas continué de jouer un rôle plus important qu'on ne le croit dans la vie littéraire depuis la Libération[208]. ».

Para finalizar con este apartado analizaremos los juegos de mitificación y desmitificación de dos personajes de ficción vianescos emblemáticos, Jean-Sol Partre y el Major, que se corresponden con seres próximos o cercanos al autor. Hemos escogido

[207] Arnaud, *Les vies parallèles*, *op. cit.*, p. 49.

[208] Braffort no ha escrito nada sobre Boris Vian, pero conoce la obra vianesca de memoria. Esta conversación, tuvo lugar durante una comida, en junio de 1983, y fue recogida por J. Duchateau como prólogo a su artículo « Petite histoire – portative – du roman français, de *La Princesse de Clèves* à Boris Vian ». in *L'Arc*, nº 90, *Boris Vian*, 1984, p. 6.

a Partre porque es quizá el que hace referencia al personaje histórico más relevante y conocido por los lectores. Y al Major porque es el más productivo, es el personaje que aparece en más obras de Vian. Boris quedó tan impresionado por ese joven de ojo de cristal que se autoproclamó el *Chantre du Major*.

I. C. 2. 1. Jean-Sol Partre/Jean-Paul Sartre.

Vian no pretendía criticar o ridiculizar abiertamente a Sartre en *L'Écume des jours*, al acusarle de ser el causante de que Chick enfermara de «coleccionitis aguda». Tanto es así que al principio, los autores en los que pensó Vian para ocupar el papel de Partre fueron Queneau o Mac Orlan[209]. Precisamente aquellos con los que Vian tenía, –junto a su vecino Prévert[210]– una mayor afinidad como escritor[211].

Es cierto que se burla con humor del existencialismo como moda, y que presenta a Partre como a un gran gurú, pero eso no significa que lo hiciera con malicia. Lo que Vian pretendía atacar con todas sus fuerzas era la manía coleccionista y las pasiones devoradoras que hacen perder al hombre su individualidad, lo que Vian caricaturiza son las masas entusiasmadas y delirantes que acudían a la conferencia de Partre[212]. En ese sentido Henri Baudin dice lo siguiente:

> Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir ce dernier [Sartre] gentiment brocardé en compagnie de S. de Beauvoir sous les noms de Jean-Sol Partre et duchesse de Bovouard dans *L'Écume des jours*. D'ailleurs, Vian y ridiculise plutôt leurs fanatiques, dans le récit de la conférence épique donnée par leur idole. Surtout, il s'en prend à une forme aliénante et funeste de ce culte: la manie du collectionneur, chez Chick. Cette emprise révèle au fil du roman toute sa nocivité: sa sottise, puisque d'intellectuelle au début, elle devient bibliophilique et finalement fétichiste en se

[209] De hecho tanto Queneau como Mac Orlan aparecen alguna que otra vez citados en la obra de Vian. En concreto Raymond Queneau aparece camuflado en *L'Écume des jours*, como Don Evany Marqué (EJ, 189) y ya había aparecido como Raymond en « Le Voyage à Khonostrov » de *Les Fourmis*, junto a Jacques, (Prévert o Lemarchand).

[210] Cuando en 1953, Boris se trasladó junto a Ursula Kübler al 6 Bis, Cité Véron, compartía la terraza que daba al Moulin Rouge con Prévert. La famosa terraza conocida como *La Terrasse des Trois Satrapes*, a saber: Boris Vian, J. Prévert y su perro Ergé. Terraza en la que tuvo lugar la ceremonia de Aclamación del 2º Vice-Curateur Sa Magnificence le Baron Jean Mollet, el 11 de junio de 1959, y hace dos años la « désoccultation » del Collège, después de 25 años de « Occultation », el 20 de abril de 2000.

[211] *Vid.*, Arnaud, N., « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? » in *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

[212] Conferencia que está inspirada seguramente en la famosa conferencia que Sartre dio en octubre de 1945 en el Club Maintenant.

> passionnant pour des empreintes, des vieilles pipes, voire des pantalons de Partre; son action néfaste sur le collectionneur insatiable, qui se ruine, perd son emploi et meurt au cours de la saisie de sa collection; son rayonnement funeste enfin, puisqu'elle contribue à l'appauvrissement de Colin et entraîne le délaissement d'Alise par Chick, le désespoir de celle-ci et la série de meurtres, *commencée par celui de Partre*, et au terme desquels elle trouve une mort affreuse[213].

En cualquier caso resulta peliagudo intentar analizar la relación de Vian y Sartre teniendo en cuenta cómo es percibido Partre por el lector. Pues no puede olvidarse que Vian asesina al personaje de ficción, a Partre, a través de la justiciera Alise y muestra su ridículo corazón inhumano, con forma de tetraedro.

Chick empezará interesándose por el pensamiento de Partre y de ahí pasará a acumular libros, pipas roídas y pantalones con quemaduras. Chick se convierte en un acaparador de objetos, y sustituye al hombre por las cosas. « Songe que j'ai trouvé, aujourd'hui, une édition du *Choix préalable avant le Haut-le-Coeur* de Partre, sur rouleau de papier hygiénique non dentelé... » (EJ, 86). Chick no puede evitarlo. « Je suis collectionneur. Il me faut tout ce qu'il a fait. » (EJ, 87). Consigue y recopila todo lo que encuentra sobre el filósofo dramaturgo y Alise hace responsable de su desgracia a este autor. Además Vian se divierte en transformar, con pseudo-sinónimos, los títulos de las obras sartrianas para convertirlas en partrianas, y así *La Nausée*, es en *L'Écume des jours* el *Paradoxe du dégeulis*, el *Choix préalable avant le Haut-le-Coeur*, *Le Vomi*, *Le Remugle*, el *Renvoi des fleurs*, la *Encyclopédie de la Nausée* en veinte volúmenes, o *L'Être et le néant* es *La Lettre et le Néon* o el escatológico *Trou de Sainte Colombe*. Por si fuera poco, el narrador describe a Partre, cuando llega a la famosa conferencia, así:

> Mais, Jean-Sol approchait. Des sons de trompe d'éléphant se firent entendre dans la rue et Chick se pencha par la fenêtre de sa loge. Au loin, la silhouette de Jean-Sol émergeait d'un houdah blindé sous lequel le dos de l'éléphant, rugueux et ridé, prenait un aspect insolite à la lueur d'un phare rouge. [...] D'un bond gracieux, Partre sauta au milieu d'eux et, ouvrant la route à coups de hache, ils progressèrent vers l'estrade. (EJ, 119).

El gran gurú se abre paso entre el vulgo a hachazos y en pleno discurso, cuando el techo se desploma sobre los asistentes, en lugar de compadecerse se alegra de ver a

[213] Baudin, H., « Le non-engagement » in *Boris Vian ou la poursuite de la vie totale* (1966), Paris, Éditions du Centurion, 1966, pp. 111-112.

tanta gente «comprometida» en ese espectáculo « [...] la totalité du plafond s'abattit dans la salle [...] Partre s'était arrêté et riait de bon coeur en se tapant sur les cuisses, heureux de voir tant de gens engagés dans cette aventure. Il avala une grande goulée de poussière et se mit à tousser comme un fou. » (EJ, 122). Chick destierra a Alise de su vida por causa de Partre, la chica ocupa demasiado espacio en su casa y él necesita cada milímetro de su apartamento para guardar sus tesoros, los objetos de Partre. « Il lui restait un doublezon et un morceau de fromage et ses robes le gênaient dans l'armoire pour accrocher les vieux habits de Partre que le libraire lui procurait par miracle. Il ne se rappelait pas quel jour il l'avait embrassé pour la dernière fois. Il ne pouvait plus perdre son temps à l'embrasser. » (EJ, 185). La pareja formada por Chick y Alise acabará muy mal por culpa del filósofo, Chick será asaltado y asesinado por los agentes Douglas y Alise se suicidará, no sin antes asesinar a Partre y a todos los libreros que proporcionaban a Chick su dosis diaria de droga literaria.

A pesar de la macabra función que adquiere Jean-Sol Partre en *L'Écume des jours* al deshacer de ese modo a esta pareja, pensamos que la ira de Vian iba dirigida más bien a la incongruencia de una filosofía basada en una libertad que era imposible ejercer. Los personajes de Vian contradicen la teoría de la libre elección, ellos están abocados a un destino funesto, –en ese sentido son personajes trágicos, de tradición oracular–. Y en el diálogo que mantiene Alise con Partre antes de matarlo, « – C'est son droit, il a fait son choix. – Il est trop engagé, je trouve, dit Alise. Moi, j'ai fait mon choix aussi mais je suis libre, parce qu'il ne veut plus que je vive avec lui [...] » (EJ, 190), se entrevé –a través del humor en esa tergiversación de los términos existencialistas que son tomados en su sentido literal– toda la rabia contenida por tener que enfrentarse a una realidad, –al hacerse adultos–, que se les escapa de las manos.

En cuanto al personaje de Sartre en sí, parece que Vian le consideraba un *chic type* después de todo. En el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, en el apartado « Florilège et personnalités » le dedica el menor espacio, sólo dice de él: « Écrivain, dramaturge et philosophe dont l'activité n'a rigoureusement aucun rapport avec les chemises à carreaux, les caves ou les cheveux longs, et qui méritait bien qu'on lui foute un peu la

paix, parce que c'est un chic type[214]». Es breve pero amable y no parece guardarle rencor –a pesar de haber sido amante de Michelle–. Sin embargo Pestureau considera que aunque durante un tiempo Vian tuvo una relación afable con el tándem Sartre y Beauvoir, –sobre todo por contentar a Michelle que sentía una especial atracción por el filósofo, y por la posibilidad de publicar en *Les Temps modernes*–, lo cierto es que había pocas afinidades entre ambos. Vian prefería de lejos al Castor antes que a Sartre. Además, a pesar de colaborar en su famosa revista, Vian siempre se cuidó mucho de proclamar a los cuatro vientos que política e ideológicamente él era libre. Y es que, como dice Baudin, Boris Vian intenta no comprometerse: « Surtout, il s'agit pour Vian de garder la disponibilité nécessaire à la réalisation de ses virtualités, et par là de refuser toute étiquette, tout engagement limitatif de quoi que ce soit[215]. ».

De hecho, Vian sólo publicó cinco « Chroniques du Menteur » en *Les Temps modernes* y algunas de sus crónicas fueron rechazadas[216]. Boris proponía ideas demasiado revolucionarias, insólitas o exóticas, para el gusto de los editores de dicha revista[217]. La « Chronique du menteur » nº 13, de octubre de 1946, se titulaba: « Pour une rénovation des *Temps modernes* », y daba muestra de hasta qué punto Boris Vian difería de sus colegas o colaboradores en la elaboración de la revista. « Malgré les efforts du Menteur, il reste encore beaucoup à faire pour améliorer *Les Temps modernes*[218] ».

Denunciaba como cuestiones técnicas la mala calidad del papel, su desagradable color y olor, su formato demasiado grande para guardarla en el bolsillo y demasiado pequeño para envolver cosas, la poca variación de letras, la falta de ilustraciones en color, y sobre todo su carácter restringido. Vian proponía que fuera en formato de

[214] Vian, B., *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, (1950), Paris, Pauvert,1997, p. 220.
[215] Baudin, H., *op. cit*., p. 111.
[216] Las dos crónicas rechazadas por la revista fueron: « Impressions d'Amérique » –escrita el 10 de junio de 1946 y destinada al nº 11/12 de agosto o septiembre de ese año– y la *Chronique du menteur engagé: Pas de crédits pour les militaires* –fechada en septiembre del 48, y que debía marcar la vuelta del Mentiroso a la revista–. *Cf*., Vian, B., *Chroniques du menteur*, Paris, Ch. Bourgois, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1974.
[217] En su crónica del nº 21, de junio de 1947, Vian se quejaba de que la mayor parte del espacio de la revista estaba reservado para Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir y Sartre. Convertidos por él, gracias a unos aristocráticos anagramas, en diversos monstruos egocéntricos de tres cabezas: Merloir de Beauvartre, Pontartre de Merlebeauvy, Sarvoir de Perteaumilon, Beaupont de Sarmertrelepy, Pontbeaumerle de Savoirtre o Merboitre de Ponteausavoir.
[218] Vian, *Chroniques du menteur*, *op. cit.*, p. 41.

periódico, con tapas con dibujos. Que se redujera a diez el número de páginas para aumentar su calidad. Venderla a diez francos en lugar de a 60 F. Incluir fotos de *pin-up* como reclamo. Publicar artículos sobre el existencialismo que es, « [...] paraît-il, une nouvelle manière de s'habiller assez à la mode[219]». Poner fotos de los lectores, organizar concursos y cambiar el título por el de *Robinson* o *Le journal de Mickey*.

Y eso no es todo. Adoptar un formato a la italiana, hacer tapas con olor a pan quemado, a vómitos, a Cattleya de Renoir, a perro mojado, a muslos de ninfa, a axilas tras una tormenta, a mar o a bosque. Hacer una tirada especial en papel higiénico numerado para leer en el cuarto de baño, o en papel de Biblia para enviar a los obispos de Francia, y publicar lo que sea bajo el título « La dictature lettriste ». Aumentar a 190 páginas la « Chronique du menteur » y conservar dos páginas para lo demás. Publicar el retrato de los autores de los artículos con comentarios graciosos. Potenciar la polémica interna. Conservar el título y las tapas pero vender la revista embalada, vilipendiar a Gallimard hasta que vendiera sus derechos, hacer y vender 500.000 ejemplares y repartirse la «pasta».Como vemos las soluciones eran muchas y variadas pero no fueron tenidas en cuenta. Su última crónica aceptada, fue la del nº 26 de noviembre de 1947.

Por otro lado, es cierto que Sartre era partidario de que Vian obtuviera el Premio de la Pléiade y votó a su favor. También es cierto que algunos capítulos de *L'Écume des jours* fueron publicados en la revista –en el mismo nº 13 de octubre de 1946, en el que Vian proponía esa renovación de la revista– antes de aparecer en Gallimard. Pero no es menos cierto que no se publicaron fragmentos de aquellos capítulos en los que aparecía Partre y la duchesse de Bovouard[220].

Boris y Michelle
Partre y Bovouard



[219] *Ibid*., pp. 48-49.

[220] Según Rybalka, se publicaron fragmentos de los capítulos XXXIII, XXXIV, XXXVI al XLI, L y LXIII al LXVI. Curiosamente esos capítulos se centran en la historia de amor de la pareja formada por Colin y Chloé. « Ils évitent toute allusion a Jean-Sol Partre ou à la Duchesse de Bovouard [...] ». Rybalka, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1969, p. 208.

I. C. 2. 2. Jacques Loustalot, un Major tuerto.

El caso del Major es diferente al de Partre, diríamos incluso que es un caso opuesto, pues si con el personaje de ficción Jean-Sol Partre Vian lleva a cabo un proceso de desmitificación irónica y burlesca del conocido filósofo Sartre, en el caso de la «ficcionalización» de su amigo Jacques Loustalot se trata de un intento de convertirlo en una figura mítica. El relato de sus orígenes heroicos, –con batalla en un río incorporada–, en el capítulo XV « Le Major » de *Trouble dans les andains*, es un ejemplo de ello.

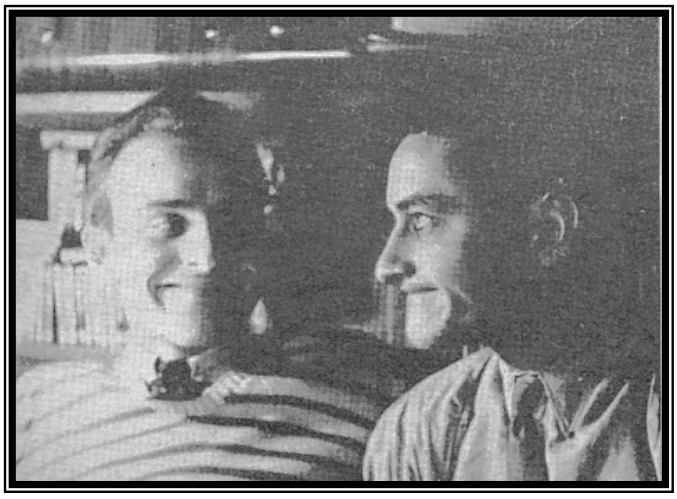
Antes de pasar a considerar cómo canta o divulga el autor las hazañas y las mil aventuras del Major, –cuáles son los dispositivos, las estrategias y la verdadera finalidad de esa mistificación–, sería conveniente hacer un rápido recorrido por los datos que tenemos del ser de carne y hueso y ojo de cristal que durante ocho años fue el compañero inseparable de Boris Vian.

Vian conoció al Major durante una *partie* el 29 de julio de 1940, en la playa de Capbreton. Era un primo lejano de Michelle y fue invitado por Alain Vian. Jacques Loustalot tenía entonces quince años pero aparentaba veinte. Era nieto de un diputado de Las Landes, sobrino de un general[221] e hijo del alcalde de una localidad vecina a Capbreton[222], pero el Major no tenía nada que ver con sus ancestros, –con Loostal O'Connor–, él se hizo rebelde o nació así. « C'est un gosse désespéré, mais déconcertant. Comme poussé trop vite, terriblement intelligent, anormalement civilisé, solitaire et charmant[223] ». A pesar de la diferencia de edad, –cinco años–, el Major se convirtió en una especie de hermano gemelo de Boris, en un amigo que resultó ser su sombra y que le enseñó que era posible, e incluso legítimo, llegar hasta el límite de sí mismo. El « Bienheureux Major revenu des Indes » supuso un gran impacto para el joven Boris, un gran descubrimiento, ya que él encarnaba su lado temerario, audaz o atrevido. Vian que desde pequeño, –como analiza Rybalka cuando nos habla del doble– se había sentido desdoblado, escindido, por su carácter apocado y tímido por un lado y su anhelo de heroísmo por otro, hallaba en el Major el modelo perfecto de conducta

[221] Recordemos que en *L'Écume des jours* Chick es, al principio, mantenido por su tío hasta que éste fallece.
[222] Quizá por eso en *Trouble dans les andains* la casa del Major se sitúa en Bayonne, en el País Vasco francés.
[223] Boggio, Ph., *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993, p. 38.

enérgica, arrojada e intrépida. En definitiva el Major era su héroe en la vida real, ¿cómo no iba a mitificarlo aún más gracias a la ficción? Para Boris el Major era el no va más de la valentía, era su doble y su complementario, representaba el tipo de persona que a él, por su educación[224], le habían prohibido ser. « On lui avait appris [à Boris] a être désinvolte, joueur, élégant, chahuteur, généreux, à tenir en compte l'opinion d'autrui; et voici qu'il rencontrait un garçon arrogant, mystificateur, dandy, provocant, prodigue et qui se donnait perpétuellement en spectacle[225] ».

> [...] ce qui frappe peut-être le plus Boris alors, dira Michelle, c'est que le Major « était capable de dire merde à son père qu'il détestait parce qu'il avait quitté sa mère ». Boris est fasciné par la liberté de paroles et d'actions de son nouveau camarade. Parfois, le Major disparaît des jours durant avant de surgir, un beau matin, les cheveux en bataille, l'oeil plus vif que jamais. Où a-t-il passé ses jours et ses nuits ? Personne ne le sait. Le bienheureux Major n'aime pas rendre des comptes, ni à ses parents ni à ses amis. Et lui Boris, qui doit, après chaque sortie, se fendre d'un compte rendu détaillé auprès d'Yvonne [su madre, la mère Pouche]. Indépendance, goût de la révolte, aisance... Le Major possède toutes les qualités que Boris rêve de posséder. [...] l'écrivain qu'il va devenir mettra souvent en scène ce personnage digne du grand Jarry lui-même. Pour le restant de ses jours et dans l'ensemble de son oeuvre, c'est à travers du « regard de jumelle monoculaire » de son ami qu'il observera le monde[226].



Mirada cómplice de Boris y el Major.

[224] Como denuncia Wolf/Vian en *L'Herbe rouge*, cuando le entrevista M. Perle y M. Brul.
[225] Bens, J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, Coll. « Présence littéraire », 1976, p. 9.
[226] Richaud, F., *Boris Vian,* Paris, Éditions du Chêne, Coll. « Vérité et légendes », 1999, pp. 35-36.

Veamos cómo aparece retratado el Major por Philippe Boggio o Noël Arnaud en sus obras biográficas sobre Boris Vian:

> Il raconte des histoires insensées, paraît avoir déjà vécu mille existences. Adepte du « non-sens » en toutes circonstances, notion à laquelle Boris s'essaie depuis ses lectures des humoristes d'outre-Manche, il a choisi de laisser libre cours à ses prédispositions pour l'absurde. Il boit beaucoup trop, et cela le rend fort drôle aux yeux de ses spectateurs intrigués, avant de disparaître avec élégance et de s'endormir hors de vue, pour une nuit peuplée de pirates et de chasses au trésor.
> Le Major peut allumer la cigarette de Michelle avec son briquet, puis jeter le briquet à la mer d'un geste faussement distrait. Décliner les pirouettes et les gags, de toute nature entre une dérision profonde et une tendresse enfantine. A dix ans, il a perdu l'oeil droit, sans doute par l'éclatement d'une douille de revolver. Il répète pourtant qu'il avait choisi de se suicider, lassé déjà d'une vie trop conformiste. Il joue sans cesse avec son oeil de verre, l'avale et le recrache, le trempe, en guise de glaçon, dans ses verres de pastis pur. Les garçons, à chaque apparition du Major, sont fascinés, les filles, horrifiées. Surtout qu'il en rajoute, prône mille folies et en réalise quelques-unes. Boris vient de se donner un ami, un double, un modèle. Son personnage idéal en littérature[227].

Este *alter ego* atrevido de Boris, –su doble incluso físicamente pues eran de la misma estatura–, no necesitó de muchos retoques o modificaciones para ser convertido en un personaje de ficción, pues como persona era ya tan descabellado y extravagante como su personaje. Sus aventuras reales eran a veces aún más disparatadas que las que Vian inventaba y le adjudicaba, y es que en ocasiones « La réalité dépasse la friction[228] ! ».

El Major era un auténtico espectáculo viviente, su gran afición al alcohol se refleja en las novelas y su relación particular con los objetos también. Boggio asegura que era capaz de arrojar desprendidamente el mechero al agua tras usarlo, ¿no hacía acaso lo mismo Antioche con el *barbarin* al final de *Trouble dans les andains*? Y la práctica de enjuagar su ojo de cristal en el alcohol, ¿no la practica también el Major en *Vercoquin et le plancton* cuando *se rince l'oeil* ?

Parece que el Major, con su extravagante personalidad, facilitó mucho el trabajo de Vian a la hora de introducirlo en su universo chiflado.

[227] Boggio, Ph., *Boris Vian*, *op. cit*., p. 39.
[228] De Vree, F., *Boris Vian*, Paris, Le Terrain vague, 1965, p. 32.

> Boris Vian n'a pas seulement raconté nombre d'aventures survenues au Major ; il a aimé et admiré le Major ; il a vu le monde à travers les yeux du Major, ou plutôt l'oeil car le Major était borgne. « Boris était fasciné par la personnalité du Major ; pour lui c'était un modèle », affirme Claude Léon. Et Jean Suyeux nous dit : « Les objets vivants dans *Vercoquin*, dans *L'Automne à Pékin*, dans *L'Écume des jours*, c'est au Major que Boris les a empruntés. Le Major avait exactement ces sortes de relations avec les objets. Il jouait avec son oeil de verre de toutes les façons. Couramment, il le faisait sauter d'un preste coup d'index, à la grande frayeur des dames, et l'avalait. À ce régime, vous vous doutez bien que le Major égarait souvent son oeil de verre; cela lui coûtait 1500 francs à chaque fois. " Chic alors, je le vois et il me regarde ", s'esclaffe le Major un matin en retrouvant son oeil de verre sur le paillasson[229].».

El Major murió muy joven –como Boris[230]–, a los veintitrés años, el siete de enero de 1948, a las tres de la madrugada, tras caer desde un balcón al que se había encaramado[231].

> Le Major avait, depuis longtemps, habitué ses amis à quitter les surprises-parties médiocres en sautant par les fenêtres. Pour Boris, décrire ainsi la sortie du Major, (en el relato « Surprise-partie chez Léobille ») en juillet 1947, n'avait rien d'exceptionnel. Mais ce soir de janvier 1948, le bienheureux Major en fait un peu trop. A-t-il oublié que la surboum a lieu au septième étage de l'immeuble ? la soirée est-elle à ce point dégeulasse ? Ou bien est-ce la vie elle-même ? On ne le saura jamais. Il prend son élan, il saute[232].

Vian se reprochará siempre no haber estado esa noche con él, no haber podido saber leer en el brillo de su único ojo su *mal de vivre*[233]. Ni siquiera podrá estar presente en su

---

[229] Arnaud, N., *Les Vies parallèles de Boris Vian*, (Éd JJ. Pauvert. 1966), Paris, Ch. Bourgois, 5ª edición, 1981, p. 48.

[230] Boris Vian murió a los 39 años de un ataque al corazón, el 23 de junio de 1959, a las 11 de la mañana, mientras veía la proyección de una adaptación –con la que no estaba de acuerdo– de su polémica novela Vernon Sullivan *J'Irai cracher sur vos tombes.*

[231] Otra de las prácticas excéntricas del Major consistía en abandonar las fiestas por el tejado o las ventanas de la casa como si fuera un ladrón. Ironías del destino, en *Vercoquin et le plancton* el Major arrojaba desde el balcón a la calle a Peter Gna.

[232] Richaud, F., *Boris Vian, op. cit*, p. 91.

[233] Parece que a Boris Vian le perseguía el fantasma del suicidio. No sólo el Major murió joven por voluntad propia –pues la idea de que fuera un accidente es demasiado incongruente– sino que también un tío suyo se suicidó a los veinte años. « L'un des frères d'Yvonne, Fernand, s'endette à là roulette au point de donner à vingt ans une fête en son honneur dans les jardins du casino de Monte-Carlo et d'offrir à ses convives le privilège d'assister à son suicide. ». Boggio, *op. cit.*, p. 9. No ha de extrañarnos pues que por la mente de muchos personajes vianescos se cruce la idea del suicidio. Colin y la ratona (EJ), Angel, Mangemanche y Rochelle (AP), Wolf y Lazuli, (HR), Jacquemort y de nuevo Angel en *L'Arrache-coeur*.

entierro, –por culpa de una avería de coche que le dejará tirado en la carretera–, « Il ne parlera plus du Major, Boris. Sa peine, il la gardera pour lui[234]. ».

Fue tal el impacto que causó en Boris Vian el Major, –su *alter ego* exagerado–, que lo insertó en tres novelas: *Mort trop tôt*, –novela inacabada e inédita, de título fatalmente premonitorio–, *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*. Lo ensalzó en un poemario inacabado, *Un Seul Major dans un Sol Majeur*, con el que pretendía cantar la gesta del Major. Y le hizo participar en cuatro relatos recogidos en *Les Fourmis* y en dos relatos recogidos por N. Arnaud en *Le Loup-garou*[235].

El Major junto a Vian, –transpuesto en la ficción de las novelas como Antioche–, formaba una pareja complementaria, el retraimiento o la indecisión de uno era siempre contrarrestada por la resolución del otro. Del mismo modo que Vian sentía su ego dividido por un lado pusilánime y por otro atrevido, repartía y reproducía en la ficción esas dos facetas suyas entre el Major, el personaje decidido, y el otro personaje que le acompañaba. De hecho todas las parejas masculinas que, como veremos, abundan tanto en la obra vianesca, reproducen ese esquema dual, el de la pareja formada por el Major y el propio Vian.

Ya vimos cómo en la primera novela, en *Trouble dans les andains*, el Major aparecía como una combinación extraña de policía y detective privado contratado por Adelphin para recuperar el « barbarin fourchu ». Pero lo que el depravado aristócrata no podía adivinar es que el Major descubriría pronto su engaño, pues a la clarividencia de su ojo de cristal no podía pasársele por alto la ambigüedad de sus intenciones y la bajeza de sus maniobras.

> Il prend ici déjà une dimension quasi mythique : personnage terrifiant mais terriblement efficace, redoutable justicier, faisant office de « commissaire multiplicationnaire de la Police judiciaire », cet aventurier a les réflexes prompts, autant pour mitrailler que pour forniquer, quand ce n'est pour briser quelques meubles au passage lorsqu'on l'irrite un peu trop[236].

[234] Richaud, F., *Boris Vian, op. cit.*, p. 93.
[235] Creemos que el Major aparece también en la ficción con el apodo de L'Amiral en otros tres relatos de *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*: « Un métier de chien », « Divertissements culturels » y « Une grande vedette », tres relatos en los que se habla de cine.
[236] Lapprand, M., Prólogo a *Trouble dans les andains* en *Oeuvres complètes*, Paris, Fayard, vol. I, 1999, pp. 50-51.

Es en *Trouble dans les andains* donde mejor se muestran los orígenes épicos de este personaje, –con la historia de sus antepasados, Loustalot, o Loostalo, o Loustal O'Connor–. Que completa la leyenda de su procedencia de las Indias. Pues el Major, con su rictus satánico y su carcajada terrible, tiene también un toque *amerlaud*. « Le Major, renversé mollement dans un profond club en cuir, un grand verre de whisky à la main, grillait une Gold Flake avec négligence, tout en écoutant d'une oreille aiguë le récit du Comte Adelphin » (TA, 69). Adopta los rasgos del detective de novela policiaca, le gusta la bebida y es un personaje extremadamente destructivo, –como nos demostrará sobre todo en los relatos–, « Le Major réagit vigoureusement. C'était un principe chez lui. Tirant de sa poche une grenade, il la lança dans les profondeurs de la cave ». (TA, 109). Mata o destruye sin ton ni son con una gracia congénita, « toujours d'une énergie sans égale, et d'un panache inaltérable[237] ». Su encanto reside en un inconformismo anti-social y destructivo que no soporta los más mínimos cercos. Igual que un héroe romántico, rebelde y luciferino, el Major derriba, desmorona o desmantela todo lo que encuentra a su paso, y ese vigor o esa energía hiperbólica es propia de su naturaleza. Cuando es golpeado y apresado junto a su querido Antioche por el desalmado mayordomo, el Major es el primero en recobrar la consciencia. « Le major, dont le corps, boucané par les intempéries extérieures et l'intempérance intérieure, était solide comme une vieille Ford, reprit ses sens le premier et constata qu'il ne pouvait pas remuer ni pied ni patte ». (TA, 215). El Major es como un bucanero duro pon fuera y por dentro, con un parche en el ojo. Y tanto en las novelas como en los relatos se describe físicamente con rasgos reiterados: es moreno, tiene un bigote fino, es alto, guapo, y posee un ojo de cristal que brilla de manera especial cuando se enfada.

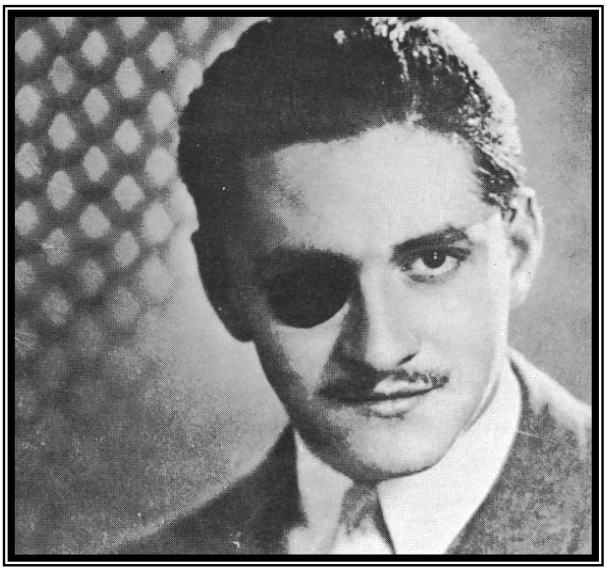
> Le portrait du héros garde quelques traits réels grossis selon la recette burlesque et sardonique : « Au physique, c'était un beau type de crétin, de front bas, le poil hirsute, l'oeil torve et l'autre en verre, un rictus satanique », partageant avec l'auteur « un amour immodéré du gros rouge ». Vierge et judoka, il nourrit des pensées géniales, ardantes et bouillonnantes. Son unique regard est pénétrant sous un air décontracté[238]

[237] *Ibid*.
[238] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit*., p. 260.

En la novela siguiente, *Vercoquin et le plancton*, adquiere si cabe un Maj/yor protagonismo, aunque por culpa de Zizanie el héroe parece demasiado dulcificado o atontado. Ha cambiado su carácter y su manera de actuar y de reaccionar, se ha vuelto «razonable». No obstante, en la tercera parte de la novela, cuando se despierta de su aletargamiento y se decide a luchar como sea por la chica, se muestra ingenioso e ingeniero, poeta y burlador. El Major consigue su objetivo y una vez que Zizanie está en su poder, organiza una revuelta contra los padres y recobra su espíritu enérgico. En la cuarta parte, baila, bebe, rompe muebles, o tira por el balcón a Peter Gna. En definitiva el Major vuelve a ser el mismo personaje al que Vian tenía acostumbrado al lector.

Jacques Loustalot se convierte así en un personaje amuleto para Vian, que hace y dice todo lo que a él le hubiera gustado hacer y decir pero no se atrevía. Un personaje que mitifica y que se muestra especialmente violento en los relatos. En « Le Brouillard » de *Les Fourmis*, aparece sólo justo al final y por petición propia.

> Alors, la silhouette du Major, furieux de n'être pas dans la nouvelle, se dressa derrière lui et le saisit au collet. Les épaules remontées, les bras étendus, la tête en avant, André gesticulait à quelques centimètres au-dessus du parapet et criait : « Lâchez-moi ! ». Mais il était le seul à savoir que le Major l'avait soulevé, car celui-ci venait de se rendre invisible, et, pour le reste du monde, André disparut dans le fleuve[239].



[239] Vian, « Le Brouillard » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 158.

El Major surge como si fuera un fantasma de entre la niebla, furioso por no haber tenido un papel en ese relato. De esa forma se mezcla la imagen del Major como persona y del Major como personaje. Aparece justo al final y para vengarse de su omisión mata al protagonista, al loco André. Aunque, al desaparecer oportunamente en el aire –recordemos que es un fantasma– y ser sólo visto por ese personaje desequilibrado, para el resto del mundo André se ha suicidado. El Major es el prototipo de verdugo en las relaciones que, como veremos, suelen establecer los personajes vianescos de víctima y verdugo. En el relato « Le Figurant », basado en una anécdota real, aparece también como colofón final pues es el encargado de hacer saltar por los aires los estudios de grabación, –coloca una bomba– y consigue que el extra se suicide al hacerle ver lo ridículo que es su trabajo. « C'est votre métier, n'est-pas ? – Moi, dit le Major. Moi ? le Major ? Il éclata d'un rire diabolique. – Et puis, termina-t-il, j'ai un oeil de verre et par conséquent, je n'ai pas entendu un mot de tout ce que vous venez de me dire[240]. ». ¿Qué tendrá que ver el tocino con la velocidad?, ¿qué tiene que ver el ojo ciego con la sordera?, con esa obturación sensorial el Major no pierde la oportunidad de provocar. Y se vanagloria de no trabajar, –como Chick en *L'Écume des jours*– porque va a recibir una herencia de un familiar de Bayonne, –la Bayonne ficcionalizada de *Trouble dans les andains*–. En « La Route déserte » vuelve a provocar un desaguisado al final. El Major es invitado esta vez, junto a Pierre/Vian, a la despedida de soltero de Fidèle. Y es, –en cierta medida–, el responsable de la muerte de su novia Noémi, porque insiste en que se reúna con ellos el médico que en ese momento debía atender a la novia que acababa de sufrir un accidente. El destino es cruel y el Major siempre lo tuerce. En ese relato el Major cuenta así sus peripecias por el mundo:

> – Vous avez beaucoup voyagé, dit Fidèle. [...] ...Vu les Océans et les Mers, le Nouveau-Monde et l'Ancien, le Nouveau d'abord par goût et l'Ancien en son temps, comme il se doit. J'ai visité les poches de bon nombre de mes concitoyens, j'ai brûlé le pavé de villes réputées incombustibles, j'ai fait sonner sur l'asphalte des capitales le bout doré des mégots que je jetais négligemmnet, drapé dans quelque ulster de fabrication roubaisienne et toujours conscient des merveilles que je

[240] Vian, « Le Figurant » in *Les Fourmis*, *op. cit.*, p. 233.

> découvrirais le lendemain. – Vous avez vu des cimètiers ? demanda Fidèle. [es marmolista] – J'en ai rempli, dit le Major froidement[241].

Los otros dos le escuchan boquiabiertos, entusiasmados. Pues aunque en realidad los viajes del amigo de Boris Vian se hubieran reducido al trayecto París-Bayona, aquí el Major puede vanagloriarse de haber pisado Europa y las Américas, de haber visitado los bolsillos de sus conciudadanos y de haber quemado el asfalto de las ciudades con sus colillas. Este Major, que abarrota los cementerios, es capaz también de arrebatarle la chica a un amigo, como sucede en « L'Oie bleue[242] », relato en el que el Major no tendrá los escrúpulos de Colin, pues él y su perro desbaratarán los planes que su enamorado amigo Olivier se había forjado respecto a la bella autoestopista Jacqueline.

En la recopilación póstuma de relatos *Le Loup-garou*, (1980), establecida por Arnaud, el Major surge de nuevo en « Les Remparts du sud[243] ». En ese relato el personaje se ve afectado por los inconvenientes de un sistema burocrático y policial desesperante, con el que no pueden perpetrarse ni los planes más sencillos y saludables, como irse de vacaciones. Y es que el Major y su amigo Bison[244], con su familia –la Bisonne y el Bisonnot[245]–, conciben la idea de marcharse de vacaciones a la playa en coche[246], pero para ello necesitan una autorización de la *Préfecture*. Al final, ante la imposibilidad de obtener un salvoconducto de M. Pistoletti[247] deben separarse. El Bison, la Bisonne y el Bisonnot se van en tren, y el Major, mucho más decidido, tras aniquilar a ciertos cargos de la policía, se va sin permiso, junto con otros amigos, en un Renault de 1927. El caso es que, como fugitivos que son y para evitar los temidos controles policiales, deben dar tales rodeos que acaban dirigiéndose al norte en lugar de ir al sur.

---

[241] Vian, « La Route déserte » in *Les Fourmis*, *op. cit.*, pp. 93-94.
[242] Vian, « L'Oie bleue » in *Les Fourmis*, *op. cit.*, pp. 161-174.
[243] Relato fechado en 1946 y retocado el 7 de mayo de 1947 para la revista *Samedi Soir*. *Vid*., Vian « Les Remparts du Sud », in *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 27-57.
[244] Es decir, el Major y Boris Vian, oculto en su seudónimo y anagrama Bison Ravi.
[245] Michelle y su hijo Patrick.
[246] A la playa de Saint-Jean-de-Luz. Este relato cuenta una anécdota verdadera porque en el verano de 1945, Boris, Michelle y Patrick también tenían planeado ir a Saint-Jean-de-Luz, a una casa del Major. Y los Vian llegaron en tren pero el Major, que viajaba en coche, se reunió con ellos mucho más tarde.
[247] Apréciese la comicidad de este nombre que parece derivarse de *pistola* y que por su terminación italiana consigue hacernos evocar la mafia que en aquellos años constituía la policía.

Y en « Surprise-partie chez Léobille[248] », volvemos a encontrar el ambiente de las fiestas *zazoues* de *Vercoquin et le plancton*, pero a diferencia de la novela en este relato el Major no ejerce de gentil anfitrión sino de aguafiestas satánico. Pues ésta es probablemente la historia en la que el amigo de Boris Vian reviste su papel más maligno. El Major se planta en la fiesta de cumpleaños de Léobille para boicotearla y para vengarse de Folubert, que ha extendido el bulo de que el Major se ha reformado, que trabaja y empieza a ser honesto, y no hay nada más insultante que eso para su mala reputación. Ese día, el Major es despertado por la voz de su mala conciencia, « [...] tiré de son sommeil par la voix rauque de sa conscience troublée[249] ». Se mira en el espejo y « Son oeil de verre brillait d'une lueur sinistre dans la pénombre [...] », trata de emular a Ivan el Terrible, « [...] devant la glace, il s'efforça de ressembler à Sergei Andrejev Papenine, dans *Yvan le Terrible* ». El Major representa al héroe fuerte, frente al apocado Folubert, y se repite así la estructura del fuerte y el débil, del arrojado y el tímido que se da en las parejas masculinas vianescas. « Le Major s'entendait fort bien à réduire à merci tous les ennemis qu'il lui arrivait de rencontrer sur sa route; ceci, d'une part, grâce à sa fort mauvaise éducation, d'autre part, en raison de ses dispositions naturelles sournoises et de sa malignité supérieure à la normale[250]. ». El Major con sus calcetines mostaza, « [...] qui insultaient au monde entier[251]. », es el hombre de acción malvado, todos le temen cuando enseña los dientes y ruge como un lobo, « – Ferme ça, mec, dit le Major. Pour chaque parole de trop, il y aura une Majoration[252]. ». Pero al final de este relato el tímido y soñador Folubert le plantará cara al Major y le vencerá gracias a una llave de judo, luego le lanzará por la ventana como un proyectil, haciendo añicos los cristales. Afortunadamente para el Major, en la ficción caerá sobre un raudo taxi descapotable y no sobre el duro asfalto, como sucederá en el mundo real.

[248] El primer título pensado para este relato era « Les Paupières de Folubert ». Fue publicado el 12 de julio de 1947 en *Samedi-Soir* y en junio de 1965 en *La Revue de Poche*. *Cf*., Vian, « Surprise-partie chez Léobille », in *Le Loup-garou*, *op. cit*., pp. 145-158.
[249] Vian, « Surprise-partie chez Léobille », in *Le Loup-garou*, *op. cit*., p. 148.
[250] *Ibid.*, p. 149.
[251] *Ibid.*, p. 152.
[252] *Ibid.*, p. 153.

I. C. 3. El propio autor se convierte en personaje al introducirse en la ficción.

Como decía Pessoa, «El poeta es un fingidor», Vian también lo fue. En su *langage-univers* en el que fluctuaba de manera extraña y estremecedora la realidad y la ficción, no sólo insertó a su familia, a sus amigos o conocidos, –para caricaturizarlos o engrandecerlos al someterlos a una desproporción monstruosa–, sino que también se introdujo él mismo. Como hiciera Alicia en el País de las Maravillas, cayéndose a un pozo en pos del conejo blanco o atravesando la superficie del espejo, Vian se zambulló de lleno o atravesó la liviana superficie membranosa que en su mente separaba lo real de lo imaginario. El alocado y poético universo que Vian recrea en sus novelas no se aleja por tanto diametralmente de su mundo personal, es más bien una deformación onírica de su realidad, de sus miedos, anhelos y obsesiones, pues como buen 'patafísico Vian rompe las barreras que habitualmente se imponen o se establecen entre el mundo real y el ficticio, el ilusorio o el novelesco. Los personajes protagonistas masculinos de las seis novelas se convierten, de ese modo, en algo así como el soporte fantasmático del autor. Ya no se trata, como hizo con Partre o el Major, de desmitificarse o mitificarse, lo que el autor persigue es utilizar un material íntimo sin despojarse nunca de una máscara. Además, como dice Sarraute en *L'Ère du soupçon* « [...] ce qui maintenant importe c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la psychologie, l'écrivain, en toute honnêteté, parle de soi[253]».

Vian habla de sí mismo y lo hace a través de Adelphin, de Antioche, de Brisavion y el Baron Visi, (TA), con Antioche Tambrétambre, René Vidal y Pigeon (VP), gracias a Colin, Nicolas y Chick, (EJ), Angel y su cara oculta, Anne, (AP), Wolf y Lazuli (HR), Angel y su hijo Citroën (AC). Su personalidad, su afición por la música jazz, por los coches, por la maquinaria, su profesión de ingeniero, su manera de vestir, incluso su físico, –alto y rubio, de ojos azules–, son compartidos generosamente por el autor con esos personajes. Por ello, el lector descubre una insistente e inquietante repetición en la caracterización de esos personajes masculinos. Por poner sólo un ejemplo, –pues las

[253] Sarraute, N., « L'Ère du soupçon » in *L'Ère du soupçon*, (1956, Gallimard), Paris, Folio, coll. « Essais », 1999, p. 72.

demás pistas las señalaremos a lo largo de este estudio–, René Vidal es ingeniero en *Vercoquin et le plancton*, trabaja en la CNU –y toca la *trompinette* en la orquesta Abadie–, como Vian era ingeniero en la AFNOR y tocaba la *trompinette* con Abadie. Pero es que en *L'Écume des jours* Chick también es ingeniero y Colin construye un *pianocktail*, en *L'Automne à Pékin* Angel y Anne –como si fuesen las dos caras de la misma moneda– son ingenieros, y en *L'Herbe rouge*, Wolf es ingeniero –Lazuli es mecánico–, en *L'Arrache-coeur*, Angel construye un barco ante el asombro del psiquiatra y Denis, el lobo del relato « Le Loup-garou » adora la mecánica.

Veamos ahora lo que nos dice Arnaud sobre esa actividad de Boris Vian.

> On est ingénieur comme on naît ingénieur, et Boris Vian le restera toute sa vie dans son imagination romanesque et dans de multiples activités bien réelles. C'est en ingénieur qu'il aimera l'automobile; en ingénieur qu'il réalisera dans la petite chambre du 8, boulevard de Clichy où il habitera en 1952, après avoir quitté sa première femme Michelle et l'appartement de ses beaux-parents 98, rue du Faubourg-Poissonnière, un lit monté sur quatre colonnes servant de bibliothèque et au-dessous duquel on pouvait installer tables et fauteuils, en ingénieur qu'il aménagera son appartement de la cité Véron où il élit domicile avec Ursula en 1953, construisant un faux étage intérieur, dessinant et fabriquant une bonne partie du mobilier dont, pour son propre usage, une chaise qui lui permit enfin de « savoir où mettre ses jambes[254]. ».

Ésta es sólo una faceta o una vida paralela más de Boris Vian, una parcela que otorga con gusto a sus personajes masculinos protagonistas. Si el lector se propusiera leer algunas de las biografías que sobre Vian se han escrito, –mencionaremos brevemente, *Les Vies paralleles de Boris Vian* de N. Arnaud, o *Boris Vian* de Ph. Boggio, o la primera parte, biográfica, del estudio de Rybalka, *Boris Vian* de Jean Clouzet, o *Boris Vian, Portrait dun bricoleur*, de Beauvarlet, por citar sólo algunas–, y leyera su *Journal à rebrousse-poil*[255], encontraría muchas claves de lectura para descifrar a sus personajes, y podría interpretar de otro modo *L'Herbe rouge*, una novela que nosotros consideramos decididamente autobiográfica.

[254] Arnaud, N., *Les Vies parallèles*, *op. cit.*, p. 77.
[255] El diario, escrito entre el 10 de noviembre 1951 y el 11 de febrero de 1953, es inédito. Los amigos de Vian le dieron por título, tras su muerte, *Journal à rebrousse-poil*. Porque Vian escribió « Allons-y pour le journal à rebrousse-poil. C'est de Queneau, ça; il affirme que j'écris pour prendre le lecteur à rebrousse-poil ». *Vid*. Arnaud, *Les vies parallèles*, *op. cit*.

En ese diario íntimo, en el que Vian hablaba de su primera juventud, de las *surprises-parties* reales que se organizaban en Ville-d'Avray, confesaba, como hizo Wolf con las viejas solteronas de *L'Herbe rouge*, Mlle. Héloïse y Aglaé, su terror hacia el sexo femenino, su miedo a la impotencia, –como Lazuli–, y a las enfermedades venéreas.

> La salle de bal au bout du jardin; mes parents aimaient pas trop qu'on sorte; pas trop de pognon d'abord; et puis inquiets: Paris, tu penses quels dangers ! Et les filles ! Les dévoreuses ! Les méchantes ! Ils m'ont foutu la trouille dès l'âge de treize ans avec la syphilis et le reste; c'est quand même pas des choses à dire aux gosses de cet âge-là, c'est des coups à les rendre impuissants. Donc, aimant pas trop qu'on sorte (si je la suis hein cette idée-là) on avait construit pour nous une salle de bal au bout du jardin, adossé à deux mitoyens d'équerre[256].

En su diario Vian se descubrirá ridículo y dividido, escindido entre su Yo que desea, que sería capaz de atreverse a cualquier cosa y su Yo miedoso. Philippe Boggio cita en este sentido también su *Journal*.

> Adulte, Boris Vian ridiculisera souvent le jeune homme emprunté qu'il se souviendra d'avoir été. [...] « Peut-être j'aurais dû naître bosco ou bigle ou tordu d'une façon [...] mais quand un type naît grand, à peu près droit et quand ses parents le soignent, c'est tellement facile à ramasser des flirts qu'on s'en fout, au fond on se contente du tiédasse. (J'arrive quand même à être furieux de me voir aussi con en 1939. À 19 ans ! Eh ben mon pote, il y en a des plus avancés[257]. ».

Igual que hizo Wolf en *L'Herbe rouge* al hablar sobre su infancia con M. Perle, Vian, en su *Journal*, echará la culpa a sus padres de una superprotección abusiva, excesiva, como la que Clémentine impone a sus trillizos, en *L'Arrache-coeur*[258]. Les culpará de su represión sexual, de su falta de arrojo con las chicas, y, en general, de su carácter frágil. « [...] Dieu j'étais d'un timide à 20 ans, avec ma carcasse d'étiré, vraiment le bon jeune homme[259]. De quoi il ne faut pas se sortir ! Et puis au fond, bien miteux. Ça, par la faute de mes parents[260].». Es esa consciencia de su carencia, de su falta de

[256] Citado por N. Arnaud en *Les Vies parallèles*, *op. cit*., pp. 24-25.
[257] Boggio, Ph., *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993, p. 25.
[258] Se ha especulado que más que parecerse a Michelle Vian, Clémentine podría representar a la madre de Vian, a la mère Pouche, y los trillizos ser los tres hermanos Vian, Lélio, Boris y Alain, antes de la llegada de su hermana Ninon.
[259] Igual que el guapísimo californiano Rock Bailey, el héroe de *Et on tuera tous les affreux* (1948), que pretende permanecer virgen hasta los veinte años.
[260] Arnaud, *Les Vies parallèles*, *op. cit*., p. 29.

osadía lo que llevará a Vian a buscar refugio en un doble más atrevido, transpuesto en la ficción en la figura del Major. Y repetirá hasta la saciedad la proyección de esa división conflictiva de su personalidad, de su interioridad, a través de personajes que se desdoblan para expresar cada uno de ellos una de esas facetas, una de las caras de la Luna.

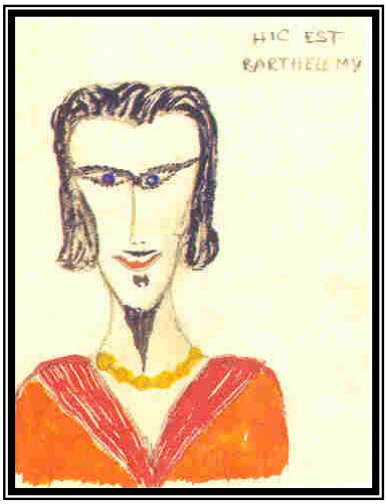


RELACIONES ESTABLECIDAS ENTRE LOS PERSONAJES

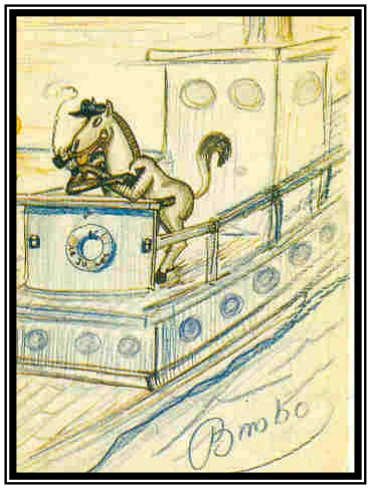
II. RELACIONES ESTABLECIDAS ENTRE LOS PERSONAJES.

En este capítulo intentaremos dilucidar los tipos de relaciones que se establecen entre los personajes vianianos y para ello analizaremos las afinidades, lazos o vínculos que se establecen entre ellos. *Grosso modo* hemos observado en el caso de los personajes de Vian una tendencia manifiesta y reiterativa hacia la formación de parejas y de triángulos amorosos; figura geométrica antipática y agresiva que se encarga de deshacer esas primeras correspondencias duales.

II. A. Parejas y tríos en las novelas.







Veamos pues, para empezar, cómo, en cada una de las novelas se repiten los grupos de dos y tres personajes[1]. En *Trouble dans les andains*, en esa primera prueba novelística[2], en ese experimento de formas y de componentes, Vian parecía divertirse entremezclando parejas de héroes, como en un ejercicio de alquimia existencial. En *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes* encontrábamos ya a una pareja inseparable compuesta por el príncipe Joseph y el usurero Barthélémy, contrarios y

[1] Estas agrupaciones aparecen no sólo en la novelas firmadas Vian sino también en los cuatro Vernon Sullivan y por supuesto en todos los relatos.
[2] El uso de cubetas y de tubos de ensayo en materia literaria y artística no era en absoluto una práctica nueva o desconocida para el joven Boris.

complementarios. Pero al ir acompañados de un palafrén parlante, –un caballo tan humano como cualquier caballero–, quizás en lugar de hablar de un dueto de héroes cabría hablar de un trío ya que el palafrén conversaba, imprecaba, fumaba en pipa y actuaba en todo momento como una persona.

En *Trouble* nos topamos con Adelphin y Sérafinio, más tarde con el dúo compuesto por el Major y Antioche Tambrétambre y finalmente con la pareja formada por el Baron Visi y Brisavion. Los personajes masculinos protagonistas, –como Roland y Olivier, o Batman y Robin–, manifiestan su a-psicología mediante un reparto dual de papeles, y esconden a su vez, por separado, una doble identidad o un rostro enmascarado, –como el autor–, que sólo revelan al final de la novela, en el desenlace.

El primer desdoblamiento es el del Comte Adelphin de Beaumashin y el de su acólito Sérafinio Alvaraide. En lo que respecta a Sérafino parece haber sido creado únicamente como un doble para Adelphin pues es presentado como su contrapartida: frente y junto al noble tenemos al fauno. Sérafinio el bestial, el rústico, que queda a la sombra del luminoso Adelphin de zapatos dorados, le acompaña y participa en sus aventuras, en los recorridos por las alcantarillas, en la pérdida del « barbarin fourchu » y en la tragedia final. Curiosa e irónicamente, la relación de estos dos personajes masculinos –que se habían conocido casualmente en una playa, ¿de Capbreton?–, queda resumida en el hecho de que no se veían a menudo. Y, como apuntábamos, se trata de personajes dobles, con un lado oscuro escondido tras una apariencia luminosa, lo cual no deja de ser un rasgo común en las novelas de aventuras.

El segundo dueto es el compuesto por Antioche Tambrétambre y el Major, pareja que, como sabemos, se repetirá en la siguiente novela *Vercoquin et le plancton*, y que, a nuestro modo de ver, sienta una especie de precedente o de modelo de relación. Pues podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la constante reiteración de parejas masculinas en la ficción se debe en gran parte a la transposición de la pareja real formada por Vian y Jacques Loustalot.

Antioche/Vian aparece en la intriga justo después del Major, cuando éste le reclama como su socio y compañero inseparable, al final del capítulo XVIII, « Pièges », « – Allô ! Antioche Tambrétambre ? Bonjour, ami très cher. Prends la Cadillac et nos

deux mitraillettes et viens me rejoindre. Où ? Mais ici, voyons, ne fais pas l'âne. » (TA, 78). Viven juntos, en un hotel particular *à gadgets* equipado con los últimos adelantos, –del mismo modo que en *Vercoquin et le plancton* parece que Antioche vive en la villa del Major en Ville-d'Avrille–, comparten el cadillac blanco y forman el equipo perfecto. Se hace hincapié en su relación de amistad, que, de hecho es tan estrecha que parecen casi un matrimonio. Los dos amigos son inseparables y comparten los mismos gustos y aficiones. « [...] les deux amis se déshabillèrent, ne gardant qu'un slip de soie verte et des lunettes noires ». (TA, 195). Hasta tal punto están compenetrados y forman un solo personaje bicéfalo, que cuando, en el capítulo XL, Antioche pierde al Major lo busca desesperadamente en el capítulo XLI, « À la recherche du Major perdu[3] ». De manera que a la batida ya emprendida para hallar a su padre, el Baron Visi, se añade la del Major, juntándose en la mente de Antioche, a partes iguales, la preocupación por su padre y por su amigo.

Es hacia la mitad de la novela, en el capítulo XXI « Expertise », cuando las dos parejas: Adelphin y Sérafinio, y el Major y Antioche, se reúnen para acometer la búsqueda del « barbarin ». Y se producen concomitancias o curiosas analogías entre los cuatro, por poner un ejemplo, Antioche Tambrétambre conduce con gran satisfacción el cadillac blanco[4] para reunirse con el Major, del mismo modo que Adelphin conducía extasiado su coche electrónico para reunirse con Sérafinio.

Estos cuatro personajes masculinos, que se enfrentarán cara a cara como en un cuadrilátero –el Major matará a Adelphin y Antioche a Sérafinio, rompiendo el hechizo de ese personaje duplicado–, descubren juntos a la otra pareja que se sitúa en otra dimensión, la del pasado, la del soporte ajado del manuscrito y la de la *mise en abyme* del discurso de la novela.

Esta última pareja está compuesta por el Baron Visi y por Brisavion, y es descubierta, sorprendida, aprehendida, como si se tratara de una pareja de ficción, por las parejas anteriores que leen sus aventuras en una estructura especular. Esta *mise en*

[3] El título del capítulo, junto a « À la recherche du Baron perdu », constituye un evidente guiño proustiano.
[4] Recordemos la pasión de Boris Vian por los coches, en especial por los modelos americanos y antiguos, así como por los coches blancos, como su Brasier 1911. *Vid.*, Arnaud, *Les Vies parallèles*, *op. cit.,* pp. 114-117.

abyme nos ayuda a reflexionar acerca de la inclusión en la ficción de relaciones que se pueden establecer en otros planos reales o imaginarios.

Esta pareja de dobles se nos ofrece en otro nivel pues el Baron Visi, el padre de Antioche, es joven. Se sitúa en otro tiempo, en la época de la guerra, y así Vian, –que también se enmascara en su padre ficticio–, lleva a cabo un distanciamiento hacia ciertos acontecimientos o realidades. Brisavion sólo es un pretexto para dejar patente la escisión y dualidad del Baron, pues ningún heterónimo del autor puede permanecer completo o entero. Por ello, en este caso, sus etiquetas se acercan, pues son claramente anagramas, –en oposición a Adelphin y Sérafinio que sólo comparten un patronímico de referencias obscenas y el Major y Antioche que no se asocian por el nombre–, y Brisavion sólo aparece en el momento de la *agnition*, del reconocimiento. Ese instante tipificado del encuentro con el doble, en *Trouble dans les andains* se produce así : « Il y eut quelques instants de silence. Les deux hommes s'observaient sans rien dire » (TA, 148). El Baron Visi y Brisavion se encuentran cara a cara, se produce un instante mágico señalado por el silencio, de algún modo se reconocen y Brisavion intenta deshacerse del otro. Reacción igualmente típica de exorcismo del doble. Ese encuentro de los personajes con sus sombras o sus dobles se repetirá en *Vercoquin et le plancton*, con Antioche y René vidal, en *L'Automne à Pékin* con Angel y Anne, en *L'Herbe rouge* con Wolf y su imagen en el espejo y con Lazuli y los hombres tristes que le observan.

Si en *Trouble dans les andains* el Major parecía el auxiliar, el cómplice de Antioche, que cobraba protagonismo por la multiplicación de su identidad, –Baron Visi y Brisavion–, en *Vercoquin et le plancton* parece que los papeles se intercambian y Antioche pasa a ser el acólito, el compañero, de un Major que adquiere protagonismo a través de su historia de amor. Antioche pasa, de algún modo, a un segundo plano respecto al Major, él es el que se encarga de organizar las fiestas en honor a su amigo, el que se ocupa de comprobar, –de forma poco ortodoxa–, si Zizanie es digna del Major y el que se propone para pedir la mano de la doncella a su tío Léon Charles Miqueut en la CNU. Es como si, en esta segunda novela, Antioche mostrara toda la actividad y el arrojo que correspondía al Major en *Trouble dans les andains* o en los relatos. El Major, por efecto del amor, parece idiotizarse en *Vercoquin et le plancton*, por eso no le importa que su amigo Antioche «pruebe antes el género o la mercancía», es decir, a

Zizanie, pues le considera como un buen amigo y le deja hacer con la chica. El Major que al principio no puede ocultar sus celos hacia Vercoquin e incluso hacia Antioche, se muestra condescendiente con éste último, le bendice y se aleja en busca de la compañía de su mackintosh. Sin embargo, con Fromental de Vercoquin, el Rival, se revela implacable y cruel como corresponde a su carácter habitual.

En cualquier caso, el Major, a los ojos de Antioche, sufre una degradación por culpa de su enamoramiento. En realidad, para Antioche, Zizanie representa una amenaza, es un elemento extraño que pone en peligro su relación con su amigo, constituye un nuevo ángulo que amenaza su conexión lineal con un triángulo, –figura impensable en *Trouble dans les andains*–.

Por eso, aunque se ofrece a ayudarlo en su proyecto de casarse con esa chica, lo cierto es que no muestra mucho empeño, ya que, durante toda la segunda parte de la novela no parece que le importe excesivamente no conseguir nada, pues pospone sin problemas su cita con Miqueut cada vez que éste aplaza la entrevista. Esa actitud le permite, de paso, poder disfrutar aún de otra aventura guerrera junto al Major, al defender durante ocho días un café en el que agotaron las existencias y que nunca fue atacado, proeza que les valió ser condecorados. Su colaboración al proyecto matrimonial de su amigo será tan poco entusiasta que al final el Major en persona tendrá que actuar en la tercera parte.

Antioche no deja de reprochar al triste y ojeroso Major su estado actual. « – Tu me dégoûtes, dit Antioche. On n'a jamais vu un pareil barbu [...] Merde ! conclut le Major. Ils me font suer. Après coup, il regrettait toujours sa grossièreté » (VP, 83). El Major está apesadumbrado, ha prometido a Zizanie no volver a verla hasta que no estén comprometidos. El Major trabaja por amor, tiene la mente llena de pájaros, hace promesas estúpidas. « Promesse stupide ! Commenta Antioche. Le mack, apparemment de cet avis, secoua la tête d'un air dégoûté en esquissant un " Pssssh ! " méprisant. » (VP, 83). En el universo de héroes masculinos, el estado de enamoramiento del intrépido y temerario Major es algo así como una ofensa, una vergüenza.

> – Ce qui me ronge le tréponème, ajouta le Major, c'est de ne pas savoir ce que fait cette monstrueuse et opiniâtre crapule de Fromental.
>
> – Qu'est-ce que cela peut faire, demanda Antioche, puisqu'elle t'aime ?
>
> – Je suis inquiet et perturbé... dit le Major. J'ai peur...

> – Tu baisses ! dit Antioche qui se rappelait l'insouciance notoire dont son ami avait fait preuve dans l'épisode périlleux de la poursuite du barbarin. (VP, 84).

Efectivamente el Major se ha transformado en *Vercoquin et le plancton* y hasta que no consiga a Zizanie, para su amigo Antioche será un extraño. Pero tras la gran explosión final, que convierte en olor a chamusquina el proyecto de boda, todo volverá al punto inicial, los dos compañeros se volverán a encontrar. Con esa violencia fundacional, explosiva, –como corresponde al carácter del Major–, el tercero en discordia, en este caso la chica, desaparecerá. No en vano las últimas palabras de la novela las pronuncia el Major en este sentido. « Et le Major parla. – Au fond, dit-il, je me demande si je suis bien fait pour le mariage... – Je me le demande... dit Antioche. » (VP, 188). Ningún personaje de Vian tendrá aptitudes para el matrimonio y todas las parejas amorosas compuestas por un personaje masculino y otro femenino fracasarán siempre, irremediablemente. El Major y Zizanie (VP), Colin y Chloé, Chick y Alise, Nicolas e Isis (EJ), Anne y Rochelle, Angel y Cuivre, Angel y Rochelle (AP), Wolf y Lil, Lazuli y Folavril (HR), Angel y Clémentine, Jacquemort y Culblanc (AC), son la prueba de esa imposibilidad de conjugar a personajes de distinto género. En cambio, las parejas masculinas estarán presentes en todas las novelas como ejemplo de buenas relaciones y de reciprocidad.

En *Vercoquin et le plancton*, Antioche encuentra, aparte del Major, a otro personaje masculino con el que simpatiza especialmente, René Vidal. Quizá por el alejamiento del Major, Antioche se vuelca, –en la segunda y tercera partes de la novela–, en la relación con este empleado de la CNU que conoce gracias a las numerosas visitas que hace para intentar entrevistarse con Miqueut. Nos encontramos por tanto, de nuevo, con la estructura del personaje desdoblado. Ya hemos visto que René Vidal, como Antioche, es Boris Vian, Antioche sería algo así como el Vian de las fiestas, de las *surprises-parties* y Vidal, el Vian ingeniero que trabaja en la A.F.N.O.R. y que dedica su tiempo libre a tocar la *trompinette* con la orquesta de jazz *amateur* Abadie. En el momento en el que ambos se encuentran, –como sucedió en *Trouble dans les andains* con Brisavion y el Baron Visi[5]–, se produce una chispa de complicidad.

[5] Del mismo modo que el Baron Visi se encuentra con Brisavion en la oficina del detective, en *Vercoquin et le plancton*, Antioche se encuentra con Vidal también en la oficina de éste. Se repite un tópico de la novela policiaca.

> – C'est M. Tambrétambre, monsieur. Alors, je vous l'envoie.
> – C'est ça. Vidal raccrocha. [...]
> Entrez ! cria Vidal.
> Antioche entra.
> – Bonjour, Monsieur, dit Vidal. Asseyez-vous. [...]
> Les deux hommes se regardèrent quelques instants et constatèrent qu'ils se ressemblaient d'une façon curieuse, ce qui les mit fort à l'aise. (VP, 77-78).

Pero a diferencia de la reunión entre el Baron Visi y Brisavion, aquí no se establece ningún tipo de rivalidad, al contrario, se sienten atraídos el uno por el otro enseguida. En este feliz primer encuentro Antioche le cuenta el motivo de su visita a las oficinas de la CNU, desea pedir la mano de Zizanie, la sobrina del sous-ingénieur Miqueut, para su amigo el Major. Las coincidencias entre ambos se suceden, pues no sólo los dos están de acuerdo en que Miqueut es un *emmerdeur* (VP, 78), sino que también convergen en otro punto crucial, los dos conocen y admiran al Major.« – Vous m'effrayez un peu, dit Antioche. Enfin le Major se débrouillera. – Ah ! c'est pour le Major ? dit Vidal. – Vous le connaissez ? – Comme si je l'avais fait. Qui n'a entendu parler du Major ? Enfin... » (VP, 78). Antioche y Vidal se entienden muy bien y se relacionan ambos directamente gracias al Major.

En el capítulo XI de la segunda parte se produce el segundo encuentro de Antioche y René Vidal. Antioche –que conduce ahora un Kanibal y no el cadillac blanco de *Trouble dans les andains*– llega por la tarde y se dirige directamente a la oficina de Vidal. « Il frappa, entra, et serra affectueusement la main de Vidal, vers qui il se sentait attiré par une sympathie irrésistible. » (VP, 90). ¿Por qué será? Esa simpatía mutua y espontánea se irá acrecentando cada vez más. Como el *emmerdeur* Miqueut sigue en ese momento pegado al teléfono y no puede recibirle, Antioche se ve obligado a volver otra vez. De manera que, en el capítulo siguiente, o sea, al lunes siguiente, Antioche vuelve a visitar a René Vidal con el que tiene cada vez más confianza. « Bonjour mon vieux ! clama-t-il en pénétrant au bureau de René Vidal. » (VP, 92). Miqueut sigue al teléfono y así pasan los meses y la guerra. Tras el conflicto bélico, Antioche y Vidal se estrechan de nuevo las manos efusivamente, contentos de volverse a encontrar tras los horribles acontecimientos. « – Tu vas bien ? dit Vidal. – Et toi ? répondit Antioche. D'un commun accord, ils se tutoyaient. » (VP, 101). Se sienten cada vez más cercanos. Miqueut

tampoco puede recibir en esa ocasión a Antioche. « – Que les coyotes lui crachent au visage ! beugla Antioche furieux. – Ils ne vont pas gaspiller leur salive pour ça... estima Vidal. » (VP, 101). De algún modo Antioche se aleja del Major, –que tantos quebraderos de cabeza le causa– y se acerca en esta novela a Vidal, su *alter ego* ingeniero y trompetista.

Pero, en la tercera parte, al incorporarse el Major a la CNU para arreglar personalmente sus asuntos, se producen graciosas correspondencias entre los tres. En el capítulo III, el Major, que tenía ese día cita con Miqueut, entra primero en el despacho de Vidal, como antes hiciera Antioche. Y cuando se queda a trabajar allí, se establece también una gran complicidad entre el Major y René Vidal. Además en esa tercera parte, Vidal parece desdoblarse también en Emmanuel Pigeon. Ambos comparten su amor por el jazz, Pigeon toca el saxofón y Vidal « se remit à la copie de quelques partitions. Il jouait de la trompette harmonique dans l'orchestre de jazz amateur Claude Abadie et cela prenait beaucoup de temps. » (VP, 76). Tanto es así que en la fiesta final, en la cuarta parte, el Major se verá secundado y rodeado por tres ayudantes o adyuvantes : Antioche, Vidal y Pigeon.

Ya hemos visto que en *L'Écume des jours* se construyen tres parejas amorosas más o menos infructuosas, Colin y Chloé, Chick y Alise, y Nicolas e Isis, aunque también podemos encontrar un triángulo, –al inicio se configura el de Chick, Colin y Alise–, que deja pronto de ser conflictivo. Y sobre todo relaciones afortunadas, mucho más venturosas, entre los personajes del mismo sexo, Colin y Nicolas, Colin y Chick, Nicolas y Chick, Alise y Chloé, Alise e Isis, Chloé e Isis. Diversas combinaciones entre personajes del mismo género que muestran un mayor grado de concordancia que el de las parejas amorosas.

G. Pestureau hace referencia a ese grupo de seis jóvenes que protagonizan *L'Écume des jours* de la siguiente manera, « À travers des êtres jeunes, frères mais fortement différenciés –dynamique Alise et Chloé qui s'abandonne, Colin voué à l'amour et Chick maniaque de Partre, Isis médiatrice du destin et Nicolas qui échappe à peine au monde de l'adolescence[6]– ». No tan diferenciados a nuestro modo de ver, pues si bien es cierto que poseen rasgos que les separan, –Alise es rubia e hija del *boogie*, Chloé es morena y

[6] Pestureau, prólogo de *L'Écume des jours*, *op. cit.*, p. 56.

nace del *blues*, Colin es rico y Chick no, etc.–, pensamos que los rasgos que les enlazan, que les unen, y por los que el lector crea parejas de dobles, son muy superiores en número y en relevancia. Vian hace hincapié precisamente en esa gemelidad. Los personajes femeninos sólo se diferencian físicamente por el color del pelo, Isis y Alise aparecen vestidas igual, Chick es ingeniero y Colin crea, con conocimientos de ingeniería, el *pianocktail*, Nicolas conoce la música jazz como Colin y está conectado a Chick porque forma parte de un club filosófico para mayordomos. Colin y Chick son devorados por pasiones distintas pero al fin y al cabo ambos son devorados por una pasión y los dos se arruinan por intentar alcanzar el sueño que ansían. Esa gemelidad o desdoblamiento del ser permite, –como sucede en las parejas épicas–, translucir una interioridad compleja mediante un cúmulo de elementos simples, separados en diversas partes o facetas. Es como si, en el rechazo a la introspección, se aprovechara la técnica de escindir físicamente en dos a un individuo para que cada fragmento, cada hermano gemelo nacido de un solo cigoto mental, pudiera expresar por sí solo una parcela de la personalidad.

Empecemos por Chick y Colin. « Chick, comme lui célibataire, avait le même âge que Colin, vingt-deux ans[7], et des goûts littéraires comme lui mais moins d'argent. » (EJ, 62). Colin y Chick parecen iguales, –sus nombres empiezan los dos por C–, excepto por la cuestión del dinero, Colin tiene una fortuna de *doublezons*, que no se sabe de donde le viene –¿de una fábrica de bronces tal vez?–, y Chick debe trabajar como ingeniero, como Vidal en *Vercoquin et le plancton*. Sin embargo, a medida que se avance en la novela, el lector descubrirá que esa situación pasa a nivelarse, Colin presta dinero a Chick, y ambos, al final, –uno por culpa de su manía coleccionista y el otro por la enfermedad de su mujer– se quedan sin nada. Al inicio Colin invita a comer a Chick todas las semanas, pero lo hace con tacto, para no herir su orgullo.

> [...] son métier d'ingénieur ne lui rapportait pas de quoi se maintenir au niveau des ouvriers qu'il commandait [...]. Colin l'aidait de son mieux en l'invitant à dîner toutes les fois qu'il pouvait, mais

[7] Chick o Jacques Chickago/el Major tiene 22 años, justo un año más que en *Vercoquin et le plancton*, pues recordemos que al inicio de la anterior novela era su cumpleaños, en « Swing chez le Major » cumplía 21 años, lo cual concuerda perfectamente con la edad de Jacques Loustalot que en el verano de 1940 tenía 15 años y en 1946, cumplía, por supuesto, veintiuno.

> l'orgueil de Chick l'obligeait d'être prudent, et de ne pas montrer, par des faveurs trop fréquentes, qu'il entendait lui venir en aide. (EJ, 62).

Desde el principio de la novela, se señala así no solamente la gran generosidad de Colin, sino también su camaradería. Además la mención de la profesión de Chick no es en absoluto gratuita, ya que manifiesta la faceta de *centralien* de Vian, y lo relaciona con los demás personajes masculinos ingenieros que forman pareja. Pues, como hemos visto, en *Vercoquin et le plancton*, René Vidal y el Major trabajaban como ingenieros en la CNU, en *L'Automne à Pékin* Anne y Angel serán contratados como ingenieros, en *L'Herbe rouge* Wolf es ingeniero y Lazuli mecánico, y en *L'Arrache-coeur* Angel construye un barco

Esa amistad entre Colin y Chick se verá pronto empañada por la coincidencia en un mismo objeto de deseo, Alise, pero las aguas volverán a su cauce en cuanto Colin se enamore de Chloé y se formen dos parejas.

Mientras tanto, Colin posee dos bifurcaciones, Chick y Nicolas. La relación que mantiene Colin con su cocinero es muy especial, porque Nicolas, respecto a Colin, se comporta de dos maneras diferentes, como cocinero-mayordomo es extremadamente educado y formal, pero en cuanto muda su papel, –cuando Colin se lo pide–, se relaja y se comporta como un compañero más. Siente una gran afección por su señor y actuará y le aconsejará más bien como un padre o como un hermano mayor. Nicolas le alimenta y le enseña a bailar y se adjudica un papel protector.

Curiosamente en la cocina, en su dominio, Nicolas aparece de manera muy similar a Colin, –su diminutivo, su hijo, Nicolas Jr.–. pues si Colin se presentaba en su cuarto de baño alicatado de amarillo, Nicolas « [...] assis devant un pupitre également émaillé de jaune clair. » (EJ, 62), se presenta en un marco parecido. Hay que tener en cuenta además que en esta novela comparten el espacio, viven juntos, y antes de que aparezca Chloé, –e incluso después–, Nicolas es el amo de casa y está unido a ella con lazos tan fuertes como la ratona.

Nicolas es además, como Isis, un personaje intercesor, –por eso acabará formando con ella la tercera pareja–. Decimos que es intermediario porque Nicolas sirve de puente entre Chick y Alise, del mismo modo que Isis presentará y reunirá a Colin y Chloé, pero, por una tendencia al juego del despiste, Nicolas siempre permanece junto a la

pareja formada por Isis, y ésta, se acerca a la pareja existencialista. Baste con recordar los capítulos en los que Nicolas acompaña a los recién casados en su viaje de novios, mientras Isis, en el capítulo XXVIII, acompaña a Chick y Alise a la conferencia de Partre. Es como si las parejas de trágico destino se intercambiaran al mago y al hada.

Nicolas e Isis, –que se emparejarán los últimos, el día de la ceremonia de la boda–, surgen curiosamente los dos a un tiempo en la pista de patinaje, como si fueran dioses mensajeros que se cruzaran en sus servicios. « – Voici Nicolas ! s'écria Alise. – Et voilà Isis ! dit Chick. » (EJ, 72).

En cuanto surja Chloé en la vida de Colin, este adolescente de veintidós años se apoyará tanto en Chick como en Nicolas. A su cocinero le pedirá consejo en todo momento, pues es evidente que « [...] quand on est amoureux on est idiot. » (EJ, 88), –que se lo digan al Major–, y si antes Nicolas le enseñaba a bailar el *biglemoi*, o le daba seguridad sobre el perfecto estado de su epidermis, ahora le recomienda que se ponga en contacto con Chloé a través de la persona que les ha presentado, o sea, Isis. « – Ce garçon est inappréciable ! dit Colin. – Oui, dit Chick. Il sait faire la cuisine. » (EJ, 88). Por otro lado, Chick siempre acompaña a Colin, –como Antioche al Major–, le ayuda a arreglarse para la boda o bien le acompaña a la tienda del *marchand de remèdes*, cuando Chloé está enferma.

La unión y el establecimiento definitivo de todas las parejas, sean del mismo o de distinto sexo, se llevará a cabo el día de la boda. Colin propone a Nicolas y a Chick que sean sus padrinos, del mismo modo que Alise e Isis serán las damas de honor de Chloé. Por un lado los tres chicos, por otro las tres chicas y por otro las tres parejas amorosas. Por añadir una nota cómica, o crear aún más paralelismos, Vian agregará los hermanos Desmaret, los pederastas de honor. « Colin prit le bras de Chloé, Nicolas celui d'Isis, et Chick celui d'Alise, et ils gravirent les marches, suivis des frères Desmaret, Coriolan à droite et Pégase à gauche [...] » (EJ, 106). Estos hermanos gemelos homosexuales sólo se diferencian por el color poco común de sus pestañas, y serían algo así como un guiño más a la gemelidad.

> Les frères Desmaret s'habillaient pour la noce. [...] Ils étaient jumeaux. L'aîné s'appelait Coriolan. Il avait les cheveux noirs et frisés, la peau blanche et douce, un air de virginité, le nez droit et les yeux bleus derrière de grands cils jaunes. Le cadet, nommé Pégase, offrait un aspect semblable, à

> cela près que ses cils étaient verts, ce qui suffisait, d'ordinaire, à les distinguer l'un de l'autre. (EJ, 98).

En realidad, se diferencian por algo más, uno tacha al otro de invertido porque reconoce excitarse al mirar los hermosos pechos de Chloé. Coriolan y Pégase obedecerían a la presencia constante de los personajes mellizos en la obra de Vian, como las gemelas pelirrojas –y lesbianas– Sally y Mary de *Et on tuera tous les affreux*[8], o como Humpty-Dumpty, el personaje doble de Carroll en *A través del espejo*.

Gemelas parecen también las tres chicas de la novela el día de la boda, pues desnudas –sólo con las medias y los zapatos puestos–, o vestidas de forma idéntica –Chloé de blanco y Alise e Isis del color del agua clara–, son perfectamente intercambiables. « On ne savait laquelle choisir. Colin savait. Il n'osa pas embrasser Chloé pour ne pas troubler l'harmonie de sa toilette et se rattrapa avec Isis et Alise. Elles se laissèrent faire de bon gré voyant comme il était heureux. » (EJ, 104). Colin el día de su boda ya ha escogido a Chloé como el objeto de su deseo, pero, sin embargo, besa a las otras dos. Parece pues, que no deja de haber confusión entre las tres. Otro dato que prueba la posibilidad de trueque de los personajes femeninos, es que a la salida en vagoneta de los túneles oscuros, Colin, curiosamente, ya no está con Chloé sino con Alise.

En la segunda parte de la novela, tras la boda, la tragedia se acelera al ritmo de los encuentros y los desencuentros. Cuando vuelven a reunirse todos de nuevo en casa de Isis, Colin y Chick se van a patinar y las chicas de compras con Nicolas, –circunstancia que alegra a Isis–. El cocinero se sitúa así en el lado femenino. Se produce un movimiento acompasado, estudiado, de reacciones y deseos en el seno de las distintas relaciones.

Por ejemplo en el capítulo XXXV Colin cambia de tema y pregunta a Chick cuánto dinero le queda de lo que le dio para casarse con Alise. Colin se convierte así en la voz de su consciencia. « Il serait temps que tu te décides à épouser Alise. C'est tellement vexant pour elle de continuer comme tu continues... » (EJ, 138). Reviste de algún modo

[8] En esta novela de Vernon Sullivan el científico loco Markus Schutz crea series de criaturas perfectas.

el papel paternalista de Nicolas, aunque pronto Colin y Chick se equiparan en ese sentido, como dijimos, pues Colin también está amenazado por serios problemas económicos. Ambos, por motivos diferentes, se quedarán sin dinero al mismo ritmo. Al final a Chick sólo le quedará lo justo para hacer encuadernar en piel de nada una obra de Partre y Colin no tendrá casi dinero para el entierro de Chloé.

En cuanto a las parejas femeninas, Alise e Isis visitarán alternativamente a Chloé enferma y de ese modo se harán las comparaciones de ambas con la esposa, –pues Alise e Isis no volverán a encontrarse–. En el capítulo XLI, Alise junto al lecho de Chloé la besa en la boca para que tenga menos sed[9]. « Oh ! soupira Chloé. Comme tu as les lèvres fraîches... Alise sourit, ses yeux étaient humides. » (EJ, 153). La emoción y tristeza de Alise se manifiestan a través de sus lágrimas que desmienten su sonrisa, la humedad salada de sus ojos se opone a la humedad dulce de sus labios. En esa escena Chloé le dice que si ella no se hubiera casado con Colin habría querido que la sustituyera. En realidad si Chloé no se hubiera cruzado en el camino de Colin, éste hubiera podido casarse con Alise, porque a pesar del remordimiento de conciencia, tenía más ventajas que su amigo Chick. En cualquier caso, se insiste en que el reparto de papeles podría haber sido otro y que las funciones de los personajes son intercambiables y recambiables.

A medida que avanza la enfermedad de Chloé las parejas se separan y se alejan unas de otras. Colin pide a Nicolas que se vaya de la casa porque, al estar tan unido a su hogar es de los primeros en sufrir los terribles cambios. Envejece prematuramente y paulatinamente deja de hacer bien su trabajo, deja de ser valioso.

> – Tu ne fais plus rien d'après Gouffé, dit Colin. Tu négliges ta cuisine, tu te laisses aller. [...] Tu ne t'habilles plus le dimanche et tu ne te rases plus tous les matins. – C'est pas un crime, dit Nicolas. – C'est un crime, dit Colin. Je ne peux pas te payer à ta valeur. Mais actuellement, ta valeur baisse et c'est un peu de ma faute. (EJ, 167).

[9] ¿Podemos aventurar acaso que de nuevo se repite una escena lésbica, –o al menos no exenta de erotismo–, como en la imagen en la que Chloé acaricia desnuda a Alise antes de la boda?

Colin no puede ni quiere abandonar a Chloé, pero no puede permitirse arrastrar con él a Nicolas, no quiere que se devalúe, que se rebaje, quiere que se aleje de él y que se vaya a casa de los Ponteauzanne, a casa de los padres de Isis. « – C'est dégueulasse de ta part, dit Nicolas. J'ai l'air de foutre le camp comme un rat. » (EJ, 159). Los dos están apenados por tener que separarse pero Colin, por culpa de la desgracia, ya se ha convertido en un adulto. En cuanto se ha casado con Chloé ha dejado de ser un adolescente necesitado de una figura paterna vigilante y ha entrado de lleno en la pesadilla que supone el mundo de los mayores. Su pareja protectora, Nicolas, se ha convertido en un abuelo decrépito, –el cocinero envejece visiblemente–, y es que las transformaciones, las metamorfosis fantásticas, se relacionan en este mundo con el crecimiento y son de naturaleza agresiva.

> Je ne suis pas fâché, grogna Nicolas.
> Il releva la tête. Il pleurait silencieusement.
> – Je suis un idiot, dit-il.
> – Tu es un chic type, Nicolas, dit Colin.
> – Non, dit Nicolas. Je voudrais me retirer dans un coing. (EJ, 159).

Nicolas se muestra débil y sentimental, desaparece en *L'Écume des jours* la figura del supermacho de las dos primeras novelas, aquí los hombres también lloran.

> [...] ici, tu vieillis trop, et je te dis que j'ai signé pour toi.
> – Et la souris ? dit Nicolas. Qui lui donnera à manger ?
> – Je m'en occuperai, dit Colin.
> – C'est pas possible, dit Nicolas. Et puis je ne suis plus dans le coup.
> – Mais si, dit Colin. C'est l'atmosphère d'ici qui t'écrase... Aucun de vous ne peut tenir... (EJ, 167).

Al final Nicolas acaba cediendo y dejará solo a Colin. Tampoco encontrará apoyo en Chick y se enfrentará solo a su destino fatídico. Al entierro de Chloé sólo asistirán Nicolas e Isis, pues la pareja formada por Chick y Alise ya habrá desaparecido por la muerte de los dos. Todas las relaciones amorosas en esta novela acaban en muerte, excepto la de Nicolas e Isis que tampoco pueden casarse.

En *L'Automne à Pékin* encontramos también agrupaciones características de dos y tres personajes, parejas de dobles como la formada por Angel y Anne, Cuivre y Lavande, Marin y Carlo o Brice y Bertil. Y tríos como el triángulo amoroso de Anne, Angel y Rochelle, o el trío de sabios compuesto por el arqueólogo Athanagore, el Pr. Mangemanche y el abbé Petitjean[10]. Nosotros analizaremos sólo en este punto a las parejas, –más tarde observaremos a los personajes alineados en cartabón o en triángulo–, ya que, según Rybalka, –y nosotros pensamos que tiene mucha razón–, es a partir de esta novela cuando el lector se tropieza con la verdadera problemática del doble a través de Anne y Angel.

Anne y Angel forman la pareja más significativa e importante de la novela. Reproducen de nuevo el esquema de las anteriores novelas, –Antioche y el Major o Colin y Chick–, pues con estos dos ingenieros, que se parecen tanto físicamente, parece que vuelve a mostrarse, separado en dos, el carácter del autor. Pero en esta ocasión se va más allá en el planteamiento de la relación porque se trata de dobles que se enfrentan a muerte por culpa de una mujer. Rochelle, –que sucede a Zizanie y Alise–, es el detonante que provoca el cainismo de Angel[11]. Angel/Vian comete un fratricidio para deshacerse de la carga del otro, para recobrar su individualidad y su unicidad, para despertarse como le indica el abbé Petitjean.

> Comme l'a déjà remarqué François Caradec, *L'Automne à Pékin* est aussi une oeuvre bâtie sur le problème du double ; Anne et Angel représentent les deux aspects antagonistes d'une même personnalité. Unis d'abord par l'amitié, ils ont les mêmes goûts, la même profession, et sont semblables en bien des points ; c'est la rencontre avec Rochelle qui va en faire des frères ennemis et mettre en relief leur antagonisme. Alors que Anne, réaliste et sans complexe, devient l'amant de Rochelle, Angel doit se contenter de l'aimer d'une façon idéaliste et sans espoir. Angel est jaloux d'Anne mais ne peut pas devenir Anne ; le conflit est sans issue, un choix doit être fait, l'un d'eux doit disparaître. L'élément déterminant est paradoxalement la décision d'Anne d'abandonner Rochelle ; Angel, au lieu de s'en réjouir, décide de tuer son ami[12].

[10] La relación que se establece entre Athanagore, Mangemanche y el abad Petitjean la estudiaremos en el capítulo dedicado a la exteriorización de la interioridad de los personajes, en concreto en el apartado referido a las palabras.

[11] El tema del fratricidio y el cainismo lo aborda Vian en clave de humor en el relato « L'Assassin », en el que el protagonista, el fuerte Cain, cuenta en una entrevista en la cárcel las causas que le llevaron a matar a su afeminado hermano. *Cf*., Vian, « L'Assassin » in *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo de N.Arnaud], 1981, pp. 87-94.

[12] Rybalka, M., *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1969, p. 122.

Anne y Angel mantienen una amistad desde hace cinco años, pero en el preludio C en el que son presentados, Rochelle ya está presente desde el principio. Por otro lado, no es que Angel decida conscientemente o premeditadamente matar a Anne, lo empuja y arroja al vacío más bien como un acto reflejo.

Martine Godail y Francine Szatanik analizan también a esta pareja de dobles en « Le problème du double[13] ». Consideran que desde el principio, desde el preludio C, se palpa la competencia de Angel, que no se siente a la altura de Anne y parece vivir a su sombra. « Anne et Angel ne se ressemblent guère. Certes ils ont des points communs. Ils exercent la même profession, sortent de la même école, travaillent ensemble. Mais Angel souffre d'un complexe d'infériorité vis-à-vis d'Anne[14]. ». En eso consiste el desdoblamiento; Anne y Angel poseen muchos rasgos en común pero también se diferencian, son casi personajes opuestos con un punto de contacto necesario para formar la figura simétrica, ya que si no fueran extrañamente similares no se les podría comparar. Son, de hecho, como dos visiones masculinas de la vida que al oponerse se completan.

> Anne est un être matériel, adapté à l'existence, suffisamment superficiel pour passer très vite sur les choses désagréables. Angel est trop inquiet, trop tourmenté, et refuse de pactiser avec le monde. Angel, c'est le rêve, l'attente, l'espoir, l'illusion. C'est un adolescent qui s'est forgé un monde à ses propres dimensions, conforme à ses aspirations, mais qui refuse d'affronter la réalité, d'accepter le monde tel qu'il est[15].

Angel y Anne ya nada tienen que ver con Antioche y el Major. Anne sigue considerando más preciosa la compañía masculina de su amigo que la de una simple chica, pero Angel, más idealista, se decanta por el amor. Aunque nos encontremos con un esquema relacional parecido al de *L'Écume des jours*, esto es, dos amigos aman a la misma joven, Colin desea a Alise que desea a Chick y Angel desea a Rochelle que desea a Anne, la situación es muy distinta. Colin reconocía «el derecho de su amigo a la posesión del objeto deseado» porque había conocido a la chica antes, Angel también

[13] Godail, Martine y Szatanik, Francine, « Le problème du double » in *Boris Vian*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, Vol. I, 1977, pp. 297-306.
[14] *Ibid.*, p. 297.
[15] *Ibid.*, p. 298.

reconoce la prioridad de Anne sobre Rochelle pero ya no se conforma, sobre todo teniendo en cuenta que Anne no ama a Rochelle, sólo la utiliza y la usa, la degrada. ¿Pero es que acaso Chick no hacía lo mismo con Alise? Angel podía haber elegido alejarse del conflicto sólo con no ir al desierto de Exopotamie con Anne, pero precisamente Angel decide ir por Rochelle. Anne se convertirá a partir de ese momento en un estorbo que hay que eliminar aunque Angel es consciente de que si Anne desaparece él se desequilibrará o perderá prácticamente la mitad de sí mismo.

«Había que elegir» se dirán Athanagore y Petitjean cuando muera Anne simbólicamente a manos de Angel. Y, como hemos visto, Vian elige a Angel, aunque toda elección suponga una mutilación de las demás facetas.

> Vian choisit Angel, l'être profond, parce qu'il aime la difficulté et parce que choisir Anne, c'est tendre vers un état de satisfaction proche du gâtisme. [...] Angel est une promesse, un possible, une attente. Après la mort d'Anne, Angel n'en est pas moins mutilé, handicapé, il a perdu une moitié de lui-même[16].

La mutilación o la muerte del otro, en el caso del desdoblamiento conflictivo, se hace inevitable, como veremos. Pues aunque Anne formase parte de Angel, en el sentido de que era su compañero, su consejero, –que luego sustituye por los tres sabios–, Angel no puede seguir soportando la presencia de Anne. Tal vez por la influencia de la atmósfera del desierto, Angel, tras la discusión que mantiene con Anne sobre el amor, intenta suicidarse penetrando en la franja de sombra. Al final, sin embargo, Angel no se elimina a sí mismo sino que empuja a Anne a un pozo, le precipita como un ángel caído a un agujero, a las entrañas de la tierra. Angel provoca la muerte de su concurrente aunque luego se sienta culpable y se obsesione con la desaparición de su *alter ego*[17].

Pero Anne y Angel no son el único caso de dobles complementarios que se da en el extraño desierto de esta novela, también encontramos a Cuivre, la virgen subterránea, y

[16] Godail, M. y Szatanik, F., « Le problème du double », *op. cit.*, p. 299.
[17] Pestureau relaciona este conflicto mortífero del doble, de Anne y Angel, con *Pylône* de Faulkner, –uno de los cinco libros-padres de Vian, como asegura J. Bens–. Ya que en *Pylône* tres personajes masculinos están fascinados por la misma mujer, Laverne, que comparten a diferentes niveles, mezclando sus vidas y sus muertes, en un paroxismo de hostilidad fraternal. Al final Shumann, intentará escapar al recuerdo de la caída vertiginosa de su hermano de la que se siente culpable. *Vid*., Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, pp. 210-211.

a Lavande, la virgen del ermita, ambas criaturas hechas para el placer[18]. « Léon revenait, suivi d'une négresse ravissante. Elle avait la figure ovale, le nez mince et droit, de grands yeux bleus et une extraordinaire masse de cheveux roux. Elle était vêtue d'un soutien-gorge noir. » (*AP*, Mov. I, cap. XI, 312). Lavande es, –como hemos visto–, cromáticamente el anverso de Cuivre, de piel ocre y cabellos negros, aunque ellas aseguran que nunca antes habían tenido conocimiento la una de la otra.

> Sa peau avait exactement la couleur des cheveux de Cuivre, et viceversa Angel essaya de se représenter le mélange et il eut le vertige.
> – Vous l'avez fait exprès, dit-il à Cuivre.
> – Mais non, répondit Cuivre. Je ne la connaissais pas.
> – Je vous assure, dit Lavande, c'est un hasard. (AP, Mov. I, cap. XI, 313).

Tal vez en *L'Automne à Pékin* esa curiosa combinación de Cuivre y Lavande sea un azar natural, –como el Sol está rayado y produce franjas en la arena de luz y de sombra... – pero en *L'Arrache-coeur*, el doble metálico de Clémentine, –brillante y firme como Cuivre–, el androide creado por el *maréchal-ferrant* a imagen y semejanza de la madre, será producto del artificio masculino y responderá a sus necesidades.

Otras dos parejas masculinas de personajes secundarios inseparables se unen a la femenina compuesta por Cuivre y Lavande, la formada por los trabajadores de la superficie, los *agents d'exécution* Carlo y Marin[19], una máquina de dos cuerpos, y la formada por los hermanos de Cuivre, los trabajadores del subsuelo, Brice y Bertil[20], que trabajan justo debajo de los que trabajan en la superficie. Y de ese modo, como si fueran las figuras de los naipes, los cuatro se corresponden simétricamente.

Carlo es rubio de ojos azules y Marin es el tipo mediterráneo y moreno. « Carlo releva la tête. Il était grand et blond et ses yeux bleus injectés de sang paraissaient ne pas voir son interlocuteur. [...] Il [Marin] avait une tignasse brune et hirsute, du poil sur le thorax et une figure de gosse ravagé. » (AP, Mov. II, cap. IV, 331). Encontramos una vez más al tipo de personaje rubio, alto, fuerte y de ojos azules, tan recurrente en las

[18] Cuivre para el placer de Angel y Lavande para el placer de Claude Léon. Los dos amigos en *l'Office du Papier* supieron aliviarse un poco del tedio de las horas de oficina.
[19] *Vid*., Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.,* pp. 81-82.
[20] *Ibid.*, p. 62.

novelas de Vian –como Adelphin (TA), Colin (EJ) o Rock Bailey (*Et on tuera tous les affreux*)– que se opone físicamente al sátiro, al moreno demoniaco, como Sérafinio Alvaraide o el Major. O bien como los *trumeaux* de *L'Arrache-coeur*, pues Joël y Noël son rubios y su hermano Citroën moreno. Carlo y Marin son hermanos en el trabajo, igual que Bertil y Brice, de los cuales no poseemos datos sobre su apariencia física, pero de los que podemos conjeturar su gemelidad por el parecido de sus patronímicos y por el hecho de que son verdaderos hermanos. « – Pourquoi Bertil ? demanda Athanagore. Ton frère serait peut-être content de sortir ? Non, répondit Brice. Nous préférons creuser encore. [...] Viens, toi, ajouta-t-il à l'adresse de Cuivre. – Oui, pour une fois, je veux bien, dit-elle. – Tes frères ont tort. Ils devaient prendre un peu l'air. » (AP, Mov. I, cap. IX, 301). Brice, Bertil y Cuivre, con el pecho desnudo, trabajan sin cesar, pero mientras los chicos siempre están de acuerdo, y no salen nunca de los túneles, Cuivre se distancia de ellos, de ese modo se separan de su hermana y forman una pareja masculina simétrica a la de la superficie.

En *L'Herbe rouge* seguimos encontrando la preponderancia de las relaciones de pareja y una especial atención hacia las parejas masculinas y la temática del doble. Entre los cuatro personajes principales, Wolf, Lazuli, Folavril y Lil, se establecen dos relaciones amorosas, por un lado Wolf y Lil, que están casados, y por otro Lazuli y Folle, –si bien al inicio parece esbozarse otro triángulo al acercarse Wolf a Folavril–. Los personajes femeninos siguen siendo intercambiables, es decir que puede establecerse una clara correspondencia entre Lil y Folavril, sus nombres riman, las dos son rubias y hermosas, las dos tiene la cabeza vacía, y las dos se hermanan frente a los hombres. Especialmente en la escena final en la que abandonan juntas la casa para iniciar una nueva vida. Al principio así señala el narrador estas relaciones.

> [...] en somme, Saphir était amoureux de Folavril, Lil de Wolf, et vice versa pour la symétrie de l'histoire. Et Lil ressemblait à Folavril car elles avaient toutes les deux des cheveux blonds et longs, des lèvres à embrasser et la taille fine. Folavril la portait plus haut, à cause de ses jambes perfectionnées, mais Lil montrait de plus jolies épaules et puis Wolf l'avait épousée. (HR, cap. III, 433).

No sólo se pone de manifiesto un inquietante parecido o similitud entre los personajes femeninos sino que también los masculinos se delinean con los mismos trazos. Wolf es ingeniero y Lazuli es su mecánico, trabajan juntos y juntos comparten también el ocio y el placer en el *quartier des amoureuses*. « – Viens, dit Wolf. On va faire une virée en garçons. » (HR, cap. XVIII, 473). Además los dos, –a diferencia de la simplicidad manifiesta de las mujeres–, sufren una angustia vital, un momento de crisis existencial que les lleva a enfrentarse con sus correspondientes dobles. Enfrentamiento que acaba aislándoles y destruyéndoles.

De manera que en esta novela, en lugar de señalar o remarcar la pareja masculina formada por Wolf y Lazuli, parece que resulta más revelador e interesante analizar las respectivas relaciones combativas, beligerantes, con sus dobles. Pues como dice Rybalka « Dans cette oeuvre, la découverte du double se précise. Celui-ci n'est plus dissimulé sous les apparences d'un frère ou d'un ami, il s'intériorise et acquiert une existence qui lui est propre[21]. ».

Wolf se enfrenta a su verdad, a su imagen en el espejo, como haría Dorian Gray con su retrato.

> [...] il y avait sur quatre pieds un grand miroir d'argent poli. Wolf s'approcha et s'étendit de tout son long, la figure contre le métal, pour se parler d'homme à homme. Un Wolf d'argent attendait devant lui. Il pressa ses mains sur la surface froide pour s'assurer de sa présence. – Qu'est-ce que tu as ? dit-il. Son reflet fit un geste d'ignorance. (HR, cap. IV, 435-436).

Su reflejo se independiza, se separa de él, su imagen plateada y fría toma la palabra, es otro Wolf que le recuerda su escisión interior. Como si se tratara de un fenómeno fantástico, « [...] dans le noir. Seule l'image de Wolf restait éclairée. Elle prenait sa lumière d'ailleurs. » (HR, 436), Wolf conversa con su simétrico, con su Yo al otro lado del espejo carrolliano. El narcisismo de Wolf aparece bajo la óptica de la Ciencia ficción, la imagen reflejada en el agua quieta se muda por la de un Wolf metálico, gris plata o acero. Y ese enfrentamiento cara a cara con su otro yo revela el conflicto que sufre el personaje consigo mismo, pues no consigue aceptar su vida tal y como es.

[21] Rybalka, *op. cit*., p. 124.

« – Reste tranquille, dit nettement le reflet. Pour ainsi dire, tu nous casses les pieds. [...] Son vis-à-vis restait muet, désapprobateur. » (HR, 436). Wolf tumbado en el suelo, en posición suplicante, se mira en el espejo y se subleva contra sí mismo, contra su imagen plateada, pues prefiere llegar hasta el fondo y alcanzar un conocimiento máximo de su ser, la lucidez, destruyendo sus recuerdos, quitándose de una vez por todas las máscaras que le cobijan[22].

> C'est moi qui ai parlé. Tu ne comptes pas. Tu ne me sers plus à rien. Je choisis. La lucidité. Ah ! Ah! Je cause majuscule. Il se redressa péniblement. Devant lui, il y avait son image, comme gravée dans la feuille d'argent. Il refit la lumière et elle s'effaça lentement. Sa main, sur le commutateur, était blanche et dure comme le métal du miroir. (HR, 436).

Wolf ha disuelto a su doble al encender la luz, –y esto nos recuerda una escena parecida en clave de humor en *L'Automne à Pékin*, en la que se juega con un personaje y su imagen en un espejo, pues Claude Léon enciende la luz y atrapa por unos instantes en la superficie del espejo su imagen del día anterior–. En esta novela, *L'Herbe rouge*, –de marcado carácter autobiográfico–, Wolf/Vian quiere desnudarse y destruir a su doble, buscando su unicidad en el pasado, pero a medida que practica esa retrospección Wolf descubre que ya antes era un ser desdoblado y cada etapa de su anamnesia se lo confirma aún más. La consecuencia será nefasta, pues parece que el individuo no puede ni debe aniquilar nunca del todo a su sombra si no quiere perecer con ella. Por eso cuando Wolf enciende la luz y su imagen desaparece, su mano en el conmutador es blanca y dura como el metal del espejo, porque Wolf no puede disociarse de su reflejo y es además un aviso, un indicio, de que este personaje protagonista acabará al final tan vacío, tan metálico y frío como su otro Yo plateado.

En cuanto a Saphir Lazuli, en su caso es mucho más evidente la lucha con el Otro que en realidad es él mismo. Lazuli se multiplica, se fragmenta en los hombres de oscuro y mirada triste que le observan, le vigilan e incomodan cada vez que se acerca a

[22] « Wolf veut abandonner son double et rechercher son unité dans le passé. Il lui faut exorciser le double qu'il porte en lui par une sorte de psychanalyse qui lui ferait retrouver cette unité première dont il a la nostalgie. Pour sortir de ce *no man's land* où il vit à l'état de contrefaçon, il lui faut passer " de l'autre côté du miroir ". ». Rybalka, *op. cit*., p. 125.
En la primera versión, en *Le ciel crevé*, el cielo era el espejo y para Ralph/Wolf se trataba también de mirar desde el otro lado del firmamento.

Folavril para besarla o acariciarla. Mucho se ha especulado sobre la naturaleza de estas sombras que angustian a Lazuli hasta el punto de impedirle tener relaciones sexuales con Folle. Desde el principio de la novela Saphir ya siente la presencia del *doppelgänger*, cada vez que se aproxima a su amada y dorada amiga.

> Saphir et Folavril, enlacés, ne bougeaient pas. Pour la première fois, il avait osé poser ses lèvres sur celles de son amie et il gardait leur goût de framboise. Il fermait les yeux et le ronronnement de la machine suffisait à le transporter ailleurs. Et puis, il regarda la bouche de Folavril et ses yeux relevés aux coins comme des yeux de biche-panthère et il sentit soudain la présence de quelqu'un d'autre. Pas Wolf et Lil... Un étranger.. Il regarda. Il y avait un homme à côté de lui, qui les observait. (HR, cap. II, 431).

De ese modo Lazuli se percata por primera vez de la presencia del «extranjero», cuando todavía siente en su boca el sabor a frambuesa del primer beso, Saphir siente que hay alguien que le observa, un mirón irritante, fastidioso, molesto y mortificante.

Esa desagradable sensación que él ratifica con la vista, pues mira y ve al hombre que les mira a su vez, –como un reflejo en el espejo–, se repetirá cada vez que intente tener una relación erótica con la sensual Folavril. « Lazuli [...] se pencha pour l'embrasser. Et puis il sursauta et se remit debout d'un coup. Il y avait un homme à côté de lui, qui le regardait. » (HR, cap. X, 451). Ese espía tan incómodo para el joven mecánico sólo será percibido por él, los demás pensarán que sólo se trata de su imaginación. Ese ser fantástico empezará a manifestarse como un hombre que mira « [...] un homme à côté de lui, qui les observait », « [...] un homme à côté de lui, qui le regardait ». En realidad no es un ser corpóreo es más bien como una sombra, como el humo gris de un cigarrillo. « L'homme ne bougeait pas, se grisait, se fondait ; à la fin, il parut se dissoudre dans l'air, et il n'y avait plus rien. » (HR, 452). Esa mirada incisiva es en realidad la de Lazuli que se desprende de su cuerpo y se distancia abarcándole a él y a la chica en un acto del que se siente culpable. Por eso « [...] Toutes les fois que nous sommes ensemble, il est là. » (HR, 452). Irremediablemente Lazuli se siente dividido entre su deseo por Folle y su sentimiento de culpabilidad, sentimiento que no sentirá en absoluto en el *quartier des amoureuses*. En ese momento de libertad con Wolf, Lazuli puede liberarse de la mirada acusadora de ese hombre triste, aunque cuando práctica el sádico juego de la *saignette* se excita y vuelve a sentir los ojos del hombre clavados en él.

Lazuli se sincera con Wolf e intenta explicarle su problema pero éste, cada vez más egoísta, no le entiende. « – Tout le monde a des petits problèmes, dit-il. Et il revit en pensée l'homme qui le regardait embrasser Folavril. – Sûr, dit Wolf. » (HR, cap. XIII, 458). Cada uno de los personajes masculinos se aísla en sus propios problemas y rechaza las relaciones de los personajes femeninos por motivos distintos, Wolf porque ya no desea a Lil y Lazuli porque desea a Folle en exceso y en su mente planea el fantasma de la impotencia. « – C'est tout, dit Lazuli. Il y a un homme et on n'y peut rien. – Qu'est-ce qu'il fait ? – Il regarde, dit Lazuli. [...] Ça ne sera pas plus simple de dire à Folavril que tu veux pas d'elle ? Mais j'en veux !... gémit Lazuli. J'en veux drôlement. ». (HR, cap. XIX, 474). Wolf proyecta en su amigo su propia traba, su falta de deseo por su mujer, pero el caso de Lazuli es diferente. Cuando Saphir comunica ilusionado a su amigo que con las *amoureuses* el hombre triste no se le ha aparecido Wolf le hace poner los pies en el suelo, su caso es un problema de mala conciencia y de impotencia que volverá a abrumarle en cuanto esté a solas con Folavril. « Parce que tu viens de faire ça avec une amoureuse du quartier ? Alors, tu crois que ça va remarcher avec Folavril ? tu peux dormir tranquille. Sitôt que tu seras de nouveau avec elle, tu auras ton type qui reviendra t'embêter. » (HR, cap. XXI, 483).

Y efectivamente, como se lo ha anunciado Wolf, –que sabe mejor que nadie lo que es estar atrapado por un doble–, eso es lo que sucede. « Au-dessus de l'épaule de Folavril, il y avait un homme, l'air triste, et qui regardait Lazuli. » (HR, cap. XXIX, 507-508). Tiene incluso la oportunidad de ver de cerca a su fantasma que se corporeiza y apreciar así su rostro impersonal y frío. « Fasciné, Lazuli voyait près de lui un homme au teint pâle vêtu de sombre et qui les regardait. Sa bouche faisait une barre noire sur sa figure, et ses yeux venaient de loin. » (HR, 470). Saphir Lazuli se enfrentará definitiva y violentamente a este hombre siniestro la tarde soleada en la que Folavril lo espera y se le ofrece tentadora en su cama. Pero cuando intenta hacer el amor con ella el hombre triste surgirá de nuevo. Lazuli decidido entonces lo apuñala, pero en lugar de matarlo cada vez que lo acuchilla surge otro hombre idéntico al primero. Folavril, atónita sólo ve a Lazuli dando cuchilladas al vacío.

> Au pied du lit, debout devant lui, il y avait un homme, vêtu de sombre, l'air triste, et qui le regardait. Se ruant sur le poignard, Lazuli bondit et frappa. Au premier coup, l'homme ferma les yeux. Ses paupières tombèrent net comme des couvercles de métal. Il restait debout; il fallut que

> Lazuli plongeât une seconde fois sa lame entre les côtes pour que le corps oscille et s'écroule au pied du lit comme une drisse cassée. Son poignard à la main, Lazuli considérait le cadavre lugubre avec une grimace de haine et de rage. Il n'osa pas lui donner un coup de pied. [...] Une autre ombre le fit tressaillir. Le soleil, revenu subitement, découpait en noir contre la fenêtre la silhouette d'un homme vêtu de sombre l'air triste, et qui le regardait [...] Lazuli lâcha Folavril. Il tâtonna derrière l'oreiller et retrouva son couteau. Soigneusement, il visa, le lança. [...] Lorsqu'il se retourna, grinçant des dents, il vit, à sa gauche, un homme sombre identique aux trois autres. Le poignard levé, il se jeta sur lui. Cette fois, il le frappa d'en haut, lui plongeant sa lame entre les deux épaules. Et, à ce moment, un homme surgit à sa droite, puis un autre devant lui. (HR, 509-510).

Igual que en una pesadilla Lazuli se ve perseguido por estos hombres tristes, metálicos como el reflejo de Wolf, « Ses paupières tombèrent net comme des couvercles de métal », vestidos de oscuro que se multiplican y se reproducen sin cesar ante sus ojos. « Une autre ombre le fit tressaillir. Le soleil, revenu subitement, découpait en noir contre la fenêtre la silhouette d'un homme vêtu de sombre, l'air triste, et qui le regardait. » (HR, 510). Consigue matar a cuatro o cinco de esas sombras hasta que finalmente se apuñala a sí mismo en el corazón, porque la única forma de deshacerse de un doble es con su fallecimiento, haciendo confluir a los dos seres, a las dos entidades, en el único momento puntual del presente que es la muerte.

> Lorsqu'elle vit Lazuli retourner son arme contre lui et se fouiller le coeur se mit à hurler. Saphir s'abattit sur les genoux. Il faisait un effort pour relever la tête et sa main, rouge jusqu'au poignet, mit son empreinte sur le parquet nu. Il grognait comme une bête et sa respiration faisait un bruit d'eau. Il voulut dire quelque chose et se mit à tousser. Du sang éclaboussait le sol à chaque quinte, en milliers de points écarlates. Il eut une sorte de sanglot qui tira les coins de sa bouche vers le bas, et son bras céda. Il s'effondra. [...] Il ne bougeait plus. (HR, 510).

Y sólo entonces, en ese momento, Folavril puede ver todos los cadáveres de los hombres tristes que son idénticos a Lazuli[23], y a éste muerto con todas las heridas que

[23] En un ballet de Boris Vian titulado *Ni vu ni connu*, la historia de Saphir Lazuli y de Folavril se repite en términos más explícitos: « [...] Maintenant qu'ils sont seuls il n'ose pas la toucher. Son amour pour elle est trop timide. Elle voudrait qu'il relâchât sa pudeur et tente quelques caresses. Il s'enhardit peu à peu et va l'embrasser, mais à ce moment, il aperçoit l'Autre qui est entré silencieusement et regarde négligemment par la fenêtre. L'Autre n'a pas de visage. Une plaque noire, aveugle, le remplace. Il s'éloigne d'elle et l'Autre réapparaît. [...] Fou de rage il tue l'Autre et l'Autre disparaît. Mais sitôt qu'il se rapproche d'elle, un nouvel Autre réapparaît. Il tourne enfin son arme contre lui-même et, comme il est étendu mourant sur le lit, l'Autre s'approche de lui, le visage enfin démasqué, se révèle identique à lui-même et disparaît pour de bon. ». Vian, *Bizarre*, nº 39-40, p. 168. Citado por Rybalka, *op. cit.*, p. 124.

ha propinado a sus dobles oscuros, –igual que Dorian Gray, al apuñalar a su imagen pintada, acaba con el cuchillo clavado en su cuerpo y su rostro recobra toda la fealdad y deformidad que revestía antes su retrato–. « Alors, d'un coup, tous les cadavres furent visibles pour Folavril. [...] et chaque fois elle lisait la même plaie sur le corps de Lazuli. Il avait tué le dernier homme d'un coup de couteau dans l'oeil et lorsqu'elle se jeta sur son ami pour le ranimer, elle vit que son oeil droit n'était plus qu'un cloaque noir[24] ». (HR, 511). Los cuerpos de los hombres poco a poco se van esfumando, se deshacen en una neblina gris, como se deshace con la luz el reflejo de Wolf. Mientras tanto la tarde soleada se oscurece, –con el humo gris de los cuerpos– y se forma una tormenta. « Dehors, il se faisait maintenant une grande rumeur vague sous un jour blême d'avant l'orage ».(HR, 511). A medida que Lazuli apuñalaba a sus dobles el Sol se hacía negro, se escondía. Y una vez que ha conjurado a sus dobles estos desaparecen y con ellos las heridas en Lazuli, que queda intacto pero inerte.

> Tous les hommes étaient identiques à Lazuli. Et puis le corps du premier mort parut moins net. Ses contours s'adoucirent dans une brume foncée. La métamorphose s'accéléra. Devant elle, le corps se mit à se dissoudre. Les habits noirs s'effilochèrent en traînées d'ombre. [...] elle eut le temps de voir que le corps de l'homme était bien le même que celui de Lazuli mais il fondait, et la fumée grise filait au ras du plancher, filait par les fentes de la fenêtre. Déjà la transformation du second cadavre avait commencé. [...] Elle osa regarder Lazuli. Sur sa peau brûlée, les plaies disparaissaient une à une à mesure que les hommes, un à un, se transformaient en brouillard. (HR, 511).

Lazuli se queda limpio, incólume, envuelto en sombras. En ese momento se desata una tormenta eléctrica y cuando Folavril vuelve acompañada por Lil, para cerciorarse de que Lazuli yace muerto en el suelo, no encuentran al cadáver ni la habitación. « À l'endroit où s'était trouvée la chambre de Lazuli, il ne restait plus que le toit de la maison [...] » (HR, 513). Lil intenta encontrar una explicación posible y razonable, cree que ha sido un rayo el que ha hecho desaparecer todo como por arte de magia. « – C'est la foudre... dit Lil. C'est la foudre qui a volatilisé Lazuli et sa chambre. » (HR, 513). Pero para Folavril no se trata de un rayo, Lazuli se ha suicidado inexplicablemente, –injustamente para ella–, como lo hará luego Wolf al enfrentarse consigo mismo, con su

[24] Su ojo vacío, como más tarde se vaciarán los ojos de Wolf, parece un agujero negro, viscoso y acuático.

otro Yo, en otra dimensión. Pero si en el caso de Wolf la muerte del doble supone una íntima liberación de sí mismo, en el caso de Lazuli, sus sombras independientes e idénticas a él figuran un trauma sexual y un estasis libidinal. H. Baudin habla de mojigatería o puritanismo del personaje, « Lazuli, dont le puritanisme revêt la forme obsessionnelle d'un double sombre lié aux tentatives amoureuses: « Toutes les fois que je commence à m'occuper d'elle sexuellement, c'est-à-dire avec mon âme, il y a un homme [...] et à cause de lui, je ne peux rien faire[25]. ». Nosotros nos inclinamos más bien hacia la obsesión y el miedo de la impotencia masculina que planea en otros personajes angustiados por el mismo fantasma sexual y que muestra la inseguridad del supermacho, del superhéroe creado por Vian ante el sexo opuesto. Por poner algunos ejemplos de personajes impotentes del universo vianesco podemos citar a Gouzin en el relato « Les Filles d'avril[26] », al existencialista Aurèle Verkhoïansk de « L'Impuissant[27] » o a Dan Parker en *Les morts ont tous la même peau* (1947).

Para finalizar con este recorrido por las parejas y tríos de las novelas, sólo queríamos reseñar que en la última, en *L'Arrache-coeur*, observamos también, para empezar, la gemelidad de los *trumeaux* de Clémentine. En realidad estos fantásticos trillizos, son dos gemelos rubicundos, de ojos azules, Joël y Noël y un hermano pequeño moreno, Citroën, que se singulariza desde el principio. Citroën, diferente a sus hermanos, es el que lleva la batuta, el más despierto y en definitiva el guía. Él es el que inicia a sus hermanos en el secreto de la magia y el que más se enfrenta a la madre.

Nos topamos también con la presencia del doble con Clémentine y el androide, que, como veremos, el herrador crea, cincela y pule, copiando todos sus rasgos. Y hasta viste a esta muñeca metálica, a este robot de ciencia ficción, con copias de los vestidos de Clémentine. En definitiva este autómata –que nos recuerda al androide de *Metrópolis*– sustituye a la madre en la cama del herrador y curiosamente existe una especie de

[25] Baudin, H., *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris, Éd du Centurion, coll. « Humanisme et religion », 1966, p. 73.
[26] Vian, B., « Les Filles d'avril » in *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Le livre de Poche, Ch. Bourgois, 1981, pp. 79-86. Relato publicado por primera vez en *Dans le train* nº 13, en septiembre de 1949.
[27] Relato anterior o coetáneo a la redacción de *Elles se rendent pas compte* (1950). Recogido por Noël Arnaud en *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, *op. cit*., pp. 143-158.

conexión telepática entre ambas pues los orgasmos del androide son sentidos y gozados también por Clémentine a pesar de su aislamiento.

Pero si existe un personaje mimético en *L'Arrache-coeur* ése es Jacquemort, el psiquiatra vacío, que en su anhelo de sorber el seso o la substancia de los demás, adopta la personalidad, el carácter y las funciones de aquellos a los que se acerca o con los que se relaciona.

Si en *L'Herbe rouge*, con Wolf, quedó patente que el pasado inconsciente permitía disimular una inconfesable falta de personalidad, –de ahí el peligro de ahondar en los recuerdos–, una vez que el pasado de ese personaje se vuelve consciente a través del pseudo-psicoanálisis[28] se pone de manifiesto la *brisure de l'être*, como dice Rybalka. Pues bien, el personaje de Jacquemort es la continuación directa de Wolf, en el sentido de que aparece vacío de todo pasado, de toda interioridad y está dispuesto a volverse a llenar. Más que un personaje desdoblado, Jacquemort es el Otro en busca del Yo.

> Comme l'indique la dernière syllabe de son nom, Jacquemort a en lui quelque chose qui n'est plus vivant. C'est un homme à une dimension, celui qui n'a pas de double. Peut-être est-il ce double lui-même ? Il apparaît comme le personnage existentiel par excellence, entièrement vide d'essence et plein d'existence[29].

Vian hace de él, irónicamente, un psiquiatra que busca resolver sus propios problemas y le convierte en una «capacidad vacía» que acaba absorbiendo y substituyendo a aquellos con lo que se empareja, es decir, a Angel en un primer momento y a La Gloïre. En la primera y segunda partes simpatiza especialmente con Angel, con el padre de los trillizos, y de algún modo usurpa su papel en la casa del acantilado, máxime cuando éste la abandona y se aleja para siempre en un barco. Con La Gloïre, –ese *Schmürz*[30], ese sacrificado Caronte, que es pagado con oro por pescar los pecados y la vergüenza del pueblo–, Jacquemort se siente aún más identificado, pues consigue psicoanalizarle y apropiarse por completo de su substancia física y mental. Por

[28] El psicoanálisis nunca representa una solución para los personajes vianescos. « Selon Michelle Léglise, l'une des obsessions de Vian était d'éviter la psychanalyse. Il " se rétractait " devant elle et l'avait en horreur. ». Rybalka, *op. cit*., p. 125.
[29] Rybalka, *op. cit.*, p. 126.
[30] Mucho se ha especulado sobre la naturaleza del *Schmürz*, ese ser atormentado, golpeado por todos los personajes de *Les Bâtisseurs d'empires*, excepto por Zénobie. Todos fingen no verlo y todos lo maltratan como si fuera una especie de chivo expiatorio o alegoría de la víctima.

ello, cuando La Gloïre muere transparente como una funda de serpiente, el psiquiatra reviste sus andrajos y le sustituye en su tarea.

> Sur le ruisseau rouge glissait la vieille barque de La Gloïre. André regarda. Ce n'était plus le vieux. C'était un drôle de type, vêtu de loques comme l'autre, mais avec une barbe rousse. Il était voûté et il regardait l'eau lisse et opaque, sans bouger, se laissant entraîner par le courant. (AC, III, cap. XXX, 686).

Como dice Angel « un psychiatre doit avoir mauvaise conscience » (AC, 610), por eso Jacquemort, tras varios intentos de psicoanálisis fallidos reviste el papel de La Gloïre y asume toda la mala conciencia de los pueblerinos de *L'Arrache-coeur* y en general todos los defectos o pecados de la colectividad, « [...] il sera la conscience malheureuse du village, semblable en cela au personnage d'Oreste dans *Les Mouches* de Sartre[31]. ».

La búsqueda de heroísmo del niño Vian/Wolf se termina de una manera desconcertante, pues « Au terme de sa quête, l'homme dédoublé ne se retrouve plus face à face avec lui-même ou avec le néant, mais avec autrui[32]. ». La búsqueda del Yo se acaba así en *L'Arrache-coeur*, al final de la obra novelesca.

II. B. El doble en Boris Vian.

Este breve título introduce un tema tan complejo e inmensurable que necesitaría ser el único objeto de estudio de una –o varias– tesis sobre Vian, pero nosotros intentaremos ceñirnos sólo a aquellos aspectos que repercutan directamente en la aprehensión de los personajes vianescos.

Este punto tratado y estudiado por casi todos los críticos de Vian, especialmente por Rybalka, que ya en la introducción de *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation* apuntaba su importancia, « [...] la deuxième partie réexaminera certaines conclusions des neuf premiers chapitres à partir d'un problème que nous définirons

[31] Rybalka, *op. cit.*, p. 128.
[32] *Ibid.*, p. 127.

comme central, celui du double[33] [...] », afecta tanto al autor como a sus parejas de personajes desdoblados. De nuevo la vida se conjuga con la ficción.

Ya observamos la tendencia de Vian a ocultarse, a enmascararse constantemente tras sus personajes de ficción, –Adelphin, Antioche, Baron Visi, Colin, Angel, Wolf o Citroën–, y su gusto por dejar pistas engañosas o contradictorias al lector. En relación con ese uso o necesidad del disfraz hemos de considerar también su apego a los seudónimos, ya que, desde el principio de su carrera como escritor, Vian firma sus textos como Bison Ravi, Hugo Hachebuisson, el Menteur o Vernon Sullivan, su *alter ego* más conocido.

Es evidente que a Boris Vian le gusta darse distintos nombres falsos o jugar con las letras de su propio nombre, según la época o la actividad desarrollada. En 1940, es Ivan Doublezon en *Le Livre d'or*[34], en 1942 firma como Boris Giono el guión de *Notre terre ici-bas*[35]. En 1944 firma como Bison Ravi[36] el poemario *Un seul Major dans un Sol Majeur* y el poema « Référendum en forme de Ballade[37] » publicado en *Jazz Hot*. En *Les Temps modernes*, firma sus *Chroniques* como el *Menteur*. Algunos de sus relatos están firmados por Joëlle Bausset –como por ej. « Un seul permis pour leur amour[38] » o « La Valse[39] »–. Vian es Hugo Hachebuisson en *Les amis de l'art* y en algunos artículos de *Jazz Hot*, pero en esta última revista Vian firma sobre todo como Otto, Michel Delaroche o Andy Blackshick. En *Constellation* su seudónimo es Claude Varnier y en ocasiones también cambia de sexo y se convierte en Odile Legrillon, la mujer de Claude Varnier. A partir de 1957 firma Gérard Dunoyer y al final de su colaboración en *Jazz Hot* se identifica con Adolphe Schmürz, –¿Adolphe Hitler-Schmürz?–, es decir, se convierte en una fusión de víctima y verdugo[40].

---

[33] *Ibid.*, p. 12.
[34] Manuscrito fechado en 1940, es un *collage* de dibujos historiados, o sea, un cómic, hecho con la colaboración de su amigo Bimbo.
[35] Que finalmente se reconvirtió en una obra de teatro titulada *Le bout de la biroute*.
[36] Seudónimo que a veces se desvirtúa, por ej. como Jason ravi. en el relato « Francfort sous-la-main » in *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, 1981, pp. 59-68.
[37] Primer texto impreso de Boris Vian y su primera intervención en el órgano del *Hot club* de Francia del que se convertirá en un colaborador habitual a partir de 1946.
[38] Relato publicado en la revista *Constellation* nº 47 en marzo de 1952.
[39] Vian, B., « La Valse » in *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, *op. cit.*, pp. 121-127.
[40] Para conocer todos y cada uno de los seudónimos de Boris Vian véase el anexo de Lapprand en *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa, PUO/Paris, Nizet, 1993, pp. 231-232.

Pero su seudónimo más conocido –y quizá tristemente famoso– es Vernon Sullivan, su *alter negro* como dice Michel Rybalka en el capítulo IX de la primera parte « Boris Vian par lui-même », « Vernon Sullivan apparaît comme le double inversé de Boris Vian, son « alter negro « comme le dira par la suite Henri Magnan. (–en *Le Monde* (18 avril 1950[41])–). ». El nombre americano del pretendido autor de cuatro novelas negras[42], traducidas al francés por Boris Vian, –como era la práctica habitual entonces en la *Série Noire* de Marcel Duhamel–, y publicadas en las Éditions du Scorpion. En realidad, como es previsible adivinar, el traductor y el autor eran la misma persona.

Boris Vian, el escritor de *L'Écume des jours* o de *L'Automne à Pékin*, no pudo conjurar a su doble, a Vernon Sullivan, el autor americano de novela negra, ni siquiera con la muerte, –como hiciera Angel con Anne o Lazuli con sus sombras–. Sólo con la gloria póstuma que alcanzó en los años setenta y ochenta –que tan bien analiza M. Fauré[43]– pudo deshacerse Vian de ese fantasma que supuso el escándalo de *J'Irai cracher sur vos tombes*, y que tanto obstaculizó su reconocimiento literario[44].

En la época en la que Vian compone *L'Automne à Pékin*, y reproduce el enfrentamiento de Anne y Angel, el desdoblamiento de su personalidad es, como dice Rybalka, « [...] un fait acquis dont découlent ses rapports avec autrui et sa vision du monde. Le problème qui se pose à lui est non seulement ce que Cocteau a si bien appelé la difficulté d'être, c'est aussi la nécessité d'être[45]. ».

[41] Rybalka, *op. cit.*, p. 104.
[42] *J'Irai cracher sur vos tombes*, (1946), Éd. du Scorpion, Ch. Bourgois 1973, 10/18 1983. *Les Morts ont tous la même peau*, junto al relato « Les Chiens, le désir et la mort » y un epílogo, (1947), Éd. du Scorpion, UGE 10/18 1972, Ch. Bougois 1973. *Et on tuera tous les affreux*, (1948), Éd. du Scorpion, UGE 10/18 1970, Bourgois 1975.Y *Elles se rendent pas compte* (1950), Éd. du Scorpion, Éric Losfeld, 1969, UGE 10/18, 1974.
[43] En *Les vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE 10/18, 1975.
[44] De *Charlie-Hebdo*, Michel Fauré recogía el siguiente comentario: « [...] Toutes les semaines à Paris, il sort dix films qui pulvérisent tous les records " d'audace " de *J'Irai cracher sur vos tombes*. On aurait pu foutre la paix à Vian. On aurait pu épargner à Vian d'être pornographe. On aurait pu, au lieu d'emmerder Vian, au lieu de l'étouffer, au lieu de boycotter ses livres, et on peut dire que les critiques littéraires se sont entendus, à les boycotter, on aurait pu au lieu de tout ça, l'encourager à écrire, le rendre heureux d'écrire, tout le monde y aurait gagné et ça n'aurait pas empêché la connerie de déconner. C'est pas les terrains qui lui manquent à la connerie pour se déployer ». Fauré, M., *op. cit.*, pp. 49-50.
[45] Rybalka, *op. cit*., p. 118.

Vian ha querido protegerse dividiendo en dos su personalidad desde su más tierna infancia[46], por causas externas, por su educación o la superprotección de su familia, « [...] l'enfant est obligé, pour éviter d'étouffer, de tricher et de s'inventer un moi " mou " et un moi " viril[47] " », como muy bien explica Wolf a M. Perle. Esos dos Yo, que se vuelven antagonistas, Vian los proyecta –como vimos– en la pareja que forma con el Major, su Yo viril, heroico y atrevido. Pero ese Yo que Rybalka llama «viril» recuerda y reprocha constantemente al otro Yo pusilánime su naturaleza débil. Por ello « Vian ne se lasse pas de répéter qu'il se sent mal à l'aise dans sa peau ; deux êtres semblent habiter et se combattre en lui[48]. ». Podríamos afirmar también que el desdoblamiento es, a menudo, sinónimo de despersonalización, y en ese sentido Vian/Wolf no debería echar tanto las culpas a la familia o a su enfermedad, o a cualquier tipo de determinismo biológico sino plantearse más bien un problema de libertad. Pues « Vian présente l'image à la fois banale et curieuse d'un être dédoublé à la recherche d'un moi authentique et d'une impossible coïncidence avec lui-même[49] ».

Vian está habitado por el doble, pero éste sólo se manifiesta a través de su obra lentamente, en varias etapas. En sus tres primeras novelas –que corresponden biográficamente al periodo que precede su boda–, el doble existe, pero sólo es aparente, en *Trouble dans les andains*, *Vercoquin et le plancton* y la primera parte de *L'Écume des jours*, « Vian se préoccupe surtout de contester le réel, en nous présentant un univers parodique où ses désirs deviennent le principe agissant[50]. ».

En cambio el doble se manifiesta plenamente en *L'Automne à Pékin*, en *L'Herbe rouge* y en las novelas firmadas Vernon Sullivan. En estas últimas aparece a menudo con los rasgos del hermano, –como explica J. Bens[51]–, y en las novelas firmadas Boris Vian se presenta más bien con el pretexto de la amistad.

[46] Freud habla del «narcisismo primitivo» del niño relacionándolo con su egofilia, y desarrolla la idea de que el doble pasa de ser una garantía de inmortalidad, en la infancia, a ser un signo de muerte y castración porque se convierte en la marca de la consciencia, la instancia crítica en relación con el Yo, la censura psíquica que en los casos patológicos se separa del Yo.
[47] Rybalka, *op. cit*., p. 119.
[48] Rybalka, *op. cit*., p. 118.
[49] *Ibid.*, p. 119.
[50] *Ibid.*, p. 120.
[51] *Cf.*, Bens, J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, Coll. « Présence littéraire », 1976, pp. 138-140.

Según Jacques Bens, las relaciones en pareja de los personajes de Boris Vian se presentan bajo cuatro posibles variantes, él establece dos tipos de hermanos, los auténticos y los falsos, además de los idénticos y los diferentes.

> Nous appellerons *vrais frères* (*et vraies soeurs*) les groupes réellement unis par le sang ; *faux frères* (et *fausses soeurs*) ceux qui ne sont liés que par l'amitié. Nous appellerons *semblables* ceux qui ont des ressemblances manifestes, et notamment des goûts, des préoccupations et des réactions identiques devant un même événement [...] Nous appellerons *différents* dans le cas contraire[52].

En ese último caso, dice Bens, los hermanos se pueden oponer, o completar –Wolf y Lazuli–, o pueden darse ambos casos a la vez –Anne y Angel–.

Si nos atenemos a esa clasificación, en *Trouble dans les andains* y en *Vercoquin et le plancton* tendríamos *Faux Frères Semblables*, con Adelphin y Sérafinio, Antioche y el Major, Baron Visi y Brisavion y Antioche y René Vidal. En *L'Écume des jours*, *Faux Frères Semblables*, con Colin, Chick y Nicolas, y *Fausses soeurs semblables*, con Alise, Isis y Chloé. En *L'Automne à Pékin*, *Faux Frères Différents*, con Angel y Anne, *Faux Frères Semblables*, con Athanagore, Petitjean y Mangemanche, *Fausses soeurs Différentes*, con Rochelle y Cuivre y *Fausses soeurs semblables*, con Cuivre y Lavande. En *L'Herbe rouge*, *Faux Frères Différents*, con Wolf y Lazuli y *Fausses soeurs semblables*, con Lil y Folavril. En *L'Arrache-coeur*, *Faux Frères Différents*, con Jacquemort y Angel, *Faux Frères Semblables*, con Jacquemort y La Gloïre y los únicos *Vrais Frères Semblables*, serían los trillizos. Más o menos ésta sería la aplicación de la *grille* o el esquema de Bens a las novelas firmadas Boris Vian. Y –aunque nosotros hemos añadido algunos matices o parejas, como la formada por Jacquemort y La Gloïre o las formadas con Cuivre,–, podemos observar que, con la excepción de los trillizos, sólo encontramos falsos hermanos y hermanas, la mayoría similares o muy parecidos.

En cambio, en los Vernon Sullivan, –que en este apartado no podemos dejar de mencionar–, abundan los hermanos y el tema del cainismo.

> [...] le thème des frères est ici [en los Vernon Sullivan] affirmé plus fortement que partout ailleurs, et d'une manière adroitement variée, puisque l'on y voit : de vrais frères identiques (*Elles se*

[52] Bens, J., *op. cit*., p. 138.

rendent pas compte), de vrais frères complémentaires, ainsi que de vraies soeurs, (*J'Irai cracher*), de faux frères complémentaires et ennemis (*Les morts ont tous*), et de faux frères identiques et unis (*Et on tuera*[53]).

Y es que ese tema de la lucha contra el hermano, del combate individual contra el Otro, se halla en la base misma de la novela negra. « Les thèmes du double, du travestissement, du vertige des apparences renvoient à l'ambivalence fondamentale du polar, partagé entre le Bien et le Mal, entre le Blanc et le Noir[54]. ». Por ello Vian/Vernon juega y se divierte en sus dos primeros *polars* exponiendo y mezclando la idea del lobo envuelto en piel de cordero, de la máscara del psicópata asesino, con la angustia existencial del personaje negro de piel blanca.

En *J'Irai cracher* Lee Anderson, como su hermano Tom, es negro pero se oculta tras su apariencia de blanco para poder vengar a su raza, torturando sexualmente a las hermanas Asquith, blancas y racistas[55]. En *Les morts ont tous la même peau*, en cambio, Dan Parker[56] es blanco pero está aterrorizado al creer que por sus venas corre sangre negra, como le asegura Richard, un falso hermano de raza negra que le chantajea y al que Dan estrangula con sus manos. En estas novelas se refleja la angustia esquizoide del «negro blanco», de Lee y de Dan, que se plantea en primera persona, –pues en ambas novelas el narrador es homodiegético[57]–, y se resuelve de diferente manera.

Cuando Dan Parker, en una prototípica América racista, se enfrenta de repente en su vida con un pretendido hermano negro, se siente tan amenazado que comete un fratricidio. Pero la angustia que se ha despertado en él y que siente como una rotura de su identidad se refleja en el hecho de que sólo se excita cuando tiene relaciones sexuales con negras o con mulatas, pues con su mujer Sheila y con el resto de mujeres blancas es impotente. De forma parecida a Lazuli, Dan materializa, a través de una fuerte inhibición sexual, la escisión profunda que siente por lo que él cree entender que es la

[53] *Ibid.*, p. 84.
[54] Évrard, F., *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 56.
[55] Jean y Lou Asquith que nos recuerdan mucho a las hermanas Carmen y Dolores Sternwood de *The big sleep* (1939) de R. Chandler, novela traducida para la *Série Noire* por Boris Vian como *Le grand sommeil*, (1948), Paris, Gallimard, 1992.
[56] Nótese la coincidencia con Daniel Parker, dirigente del Cartel de Acción Social y Moral, que consiguió arruinar a Boris al censurar y perseguir *J'Irai cracher*. *Cf.*, Arnaud, *Dossier sur l'affaire J'Irai cracher sur vos tombes*, Paris, Ch. Bourgois, 1974.
[57] Este hecho, que el narrador en los Vernon Sullivan sea homodiegético, frente al narrador heterodiegético de las novelas firmadas Boris Vian es muy significativo, como observa Pia Birgander en *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives*, Lund, Gleerup, 1981.

llamada de la sangre. Al final, como ni siquiera tras matar a su hermano es capaz de deshacerse de su Yo de color, –pues la impotencia con las blancas le obsesiona–, se suicida cuando descubre que en realidad es un blanco, que ha matado sin motivo y que ha echado a perder su felicidad conyugal, ya que su mujer le ha sustituido por un «poli».

Esa relación estrecha que aúna la raza, el sexo y la problemática ontológica se sigue observando en sus dos últimas novelas Vernon Sullivan, pero de forma diferente. En *Et on tuera tous les affreux* (1948), el protagonista Rock Bailey y sus dobles –falsos hermanos similares–, Andy Sigman y Mike Bokanski, –transposiciones novelescas del polifacético Boris Vian[58]–, se enfrentan al malvado Dr. Markus Schutz, que fabrica en serie especímenes perfectos. Una vez agotado el tema de la segregación racial y la perversión de los negros de piel blanca, Vian presenta, en un tono muy cómico –aunque no por ello menos contundente–, a un científico loco, a un inquietante doctor de nombre alemán, que pretende exterminar a los feos y uniformizar el mundo poblándolo con seres de una belleza superior. El mimetismo, la gemelidad y el borreguismo están servidos en esas series de engendros del Dr. Schutz, y aunque al final Vian lleve esa selección eugenésica y racial al más completo fracaso, la idea de la masa representada por millones de seres idénticos se perfila amenazadora.

En el último Vernon, *Elles se rendent pas compte* (1950), se potencia el travestismo y se aborda, –con mucha frivolidad–, la identidad sexual conflictiva, el dilema de la heterosexualidad y/o de la homosexualidad. Pues tenemos a Francis y Ritchie Deacon, verdaderos hermanos similares, que deben disfrazarse de mujeres[59] para enfrentarse a una banda de gángsters lesbianas capitaneada por Louise Walcott –y su hermano homosexual Richard–. De ese modo, el travestismo se convierte en el nexo o la disyuntiva entre ambos géneros, en unos personajes que juegan con su faceta masculina y femenina, « Cette gourde s'est attaché une bande velpeau autour des seins pour que ça tienne moins de place. Zut... au fond, j'ai rien à dire. Moi j'en ai bien mis des faux[60] ».

[58] Rock Bailey, el joven californiano guapo, alto, rubio, que se empeña en defender su virginidad hasta los veinte años es un reflejo cómico del propio Vian o al menos de cómo se veía él en su diario íntimo, en su *Journal à rebrouse-poil* (1951).
[59] Francis y su hermano Ritchie parecen Jack Lemmon y Toni Curtis en la famosa película de Wilder *Con faldas y a lo loco*.
[60] Vian, B., *Elles se rendent pas compte*, (1950), Paris, Pauvert, 1997, p. 24.

Dejando aparte los Sullivan, en los que claramente se descubre la obsesión por el doble, Rybalka observa que no sólo a través de las novelas se evidencia la preocupación de Boris Vian por el problema de la duplicación, también en los textos que traducía, especialmente los de ciencia ficción, se evidenciaba su enorme interés por este tema. « C'est chez A. E. Van Vogt que Vian a dû trouver l'expression la plus poétique et la plus spectaculaire de ce problème du double[61]. ». Pues, como hija heredera de la literatura fantástica, la ciencia ficción manifiesta también esa fascinación por la repetición. En *Le Monde des Ā* (1953) el héroe de Van Vogt, Gilbert Gosseyn, atraviesa las galaxias a la búsqueda de su verdadera identidad, –como Wolf a través de su máquina del tiempo en *L'Herbe rouge*–.

> [...] plusieurs personnalités se combattent en lui jusqu'au moment où il constate qu'il a le secret de l'immortalité et que cette immortalité consiste à avoir plusieurs corps provisoires habités par un même cerveau. Gosseyn découvre enfin qui il est, lorsque, mû par la curiosité, il rase la barbe de son constructeur, Lavoisseur, qui vient de mourir[62] [...].

... y al afeitarle descubre su propio rostro.

En *Les Aventures de Ā* (1957), –o *Les Joueurs du non-Ā*–, aparece desde el inicio una « ombre-homme » como la que persigue a Lazuli. « [...] une ombre qui a " les gestes d'un homme sans en être un[63] " ». Como vemos, la ciencia ficción aporta su grano de arena, o más bien su pedrusco, a la configuración del tema del doble aplicado a los personajes de Vian.

El doble puede ser abordado desde múltiples y diversas perspectivas. Psicoanalistas y psiquiatras –O. Rank, S. Freud, A. Schnitzler– han estudiado a fondo los problemas de desdoblamiento de personalidad o de esquizofrenia, así como filósofos, –Platon, Hegel, Lacan, por citar algunos– o antropólogos. Sin olvidar la repercusión artística, en pintura –el motivo del autorretrato–, o literaria –Hoffmann, Poe, Maupassant, Dostoïevski, etc–, que ha tenido este tema.

[61] Rybalka, *op. cit.*, p. 129.
[62] Rybalka, *op. cit.*, p. 129.
[63] *Ibid*., p. 130.

Nosotros consideraremos brevemente la duplicación del personaje de Vian a partir de tres grandes perspectivas: la fenomenológica, la metafísica –o deberíamos decir la 'patafísica– y la psicológica. El *doppelgänger*, motivo del *Unheimlich*[64], –de lo siniestro o lúgubre[65]–, es, para empezar, un tema propio de la literatura fantástica porque se relaciona con el rechazo a la realidad –actitud muy propia de Vian– y con la duplicidad o bipartición de un mundo sensible por un lado y onírico por otro.

Partimos de la base que la realidad sólo puede ser admitida por el individuo bajo ciertas condiciones o hasta un cierto punto y que un rechazo radical puede efectuarse a través de la alienación mental, de la locura y –como medida más extrema–, a través del suicidio o la muerte voluntaria. Opción que escoge una buena parte de los personajes vianescos. En *L'Écume des jours* Colin o la ratona, en *L'Automne à Pékin* Mangemanche, en *L'Herbe rouge* Wolf y Lazuli, en *L'Arrache-coeur* Angel y en cierta forma Jacquemort, deciden acabar con su insoportable realidad destruyéndose a sí mismos, alcanzando el no-ser con la muerte, o el ser completo, acabado, como sugiere Wolf.

En cuanto a la locura, en la cabeza de Boris Vian deben resonar estas palabras de Van Vogt en *Les Aventures de Ā*.

> La folie, née d'un conflit interne insoluble. À travers des siècles d'existence humaine, de tels conflits tourmentaient l'esprit de millions d'individus. Hostilité au père en conflit avec un désir de sécurité et de protection ; attachement à une mère trop possessive se heurtant au désir de grandir et de devenir indépendant [...] la première étape était toujours la *non*-sanité [...] et l'équilibre devenant trop difficile à maintenir, al fuite vers la sécurité relative de l'*in*-sanité[66].

[64] Según la terminología de Freud. *Cf.*, Freud, « Lo siniestro », in *Obras completas* III, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1973.

[65] En la literatura fantástica el *doppelgänger* es motivo del *Unheimlich*, de lo lúgubre, ya que según la definición de Freud, el *unheimlich* es lo contrario del *heimsch*, de lo íntimo o familiar, y es lo que produce rechazo por ser extraño. Eso no significa que lo familiar no pueda provocarnos rechazo o un miedo irracional, pues lo que nos rodea puede volverse inquietante. El hombre, en un medio familiar, siente desconfianza ante el animismo de los objetos, los humanos que se animalizan –típico de Vian– o adoptan formas sobrenaturales, o ante la repetición y el *doppelgänger* en todas sus manifestaciones: desdoblamiento del Yo, división del Yo y substitución del Yo.

[66] Citado por Rybalka, *op. cit.*, p. 130.

La distinción entre la *non-sanité* y la *in-sanité*[67] es importante para comprender la obra de Vian. Las dos nacen, como dice Rybalka, de un desdoblamiento del ser provocado por causas externas, pero mientras la locura es un método para huir de la realidad, la *non-sanité* es, al contrario, un esfuerzo lúcido que el individuo desdoblado debe llevar a cabo para salvaguardar su equilibrio mental y construirse un mundo a su medida.

A la locura Vian opone su lucidez, aunque podamos encontrar casos de personajes esquizofrénicos, como el protagonista del relato « Le Brouillard[68] » o paranoicos como Clémentine en *L'Arrache-coeur*. Pero dejando aparte los parapetos de la muerte, la locura y/o los paraísos artificiales, –el Sénateur Dupont «drogado» con su ouapiti en *L'Herbe rouge*, Angel deseando enajenarse[69] o Wolf y Lazuli en el cielo del placer en el *quartier des amoureuses*– la manera más común de rechazar la realidad es a través de la ilusión. La ilusión siempre responde a una duplicación, ya que la percepción se deforma por el deseo y la imaginación. Así la realidad no se niega por completo pero se divide entre lo que puede ser percibido por todo el mundo y lo que es percibido por el sujeto ilusionado. La estructura de la ilusión está relacionada con la estructura del doble porque consiste en la creación mental de un hecho ideal paralelo al real[70], –de ahí los efectos de desplazamiento creados por los ilusionistas que engañan la mirada del público–. En ese sentido, Vian es siempre un ilusionista porque juega en la ficción a esconder y a mostrar su Yo y su Otro, cree saber en su fuero interno quien es él, su Yo, y muestra a los demás su Otro, su imagen proyectada, el Yo que sabe actuar en sociedad. Pero ese proceso puede invertirse en el caso del doble, porque entonces el individuo da libre curso a su Yo inconsciente escondido bajo la máscara de Otro, de forma que entran en juego los dos Yo, el consciente y el inconsciente, que aparecen y desaparecen sucesiva y alternativamente.

El doble o el sentimiento de dualidad acompaña todos los hechos de la vida cotidiana, Bergson, –que en *La Répétition* habla de la paramnesia, del «recuerdo del

[67] *Cf.*, Korzybski, A., *Science and sanity*, *an Introduction to non-Aristotelian Systems and general Semantics*.
[68] Vian, « Le Brouillard » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp. 145-158.
[69] Cuando Angel le ofrece a Rochelle el frasco con el veneno dice « J'aime bien ces choses-là. Être un peu ivre, ou prendre des drogues et ne plus savoir bien ce qu'on fait. » (AP, Mov. III, cap. IX, 411).
[70] *Cf.*, Rosset, C., *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1986.

presente» o el sentimiento de «ya visto o vivido»–, considera que el individuo vive los acontecimientos siempre al menos dos veces, la primera vez en el presente y luego a través de la memoria, y no suelen coincidir nunca. De ello se deriva que la única manera de escapar al doble es a través de la puntualidad del presente, la puntualidad de la muerte, pues lo que sucede en ese punto no puede ser cambiado « ce qui est est et ne peut pas ne pas être[71] ». En el presente los dobles se disipan, pues nos alejamos de la predicción ilusoria del futuro y de la evocación ilusoria del pasado, en el presente el hecho sólo puede coincidir consigo mismo aunque se vuelva simple y absurdo, insuficiente. En ese sentido Vian es un enriquecedor del presente, pues hace de cada instante, de cada momento, una eternidad en la que el tiempo se disuelve –como los relojes de Dalí–, en una convergencia mágica –recordemos los meses dilatados de *L'Arrache-coeur*– de todo el pasado y el futuro en el instante. Su presente es la suma de todos los presentes, y de ahí su carácter onírico, su cosmovisión surrealista y 'patafísica[72]. De ese modo el dualismo del mundo real presente y del mundo irreal inclasificable se deshace, en eso consiste en definitiva la empresa de Wolf. Pues la imagen presa en la memoria o tras la superficie del espejo se hace más llevadera, el doble del pasado es más digerible que el original, pero hay que optar por la Lucidez, y como dice Wolf, « Je parle majuscule ». Al final este aventurero en busca de su unicidad llega a la conclusión, –como todos aquellos que quieren destruir a su doble– que la única solución es la muerte, ya que si en vida el ser se desdobla, en la muerte sólo puede quedar uno. Pues como descubre Wolf/Vian el hombre sólo alcanza la plenitud cuando está muerto, un muerto está acabado, es completo[73].

En ese propósito lúcido de exorcizar al doble, Vian se aleja de la idea del doble inmortal que propone Otto Rank en « Don Juan y el doble » en *Der Doppelgänger* (1914), que explica la creación de un doble inmortal, de una imagen de sí mismo que no muere jamás, para aliviar al hombre de su miedo a desaparecer en la nada. Para Vian el

[71] *Ibid*., p. 104.

[72] La 'Patafísica, la Ciencia de las Soluciones imaginarias, busca en la irrealidad respuestas que traspasen la dialéctica metafísica del aquí y el más allá. Este mundo no es la mala falsificación de otro en el que se concentrarían todas las perfecciones. La metafísica, ha conseguido alejar peligrosamente al individuo del presente, de la inmediatez y de la realidad.

[73] « C'est sur ce point que les personnages de Vian diffèrent, d'ailleurs, de ceux de Beckett ; leur itinéraire, le but qu'ils poursuivent sont les mêmes, mais ils préfèrent aller jusqu'au bout, refermer le cercle, plutôt qu'agoniser et laisser le cercle toujours un peu inachevé. ». Rybalka, *op. cit*., p. 126.

doble responde más bien a una cuestión ontológica, es una posible respuesta tranquilizadora a la inquietante pregunta ¿Quién soy yo? Frente al miedo de la no existencia, de no ser nada, el doble se erige falaz y consolador a un tiempo. Ante la sospecha de no ser nada el hombre se mira al espejo, pero el espejo es engañoso, devuelve una imagen inversa. Los personajes de Vian, como veremos, se miran mucho en los espejos. Wolf conversa con su reflejo en *L'Herbe rouge*, pero también Colin[74] y Chloé se miran en *L'Écume des jours*, o Claude Léon en *L'Automne à Pékin*. « En lui-même le reflet est un thème équivoque : le reflet est un double, c'est-à-dire, à la fois un autre et un même. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique et l'altérité rassurante (Il y a un autre monde mais il est semblable à celui-ci[75]) [76]». Todo lo que tiene que ver con la simetría es un símbolo de la búsqueda identitaria, pero siempre a través de Otro, de un inverso, de un contrario, de una proyección.

Una proyección que en ocasiones puede aparecer como un doble maléfico, típico de la literatura fantástica. En ese caso, el personaje se escinde en una doble polaridad benéfica y maléfica, o en una entidad angélica y otra demoniaca, –Anne y Angel–, que luchan para apropiarse de la voluntad de un solo cuerpo, o en *L'Automne à Pékin* para disputarse el disfrute del cuerpo de un tercero, Rochelle. Para poder borrar o neutralizar al parásito en el que se convierte el Otro, se debe recurrir a la muerte, al acontecimiento puntual, presente, en el que es imposible la duplicación. Sólo entonces se producirá la reunificación y el individuo asediado alcanzará el reposo. Sólo a través del fratricidio Dan Parker cree poder descansar y Angel mata a Anne empujándole al vacío, pero no pueden deshacerse de sus respectivos dobles si ellos no mueren con ellos. No conjurarán su angustia hasta que ellos no se eliminen. Dan Parker acaba suicidándose

[74] La primera vez que aparece Colin el narrador no le focaliza a él sino a su imagen en el espejo.
[75] En el S. XIX, Hegel en su *Phénoménologie de l'Esprit*, hace coincidir este mundo con el Otro para obtener un «mundo concreto» libre de la ilusión metafísica tradicional, ya que estipula que el mundo suprasensible es la exacta duplicación del sensible lo cual explica la causa por la que no se puede percibir, porque siempre se disimula con el mundo real. Esta estructura hegeliana que consiste en la duplicación del mundo real aprehensible y de otro mundo no aprehensible, que coinciden y se oponen es aceptada por casi todos los filósofos del S. XIX. Y en el S. XX, con Lacan, la justificación de la insuficiencia de la realidad se plantea más como una ausencia que como una búsqueda de un más allá. La realidad sólo se tolera desdoblada, mediatizada, –Wolf en *L'Herbe rouge* necesita la deformación y la distancia de sus recuerdos para poder continuar aceptándose– para no tener que enfrentarse a lo que en realidad es.
[76] Genette, G., *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », [dirigida por Ph. Sollers], 1966. p. 21.

arrojándose desde lo alto de un edificio, Angel en *L'Arrache-coeur* se «suicida» al alejarse en el mar con su barco, Wolf una vez desenmascarado su Otro que coincide con él se suicida. Lazuli se clava el puñal en su corazón para que desaparezcan definitivamente sus sombras, sus dobles oscuros.

> – Les hommes en noir, dit Folavril. Il a essayé de les tuer, tous, et quand il a vu qu'il ne pouvait pas, il s'est tué lui-même. Et moi à ce moment-là, je les ai vus. Et mon Lazuli, je croyais qu'il était fou.. mais je les ai vus, Lil, je les ai vus quand il est tombé. [...] Ils ont fondu... comme une fumée, et ils étaient tous pareils à Lazuli. Tous pareils. (HR, 512-513).

Al renunciar al doble, por ser una amenaza a su integridad, el personaje cae en la trampa, ya que la única solución para aniquilar a su Otro, es su propia muerte. Cuando el ser desdoblado muere el encantamiento se rompe y el individuo se libera de la carga de su copia.

En ese sentido Godail y Szatanik en « Le problème du double » citan a O. Rank:

> Et dans *Dom Juan et le Double* le Docteur Otto Rank souligne : l'assassinat si fréquent du double par lequel le héros cherche à se garantir contre les persécutions de son propre moi, n'est autre chose qu'un suicide sous la forme indolore d'un autre moi. Cet acte donne à son auteur l'illusion inconsciente qu'il est séparé d'un moi mauvais et blâmable, illusion du reste qui paraît être la condition de chaque suicide[77].

El exorcismo del doble, de la fantasía de ser otro, sólo puede llevarse a cabo con la muerte del Yo que comporta la aniquilación del Otro. Pues o se es de forma particular o no se es. El fracaso y la peligrosidad del doble protector es la de reconocer demasiado tarde en él al Yo del que uno creía haberse protegido. Y ese movimiento hacia el ideal como defensa contra la realidad es a menudo castigado en la literatura fantástica en la ciencia ficción, por una subversión del modelo y por la muerte, que se presenta casi más como un alivio que como un castigo.

[77] Godail, M., y Szatanik, F., « Le problème du double » in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., p. 299.

II. C. El triángulo.

Al inicio de estas consideraciones sobre las relaciones de los personajes vianianos contemplamos la extraordinaria frecuencia de las asociaciones de dos y de tres personajes. Ya hemos visto que las parejas, especialmente las masculinas, obedecen a una obsesión por el doble, pero lo curioso es que esa obstinación por la gemelidad se puede dilucidar también en muchos tríos. Ya que en los grupos «monosexuales» de tres, se plantea la presencia de una pareja, de un dúo, más un tercero en discordia, esto es, de dos + uno. Y es que los tríos formados por personajes del mismo sexo, sean masculinos o femeninos, no constituyen auténticos triángulos conflictivos. En *Conte de fées*, teníamos al príncipe Joseph y a Barthélémy + el palafrén Gédéon, que, a pesar de participar activamente en las aventuras junto a los dos primeros, no dejaba de ser un caballo parlante. En *L'Écume des jours*, el trío masculino formado por Colin, Chick y Nicolas, podría estructurarse como Colin y Chick + Nicolas, a causa de la diferencia de edad y de la experiencia, pues mientras los dos primeros tienen veintidós años, Nicolas tiene veintinueve y ejerce un papel paternal. Así como el trío femenino compuesto por Alise, Isis y Chloé, podría plantearse como Alise y Chloé + Isis, ya que ésta última se aleja de las dos primeras: es la mensajera, –por ello se relaciona con Nicolas, el otro excluido–, tiene una menor presencia en la intriga y, como Nicolas, sobrevive a las muertes de los componentes de las parejas: Colin y Chick, y Chloé y Alise.

En *L'Automne à Pékin*, el trío de sabios se podría combinar también como dos más uno: Athanagore y Petitjean + el Pr. Mangemanche. Puesto que los dos primeros no se separan en el desierto, y además Mangemanche viene de otra novela y muere, se pierde voluntariamente en la Nada. En la última novela, *L'Arrache-coeur*, se especifica en muchas ocasiones que los trillizos son en realidad gemelos más uno: los rubicundos Joël y Noël + Citroën. A pesar de formar un trío pueden disociarse como dos más uno por el físico, los gemelos son rubios, de ojos azules, y Citroën es moreno, de cabello rizado, y por su jerarquía, Citroën es el jefe indiscutible, el más precoz, el más despierto, el más independiente.

Descubrimos entonces que con estos tríos, que son dos más uno, no se dibuja el verdadero triángulo, esa figura antipática y conflictiva, de geometría mórbida, –como diría Durand–, que sólo se erige provocadora cuando se introduce a una mujer en medio

de una pareja masculina[78]. Como ya avanzamos, en las novelas firmadas Vian, la competencia y el cainismo de los personajes «falsos hermanos», de las parejas masculinas de dobles, se debía sintomáticamente a la coincidencia en el deseo de un mismo objeto amoroso. El personaje femenino, –Zizanie (VP), Alise (EJ), Rochelle (AP) o Folavril (HR)–, se presentaba como una Eva que, más que ofrecer una manzana pecaminosa y tentadora, lanzaba una manzana de la discordia. En *Trouble dans les andains* y en *L'Arrache-coeur* no hemos encontrado esta estructura relacional conflictiva, pero desde *Vercoquin et le plancton* se repite hasta *L'Herbe rouge* y la tensión entre los personajes masculinos enfrentados por una mujer aumenta *in crescendo*. Es en *L'Automne à Pékin*, cuando esa tirantez llega a su máximo apogeo, precisamente en la novela en la que más evidente se hace el problemático desdoblamiento del personaje, de Anne y Angel.

La Cizaña que provoca Zizanie entre el Major y Vercoquin, y entre el Major y Antioche, es un signo que muestra al lector hasta qué punto se ha alejado ya del universo exclusivamente masculino de *Trouble dans les andains*. Mundo en el que los amigos se plantean el amor en los siguientes términos:

> – L'amour, dit Antioche, c'est une drôle de chose.
> – Oui, dit le Major. Tu as raison. Je n'y avais jamais pensé.
> – Les femmes, dit Antioche, c'est comme les chats.
> – Oui, dit le Major, ça crie pendant que ça baise.
> – Non, dit Antioche, c'est pas ce que je voulais dire. Je voulais dire que c'est doux superficiellement. Comme qui dirait, ça a le poil à l'extérieur, approuva le Major. (TA, 215).

Ningún tipo de rivalidad posible se atisba en esta pareja, para el Major y Antioche la mujer no es más que un bicho raro. En cambio en *Vercoquin et le plancton* el Major idiotizado llegará incluso a desconfiar de la buena voluntad de su amigo, –y con razón–, cuando los vea bailar juntos.

[78] En *L'Automne à Pékin* encontramos una excepción en el trío formado por Brice y Bertil + Cuivre; pero no ha de olvidarse que se trata de verdaderos hermanos, y que además apenas están en contacto, ya que Cuivre sale a la superficie en tanto que sus hermanos siguen cavando en el subsuelo.

– Je parie qu'elle est vierge ! affirma le Major.
– Il y a vingt minutes, dit Antioche, tu avais gagné.
– Je ne comprends pas, dit le Major, mais ça ne me regarde pas. enfin, tu crois que c'est une fille bien ?
– Parfaitement bien, mon vieux, assura Antioche. (VP, 44-45).

El Major, que en ese momento de la fiesta ya se ha quitado de en medio a Vercoquin, –con la estrategia de la micción–, no se da cuenta de que el peligro se encuentra agazapado muy cerca, en su más fiel amigo, –en esta novela es Antioche el que maneja siempre la situación–. En cualquier caso, el Major hace bien en no preocuparse, no tiene nada que temer, porque para Antioche su amistad está por encima de todo, Zizanie no es más que una diversión, y él jamás interferiría en los planes de su compañero. Por eso cuando el Major le confiesa que está enamorado, Antioche, que ha conquistado el primero a Zizanie, la increpa para que baile con su amigo. Nada hace prever aquí los celos mortíferos de Anne y Angel. Antioche le hace ver que el Major es un mejor partido, –lo mismo piensa Chick de Colin–, « – Je t'assure que ça vaudrait mieux... Il est très gentil, il a beaucoup de galette, il est complètement idiot, c'est le mari rêvé. » (VP, 47). Y convence así enseguida a Zizanie para que cambie de pareja.

El Major sólo se mostrará competitivo con Vercoquin de Fromental, en la tercera parte de la novela, en la que el campo de batalla se traslada de la fiesta a las oficinas de la CNU. Ambos rivales pretenderán acceder a la bella a través de su tío Miqueut, y se encadenarán escenas o *gags*, como veremos, de gran hilaridad, en los que los dos pretendientes se enfrentarán. Miqueut, –que no se entera nunca de nada–, presentará –como si no se conociesen ya– su sobrina al Major y a Vercoquin, reuniendo cómicamente a través de las presentaciones gratuitas al triángulo conflictivo. « En entrant dans le couloir du sixième, le Major éclata de rire, de la façon démoniaque qui lui était propre ». (VP, 135). El Major parece despertarse en ese tramo de la novela, pues se comporta por fin como el lector espera de él. Tras algunas peripecias el duelo final se produce en un *milk-bar* y todo se arregla gracias a una justa de versos[79]. El Major lee los poemas de Vercoquin, *Les intentions phénoménales*, para triunfar después

[79] Recordemos que Vian ya había acabado de componer los *Cents sonnets*. *Cf*., Vian, *Cents sonnets*, Paris, Livre de Poche, [edición póstuma, Ch. Bourgois, 1984], 1997.

con sus alejandrinos. Y es tal su buen hacer poético que Vercoquin, –a pesar de haberle acusado de robar su amor, « Je ne suis pas curieux et je manque un peu d'initiative, aussi je te déteste... Tu m'as pris mon amour... » (VP, 147).–, se descubre y reconoce su superioridad indiscutible.

Imposible encontrar una verdadera rivalidad masculina en *Vercoquin et le plancton*, hasta el Major y Vercoquin –que han provocado con sus celos toda la intriga– acaban haciéndose hermanos y besándose en la frente. Más tarde, en la fiesta de compromiso, tampoco le importará al Major que el guitarrista Hyanapouletos conozca bíblicamente a su mujer antes que él, ni que vuele por los aires después.

En *L'Écume des jours*, Chick podría muy bien haber espetado a Colin «Yo la he encontrado primero». Básicamente eso es lo que piensa Colin cuando se entera de que su amigo sale con una hermosa joven llamada Alise que resulta ser la sobrina de su cocinero. La vida no es justa, por lógica Colin debería haberla conocido primero. Este joven héroe áureo, que desea enamorarse, se siente encandilado por la chica de su amigo antes incluso de verla. « Je l'ai rencontrée à une conférence de Jean-Sol Partre. Nous étions tous deux à plat ventre sous l'estrade et c'est comme cela que je l'ai connue. – Comment est-elle ? – Je ne sais pas décrire, dit Chick. Elle... elle est jolie... » (EJ, 67). Colin se muestra enseguida interesado, desde la perspectiva de Chick ella es bonita, y en esa novela y en el universo vianesco a las chicas no se les pide más. Colin queda con Chick y Nicolas para reunirse los tres en una pista de patinaje, –lugar simbólicamente nefasto como analizaremos más tarde–, y pregunta a Nicolas si tiene acaso otra sobrina. Queda patente que está celoso, o es envidioso, él también está predispuesto a enamorarse. Y su primera estrategia es la de acercarse a Alise a través de Chick, porque es su novia, y/o de Nicolas, porque es su sobrina.

Colin se dirige solo y ufano a la pista de patinaje donde ha quedado con Chick y Alise, por fin va a verla, –una situación parecida se presentará en *L'Automne à Pékin* cuando al inicio del preludio C Angel espera solo la llegada de Anne y Rochelle–. Una vez en la pista, Colin es rescatado por Chick del amasijo de patinadores caídos que él ha provocado al cruzar sin mirar y dirigirse hacia su amigo y la chica. « [Chick] reconnaissant Colin à ses patins bifides, l'extirpa de l'ensemble en le saisissant par les chevilles. Ils se serrèrent la main, Chick présenta Alise et Colin se mit à la gauche de

celle-ci dont Chick occupait déjà le flanc dextre. » (EJ, 70). Esta posición es significativa, Chick se comporta como un amigo, le salva, y Colin se lo agradece no colocándose a su lado sino cerca de su amiga. Pero Chick no es tan ingenuo como el Major con Zizanie, por eso cuando Colin les invita a comer, Chick, –que no es tonto y se huele algo– le dice abiertamente que no quiere sentirse celoso. « Je ne vais pas laisser Alise aller chez toi, tu la séduiras avec les harmonies de ton pianocktail et je ne veux pas de ça. » (71-72).

Chick se siente en desventaja respecto a Colin, el único rasgo que les separa es que tiene menos *doublezons*, pero para él eso es suficientemente significativo, al menos suficiente para encandilar a una mujer e intuye además que su amigo no tiene las mejores intenciones.

Como vemos, si se produce un salto de *Trouble dans les andains* a *Vercoquin et le plancton*, de *Vercoquin et le plancton* a *L'Écume des jours* el salto es aún mayor, ya no se percibe el ambiente festivo de *Vercoquin et le plancton*, en el que los amigos se intercambian alegremente a la chica, donde Antioche comprueba antes que el Major la virginidad de Zizanie o a éste no le importa en absoluto que Zizanie le sea infiel antes de la boda. En *L'Écume des jours* afloran sentimientos amorosos más sutiles.

Mientras tanto los tres siguen girando, y es curioso porque durante todo el tiempo que han estado los tres juntos no han parado de girar, como la rueda de la fortuna, que gira y gira. La vida dará muchas vueltas. Nicolas e Isis, los personajes intermediarios aparecen al mismo tiempo. Chick aprovecha para dejar a Colin con Isis y alejarse con Alise, pues tiene miedo de un amigo-rival más poderoso, con más dinero.

Como Colin es leal y honesto, hace el esfuerzo de renunciar al deseo que siente por Alise, por esa espectacular *pin-up* rubia. Lo único que él quiere es querer y que le quieran, de forma que se consuela pensando que encontrará a otra chica. Pero Isis a los ojos de Colin es idéntica a Alise. « C'était une pensée à éviter. Alise appartenait à Chick de plein droit. – Je trouverai certainement une fille demain... Mais ses pensées s'attardaient sur Alise. » (EJ, 74). Colin se repite constantemente que Alise es de Chick, «la ha encontrado primero», luego le pertenece. La mujer se presenta como un objeto, es propiedad de aquel que la ha conquistado en primer lugar. Colin espera encontrar a

alguien especial en la fiesta de Isis pero no puede dejar de pensar en Alise, –el perfume de la orquídea le recuerda el de sus cabellos–, él también quiere estar con una chica joven y guapa, más que por ella misma, –no es el objeto en sí lo que le interesa– por el hecho de estar enamorado.

Colin, acostumbrado a ver realizados todos sus deseos, se enfrenta al conflicto de conciliar su inclinación por Alise con su lealtad por su amigo Chick. Piensa morbosamente en lo que harán cuando estén juntos, ¿se dedicarán sólo a hablar de Partre o no? –A Angel le pasará lo mismo con Anne y Rochelle en *L'Automne à Pékin*[80]. –. Y Nicolas también le hará pensar en Alise. « – Je ne sais pas ce que Nicolas, qui ressemble à Alise, va faire pour ce soir... » (EJ, 74) o bien « Je voudrais une âme soeur du type de votre nièce... » (EJ, 78). En cuanto Colin confiesa a su paternal cocinero que le gusta su sobrina, éste le recuerda que Alise ya no puede ser suya, pues su amigo la ha visto primero, y le aconseja que lo único que tiene que hacer es no tardar en conocer a otra chica. Colin le pregunta, fingiendo ingenuidad, por qué Chick se niega a ir a comer a su casa con Alise si no invita a otra joven más. Nicolas le responde que es normal porque, « Monsieur est certainement assez beau garçon... » (EJ, 79).

Colin necesita desesperadamente un amor porque es capaz de robárselo a su amigo, « Nicolas, dit Colin, si ce soir je ne suis pas amoureux pour de vrai, je... je collectionnerai les oeuvres de la duchesse de Bovouard[81], pour faire pièce à mon ami Chick. » (EJ, 79). Como vemos la rivalidad no cesa, Colin siente envidia de Chick y hasta sería capaz de competir con él en el coleccionismo.

Afortunadamente para Chick, Chloé aparece y Colin se olvida entonces de Alise. Si no fuera así Colin hubiera hecho peligrar seriamente la relación de su amigo. No obstante, en la segunda parte de la novela, cuando Chloé está enferma y las dos parejas se van a pique a pasos agigantados, ¿no es revelador que Chloé diga a Alise que si no se hubiera casado con Colin le hubiese gustado que fuera ella la elegida?

En el capítulo LIII, Alise, que no aparece de nuevo en el apartamento para visitar otra vez a Chloé sino para reclamar cariño, se le insinúa de algún modo a Colin.

[80] Y es un motivo persistente, si recordamos el relato « L'Oie bleue », algo parecido le sucede al tímido Olivier con el Major y Jacqueline. *Vid*., Vian, « L'Oie bleue », in *Les Fourmis, op. cit*., pp. 161-174.
[81] Lógico porque Vian siempre se llevó mejor con el Castor que con su compañero Sartre.

Alise, desesperada, le desvela su mala situación con Chick, y cómo está dispuesta a sacrificarse. « Il a tous ses livres, mais il ne veut plus de moi. – Tu lui as fait une scène ? dit Colin. Non, dit Alise. » (EJ, 183). Le ha echado de su casa y ella está determinada a hacer algo por Chick, como ponerse a trabajar. Colin le aconseja que vaya a casa de sus padres o a casa de Isis, pero ella no quiere porque Chick no estará allí. Colin intenta reconciliarlos, servir de mediador. Pero entonces Alise se desnuda y se sienta en sus rodillas, para que la consuele, como si fuera una niña, como si fuera Chloé.

> Elle s'approcha de lui. Elle s'assit sur ses genoux et ses yeux se mirent à pleurer sans bruit.
> – Pourquoi est-ce qu'il ne veut plus de moi ?
> Colin la berçait doucement.
> [...] Tu vas avoir froid, répéta Colin.
> Il l'embrassait et lui caressait les cheveux.
> Pourquoi est-ce que je ne t'ai pas rencontré d'abord ? dit Alise. Je t'aurais aimé autant, mais maintenant, je ne peux pas. C'est lui que j'aime.
> –Je sais bien, dit Colin. J'aime mieux Chloé aussi, maintenant.
> Il la fit lever et ramassa sa robe.
> – Remets-la, ma chatte, dit-il, Tu vas avoir froid. (EJ, 184).

Colin prefiere a Chloé pero confunde a Alise con ella[82], la llama «chatte» como a Chloé. Esta escena tan sensual pone de manifiesto el cruce de parejas que podría haberse efectuado perfectamente y que un destino cruel ha impedido. Ya que si Colin hubiese conocido a la sobrina de su cocinero antes que su amigo Chick y se hubiera casado con ella, las cosas hubieran sido muy distintas, y ni Colin ni Alise se estarían entonces lamentando.

En *L'Automne à Pékin*, el triángulo amoroso adquiere tintes de tragedia. Angel que, –como hemos dicho–, se siente inferior a Anne codicia desde el principio la conquista de su compañero.

[82] Del mismo modo que el día de la boda las tres jóvenes se confunden, « On ne savait laquelle choisir. Colin savait. Il n'osa pas embrasser Chloé pour ne pas troubler l'harmonie de sa toilette et se rattrapa avec Isis et Alise. » (EJ, 104), y aunque Colin ya haya escogido, lo cierto es que a quien besa no es precisamente a Chloé.

> Angel connaissait Anne depuis cinq ans et Rochelle depuis moins de temps. Anne et lui sortaient de la même école, mais Angel n'avait obtenu qu'un rang inférieur parce qu'il n'aimait pas travailler. Anne dirigeait une branche de la Compagnie des Fabricants de cailloux pour les Voies Ferrées Lourdes, et Angel se contentait d'une situation moins lucrative chez un tourneur de tubes de verre pour verres de lampes. Il assumait la direction technique de l'entreprise tandis qu'Anne, dans sa Compagnie, était au service commercial. (AP, C, cap. I, 235).

Angel se encuentra, pues, en relación con Anne en una situación económica y de prestigio parecida a la de Chick respecto a Colin. Pero la disposición de las relaciones no es la misma, Anne es el que tiene a la chica, el que tiene el coche, el que lo tiene todo.

Al inicio del preludio Angel espera a la pareja y se barrunta que su amigo le va a dejar plantado. « Angel commençait à se lasser de ce spectacle. Il pensa qu'Anne ne viendrait pas, ou qu'il avait emmené Rochelle d'un autre côté, et se leva de nouveau. » (AP, C, cap. I, 236). Como Angel ya desea a Rochelle imagina que su amigo ya lo sospecha, por esa especie de contacto que hay establecido entre ellos. Una vez juntos, en el coche que conduce Anne, la ubicación de cada uno también es significativa, como la de Colin y Chick respecto a Alise en la pista de patinaje, « Rochelle était assise à côté d'Anne et Angel se trouva seul sur la banquette fourrée de ressorts à ficelles et de kapok en nappes. Il se pencha pour lui serrer la main. Anne s'excusait de son retard. La voiture repartit. » (AP, C, cap. I, 236). Para Rochelle Angel es el amigo que ocupa el asiento de atrás. Al principio Angel no deja de alabar y elogiar a su amigo, « – C'est un brave type, ajouta-t-il. Mon meilleur copain. – Vous le connaissez bien ? demanda Rochelle. –Depuis cinq ans. » (AP, C, cap. I, 237), en parte porque se siente realmente orgulloso de él y en parte también porque quiere conocer la opinión que le merece a Rochelle.

Hasta el momento, en las novelas anteriores, ningún rival potencial había tenido en cuenta la opinión de la chica, si bien en *L'Automne à Pékin* lo que piense Rochelle deja pronto de ser determinante para Angel, ya que cuando celebra la inteligencia o la bondad de Anne ésta sólo hace comentarios sobre su cuerpo y su belleza. Angel se siente cada vez más en clara desventaja y al verlos bailar juntos y observar cómo Rochelle ni se inmuta ante la falta de ritmo de su amigo, empieza a sentir algo parecido al rencor.

Angel se desmorona cuando la chica le hace ver que para ella es como un hermano. « – Vous êtes le type dont on a envie d'être la soeur. Exactement. Angel baissa la tête, elle ne lui laissait pas beaucoup d'illusions. Il ne savait pas sourire comme Anne. Voilà la raison. » (AP, C, cap. I, 240). El gran problema para el sensible Angel es que Rochelle se convierte para él en algo más que una hermana. « Pas une de ces filles ne l'intéressait. Sauf Rochelle. Mais Anne avait la priorité. Anne, c'était son copain. » (AP, C, cap. II, 241). De nuevo en el personaje se plantea el conflicto entre su querencia, su inclinación por una chica en concreto y la lealtad que le debe a su amigo[83].

Angel no deja de espiarlos, de observarlos, de intentar descubrir, –aunque le duela–, lo que hace la pareja en privado, qué grado de intimidad han alcanzado, y lo hace con una pizca de masoquismo. Angel piensa que él nunca conseguirá a Rochelle porque Anne la ha encontrado primero, pero sobre todo porque se siente inferior. « Anne se tenait bien avec Rochelle. Il ne lui prenait pas la main. Angel l'aurait fait, si Rochelle l'avait connu avant Anne. Mais Anne, aussi, gagnait plus d'argent que lui, Anne méritait tout cela. » (AP, C, cap. II, 241).

Poco a poco los irá sorprendiendo en actitudes cada vez más cariñosas, luego, para él, cada vez más dolorosas. En el viaje hacia Exopotamie « Elle mordit pour jouer. Un si grand garçon [Anne]. Il faut aussi leur apprendre. Elle entendit du bruit du côté de la porte et, sans changer de position, regarda ce que c'était. Il y avait le dos d'Angel qui s'en allait dans le couloir du wagon. Rochelle caressait les cheveux d'Anne. » (AP, Mov. I, cap. III, 275). De esa manera tan sutil el lector descubre que Rochelle ya se ha dado cuenta de lo que siente Angel por ella, con un solo un ruido y la visión de una espalda despechada que se aleja.

Pero no sólo la chica, y enseguida Anne, se percatan del amor imposible de Angel; éste no guarda para sí su desgracia, y –como hiciera Colin al pedir consejo a Nicolas en *L'Écume des jours*–, Angel exhibirá su sufrimiento amoroso a los tres personajes sabios, el Pr. Mangemanche, Athanagore y el abbé Petitjean, que sabrán abrirle los ojos.

[83] Cuando Boris conoció a Michelle en la fiesta de Capbreton, en realidad era su hermano Alain el que la pretendía.

Antes incluso de llegar al desierto, en el preludio D, la aflicción de Angel es descubierta por el Pr. Mangemanche, que sabe diagnosticarle, como buen veterinario, su pasión.

> – Vous êtes amoureux, affirma le professeur.
> – Oh non ! dit Angel. C'est Anne qu'elle aime.
> – Mais vous l'aimez ?
> – Oui dit Angel. C'est pour ça qu'il faut qu'Anne l'aime aussi, puisqu'elle l'aime ; elle sera contente. (AP, D, cap. VIII, 256).

Angel tiene una curiosa manera de expresar su amor, en la que se observa claramente, al menos a los ojos del clarividente Pr. Mangemanche, una cadena de tres eslabones. Angel dice que no está enamorado porque es a Anne a quien ella quiere, luego no hay reciprocidad, pero cuando Mangemanche reformula la pregunta la respuesta es afirmativa, sí él quiere a Rochelle y por eso Anne debe amarla. Su historia de amor está condenada al fracaso desde el principio.

Nada más llegar al hotel de Pippo en un taxi, –amarillo y negro–, el triángulo es recibido por Athanagore, que establece inmediatamente un vínculo con Angel, ya que los otros dos no han bajado del coche en el que continúan besándose.

> Dans le taxi, Anne et Rochelle s'embrassaient. Angel le savait et il avait mauvaise mine [...] On se rendait compte qu'Anne, de profil, ne s'occupait pas du reste. Angel baissa la tête. Rochelle aime mieux Anne que moi, et ça se voit.
> – Comment, ça se voit ? Ça ne se voit plus qu'autre chose. Elle l'embrasse et c'est tout.
> – Non, dit Angel, ça n'est pas tout. Elle l'embrasse, et puis il l'embrasse, et partout où il la touche, sa peau n'est plus la même, après. (AP, Mov, I, cap. VIII, 294-295).

Athanagore, que, como Mangemanche, se hace enseguida cargo de la situación, intenta aliviar a Angel; siempre con su lógica hace ver que el hecho de que se besen no significa que se amen. Pero lo que realmente preocupa a Angel es que Anne con sus besos está mancillando a Rochelle, la está usando, desgastando, como los feligreses erosionan con sus besos los pies y manos de los santos. Angel se obsesiona con el hecho de que Anne no quiere a su amada, sólo la utiliza.

El viejo arqueólogo resumirá así a Cuivre la situación de este triángulo: « Et les deux hommes ? – L'un est très bien, dit Athanagore. L'autre, la femme l'aime. Mais le premier aime la femme. Il s'appelle Angel. Il est beau. – Il est beau... dit-elle lentement. » (AP, Mov. I, cap. IX, 302). De alguna manera intenta que Angel se aleje de la perniciosa Rochelle y se olvide de ella en los brazos de la vital Cuivre, que acepta de buena gana ese cometido.

Además del Pr. Mangemanche y de Athanagore, el abbé Petitjean también estará al corriente del conflicto y opinará al respecto, tratando de aconsejar a Angel.

> – Ah ! dit l'abbé, ils sont en train de...
> – Elle ne peut pas le faire sans crier, dit Angel. C'est terrible. Je suis juste dans la chambre à côté. Je ne supportais plus de rester.
> Cuivre s'approcha d'Angel ; elle lui passa ses bras autour du cou, et l'embrassa.
> – Venez dit-elle. Venez avec nous, on va chercher Claude Léon. Vous savez, l'abbé Petitjean est très marrant. (AP, Mov. I, cap. IX, 309).

Pero a pesar de la protección de estos tres personajes experimentados y de la voluntariosa Cuivre, Angel no consigue quitarse de la cabeza a Rochelle. Aquí ya no se trata de substituir a un personaje femenino por otro, las mujeres no son canjeables en *L'Automne à Pékin* y sí importa que el objeto de su amor sea ése y no otro. « Il avait envie d'entrer chez Amadis, de le tuer et d'embrasser Rochelle. » (AP, Mov. II, 319).

En el Movimiento II, justo en medio de la novela, Angel se enfrentará a Anne, le pedirá explicaciones respecto a su relación con Rochelle pues está preocupado por ella, su amigo la está destrozando visiblemente cada vez que la toca, ella pierde su frescura, se marchita, se usa. Angel denuncia la corrosión lenta y segura de Rochelle, –del mismo modo que Chloé se corroía por dentro, quizá también por el amor de Colin estrechamente vinculado a la enfermedad–. Es como si el amor físico repetido deteriorara a la mujer y la desbaratase.

> L'amour que l'on porte aux autres est un amour dévorateur. Celui qui aime, la femme est la victime, c'est-à-dire qu'elle est meurtrie dans sa chair. Elle devient une proie pour l'homme et il

> saisit sur elle les qualités que sa sensualité demande ; il l'étreint, la caresse, la presse, l'embrasse, mais lui reste intact[84].

Esta idea es reiterativa en la obra de Vian, la mujer es un ser comestible, devorable sexualmente por el hombre, que se la apropia totalmente, en cambio él no muestra exteriormente los signos del amor. El pragmático Anne le explicará a Angel su particular visión de la mujer y del amor. Para él ninguna mujer es imprescindible, se empecinan en serlo en la vida de un hombre, pero nunca lo consiguen. No se casará con Rochelle, sólo está esperando el momento en el que se sienta cansado de ella, en el que ella se malogre por completo, para dejarla.

> – Pourquoi tu ne l'épouses pas ? – Oh, dit Anne, parce qu'il y aura un moment où cela me sera égal. J'attends ce moment-là.
> – Je l'aime, dit Anne. Mais je ne peux pas faire plus, ni que le reste n'existe pas. Je te la laisse, si tu veux. Elle ne veut pas. Elle veut que je pense tout le temps à elle, et que je vive en fonction d'elle. (AP, Mov. II, 320-321).

En *L'Écume des jours* Colin también pedirá en varias ocasiones a su amigo Chick que se case con Alise, y éste no lo hará. Para Chick, como para Anne, hay otras cosas, está Partre, pero tampoco deja libre a la chica cuando ella todavía tiene oportunidades de rehacer su vida. Chick seguirá con Alise hasta que ella le canse o deje de interesarle. La postura de Anne es mucho más manifiesta y cruel; Anne expone con todo detalle su plan al enamorado Angel, y éste, que sólo quiere el bien de Rochelle, que había dicho a Mangemanche que Anne debía amarla porque ella le ama, está a punto de explotar. Es en ese movimiento, después de la discusión con Anne cuando Angel entra en la zona de sombra dispuesto a suicidarse por primera vez. Al final no lo hace y sale a la luz. Los amigos que le rodean le aconsejan con ímpetu que se olvide de Rochelle, pues ella sólo le traerá problemas. « Ne pensez pas à Rochelle. » (AP, Mov. II, cap. V, 337). Todos le exhortan, le recomiendan que se concentre en la dorada Cuivre. « – Assez de jérémiades, dit Mangemanche. Il y a une belle fille, vous savez, dans le coin. Elle a la peau d'une drôle de couleur, mais rien à dire sur la forme. » (AP, Mov. II, cap. VI, 340).

[84] Godail, M., y Szatanik, F., « Le problème du double » in *Boris Vian,* Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, 1977, p. 304.

Angel se obstina, se aferra a su amor por Rochelle, y se dirige alternativamente a Anne y a ella. Si al principio, en el preludio, Angel quiso saber la opinión que Rochelle tenía de Anne para tantear el terreno, en este punto le hace la misma pregunta pero de forma más directa.

> – Vous l'aimez beaucoup ? demanda Angel.
> – Oui, dit Rochelle, il est très propre, et très bien bâti et très sain. J'aime énormément coucher avec lui.
> – Mais intellectuellement... dit Angel.
> Il s'efforçait de ne pas penser aux paroles de Rochelle. Elle rit.
> – Intellectuellement, je suis servie. Quand j'ai fini de travailler avec Dudu, je ne songe pas à tenir des conversations intellectuelles !... (AP, Mov. II, cap. VII, 345).

Angel le habla de sentimientos y ella sólo se refiere a su físico, igual que anteriormente, Angel quería saber qué opinión le merecía intelectualmente, pero ella sólo hacía mención de su limpieza y de su cuerpo bien formado. Donde se pongan las cualidades exteriores que se quiten las interiores. Angel se atreve a declararle su amor, –como si la chica no lo supiera desde hace tiempo–, y entonces Rochelle se muestra sorda e impasible como una roca.

> – Taisez-vous ! dit Angel.
> – Vous m'ennuyez. Vous êtes toujours triste. C'est assommant.
> – Mais je vous aime !... dit Angel.
> – Mais oui. C'est assommant. Quand Anne en aura assez de moi, je vous ferai signe. (AP, Mov. II, cap. VII, 346-347).

Rochelle es consciente del desarrollo de la relación en triángulo, ella sabe que Angel está enamorado de ella, pero no le interesa, el sentimiento no es precisamente lo que ella le pide a un hombre, prefiere los músculos. Y también conoce la mentalidad de Anne, sabe que en cuanto se canse no tardará en abandonarla, pero ella acepta gustosa esa actitud y ese papel que le toca jugar. « – Elle couche avec Anne, dit Angel. Il l'amoche. Il la bousille. Il la démolit. D'accord avec elle, et sans le faire exprès. » (AP, Mov. II, cap. XIII, 376). No sólo Anne es escéptico ante el amor, también Rochelle lo es. « Anne [...] souligne avec conviction que l'amour n'est pas éternel. Il s'émousse au fil des jours.

Naturellement, on peut aimer une femme un certain temps mais inévitablement les sentiments se détériorent pour aboutir finalement à l'indifférence[85]. ».

Angel no encuentra consuelo ni esperanza ni en el uno ni en el otro, sólo puede refugiarse en sus amigos que le escuchan a veces con intención de animarle, de alentarle; « – Je voudrais tant coucher avec Rochelle, dit Angel. Je l'aime avec intensité, persévérance et désespoir. Ça vous fait peut-être rigoler, mais ce n'est pas autre chose. [...] – Je veux bien embrasser Cuivre, dit Angel, et la tenir dans mes bras, mais je ne serai pas moins malheureux. » (AP, Mov. II, cap. IX, 361). Otras veces, intentando hacerle reaccionar, hacerle desistir de su amor obsesivo y nocivo.

> – Êtes-vous toujours dans les mêmes dispositions stupides ? demanda-t-il. Sexuellement parlant, je veux dire ?
> – Oh, dit Angel, vous aviez raison d'avoir envie de me botter les fesses. Ce que je voulais faire, c'est répugnant. J'en avais vraiment envie, car j'ai besoin physiquement d'une femme en ce moment. (AP, Mov. II, cap. XIII, 375).

Angel, desesperado de amor, sería capaz de recoger los restos de la malograda Rochelle una vez que su amigo hubiese acabado con ella. Es como si en ese punto Colin hubiera aceptado a Alise al final de *L'Écume des jours*. Pero la situación del triángulo toma de pronto un nuevo giro cuando Anne decide de repente abandonar a Rochelle. Angel no podrá soportarlo más y matará a su doble maléfico y a la chica, se deshará así de todo vínculo con los otros dos ángulos de ese triángulo.

En el último movimiento Anne se libera del trabajo, se rebela contra Amadis y pretende unirse al grupo de los personajes sabios que le rechazan, porque ya se han decantado por Angel. Anne se acerca a Athanagore y Petitjean en su peregrinación a la ermita y les comunica su deseo de sustituir a Rochelle por Lavande. « – Je suis presque au bout, dit Anne. Je crois que ce sera bientôt fini avec elle. J'ai envie d'aller voir cette négresse... » (AP, Mov. II, cap. XV, 383). Nuevo deseo que se intensifica mediante su formulación repetitiva, « – Bien sûr, dit Anne. Je veux voir la négresse. » (AP, Mov. III, cap. II, 391). « – Allons voir la négresse, dit Anne. » (AP, Mov. III, cap. II, 395). « – La négresse... dit Anne. Vingt dieux !... » (AP, Mov. III, cap. IV, 398).

[85] Godail, M., y Szatanik, F., « Le problème du double » in Colloque de Cerisy, *op. cit*., p. 305.

En realidad es Anne y no Angel el tercero en discordia, ya que Anne estaría dispuesto a crear de nuevo otro triángulo amoroso con otra pareja ya formada, Claude Léon y Lavande. El materialista Anne, el ángel diabólico, no haría tantos remilgos como Angel. Pero el abbé Petitjean, siempre defendiendo a su ermitaño, le para los pies. « – Foutez la paix à Claude Léon, dit l'abbé. Il ne se débrouille pas si mal. – Je lui donnerai bien un coup de main, dit Anne. – La main n'est pas exactement ce qu'il utilise, dit Petitjean. Vous avez mal suivi le détail. » (AP, Mov. III, cap. IV, 398).

El abbé Petitjean y Athanagore muestran su antipatía por este personaje que se parece tanto a Angel físicamente, –Atha los ha confundido–, que apenas han visto y que causa tantos problemas a su amigo. Le reprochan su desconsideración pues anuncia su separación de Rochelle sin habérselo comunicado a ella. « – C'est à ce que je constate, dit l'abbé, une décision unilatérale et soudaine. – Je l'ai prise en courant pour vous rattraper, expliqua l'ingénieur. Athanagore paraissait ennuyé.– Vous êtes gênant, dit-il. Ça va encore faire des histoires avec Angel. » (AP, Mov. III, cap. II, 392). Petitjean le reprocha su ligereza y Anne alega que para algo es ingeniero; de hecho, la inconstancia de Anne se aprecia en que es capaz de cambiar de objeto de deseo de manera tan rápida como su propio movimiento, como su carrera. Frente al amor interior de Angel, Anne ama lo que ve. El arqueólogo intuye que ese giro provocará en Angel una reacción desastrosa.

> Laissez votre ami tranquille...
> – Mais il m'aime beaucoup, dit Anne. Il ne dira rien si je me l'envoie.
> – Vous dites des choses antipathiques, observa l'archéologue.
> – Mais il va être heureux comme un entrepreneur de savoir que Rochelle est libre !
> – Je ne crois pas, il est trop tard.
> – Il n'est pas trop tard. Elle est encore très bien, cette fille. Et elle en sait un peu plus qu'avant. (AP, Mov. III, cap. II, 393).

Anne no tiene ni idea de lo que ha sufrido su amigo, y piensa que su relación de amistad, de camaradería, con Angel, está por encima de cualquier chica, « Mais il m'aime beaucoup », piensa equivocadamente Anne. Los tiempos en los que la relación de la pareja masculina se sobreponía a cualquier tercero femenino están lejos; ya no

encontramos la complicidad del Major y Antioche, Angel odia a su amigo-rival y Athanagore sabe todo eso, por eso le pide discreción para que las cosas sucedan de otra manera, para que sea Rochelle la que se acerque a Angel y no su amigo el que le arroje a la cara los despojos.

> Anne dépassait ses deux compagnons de toute une tête. La sienne, pour être précis.
> – Je vais vous demander de ne pas le dire à Angel.
> – Quoi ?
> – Que Rochelle est libre.
> – Mais il va être très content !
> – Je préférerais que Rochelle le sût avant lui. (AP, Mov. III, cap. II, 394).

De nada sirven los consejos de los sabios que pretenden solucionar la situación del triángulo y mediar entre los dos adversarios para que su amigo Angel no salga perjudicado. En cuanto Angel ve a Anne adivina lo sucedido. « Anne était là aussi, fort et gai comme avant Rochelle ; ainsi, Rochelle était finie. » (AP, Mov. III, cap. V, 399).

Mientras tanto, en secuencias simultáneas, Rochelle ofrece su visión de la situación en una conversación con Amadis Dudu. Empieza explicando por qué eligió a uno y no a otro. « Il [Angel] a l'air moins costaud que son ami. Et puis, je préférais Anne, au début, parce qu'il est moins compliqué. Angel est compliqué ? Je trouve qu'il est idiot et paresseux. Et pourtant, physiquement il est mieux qu'Anne. » (AP, Mov. III, cap. III, 396). Además de poder comprobar cómo son diferentemente descritos los personajes los unos por los otros, Rochelle expresa aquí su deseo de no estar con un hombre complicado, –del mismo modo que al final de *L'Herbe rouge*, Lil y Folavril abandonarán a sus parejas en busca de hombres menos serios–, lo gracioso es que si a ella Angel le parece complejo a Amadis le parece medio tonto y si ella ve a Anne más fuerte Amadis opina que físicamente Angel es más guapo. En cualquier caso, ella sabe que sus días con Anne están contados. « Je ne pourrai plus avoir grand-chose d'Anne. Il commencera à se fatiguer de moi bientôt. » (AP, Mov. III, cap. III, 396). La relación amorosa se define, tanto por parte de Anne como por parte de Rochelle, como una utilización mutua, « Je ne pourrai plus avoir grand-chose... ». La chica también se ha planteado o ha preparado su estrategia, ya que como confiesa a Dudu, no le incomodan en absoluto las pretensiones de Angel, antes bien, Angel se convierte en una reserva, en

una segunda oportunidad. Para Rochelle ser el objeto de discordia de dos amigos tiene sus ventajas. « Vous dites qu'Angel vous importune ; est-ce que cela vous ennuie ? – Non, dit Rochelle. C'est une espèce de réserve de sécurité. – Mais il doit être jaloux d'Anne. – Comment pouvez-vous le savoir ? – Je raisonne pas analogie, dit Amadis. Je sais bien ce que je voudrais faire à Lardier. » (AP, Mov. III, cap. III, 397). Sin embargo es tan ingenua como para no prever las consecuencias nefastas de los celos. Amadis Dudu, –que forma parte también de un triángulo con la pareja compuesta por Lardier y Dupont–, le asegura que Angel puede ser peligroso para Anne, aunque ella no quiera verlo. « – Angel n'est pas comme vous. Il n'est pas si passionné. – Vous devez vous tromper, dit Amadis. Il en veut à Anne. » (AP, Mov. III, cap. III, 397). Dudu tiene razón, Angel mata a Anne, y lo hace ante sus amigos que le respaldan porque le han elegido a él. « Anne ou Angel, pourquoi avait-il fallu choisir ? » (AP, Mov. III, cap. VIII, 405).

Tras deshacerse de su doble, Angel se siente culpable, ha destruido una parte de sí mismo, y rechaza cualquier ayuda, necesita autocastigarse. « – Votre amie ? répéta Angel. Elle est là-bas ? – Oui, dit l'archéologue. Avec Brice et Bertil. Elle [Cuivre] travaille. – Je ne peux pas la voir, dit Angel. Je ne peux pas la voir. J'ai tué Anne. » (AP, Mov. III, cap. VIII, 403). Su sentimiento de culpabilidad es tal que siente vergüenza y piensa de nuevo en el suicidio. « Vous savez bien que vous allez vous suicider maintenant. – J'ai pensé à ça, dit Angel. – Allez d'abord me chercher Rochelle. » (AP, Mov. III, cap. IX, 407). Quiere ver a Rochelle para explicarle lo sucedido, en contra de los consejos de Petitjean. « Je veux voir Rochelle. Je veux lui dire. – Je peux lui dire, dit l'abbé.– Dépêchons-nous, dit Angel. Il faut que je la voie. Je veux voir comment elle est. » (AP, Mov. III, cap. VIII, 404). Quiere saber en qué estado la ha dejado su adversario y descubre horrorizado que ella, como Anne, sería capaz de sustituirlos al uno por el otro, como le anuncia Amadis.

> – Je vais la chercher, dit Angel. Elle ne viendra pas.
> – Mais si.
> – Elle aimait Anne.
> – Elle coucherait très bien avec vous. Elle me l'a dit. Hier.
> Vous êtes un salaud, dit Angel. (AP, Mov. III, cap. IX, 406).

Rochelle no parece demasiado afectada por la muerte de Anne y descubre a Angel que va a olvidarle enseguida y que está dispuesta a empezar otra historia de amor con él. « Vous êtes toujours triste. Il ne faut pas penser à ce qui est arrivé. [...] Oh ! vous n'êtes pas drôle, dit Rochelle. Nous sommes vivants tous les deux, après tout. » (AP, Mov. III, cap. IX, 409). Para Angel ya no es posible estar con ella, le recuerda demasiado a su amigo y la rechazará. Rochelle se siente como una heroína de novela al haberse convertido en la causa del duelo entre dos hombres, pero la historia no ha sido así. « – J'ai fait de très beaux rêves, dit Rochelle. Il y avait deux hommes amoureux de moi, qui se battaient pour moi, c'était merveilleux. C'était très romanesque. » (AP, Mov. III, cap. IX, 409). Novelesca será también la opción que le propone Angel: suicidarse juntos bebiendo la mitad de un frasco que contiene veneno.

> – Comme dans les romans, dit Angel. Mourir ensemble. L'un près de l'autre.– Tendrement enlacés, dit Rochelle. C'est joli, comme image, vous ne trouvez pas ? Je l'ai lu. [...] – C'est dans les romans, dit Rochelle . Ça n'existe pas. [...] Ils mouraient d'amour l'un à côté de l'autre. Est-ce que vous pourriez mourir d'amour pour moi ? (AP, Mov. III, cap. IX, 410-411).

Curiosa asimetría la que se produce entre el amor que Rochelle o Anne consideran real, el utilitario, la relación de usura, y la imagen idílica, novelesca, ficcional, del amor, el amor literario. El amor de las imágenes tipificadas, de los caballeros que luchan por una dama, –cuando en realidad no ha habido tal lucha porque Angel ha empujado por la espalda a Anne–, o de los suicidios de los amantes, –como Romeo y Julieta–, cuando, en realidad, Rochelle beberá de la pócima pero Angel no.

Angel ha matado a su doble y ha conseguido acallar su corazón, enfriar su amor ante la actitud de Rochelle. « – Vous aimiez Anne ? dit Angel. – Je l'aimais bien. Je vous aime bien aussi. Elle remua faiblement. – Je suis lourde. – Non. – J'aimais Anne... mais pas trop, murmura-t-elle. Je suis bête... » (AP, Mov. III, cap. IX, 412). Angel mata por celos pero se siente culpable, en cambio Rochelle, que tanto lo amaba, se siente enseguida dispuesta a dejarse consolar.

> Une fois Anne mort, Angel pousse Rochelle au suicide. Alors qu'Angel peut désormais posséder Rochelle, il la tue, non sans terreur d'ailleurs. Par les liens qui l'ont unie à Anne, il émane de Rochelle la présence constante et persistante de son amant. Or, la mort d'Anne obsède déjà cruellement Angel. À cause de Rochelle, ce dernier oubliera encore beaucoup moins vite son ami,

> auquel il ne cesse présentement de penser. Garder Rochelle serait garder Anne. Vivre avec elle, vivre avec lui. Coucher avec elle, coucher avec lui...[86]

Así se acaba este triángulo mortal, esta figura geométrica puntiaguda y aciaga[87], que, como hemos apuntado, se recorta y se repite en las novelas de *Vercoquin et le plancton* a *L'Automne à Pékin*. Tras la muerte del contrincante y de la mujer, el lector podría pensar que este tipo de relaciones en trío no volvería a darse más. En cambio observamos un curioso fenómeno en *L'Herbe rouge*, pues en esta novela autobiográfica se perfila sutilmente un nuevo triángulo. A nuestro entender, este triángulo que se esboza entre Wolf, Lazuli y Folavril debe interpretarse, –en esta novela de recopilación, que acumula todas las vivencias–, como un recuerdo o una alusión a las situaciones anteriores, del resto de las novelas. Del mismo modo que la configuración del doble cambia y en *L'Herbe rouge* los personajes masculinos deben enfrentarse a solas a su propio fantasma.

Justo al inicio de *L'Herbe rouge*, a través del motivo o de la excusa de la fiesta, se adivina y se avecina el nuevo triángulo amoroso, que no tardará en disolverse como una pompa de jabón.

> [...] de rayons X extra-doux, émoussés pour plus de précaution, qui projetaient sur les murs luminescents l'image agrandie du coeur des danseurs. On voyait au rythme suivi s'ils aimaient leur partenaire.
> Lazuli dansait avec Lil. Tout allait bien de ce côté-là et leurs coeurs tous deux assez jolis de forme et cependant très différents, palpitaient distraitement, tranquillement. (HR, cap. V, 437).

La interioridad de los personajes siempre se expresa y es observable a través de su exterioridad, en este caso los sentimientos amorosos o las pasiones de los bailarines, concretizados y corporeizados en la forma y los latidos de sus corazones, se proyectan literalmente en el espacio, en las paredes luminosas a través de los rayos X. De ese modo Wolf puede comprobar que no tiene nada que temer aunque su mujer baile con Lazuli, pues sus hermosos corazones son diferentes y no palpitan al unísono sino

[86] Godail, M., y Szatanik, F., « Le problème du double » in Colloque de Cerisy, *op. cit*., p. 301.
[87] En el capítulo dedicado al espacio analizaremos el carácter pernicioso o insano de estas figuras poliédricas.

distraídamente. Él, en cambio, abandona la fiesta con Folavril, a la que invita, « On va faire un tour dehors. » (HR, 437), a tumbarse sobre la hierba roja.

Ese intercambio de parejas que se opera sólo durante una noche, es el que indica, a nuestro modo de ver, ese triángulo potencial. Ya que en el capítulo siguiente, –o a la mañana siguiente–, en el trueque de explicaciones del matrimonio, el apático Wolf finge sentirse celoso y pregunta el primero, « [...] tu t'es bien amusée ? – Très bien, dit Lil en sautant, j'ai dansé tout le temps. – J'ai vu ça, dit Wolf, avec Lazuli. Je suis très jaloux. » (HR, cap. VI, 442). Y su mujer contraataca con mayor motivo.

> – Qu'est-ce que tu as fait avec Folavril, toi ? dit Lil en contre-attaque.
> – Dormi sur l'herbe, répondit Wolf.
> Elle embrasse bien ? demanda Lil.
> – Tu es bête, dit Wolf, je n'y avais même pas songé.
> Lil rit et se serra contre lui en marchant au même pas, et ceci la forçait à des écartèlements sérieux[88]. (HR, 443)

Decimos que se adivina el triángulo, porque Wolf miente descaradamente; es cierto que no ha besado a Folle, pero de ahí a que no lo haya ni siquiera pensado... recordemos que Wolf morirá sin haberse atrevido a realizar sus deseos, como le reprocha Carla. Además lo que Lil no sospecha es que « Une ou deux fois même, il [Wolf] tenta d'incorporer au paysage l'effigie de Folavril, mais une honte à demi formulée lui fit éliminer ce montage. » (HR, IX, 449-450). El triángulo no es, por supuesto, tan evidente como en las anteriores novelas, pero se intuye al inicio, en los primeros capítulos, cuando Wolf aún tiene apetencias y todavía no ha comenzado su proceso de vaciado.

[88] Del mismo modo que en *L'Écume des jours* Chloé avanza con pequeños pasos de niña cuando anda por la calle al lado de Colin.



Dibujo de Boris sobe una servilleta de papel.



Un triángulo: Boris en medio, con Michelle y el Major
a cada lado, en Capbreton.

II. D. Personajes secundarios.

Los personajes de Boris Vian no son sólo protagonistas simétricamente estructurados, –como hemos visto hasta ahora–, también se encuentran rodeados, arropados o agobiados, por una serie de personajes secundarios que aparecen esporádicamente y que, en muchas ocasiones, poseen un patronímico sorprendentemente inútil. Decimos esto, porque se trata de figurantes, de extras, que a veces son descritos tan detalladamente que, con ello, el narrador parece querer despistar al lector. Lector que se pierde al seguir con interés la aparición de un nuevo personaje que después se esfuma sin que su intervención o actuación llegue a ser determinante.

Los ejemplos abundan en las primeras novelas, en *Trouble dans les andains* encontramos a Totor[89] o al Cénobite que trabajan con el Baron Visi.

> Totor était un jeune homme d'une vingtaine d'années, vêtu d'un complet bleu marine au pli impeccable, d'une cravate de twill bleu ciel et d'un chapeau mou. Il portait des gants de peau rouge. Rien d'équivoque dans son allure, il semblait sortir de Janson-de-Sailly. Chanson de saillie, comme disent les éleveurs de chevaux, lorsque hennissent les vigoureux étalons compensés en train de couvrir les juments pour qu'elles n'aient pas peur la nuit, toutes seules dans l'étable tournante… En fait, il avait soixante-trois ans et cachait soigneusement son âge. (TA, 141-142).

¿Tiene una veintena de años o sesenta y tres años cumplidos? Totor participa de la empresa o el proyecto dedicado al despiste del lector, de hecho su descripción no difiere mucho, –físico, vestimenta–, de la de otros personajes principales como Adelphin o el Baron. Es un ejemplo, por tanto, de esa táctica del engaño que subvierte la jerarquía de los personajes y que responde a la idea de Vian de mantener una distancia crítica con lo que se entiende y acepta como literatura[90].

[89] « Excellent commerçant de réchauds à gaz. Devient ensuite l'acolyte du Baron Visi, dandy stupide mais raffiné que son élégance rajeunit merveilleusement. Ayant tenté de tromper son maître sur la qualité d'une cargaison de rubis, il se fait impitoyablement assommer. Exit le bel imbécile. ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit*., p. 385.

[90] Él que tanto abogó por lo que se denomina «paraliteratura», –¡como si hubiera o existieran los para-lectores!–.

En muchas ocasiones también, los personajes secundarios participan de la creación desbordada del lenguaje vianesco, son elementos desmedidos de su *langage-univers*, y por ello nos inclinamos a pensar que algunos son sólo producto de una *poïesis* y su finalidad no es otra que la de crear un texto, como sucede con esta criada y este gato.

> [...] la petite bonne de Monsieur Grinchepédosque, gros bijoutier de la rue Daranatz, mit la tête à sa fenêtre pour s'assurer que Jacopo Bédarritz, son ami, l'attendait bien à la quatrième borne. Elle n'eut que le temps d'allonger le bras pour attraper au vol et par la peau du cou un chat de gouttière de teint indéfinissable que le pare-chocs d'une somptueuse voiture blanche venait de projeter dans les airs sans autre dommage qu'une légère ébourrification des plumes de la queue. [...] La petite bonne (elle s'appelait Maria) offrit au chat une tasse de camomille qu'il accepta avec reconnaissance, et descendit rejoindre son amant qui l'accepta avec reconnaissance. (TA, 105-106).

Esta presentación gratuita de personajes, –¿A qué obedece la mención del joyero Monsieur Grinchepédosque, o el novio de la criada Jacopo Bédarritz o Biarritz, si recordamos que están en Bayonne?–, estaría en la línea de belleza estética y de «inutilidad» poética de « On entendait les cailles grésiller dans les sillons et les alouettes grisoller dans les rillons ou peut être le contraire ». (TA, 98). Esto es, que la llegada del apabullante cadillac blanco en el que viajan Adelphin, Sérafinio, el Major y Antioche, suponga la aparición de cuatro personajes, –incluido el gato atropellado–, nos parece suficientemente relevante como para afirmar que en *Trouble dans les andains* los personajes secundarios constituyen claramente piezas de montaje o de fabricación de un texto en construcción. Eso no significa que los personajes principales no sean también elementos textuales, significa que muchos personajes secundarios son sólo eso[91].

Sin embargo, encontramos casos curiosos, como el del azteca Popotepec Atlazotl, que aparece mencionado en el manuscrito, en una analepsis, y luego surge más tarde, en

[91] En ese sentido de personaje textual, nos parece significativo recordar lo que dijo N. Sarraute acerca de los personajes secundarios en *L'Ère du soupçon*: « Quant aux personnages secondaires, ils sont privés de toute existence autonome et ne sont que des excroissances, modalités, expériences ou rêves de ce " je ", auquel l'auteur s'identifie, et qui en même temps, n'étant pas romancier, n'a pas à se préoccuper de créer un univers où le lecteur se sente trop à l'aise, ni de donner aux personnages ces proportions et dimensions obligatoires qui leur confèrent leur si dangereuse " ressemblance ". Son oeil d'obsédé, de maniaque ou de visionnaire s'en empare à son gré ou les abandonne, les étire dans une seule direction, les comprime, les grossit, les aplatit ou les pulvérise pour les forcer à lui livrer la réalité nouvelle qu'il s'efforce de découvrir. ». Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, *op. cit*., p. 77. Eso es lo que hace en cierta medida Vian con los personajes secundarios de sus primeras novelas, los toma o los deja, los estira, los comprime y pulveriza.

el desenlace y su intervención es de una importancia crucial. De forma que la reseña de su primera aparición en el pasado es en realidad una anticipación de una actuación primordial en el futuro. Este personaje, –que al final será decisivo–, sirve para recordar y poner de manifiesto las mil y una aventuras del Major y Antioche en tierras exóticas, como la expedición en la que participaron con este guerrero azteca que se hizo con 111 cabezas de enemigos. A pesar de ser un personaje secundario, en la novela se le dedica todo un capítulo, el XXVIII, « Sud-amérique », en el que se habla de sus hazañas, y funciona como enlace con otras proezas y gestas del Major y Antioche, poniendo de relieve que sus aventuras no han comenzado ni en *Trouble dans les andains* ni con el episodio del *barbarin*.

En *Vercoquin et le plancton*, los personajes secundarios también son descritos con gran detalle y parece que adquieren un mayor relieve. Eso es seguramente debido a que tanto los personajes que aparecen invitados en las fiestas: Corneille Leprince, Peter Gna o Abadie y sus músicos, como los personajes secundarios que pululan en la CNU: Adolphe Troude, las secretarias o los ingenieros que tortura Miqueut, son retratos o caricaturas de personas del entorno del autor. En cualquier caso sigue siendo sorprendente que se ofrezcan tantos rasgos concretos a personajes que gozan de papeles pequeños o tienen una aparición fugaz. Uno de los ejemplos más claros, quizá sea el de Janine. ¿Quién es Janine?, una joven *zazoute* que sólo es nombrada dos veces y que personifica el terror de los discos, que Antioche intenta controlar y defender. « [...] une certaine Janine assez dangereuse pour les disques était là. » (VP, 20).

La descripción del vecino Corneille Leprince en el capítulo VIII de la primera parte es extraordinariamente extensa y detallada, aunque en *Vercoquin et le plancton* puede justificarse –cosa que no sucedía en *Trouble dans les andains*– porque el juego consiste en que los lectores descubran con esas pistas a François Rostand.

> Corneille était affligé d'une barbe périodique dont la rapidité de croissance n'avait d'égale que la promptitude de la décision à la suite de laquelle, l'ayant conservée six mois, il la sacrifiait sans prévenir mais, en rechignant. Corneille portait un complet bleu marine, des souliers jaunes épouvantablement[92] aigus, et des cheveux très longs qu'il prenait soin de laver la veille. Corneille était doué de talents multiples au virelay poictevin, à la paulme-racquète, au pigne-pongue, à la

[92] Los zapatos amarillos son más que frecuentes en las novelas de Vian y en los pies de sus personajes.

> mathématique, au piano dégueulasse, et à des tas de choses qu'il ne prenait jamais la peine de poursuivre. Mais il n'aimait ni les chiens, ni la rougeole, ni les autres couleurs d'ole, ni les autres maladies contre lesquelles il se montrait d'une partialité assez révoltante. En particulier, il avait horreur du mackintosh du Major. (VP, 39-40).

Es evidente que el narrador le dedica una atención especial, –le mima desde el punto de vista de la focalización–, y alguna razón debe o puede haber en que describa con tanto detalle a un personaje-vecino que sólo aparece una vez. Esa descripción es un guiño evidente de complicidad, tanto como el saludo que le hace al Major, « Corneille entra donc et serra la main du Major suivant le rite spécial : pouce contre pouce, index tirant l'autre index, chacun de ces deux appendices étant recourbé en crochet dans un plan perpendiculaire au pouce [...] » (VP, 40). Leprince da la mano al Major y a Antioche, mientras Janine sigue intentando robar los discos, esta vez *Palookas in the milk*, de Bob Grosse-Bi. En el capítulo final de esta primera fiesta, –cap. XXII– la *surprise-party* da sus últimos coletazos, Corneille ya ha vuelto a su casa para comer unas gachas y Janine ha conseguido ocultar en su sujetador los 29 discos escogidos esa tarde.

En las partes –y en las oficinas– dedicadas a la CNU, ya hemos anunciado que desfilan toda una serie de personajes pintorescos que dan fe de los trabajadores burócratas y administrativos, y la mayoría de ellos son, por esa razón, retratados con muy poca compasión. Aunque podamos observar una diferente gradación, desde, por ejemplo, Victor Léger: « [...] Léger frotta quelques instants sa petite moustache que les mites avaient un peu mangée pendant l'hiver, à cause de la pénurie de paradichlorobenzène due à l'épidémie d'influenza qui venait de sévir dans la région lyonnaise. » (VP, cap. III, 70), que presenta ese deplorable aspecto por culpa de su horrible trabajo, hasta, por ejemplo, el jefe de personal Cercueil: « [...] personnage grisonnant, mal rasé, nommé Cercueil [...] » (VP, 99), personaje cuyo nombre ya es suficientemente significativo. En todas las novelas se apreciará la especial animadversión que siente Vian hacia este tipo de personajes grises, propios de la administración. Recordemos las descripciones desventajosas de los jefes de las fábricas en las que trabajan Colin o Chick en *L'Écume des jours*, o bien cómo son descritos los miembros del Consejo de *L'Automne à Pékin*, veamos por ejemplo la del bedel.

> Il [l'huissier] était vêtu d'un vieux complet rupinant en serge moisée de couleur vert sombre, et portait une chaîne dorée au cou avec une plaque gravée où l'on pouvait lire son nom si l'on voulait. Il se déplaçait par saccades et son membre perclus battait l'air en spirales à chacune de ses progressions fragmentaires. (AP, Mov. I, cap. II, 267).

También son nombrados el *Ingénieur principal* Toucheboeuf, –el superior de Miqueut–, el *Directeur administratif* Joseph Brignole o le *Délégué central du Gouvernement* Requin. Todos ellos con nombres muy alusivos precedidos por la enunciación de sus cargos absurdos. En estas oficinas caóticas y deprimentes se mezclan once secretarias histéricas con seres tan repugnantes como Vincent, en cuyo rostro se dibuja el mapa de Europa por las costras verdes que él se rasca con sus uñas negras para mantenerlo al día. Afortunadamente Vincent sólo aparece una vez, ¿para dar una nota de color?

Como en *Trouble dans les andains*, en *Vercoquin et le plancton* también se hace referencia a muchos personajes ausentes que sólo enriquecen el texto con su nombre, como por ejemplo el Pr. Epaminondas. « Le président, Professeur Epaminondas Lavertu, membre de L'Institut, célèbre dans le monde entier pour ses travaux relatifs à l'influence de l'alcoolisme du samedi soir sur la fonction reproductrice des ouvriers ajusteurs. » (VP, 138).

O bien encontramos personajes secundarios que, como el azteca Popotepec (TA), esconden, camuflan con su aparente insubstancialidad funciones no tan triviales. Nos referimos a Vautravers en otro guiño biográfico. Sabemos que Boris Vian dejó la AFNOR por *l'Office du Papier* porque cobraba más, porque no tenía que seguir soportando a M. Lhoste/Miqueut y porque su amigo Claude Léon, –que trabajaba ya allí como ingeniero químico–, le ayudó a entrar. Pues bien, en *Vercoquin et le plancton*, Emmanuel Pigeon –que consideramos otro *alter ego* de Vian, o pareja de Vidal–, es tentado por un tal Vautravers para que cambie de empleo. Este Vautravers, que trabaja en otra delegación, le propone cambiarse de bando porque allí se paga más. « Vautravers était, en effet, revêtu d'un magnifique complet neuf et portait des chaussures de daim clair. » (VP, 136). ¿Acaso tiene otra función más este personaje de Vautravers que la de hacernos relacionar a Pigeon –que toca el saxo– con Vian? Puede

que los personajes secundarios no tengan, aparentemente, mucha relevancia en las constelaciones de personajes de las novelas de Vian –en las que brillan las estrellas protagonistas–, sin embargo algunos son descritos con una gran riqueza y otros ejercen un papel no del todo anodino.

En *L'Écume des jours*, en la novela en la que destaca tanto la pléyade de seis estrellas, podemos establecer dos niveles o dos tipos de personajes secundarios. En primer lugar tendríamos a aquellos personajes que cumplen o que ejercen, de una manera u otra, una función o una influencia respecto a los seis personajes centrales: como Jean-Sol Partre y la duchesse de Bovouard, que afectan y repercuten en Chick y en Alise, los religiosos que acompañan a Colin y Chloé en el periplo de su desgracia, desde la boda al entierro, –el *religieux*, que sale de una *sacristoche*, el Bedon, el Chuiche, el Chevêche que llega para la *Béninction*, los 73 músicos y los 14 Enfants de Foi–; el Pr. Mangemanche, que aparece en *L'Écume des jours* como un personaje secundario y reaparece en *L'Automne à Pékin* como un personaje principal.

En el otro nivel hablaríamos de personaje colectivo, aquel que constituye la masa informe. Por ejemplo los patinadores de la pista Molitor, los trabajadores de la mina de cobre, los trabajadores-máquinas de la fábrica de Colin o bien los seguidores acérrimos, los *fans* enloquecidos, del filósofo Partre. En ningún caso estos personajes colectivos salen bien parados, porque Vian presentará siempre a las masas, frente al individuo, de la manera más negativa posible.

L'Automne à Pékin es, tal vez, la novela en la que se hace más difícil hablar de personajes secundarios ya que se trata de una novela coral en la que casi todos los personajes pueden considerarse importantes. El interno de Mangegemanche, a pesar de no poseer un patronímico y ser sólo nombrado por su empleo, ocupa su papel fundamental frente a Mangemanche, o Saknussemm e incluso Lavande, respecto a Claude León. La presentación de personajes secundarios ya no tiene la misma intencionalidad que en *Trouble dans les andains* o que en *Vercoquin et le plancton*. Aquí, los personajes secundarios más claros son probablemente los proletarios, las parejas de Carlo y Marin y de Bertil y Brice, o sea, curiosamente aquellos que construyen físicamente, aquellos que se dedican anónimamente a *bâtir les empires*.

En cuanto a los personajes secundarios ausentes, en *L'Automne à Pékin* el narrador parece pretender jugar al escondite. Su tratamiento es insólito porque personajes como el mecánico Cruc o el padre del motor del Ping 903, Alfredo Jabès, –ambos relacionados con Mangemanche– son anunciados y sin embargo nunca aparecen. Se crea un horizonte de expectativas en el lector que el narrador se complace en truncar en los pasajes. « – J'espère qu'ils auront une place pour Cruc. C'est un très bon mécanicien. – Sûrement , dit Angel. » (AP, D, cap. VIII, 256). Sin embargo, unas páginas más tarde, en el segundo *passage*, el narrador comenta lo siguiente:

> [...] un personnage accessoire nouveau devait venir encore : Alfredo Jabès, qui sait ce que c'est qu'un modèle réduit ; mais il est trop tard maintenant. Cruc, son bateau fera naufrage, et tout sera terminé lorsqu'il arrivera. Alors j'en reparlerai seulement dans le passage suivant, ou même pas. (AP, 315).

Como vemos, el narrador aclara que otro personaje «accesorio», Jabès, debería ir al desierto, pero que ya es demasiado tarde para introducirlo, puesto que los preludios se han cerrado. Y Cruc llegará a Exopotamie con retraso, porque su barco ha naufragado, de modo que volverá a hablar de él en el siguiente pasaje o a lo mejor ni siquiera vuelve a mencionarlo. El narrador parece controlarlo todo y se deshace así de los personajes que rodearían a Mangemanche y al Ping 903. En otro pasaje el narrador ofrece al lector su particular visión de quién es en realidad el personaje principal de la historia y quienes son los personajes de los que se podría prescindir.

> La fin des autres personnages est, en vérité, moins prévisible : soit que l'enregistrement irrégulier de leurs actes aboutisse à une indétermination à plusieurs degrés de liberté, soit qu'ils n'aient pas d'existence réelle, malgré des efforts dans ce sens. Il est à présumer que leur peu d'utilité risque d'aboutir à leur suppression. On a certainement noté la faible présence du personnage principal, qui est évidemment Rochelle, et celle du *Deus ex machina*, qui est soit le receveur, soit le conducteur du 975, soit encore le chauffeur du taxi jaune et noir (dont la couleur permet de reconnaître qu'il s'agit d'un véhicule condamné[93]). Ces éléments ne sont pas d'ailleurs que les adjuvants de la réaction –Ils n'interviennent pas dans le processus de celle-ci, non plus que dans l'équilibre finalement atteint. (AP, 386).

[93] Más adelante estudiaremos la simbología cromática y la importancia de la combinación del negro y el amarillo.

A pesar de sus esfuerzos el narrador opina que el lector debería plantearse seriamente la inverosimilitud de los personajes y el hecho de que su poca utilidad les llevará a su supresión. Para él el personaje que mueve la intriga es el ángulo que crea el triángulo y el que desencadena la acción, Rochelle, y los que precipitan todo son los conductores de la línea de autobús que conduce al desierto. Vehículo que ha transportado hasta allí a Dudu, el empresario que ha provocado el peregrinaje hasta Exopotamie del resto de personajes y medio de transporte que utiliza Angel, –el único que se salva de la novela y que accede a otro espacio diegético– para salir de allí. Como podemos apreciar, el conductor y el revisor del autobús, esos personajes chiflados que abren y cierran la novela, y que a primera vista no tendrían la mayor relevancia en la intriga, son en realidad, según el narrador, una de las claves del misterio.

En *L'Herbe rouge*, pensamos que los personajes secundarios, –como sucede en *L'Automne à Pékin*–, adquieren papeles más relevantes que los de las primeras novelas, tanto los personajes que rodean a las dos parejas: la *reniflante*, las *amoureuses* y las vendedoras de *poivre* y *cantharide* del *quartier des amoureuses*, los viciosos marineros Sandre y Berzingue, –que configuran otra pareja simétrica de falsos hermanos[94]– o el negro bailarín; como los personajes que interrogan a Wolf sobre su pasado: M. Perle, l'abbé Grille, M. Brul, Mlle. Héloïse y Mlle. Aglaé, su sobrina, la dorada Carla y el viejo funcionario de la garita. En *L'Arrache-coeur*, los personajes secundarios son los habitantes del pueblo, los lugareños que forman un personaje colectivo amenazador, como es habitual, que se singularizan, algunos de ellos, por el oficio o la función que ejercen en esa colectividad siniestra y negativizada al máximo. El carpintero, los niños aprendices, los viejos esclavos de la feria, el capataz, el herrador, el cura y el sacristán, son algunos miembros destacados, –por el trabajo que ejercen– de ese cuerpo informe o deforme que es la masa social.

Personajes –focalizados por Jacquemort– que apenas son descritos, « [...] le sacristain, petit homme rougeaud et si insignifiant que Jacquemort dut faire un effort pour se rappeler qu'il l'avait vu à sa dernière visite. » (AC, 575); y si lo son, las

[94] « [...] le plus grand. Il était grand, brun, frisé, avec un corps musclé et une tête romaine. – Je m'appelle Sandre, dit le grand marin, et mon copain se nomme Berzingue. » (HR, cap. XX, 477-478).

descripciones –del carpintero, del herrador, del capataz– nunca son favorecedoras. « Le curé était là, en conversation avec le sacristain. [...] C'était un homme noueux avec un visage creusé de deux yeux noirs surmontés d'épais sourcils noirs. Il avait de longues mains sèches, qu'il tenait croisées en parlant. » (AC, I, cap. XVI, 568). Los únicos personajes del pueblo nombrados al menos dos veces con un patronímico son las criadas Culblanc y Nëzrouge[95], –cuya onomástica habla por sí sola–, y probablemente porque ambas se someten al «psicoanálisis» de Jacquemort.

A lo largo de las seis novelas, el lector percibe que las parejas de personajes protagonistas ocupan siempre un lugar dominante, por encima de la masa, de la colectividad y de los figurantes. Aunque también es cierto que, en su empeño por sobresaltar, por alterar o desmitificar la literatura, Vian introduce en sus novelas, –al principio–, personajes secundarios extrañamente detallados. No obstante, a medida que el lector avanza hacia las últimas novelas, observa cómo prevalece el enfrentamiento del individuo ante el grupo o la colectividad. No en vano, los personajes que asedian a Wolf en sus viajes hacia su pasado, M. Perle, l'abbé Grille, M. Brul, Mlle. Héloïse y Mlle. Aglaé, simbolizan y analizan su familia, sus estudios, sus amores, su matrimonio, en definitiva su temible vida como célula de un cuerpo social.

II. E. Un mundo de víctimas y verdugos, de *nés giflés* y *nés gifleurs*.

En esa vida social, –y en la base de ese combate del individuo contra la sociedad– encontramos las indisolubles y ambivalentes relaciones de víctima y verdugo, de personajes activos y pasivos, de los que matan y mueren, que sufren y torturan.

Las relaciones de víctimas y verdugos o de *nés giflés* y *nés gifleurs*[96], están siempre presentes en el *langage-univers* de Boris Vian. En la base misma de la crueldad de un

[95] « La bonne du maréchal-ferrant, qu'on nommait Nëzrouge, couchait dans sa soupente au-dessus de la forge, avec l'apprenti du moment. L'apprenti crevait souvent, mais la bonne, dure au travail, tenait bon, surtout depuis que le maréchal s'abstenait de s'infiltrer dans son lit à l'instar d'une rivière résurgente. » (AC, II, cap. XV, 614).

[96] « Cocteau, parlant des gens qui ont toujours l'air de recevoir des gifles lors même qu'ils en donnent, dit qu'ils sont nés giflés, comme d'autres, nés gifleurs. ». Baudin, H., *Boris Vian ou la poursuite de la vie totale*, *op. cit.*, p. 88.

mundo en el que la chifladura y el humor negro del lenguaje no pueden ocultar del todo la amargura y el pesimismo latente.

En *Trouble dans les andains* se suceden a buen ritmo los asesinatos y las muertes violentas, El Major no duda un instante en deshacerse de aquello que le incomoda, lanza explosivos y asesina a diestro y siniestro. Es un verdugo como el Baron Visi o Antioche. Ellos son los personajes activos, los que dominan a los demás.

> Pas un mot à personne, ajouta-t-il.
> – Bien sûr dit Isaac.
> – Tu permets? Dit le Major en tirant sa mitraillette. Je serai plus tranquille.
> Il déchargea son arme sur Isaac qui gargouilla quelques secondes et se tut.
> – Au revoir, vieux, dit le Major en s'en allant. (TA, 93).

El Major acabará con el *rhizos*, disparará y matará a Adelphin, igual que el Baron Visi eliminará a Sarcopte[97], al Cénobite, a Vandenbouic[98] o las chicas que se crucen en su camino, –por agotamiento sexual–, y Antioche torturará a Sérafinio y cometerá finalmente un parricidio.

Más adelante analizaremos a qué obedece la superactividad de estos personajes que cometen crímenes tan rocambolescos sin inmutarse, sin ningún remordimiento. Baste con señalar aquí la manera en la que se establecen las relaciones entre ejecutores y víctimas.

Por ejemplo, el Baron, el padre de Antioche, –que en su papel de agresor se parece al Major– liquida al Cénobite:

> [...] l'ignoble personnage que l'on nommait Cénobite brassait des mixtures sans nom derrière un bar de bois de cornemuse [...] une détonation sèche claqua sous la voûte et le Cénobite rendit sa vilaine âme au diable tandis que sa carcasse roulait à terre. Le Baron, saisissant son revolver, fit sauter la lampe de mille watts qui éclairait cette scène d'horreur [...] (TA, 143-144).

[97] Una especie de ácaro parásito que anida en la epidermis de los mamíferos.
[98] « Je voudrais le connaître, ce Vandenbouic… murmura le Baron… je voudrais étriper sa sale carcasse de pseudo-hollandais dipsomane ». (TA, 154). « Cet ex associé de Brisavion devient un féroce concurrent du Baron Visi qui le qualifie de " pseudo Hollandais dipsomane ", comme s'il c'était un défaut – dipsomane, bien sûr. Nous apprenons aussi que sa soeur Katrina est la mère d'Alvaraide... Brute épaisse au crâne de granit, il lutte contre le Baron entre Bayonne et Bornéo – on voit la relation hollandaise – mais en meurt misérablement ». Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit.*, p. 395.

Como si fuera un pistolero, el Baron Visi, –o el Major–, demuestran así cómo se burlan del mundo, cómo hacen prevalecer la terrible individualidad de su carácter.

Hacia el final de la novela, en el capítulo XLIV « Pas de titre», Dunoeud, el mayordomo de Adelphin, apresará al Major, a Antioche y al anciano Baron Visi y les amenazará con torturarles si no le desvelan dónde se encuentra el *barbarin*. Tras golpearles y atarles, –es en ese preciso momento cuando Antioche y el Major tienen la interesante conversación sobre el amor–, aparece oportunamente Popotepec que le dispara en el cráneo. Dunoeud pasa de ser verdugo a ser víctima y viceversa porque tiene tiempo de partirle el cráneo en dos. El Major y Antioche cogen el *barbarin* y, a pesar de que el Baron Visi había estado dispuesto a dejarse torturar en lugar de su hijo y de que a lo largo de toda la novela Antioche no ha dejado de buscarle, éste último mata sin motivo a su padre ahorcándolo, y se va con el Major en el coche. Igual de inexplicable es el parricidio que comete Antioche como el hecho de que el Major arroje el codiciado *barbarin* al mar desde un acantilado.

En *L'Écume des jours* o en *L'Automne à Pékin*, se verá que los papeles de víctima y verdugo son perfectamente intercambiables. En *L'Écume des jours* no sólo los jefes que tienen que soportar Chick o Colin son los personajes monstruosos o malvados que pisotean a sus empleados, Colin también será capaz de matar sin apenas turbarse a un empleado de la pista de patinaje. Y a otro nivel, en esas relaciones amorosas desgraciadas, tampoco quedará claro a quién debe adjudicársele un papel u otro, en el sentido de que Chloé puede ser la víctima pero también se presenta como el verdugo de Colin. Del mismo modo que Alise es la víctima de Partre y su ejecutora.

En *L'Automne à Pékin*, el interno es la víctima del Pr. Mangemanche, pero su muerte condena a su vez al médico, de forma que no quedan claras tampoco las fronteras o los límites, cualquiera puede adoptar el papel de víctima y luego el de verdugo o viceversa. En el preludio B, Claude León sufre el asedio de su jefe pero asesina también a un ciclista y a un guardia, y luego se convierte en un ejemplar ermitaño, imagen de inocencia y abnegación. Los *agents d'exécution*, Carlo y Marin, protagonizan una revuelta proletaria contra Amadis Dudu, pero ¿no es acaso Amadis el peor verdugo?

> – Des voleurs et des imbéciles, dit Amadis.
> Le pied de Marin l'atteignit au bas-ventre. Il poussa un cri étouffé et tomba sur le sol, replié sur lui-même. Sa figure était blanche et il haletait comme un chien qui a couru.
> – Tu as eu tort, dit Carlo. J'étais calme.
> – Oh ça va, dit Marin. J'ai pas tapé trop fort. Il va pouvoir marcher dans cinq minutes. Il avait envie de ça. (AP, Mov. III, cap. I, 389-390).

Los obreros agreden físicamente pero el patrón es el verdadero ogro, se trata sólo de una venganza contra el verdugo.

Y en cuanto a la problemática relación de Angel y Anne, nunca quedará claro si Angel es el verdugo de Anne, pues efectivamente le ha matado, –o le ha ayudado a morir, como diría el abbé Petitjean–, o si en realidad es Anne, junto a Rochelle, los que han acabado con Angel, los que han destruido su ingenuidad y su capacidad de amar.

En las dos últimas novelas, en *L'Herbe rouge* y en *L'Arrache-coeur*, es donde más se aprecia este tipo de relaciones despiadadas entre *nés glifés* y *nés gifleurs*.

En *L'Herbe rouge*, observamos –junto a Wolf, que se mantiene distante–, la tremenda crueldad del individuo a través del juego sádico de la *saignette*, que consiste básicamente en ensartar agujas[99] en los cuerpos desnudos de niños y mujeres dianas. En el capítulo XX Wolf y Lazuli conocen a dos marineros, Sandre y Berzingue, que les proponen ir del *quartier des amoureuses* al *quartier du jeu*.

> Du côté des joueurs, on s'asseyait dans des fauteuils en cuir, de l'autre, des gens étaient debout, nus et attachés, femmes ou hommes, suivant les goûts. [...] Sandre s'assit, porta sa pipe à sa bouche et souffla. Là-bas, devant lui, il y avait une fille de quinze ou seize ans. l'aiguille se ficha dans la chair de son sein gauche et une grosse goutte de sang se forma, coula et descendit le long du corps. (HR, cap. XX, 479).

Curiosa manera ésta de presentar una tortura como si fuera un juego, con sus reglas y sus pautas, y a los sanguinarios carniceros como jugadores. Wolf se abstiene de participar en ese «juego» de la *saignette* « – Moi, dit Wolf, je n'ai plus guère envie. » (HR, cap. XX, 479). Sin embargo Lazuli participa con los marineros, y es tal la

[99] A los doce años, cuando Boris Vian enfermó de las anginas infecciosas, sentía pavor por las inyecciones del practicante.

vinculación con la sexualidad de esta tortura sádica, que Saphir, excitado, se ve asaltado de nuevo por su sombra. « Sandre avait lancé ses dix aiguilles. Ses mains tremblaient et sa bouche déglutissait doucement. On ne voyait plus que le blanc de ses yeux. Il eut une sorte de spasme et se laissa aller en arrière dans son fauteuil de cuir. » (HR, cap. XX, 480). El verdugo siente incluso un orgasmo de placer cuando finaliza la tortura. Y aquí, una vez más, el torturador se convierte en el torturado cuando Berzingue, el más vicioso, inculpe las normas y llega demasiado lejos. « Berzingue avait encore soufflé trop fort et il recevait, en représailles, cinquante aiguilles dans la figure. Son visage n'était plus qu'une tache rouge et il poussait des gémissements pendant que deux gardiens l'emmenaient. » (HR, cap. XX, 480).

Pero es especialmente en la última novela, en *L'Arrache-coeur*, en la que se hace más patente la agresión a las víctimas predilectas: los viejos, los niños, los árboles y los animales.

Los seres más débiles, que son vapuleados por el pueblo que se impone contra los personajes marginales, como Jacquemort o La Gloïre, o como Angel –que debe abdicar ante la manera rústica que tiene Clémentine de educar a sus hijos–.

Jacquemort es el que sufre contemplando esos espectáculos de tortura, el que ve las imágenes horrendas y escucha los gritos de las víctimas inocentes, que son maltratadas sólo porque en ese pueblo no existe el sentimiento de culpa ni se pronuncia la palabra vergüenza.

Cada vez que Jacquemort visita el pueblo se encuentra ante un nuevo espectáculo o cuadro estremecedor. El primero es el de la *foire aux vieux*, una especie de venta de viejos en la que se los ofende, se los maltrata y se los trata como si fueran esclavos o ganado. « Il se pencha sur le vieux et soupesa la misérable chiffe en se tordant de rire. – Ah ! Tiens ! je le prends, dit-il au maquignon. Je t'en donne cent francs. – Adjugé ! dit le maquignon. » (AC, I, cap. XI, 555). « – Soixante francs l'Adële ! [...] il assena une grande claque sur le dos de la vieille. – Lève-toi, vieille bourrique, qu'on te voie ! » (AC, I, cap. XI, 556). El psiquiatra asombrado no sabe cómo reaccionar « Il se sentait troublé, mal à l'aise. » (AC, I, cap. XI, 557). Al no poder aguantar más esa denigración, –los adultos se ríen de ellos y los niños los maltratan–, Jacquemort protesta « – Pourquoi riez-vous ? demanda-t-il. Ça ne vous fait pas honte ? [...] – Ça me fait

quoi, vous dites ? – Vous n'avez pas honte ? répéta doucement Jacquemort. Ils sont vieux. » (AC, I, cap. XI, 557). Por toda respuesta recibe un enérgico puñetazo y más tarde se entera de cómo se manejan en ese lugar los problemas de conciencia.

Con los niños, los pueblerinos no son menos brutos y crueles, los trillizos de Clémentine, a pesar de calzar botas de hierro como los caballos, se libran con creces de la violencia que sufren los niños del pueblo. Obligados a trabajar como aprendices, reciben constantes castigos y palizas y trabajan para sus amos como si fueran sus esclavos, son las víctimas predilectas. Jacquemort se enfrenta por primera vez a este atropello cuando visita al carpintero, –para encargarle las cunas de los *trumeaux*–, y allí ve « [...] un petit apprenti... Il était vêtu de loques et ses bras maigres avaient peine à manier la hachette. » (AC, I, cap. XII, 558). No sólo su aspecto raquítico y sucio es lamentable, también lo es el hecho de que son los aprendices los que hacen el trabajo duro. « L'homme clouait, l'enfant travaillait. » (AC, I, cap. XII, 558). La crítica feroz al trabajo[100] que Vian no deja de proponer y plantear siempre que se lo permite la ocasión, adquiere aquí tintes de denuncia desesperada. Estos hombres toscos, zafios y groseros utilizan a sus niños como mano de obra y les tratan peor que a bestias de carga, ante la mirada atónita de Jacquemort. « Jacquemort regarda le petit apprenti qui tapait comme dans un rêve, un misérable automate, rivé à sa labeur sans fin. [...] le petit poignet sale recommençait à s'élever puis à s'abattre, faible et monotone. » (AC, I, cap. XII, 558-559). Igual que ante la escena de los viejos, Jacquemort protesta y sale mal parado pues vuelve a ser golpeado con un puñetazo. « – Vous êtes trop brutal, dit Jacquemort au menuisier. Un gosse de cet âge ! Vous devriez avoir honte ! Le coup qu'il reçut au menton faillit lui faire choir, et il recula de deux pas pour récupérer son équilibre. » (AC, I, cap. XII, 559). Por toda respuesta siempre recibe un puñetazo, ese es el único lenguaje que conocen los lugareños. Como no podía ser de otro modo, cuando vuelve a visitar al carpintero, se encuentra con el burdo ataúd del niño, del pequeño aprendiz. « [...] une oblongue caisse. Le corps de l'apprenti, occupé la veille à tailler la poutre de chêne, reposait, mince et blême, mal recouvert d'un vieux sac. [...] Jacquemort écarta

[100] *Vid.*, Vian, *Le Traité de civisme,* (1979), Paris, Ch. Bourgois, [Presentación, notas y comentarios de Guy Laforet],1996.

une grosse mouche qui bourdonnait en cercle autour de la tête pâle de l'enfant mort. » (AC, I, cap. XIV, 563-564).

La crueldad con los niños no es más que una costumbre del pueblo, de esa sociedad espartana, –como propinarles un golpe para saludarles–, por eso Jacquemort, pese a la repugnancia que le provoca, llega incluso a medio acostumbrarse en su proceso de socialización. Cuando visita al herrador, « L'apprenti murmura bonjour en se garant la gueule du coin du bras, car c'était la joviale coutume des visiteurs que de lui en assener un au passage. » (AC, II, cap. XV, 614). Y al final de la novela, en la tercera parte, el psiquiatra llega incluso a imitar a los lugareños-verdugos, « – Qu'est-ce qu'ils font ? demanda Jacquemort en lui donnant, malgré sa répugnance, un coup de pied dans les tibias. [...] Ça lui rappelait le jour où on crucifiait sur une porte l'étalon dévergondé. » (AC, III, cap. XVII, 657).

Jaquemort copia y se amolda a las costumbres del grupo, adopta y acepta las relaciones de esos monstruos con sus víctimas y en un momento dado él también es capaz de usar el lenguaje de la violencia; precisamente contra el carpintero en medio de una batalla en la iglesia. « Il [Jacquemort] reconnut son adversaire au moment même de lui briser les dents avec son poing. C'était le menuisier qui s'effondra en crachant sa bouche. [...] Une gêne le prenait. Il la rejeta d'un haussement d'épaule. » (AC, III, cap. VII, 641). Él tampoco quiere sentir la ignominia, y, como los demás, irá en esa ocasión a ofrecérsela a la Gloïre a cambio de un puñado de monedas de oro.

Junto a los niños en *L'Arrache-coeur* se tortura también a los inocentes animales que ya no sirven bien a sus dueños, que dejan de ser productivos o que cometen una «falta»; Jacquemort verá una cabeza de vaca clavada en una pica « La tête d'une grosse vache brune dépassait une haie [...] c'était une tête coupée sur un épieu pointu ; une vache punie, sans doute. » (AC, III, cap. III, 628). Pero será sobre todo la crucifixión de un semental lo que le hará sentirse horrorizado. « Un septième et un huitième s'employaient à clouer la jambe gauche de devant. Le clou traversait déjà le paturon, un énorme clou de charpentier à la tête luisante, et un filet de sang coulait sur le poil brun de l'animal. » (AC, II, cap. IV, 590). Este espectáculo de sufrimiento nos recuerda una

imagen de Cristo[101] y una puesta en escena de un teatro de la crueldad. Los árboles del jardín, –imagen simbólica y vegetal de los niños–, serán también sacrificados, talados-harponeados –por orden de la madre– por unos obreros y sus enclenques y enfermizos aprendices. « Ils [los obreros que matan a los árboles] avaient les gestes lents et leurs vêtements bruns et terreux les faisaient ressembler à de gros coléoptères en train d'enterrer leur progéniture. » (AC, III, cap. XVII, 656). Eso es lo que hacen esos verdugos animalizados y oscuros, esos insectos, esos coleópteros, que destruyen a sus crías y desbaratan su futuro.

El crimen y la tortura ponen en relieve la dualidad de la actitud humana como víctima y verdugo. Dos papeles que, como hemos dicho, pueden ser adoptados indistintamente, por el mismo individuo, pues no hay mejor víctima que el peor verdugo. El martirio, el suplicio, son las mejores representaciones de esas relaciones desalmadas, que muestran la imposibilidad de entendimiento entre los hombres, pero sobre todo la impotencia del individuo frente el grupo y por supuesto la utilización, por parte de la sociedad, del ser solitario como cabeza de turco. Como sucede con La Gloïre en *L'Arrache-coeur* o como sucede especialmente con el *Schmürz* en *Les Bâtisseurs d'empire*[102]. En esa obra de teatro el *Schmürz* aparece en escena como un hombre con la cabeza vendada que recibe todos los golpes, pellizcos y bofetadas que los demás personajes: el padre, la madre y Cruche, la criada, le quieran propinar. La única que no lo maltrata es la hija adolescente, la sagaz Zénobie, que es además la única que se empeña en verle, pues los demás actúan como si no estuviera en escena.

[101] Émilien Carassus en « L'Arrache-coeur », propone una hipótesis que consiste en relacionar a La Gloïre con Cristo, en su imagen de pescador de almas y pecados y en su imagen dorada, de lujo y boato. *Vid*., Carassus, É., « L'Arrache-coeur », in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 407. Además esta imagen de crucifixión, como una especie de representación irreverente del sacrificio de Cristo, con las consiguientes connotaciones religiosas, la encontramos también en la novela Vernon Sullivan *Et on tuera tous les affreux*, (1948), en los arreglos decorativos del jardín de Markus Schutz con los cuerpos de los bellos que se suicidan y que se colocan así: « Un homme est crucifié en bordure du chemin... un homme nu lui aussi... très blond ... tout pâle... Une plaie béante lui ouvre le sein gauche... Il est cloué à un tronc d'arbre par une cheville d'acier qui lui a traversé le coeur. En travers de son cou, une pancarte : " Défaut d'aspect " ». Vian, *Et on tuera tous les affreux*, (1948) in *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, p. 989.

[102] Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, in *Théâtre*, Paris, J. J. Pauvert, 1972.

Mucho se ha discutido sobre la naturaleza o la simbología del *Schmürz*, para nosotros nos basta aquí con considerar que representa o personifica al chivo expiatorio, a la víctima, al *né giflé*.

Las relaciones tiránicas de poder y la confrontación entre los personajes que adquieren el papel de víctima y los que adquieren el papel de verdugo, esa negativización de las relaciones humanas, resumidas en el vínculo entre el sacrificado y el ejecutor, donde mejor se aprecian es en los Vernon Sullivan y en algunos relatos, especialmente los recogidos en *Les Fourmis*[103] (1949). Como « Les Poissons morts[104] » o « Les Bons élèves[105] », en los que Boris Vian se complace también en invertir los papeles. Pues si en « Les Poissons morts », inicialmente el verdugo es el patrón y el asistente la víctima, al final el patrón pasa a ser víctima de la *porteuse de poivre* y el asistente a ser verdugo de la *chose vivante*. O bien si Lune, el policía de « Les Bons élèves », es el verdugo al matar a su novia por error, pasa a ser una víctima de su propio crimen. En « Le Retraité[106] » de *Les Lurettes fourrées*, el viejo que era víctima del sadismo de tres niños, se convierte al final, de manera inesperada, en el verdugo de uno de ellos al matarlo a balazos. O en « Un coeur d'or[107] », el criminal que mata al Père Mimile, para robarle su corazón de oro, se convierte a su vez en la víctima de un dulce niño, Brise bonbon.

No hemos de olvidar tampoco la descabellada y extravagante tortura que infligen a un pasajero llamado Saturne Lamiel sus compañeros de compartimento en « Le Voyage à Khonostrov ». Suplicio significativo porque simboliza la tortura desalmada e inexorable con la que la sociedad somete al individuo que lleva la contraria, ya que, si Saturne es torturado por los desconocidos que le rodean, es simplemente por no querer participar en su conversación y por auto-excluirse del grupo.

---

[103] La única recopilación de relatos establecida por el propio autor, ya que el resto de recopilaciones: *Le Loup-garou*, *Les Lurettes fourrées* y *Le ratichon baigneur,* son antologías de relatos póstumas.
[104] Vian, « Les Poissons morts » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, pp. 103-121.
[105] Vian, « Les Bons élèves » in *Les Fourmis*, *op. cit.* , pp. 27-35.
[106] Vian, « Le Retraité » in *LesLurettes fourrées*, junto a *L'Herbe rouge*, Paris, Le livre de Poche, 1992, pp.181-184.
[107] Vian, « Un coeur d'or » in *Le Loup-garou,* (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 21-26.

La tortura es un claro ejemplo de cómo Boris Vian escenifica e individualiza la violencia, de cómo exterioriza el sufrimiento inútil, el castigo inmerecido. Las imágenes de dolor aluden a esas relaciones crueles, que muestran la nulidad del individuo frente a las decisiones del grupo y la utilización, por parte de la sociedad, del ser solitario como testaferro. Sea víctima o verdugo para Vian el hombre es a menudo un lobo para el hombre, y por eso él prefiere no ser un hombre sino un lobo, un Wolf o un *Loup-garou*.

Un lobo muy particular, vegetariano, elegante, cultivado y amante de la mecánica, como Denis. Aunque no pueda evitar ser contaminado por los hombres, por la *Morsure du temps*, –por el mordisco del Mago del Siam–, por su violencia y su lascivia.

REINOS CONFUNDIDOS EN UN MUNDO INSÓLITO
HUMANOS, ANIMALES, OBJETOS HÍBRIDOS

III. REINOS CONFUNDIDOS EN UN MUNDO INSÓLITO: HUMANOS, ANIMALES, OBJETOS HÍBRIDOS.

Del mismo modo que en la pintura surrealista[1] observamos seres en el interior de otros seres[2], –los elefantes con patas de jirafa de Dalí–, en las novelas de Boris Vian encontramos numerosos personajes híbridos, medio hombres medio animales, medio animales medio vegetales, medio objetos medio humanos, –por citar algunas combinaciones– que muestran una inquietante continuidad de la materia y convierten las metamorfosis en una especie de involuciones. Pues como dice M. Gauthier, en el caso de Vian « La métamorphose y est fondamentalement un procès de déshumanisation[3] »; toda metamorfosis es considerada como una declinación, como un paso más hacia el deterioro, porque se concibe una cadena de degradación o decadencia progresiva de la materia, según la cual lo vegetal es peor que lo animal y la materia blanda peor que la dura. Y existe un movimiento que arrastra al hombre hacia la viscosidad original, hacia la substancia o la materia de la que ha surgido. –el ejemplo más claro es quizá la licuefacción del espacio y los personajes de *L'Écume des jours*–. « Dans sa plasticité métamorphique, il lui est égal d'être pierre ou végétal ou sanie. La matière et la mort, encore une fois, c'est la même chose[4]. ». El hombre es literalmente tragado por la materia del mismo modo que las plantas carnívoras atrapan a las moscas y los alimentos se deshacen en los jugos gástricos. La Naturaleza del *langage-univers* de Vian no nos hace pensar en el panteísmo romántico, sino más bien en una Naturaleza « [...] dont les rampements tirent leur énergie du meurtre indéfiniment perpétré. Vision particulière, complètement et lyriquement pessimiste, de l'entropie, l'univers est en

[1] Vian dedicó una *cantilène en gelée* a Brenot, otra a Labisse –que pintó a Vian como Bison Ravi con una cabeza de bisonte y una mantis religiosa al lado–, y otra a Coutaud, cuya obra Vian comentó en alguna ocasión. Además Vian era un admirador de Max Ernst y de Salvador Dalí. Por otro lado no hay que olvidar que su faceta como pintor fue otra de las vidas paralelas de Vian. Arnaud en *Les vies*, señala una actividad pictórica intensa en junio de 1946, o sea, entre la redacción y la publicación de *L'Écume des jours*. *Vid*., Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit*.

[2] « Dominguez dont la machine à coudre électro-sexuelle est une " femme modifiée " ; et Coutaud les armoires aux végétations, et Dali les montres molles et tous les objets retournant à la pâte originelle. ». Gauthier, M., *L'Écume des jours*, *Boris Vian*, Paris, Hatier, " Profil d'une oeuvre ", 1973, p. 117.

[3] *Ibid*., p. 121.

[4] *Ibid*., p. 125.

marche vers l'état mou de la matière[5] ». Por ello, el hecho de que los personajes «humanos» se metamorfoseen en animales o en plantas, –como sucede, por ejemplo, con la mayoría de personajes femeninos–, posee rasgos siniestros. La sexualidad, la relación con la mujer-animal o la mujer-planta, tiene un carácter nefasto porque hace volver al hombre a la materia primigenia. Y de forma mucho más negativa aparecerán los hombres mecanizados, metalizados, petrificados o convertidos en meros objetos, como veremos que sucede con los obreros y trabajadores androides.

En cambio, pensamos que el animismo de los objetos y la personificación de los animales puede analizarse desde dos perspectivas, por un lado observaremos una vertiente negativa o amenazadora en el movimiento animal y en la hostilidad de los objetos. Pero, por otro lado, consideramos que se trata de una materia que remonta la escala establecida que iría del hombre al animal, del animal al vegetal, del vegetal al mineral sólido y del mineral sólido al blando; esto es, que los animales y objetos animados o personificados se aproximan a la vida, a la forma humana, y que participan con su vitalidad, –con la alegría y dinamismo alocado de los personajes de dibujos animados– en el universo vianesco.

La creencia en la confusión de los reinos animal, vegetal y mineral es muy antigua, aparece ya en Lucrecio, en su extenso poema didáctico *De rerum natura*, donde exponía que todos lo seres circulaban los unos en los otros en un flujo continuo y que por tanto, todo animal era más o menos un hombre; como todo mineral era más o menos una planta y toda planta era más o menos un animal. Idea que se perpetúa de múltiples maneras a lo largo de la historia y de las distintas culturas. « L'idée de la transmutation des espèces, déjà en germe chez les penseurs du XVIII siècle, en particulier chez Diderot, a trouvé en Darwin son défenseur le plus passionné[6] ». Desde la metempsicosis hasta Darwin, que introduce la hipótesis según la cual el hombre desciende del simio[7], la impresión de que los elementos y los reinos de la naturaleza no se separan es constante, pero se ha interpretado de diversas formas. G. Bachelard, en el capítulo VIII « La rêverie pétrifiante » y el IX « Le métalisme et le minéralisme » de *La Terre et les*

[5] Gauthier, M., *L'Écume des jours*, *Boris Vian*, *op. cit*, p. 120.
[6] Brunel, P., *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 66.
[7] Todos recordamos el capítulo de *Alicia en el país de las maravillas* –cuento seis años posterior a *El origen de las especies* (1859)–, en el que la diminuta Alicia cruza a nado, junto con otros animales, el mar que ha formado con sus propias lágrimas; en los dibujos de Carroll un simio va a la cabeza.

rêveries de la volonté, decía que los tres reinos participaban en el mineralismo a distintos niveles, que existían concomitancias pues se hablaba de la «maduración mineral», del «herbolario mineral» o de una «mina fecunda». La naturaleza, para el alquimista, estaba animada por una finalidad material. El universo sublunar se dividía en tres reinos, la vida animal era la cotidiana, la vegetal la anual y la mineral la secular, de forma que el metal era una sustancia-siglo. Las piedras duras eran residuos vegetales concentrados, fósiles de materia viva, así como el cristal o el metal. Todos los elementos de la Naturaleza partían de la materia viva y los minerales eran una sistematización de la muerte, de una muerte íntima de la materia. La vida mineral daría por tanto la última materia, el último cadáver, que cuanto más condensado más lejos estaría de la vida.

> A Koyré disait des mystiques, spirituels et alchimistes du XV^e^ siècle allemand que pour eux « Chaque partie de l'univers reproduit et reflète la structure initiale du tout ; il faut donc, dans tous les corps, même inertes, les éléments, les pierres, les métaux, etc., admettre l'existence d'une " âme " invisible qui s'exprime par les corps matériels », et plusieurs des commentateurs de Vian ont suggéré une telle lecture alchimique de son monde des objets[8].

Como por ejemplo Noël Arnaud, que interpreta *L'Automne à Pékin* según las vías de la búsqueda alquímica en un texto crítico que publicó en el *Cahier* 25 del Collège de 'Pataphysique[9].

Texto en el que, –según esa interpretación–, puede leerse:

> [...] le Trt Satrape le peuple de tous ceux qui selon de *De Alchimia* d'Albert-le-Grand –ont voulu découvrir la Pierre philosophale : *savants* (et c'est le professeur Mangemanche, constructeur du Ping 903, modèle réduit), *abbés* (et c'est l'abbé Petitjean, inspecteur des ermites), *directeur* (et c'est le pédéraste Amadis Dudu, qui dirige les travaux de construction du chemin de fer dans le désert d'Exopotamie), *chanoines* (c'est encore l'abbé Petitjean, qui le fut à St Philippe-du-Roule), *physiciens* (ce sont les ingénieurs Anne et Angel), *illettrés*, (ce sont les « agents d'exécution » Carlo et Marin[10]).

[8] Gauthier, *L'Écume des jours*, *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 120.
[9] Interpretación crítica muy interesante publicada el 3 décervelage 84 EP (o vulgarmente en 1956) que Freddy de Vree recoge y publica íntegramente como apéndice en *Boris Vian*, Paris, Le Terrain vague, 1965, pp. 185-189.
[10] De Vree, *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 186.

En la alquimia se establecen correspondencias entre los metales y los astros, –el extraño Sol de *L'Automne à Pékin*[11]–, y entre los metales y las partes del cuerpo humano –Paracelso–, y durante los siglos precientíficos la medicina tenía en cuenta esto y el hecho de que un cuerpo enfermo era el centro de un universo en desacuerdo. Hoy en día, como dice Bachelard, la ciencia y la Filosofía no pueden impedir el juego de los valores imaginarios. Y esa teoría de la enfermedad aparece ejemplificada en *L'Écume des jours*, donde el trastorno físico de Chloé es inseparable de la destrucción del espacio y de la degeneración del universo de la pareja.

Además, en Boris Vian la prolongación, continuación o encadenamiento de la materia orgánica e inorgánica constituye un recuerdo constante de la muerte, –o más bien del ciclo vida-muerte– y refleja el pesimismo de una degradación existencial. En *La Nausée* de Sartre podemos leer: « Ma tante Bigeois me disait, quand j'étais petit : " Si tu te regardes trop longtemps dans la glace, tu y verras un singe. ". J'ai dû me regarder encore plus longtemps : ce que je vois est bien au-dessous du singe, à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes[12] [...] ». El hombre pierde sus contornos humanos, y ya ni siquiera se convierte en el simio darwiniano, es un vegetal, un pólipo, una ameba, un microbio, una bacteria, una célula, no es nada.

En este capítulo analizaremos, en un primer apartado, la degeneración de los personajes humanos, cuyos órganos se separan del resto del cuerpo y se independizan, veremos cómo se lleva a cabo su conversión en animales, vegetales y minerales. Estudiaremos, en un segundo apartado, la presencia de personajes animales personificados en las novelas y analizaremos el significado del imaginario teriomorfo vianesco y, en un tercer apartado, nos referiremos a los objetos animados que podrían vincularse directamente con los últimos capítulos de este trabajo, dedicados a la exteriorización del personaje y al personaje en el espacio.

[11] De Vree, interesado por la interpretación de Arnaud, consulta a Canseliet, *Le matin des magiciens*, y a Fulcanelli *Demeures philosophales* y *Le Mystère des Cathédrales*, y señala, por ejemplo, respecto al Sol de franjas de luz y de sombra de *L'Automne à Pékin*, lo que decía Fulcanelli sobre los rayos del Sol: « Les vieux alchimistes, qui possédaient, de source traditionnelle, plus de connaissances que nous sommes disposés à leur en accorder, assuraient que le soleil est un astre froid et que ses rayons sont obscurs ». (*Demeures philosophales*, p. 23.). *Vid*., de Vree, *op. cit.*, p. 58.

[12] Sartre, *La Nausée*, (1938), Paris, Gallimard, 1972, p. 222.

III. A. Los personajes «humanos» híbridos.

En ese proceso de deshumanización los personajes «humanos» empiezan desarticulándose en partes, se deconstruyen y desestructuran físicamente, como si fueran maniquíes que hay que ensamblar o muñecos a los que un niño cruel ha arrancado los brazos, la cabeza o un ojo de cristal.

Esta división y separación de los órganos y partes del cuerpo de los personajes, puede obedecer a varias causas. Nicole Buffard-O'Shea en *Trois fous du langage* habla de carnavalización y de elemento de una realidad grotesca. « Vian a créé une oeuvre partiellement " réaliste grotesque ", terme avec lequel Mikhaïl Bakhtine a qualifié l'oeuvre rabelaisienne. Vian comme Rabelais s'adonne à une carnavalisation généralisée, c'est-à-dire à un renversement systématique du " haut " par le " bas[13] " ». En ese sentido Vian no duda en colocar al hombre por debajo del animal o del vegetal, rebajándole en esa escala, metamorfoseándole como en las pinturas de El Bosco[14]. Y hereda de Rabelais la importancia que éste le concede al cuerpo; un cuerpo que para ser grotesco debe ser inarmónico y estar descoyuntado, desencajado, desmembrado o desunido.

> Chez Vian comme chez Rabelais, le corps a une place prépondérante et c'est un corps grotesque, dans la plupart des cas, car il est non-fini, il se mélange à son environnement. Il correspond au concept corporel des peintures grotesques, à l'origine du genre au XV siècle, qui se sont très vite marginalisées par rapport à la peinture classique où le corps était confiné dans des limites immuables qui le séparaient des autres domaines (animal et végétal par exemple). [...] Or, dans l'ensemble de l'oeuvre vianesque le corps a la capacité de se désintégrer et chaque partie du corps a la possibilité d'agir indépendamment des autres. Ce le cas notamment de l'oeil. Pour être grotesque cependant, l'oeil doit être exorbité, il doit se détacher du corps, en quelque sorte pour fusionner avec son environnement. Tel est cet oeil qui roule sur lui-même, dans le ruisseau d'alcool à

[13] Buffard-O'Shea, N., « Convergence textuelle chez Vian et Queneau », in *Vian, Queneau, Prévert, Trois fous du langage*, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 41.

[14] En el tríptico del *Jardín de las delicias*, el movimiento y las metamorfosis en animal o en planta van unidos. En la tabla de la derecha se aprecia la quietud del paraíso, con un Adán y Eva rodeados por una jirafa y un elefante blancos, un unicornio que bebe en el estanque y una multitud de animales de todo tipo, en la tabla central, la terrenal, se operan los cruces y metamorfosis, y en la tabla de la izquierda, del infierno, desborda ya la fantasía y el movimiento. En el *Carro de Eno*, los personajes nobles, en procesión, aparecen estáticos, mientras que las figuras del pueblo, aquellos que buscan los placeres prohibidos, se retuercen y se arremolinan.

> proximité du cabinet du docteur Mangemanche dans *L'Écume des jours*, et qui regarde les personnages pendant quelques instants[15].

Boris Vian persigue que el cuerpo de sus personajes «humanos» no se defina, no se concrete o limite en el espacio, sino que estalle en mil pedazos. Y no sólo los ojos van por libre, también la cabeza, el corazón o los apéndices, las manos y los pies, se independizan del tronco y actúan por sí solos, funcionando a veces como sinécdoques de la parte por el todo.

Como veremos, los ojos, la cabeza y el corazón de los personajes, son las partes de sus cuerpos que aparecen más frecuentemente focalizadas. Aunque encontramos el mismo principio y el mismo tipo de tratamiento con los pulmones de Chloé en los que brota y se arraiga el nenúfar. La enfermedad que parece extenderse a los demás personajes y al espacio se concretiza a un tiempo en una víscera de la hermosa Chloé. El Pr. Mangemanche es el primero en descubrir que tiene algo en el pulmón derecho y se lo muestra, a Colin y a Chloé, mediante una extraña radiografía. Ese ataque mudo, traicionero, que parece partir del propio cuerpo, esa enfermedad, –que Vian conocía muy bien desde los doce años, al sufrir unas anginas infecciosas que provocaron su insuficiencia cardiaca–, se materializa, se limita y casi se palpa. Del mismo modo que sentimientos o pensamientos abstractos relacionados directamente con el cuerpo, como son la muerte o el amor, –la parte física y espiritual que comprende siempre Eros y Thanatos–, se hacen visibles, perceptibles, como la cabellera dorada de Alise que recoge su tío Nicolas y guarda en su bolsillo[16]. Esa cabellera se emancipa del cuerpo sin vida, alcanza la autonomía, y, gracias a su refulgencia sobrevive, se aleja de un cuerpo muerto, carbonizado.

Los pies, –calzados con chispeantes zapatos amarillos–, o las manos, « Les mains de l'interne tremblaient comme des marteaux de sonnette. » (AP, D, cap. VI, 253), parecen también desenvolverse y conducirse con total independencia del resto del cuerpo. De ese modo el personaje no tiene por qué responsabilizarse de sus actos, ya que las manos y los pies son los que hacen y se desplazan, permitiendo así un cierto distanciamiento del personaje respecto a sus acciones. Por otra parte, las manos, los pies o la cabeza y el

[15] Buffard-O'Shea, N., « Convergence textuelle chez Vian et Queneau », *op. cit.*, pp. 41-42.
[16] Cabellera incombustible. ¿Habrá querido Vian hacer un guiño a la leyenda del corazón incombustible de Juana de Arco? Teniendo en cuenta lo importante que es para él ese órgano no nos extrañaría.

corazón, no sólo actúan por su cuenta, mostrando las intenciones o la interioridad del personaje, –¿qué mejor manera de entender o conocer el sentimiento amoroso de un personaje que observando directamente su corazón?–, sino que a veces son escindidos del tronco brutalmente. Por ejemplo, en *L'Écume des jours*, las manos de los trabajadores encadenados a las máquinas de la fábrica en la que trabaja Chick, son seccionadas cuando se produce una avería o bien en *L'Automne à Pékin*, el Pr. Mangemanche amputa la mano del interno gangrenada, y cada vez corta más hacia arriba. « – Je vais lui couper la main. Ne regardez pas si ça vous dégoûte. C'est indispensable. Je pense qu'il en crèvera parce qu'il est dans un triste état. » (AP, Mov. II, cap. X, 365). Es como si el personaje « humano» pudiera dividirse físicamente en trocitos y mostrar una disección corporal dolorosa que podría corresponderse con una discordia interna, –ya hemos considerado la problemática del doble siempre presente en los personajes vianescos, sean principales o secundarios–. Un ejemplo demostrativo, en este sentido, de ablación torturadora de la psique o de la interioridad de un personaje, lo encontramos al final de *L'Herbe rouge*, cuando Wolf está a punto de suicidarse despeñándose desde lo alto de un acantilado. Para ello escala, trepa con dolor arañándose el cuerpo con la maleza de una naturaleza adversa. « Des plantes aux griffes acérées déchiraient son corps en mille endroits. Le souffle court, épuisé. Wolf s'approchait de la crête. [...] sur sa figure , la gifle du vent de face. » (HR, cap. XXXIII, 528). En ese ascenso, en el que las plantas se animalizan, –tienen garras– y el viento le abofetea como si fuera un humano, las crueles piedras le torturan arrancándole algunas uñas. « Une de ses ongles se coinça dans une fente de la pierre. D'un coup sec, il retira sa main. Son doigt se mit à saigner et le sang battait dedans, précipité[17]. » (HR, cap. XXXIII, 527). Ese detalle de la uña arrancada es significativo porque es una imagen lacerante de amputación, que responde a la mutilación interna que se ha operado en él. Wolf ha perdido a su doble, a su Yo del pasado, y del mismo modo pierde con extremado dolor[18] partes de su cuerpo que no son focalizadas arbitrariamente.

[17] La sangre que brota del dedo, –y de todo su cuerpo–, y se precipita, es quizá la que tiñe de rojo las rocas y la vegetación del acantilado de *L'Arrache-coeur*.
[18] Un martirio o tortura, tristemente famosa, consiste en arrancar o introducir astillas en las uñas.

Dejando a un lado las manos, los pies y otras partes del cuerpo aisladas, –que suelen negativizar al personaje «humano»–, nos centraremos ahora en los órganos que aparecen contemplados con más frecuencia: los ojos, la cabeza y el corazón.

En un próximo capítulo dedicado a la perceptibilidad visual del personaje estudiaremos con mayor detenimiento la relevancia de los ojos de los personajes, pero aquí debemos reseñar que la importancia de la mirada se materializa, se corporeiza gracias al órgano ocular, que cobra vida y se separa del cuerpo. Existen numerosos ejemplos, baste con recordar el ojo turbador que mira a Colin y Chloé desde el arroyo de éter e inmundicias cuando se dirigen a la consulta de Mangemanche. « Un oeil roula sur lui-même, les regarda quelques instants et disparut sous une large nappe de coton rougeâtre et molle comme une méduse malsaine. » (EJ, 145). Ese ojo «medusea» a los personajes, les paraliza con su mirada, y posee connotaciones tremendamente negativas por su naturaleza acuosa, su color y su comparación con la « méduse malsaine[19] ». Ese ojo es el reducto de un humano que se ha degradado hasta animalizarse, pues ese globo ocular se convierte en un animal acuático, que nada en el éter, y resulta tan frío como el ojo de un pez. Eso nos recuerda que en *La Nausée* unos ojos se describían así: « Les yeux surtout, de si près, sont horribles. C'est vitreux, mou, aveugle, bordé de rouge, on dirait des écailles de poisson[20] ». Los ojos literalmente desgarrados del cuerpo estarán animados pero serán ojos muertos, que miran pero son ciegos, como los ojos de los difuntos, como los ojos vacíos de Wolf muerto o el de Lazuli negro y profundo como una cloaca. « [...] lorsqu'elle [Folavril] se jeta sur son ami pour le ranimer, elle vit que son oeil droit n'était plus qu'un cloaque noir. » (HR, cap. XXIX, 511).

Ojo muerto será también el ojo de cristal del Major que se convierte en un objeto y que, a pesar del uso lúdico que el Major hace de él, –suele enjuagarlo en alcohol para que brille con mayor intensidad o bien se lo traga sin más–, resulta angustioso al mismo tiempo. El ojo artificial del Major desciende un poco más en la escala, ya no es animal sino perteneciente a la materia dura y forma parte indisoluble de la personalidad de ese personaje, intrépido como un pirata romántico con parche en el ojo y pata de palo.

[19] La imagen de la medusa es muy recurrente, desde el *rhizostomus* de *Trouble dans les andains*, que es una medusa gigantesca hasta todas las cabezas reventadas que se comparan con medusas como la del protagonista del relato « Le Rappel » o la de un personaje que muere en la pista de patinaje en *L'Écume des jours*.
[20] Sartre, *La Nausée*, (1938), *op. cit.*, p. 32.

Además Vian se complace en señalar especialmente, en primeros planos narrativos, el ojo o los ojos de sus personajes a través de frases o expresiones hechas tales como « se rincer l'oeil », en el caso del Major, o por ejemplo « Amadis qui suivait d'un oeil courroucé la progression de l'archéologue à la rencontre du convoi. » (AP, Mov. I, cap. VII, 291). De ese modo «mata dos pájaros de un tiro», por un lado enfatiza la importancia de la mirada materializada en el ojo y por otro se burla de la fijación del lenguaje.

En cualquier caso, toda separación del cuerpo humano de alguno de sus componentes esenciales, –la vista es el sentido primordial para la percepción, la cabeza para pensar y el corazón para sentir–, debe ser interpretado como un signo negativo.

En cuanto a la cabeza y el corazón, resulta revelador el hecho de que la mayoría de crímenes, asesinatos o suicidios, que tienen lugar en el universo vianesco –y que son extremadamente numerosos–, suelen llevarse a cabo a través de la decapitación o bien por arrancar o apuñalar el corazón[21]. Y es que, metafóricamente se trata de hacer desaparecer la cabeza y el corazón, es decir, el intelecto y el sentimiento, la razón y la pasión. El fantasma de la guillotina puede perfilarse en esa obsesión por separar la cabeza del tronco. En *L'Écume des jours*, ¿el *marchand de remèdes* no ejecuta la receta con una pequeña guillotina? Pero las formas y maneras de decapitar son múltiples y variadas. El músico del relato « L'Écrevisse », Jacques Théjardin, harto de su hidrocefalia, de que su cabeza le pese más de cuatro kilos por culpa del sudor que le provoca su enfermedad, se la corta con un cuchillo sin más.

> Alors, il prit un grand couteau et se coupa la tête. Il la mit dans l'eau bouillante avec un peu de cristaux pour la nettoyer et ne pas fausser la pesée. Et puis, il mourut avant d'avoir terminé, car ceci se passait en 1945, et la médecine n'était pas encore perfectionnée comme maintenant[22].

[21] También resulta muy productivo el arrojarse al vacío, –y los ejemplos son numerosísimos– o bien se pueden poner en práctica técnicas o estrategias mucho más variopintas e imaginativas como las de Lee Anderson en *J'Irai cracher sur vos tombes*, o como las de James Monroe, –el hermano de Marilyn–, en *Série Blême*. Obra de teatro en la que este escritor de novela negra con problemas de concentración y de bloqueo imaginativo se aísla en una cabaña en los Alpes para esperar sentado a la inspiración. Desgraciadamente su paz se ve pronto perturbada y eso le lleva a cometer innumerables crímenes sangrientos, –de muy diversa índole–, siguiendo el *Petit Traité du Parfait Criminel* de M. Duhamel. Al final la cabaña se rodea de cruces. ¡Qué mejor inspiración que la propia experiencia!.

[22] Vian, « L'Écrevisse » in *Les Fourmis*, (1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 63.

Esta manera chiflada y despreocupada de matarse no deja de revelar un aspecto intranquilizador, la cabeza separada del cuerpo, –como el ojo–, se relaciona así con el elemento acuático que, como veremos, en Vian siempre es nefasto.

De ahí la insistencia en las cabezas como medusas. Al final de « Le Rappel », el suicida se estrella contra el asfalto y « [...] sa tête fut une méduse rouge sur l'asphalte de la cinquième avenue[23] ». Imagen que aúna la referencia mitológica a la Gorgona de cabellos como serpientes y mirada petrificante decapitada por Perseo y la morbosidad de ese celentéreo de forma indefinida, transparente cuando se mueve en el agua, y que posee un único orificio que es a la vez boca y ano. Por si fuera poco, las representaciones de cabezas cercenadas de medusa poseen connotaciones sexuales referidas a la castración y al miedo a la mujer.

La figuración angustiosa de la cabeza separada del cuerpo recoge la herencia de la novela gótica y de la literatura fantástica, pero Vian reutiliza de manera distinta ese, en cierta manera, tópico. Vian, probablemente, tenía más en mente a la reina de corazones de Lewis Carroll, con esa manía suya de desgañitarse al gritar «Que le corten la cabeza», o bien a Tom introduciendo en sus fauces al escurridizo Jerry, cuando ideó finalizar *L'Écume des jours* con el suicidio de la ratona. Aparatoso suicidio que ideaba la roedora gris de largos bigotes y que consistía en colocar su diminuta y frágil cabeza entre los dientes de un gato cuyo aliento olía a tiburón. El gato con las mandíbulas abiertas, –con la hoja de la guillotina en alto–, debía dejar expuesta su cola al paso del destino, un destino encarnado en once niñitas invidentes del orfanato de Jules l'Apostolique[24].

Decapitación simbólica que cierra esta trágica novela y que nos lleva a otro descabezamiento, esta vez en *L'Automne à Pékin* con Pippo Barrizone. El agente del destino en esta ocasión es el modelo reducido de avión del Pr. Mangemanche, el peligroso Ping 903 que, en las pruebas de vuelo, haciendo caso omiso de la inmensidad

[23] Vian, « Le Rappel » in *LesLurettes fourrées*, junto a *L'Herbe rouge*, Paris, Le livre de Poche, 1992, p. 175.

[24] « On sait qu'on attribue faussement les thermes du boulevard Saint-Michel, près du musée de Cluny, à saint Julien l'Apostat. Il semble que Vian fasse ici un clin d'oeil aux habitués du quartier Latin, en même temps qu'à un de ses saints préférés –ironiquement– , saint Jules qui présida à la naissance de son fils Patrick, le 12 avril 1942. ». Nota de Pestureau, a la edición que manejamos, p. 1307.

del desierto va a parar al interior del hotel y en su vuelo parte en dos el cráneo del pobre gerente. « Devant le comptoir reposait le corps de Joseph Barrizone. La moitié supérieure de sa tête manquait. » (AP, Mov. II, cap. VII, 347). Del mismo modo que la vía férrea, va a pasar por en medio de la única construcción de todo el desierto y va a dividir en dos el hotel, el avión, desde la vía aérea, también lo atraviesa y secciona, –como hace con el espacio–, la cabeza del personaje. « Sur le plan supérieur gauche, il y avait le reste du crâne de la Pipe qui glissa doucement jusqu'à l'extrémité effilée de l'aile et s'abattit sur le sol avec un choc mat, amorti par les cheveux noirs frisés de la Pipe. » (AP, Mov. II, cap. VII, 347). Ese nuevo y sorprendente filo, –el ala de un avión de juguete–, «independiza» la cabeza del tronco del personaje muerto y una vez más el lector se enfrenta a un cuerpo estremecedor, animalizado, que se desliza como un insecto con mil patas negras. « On avait mis ce qui restait de Barrizone dans une grande caisse et il y tenait juste car l'accident l'avait un peu raccourci. Le reste de son crâne lui recouvrait la figure ; à la place de son visage, on ne distinguait qu'une masse de cheveux frisés. » (AP, Mov. II, cap. IX, 360). Un inmenso insecto negro que cubre su rostro y devora su identidad.

Como podemos comprobar, la deshumanización que se opera con la separación de las partes del cuerpo se relaciona siempre con la muerte. Lo mismo sucede con el corazón, motor vital al que Vian, –seguramente por su enfermedad–, concede una especial atención. Por ello encontramos numerosas alusiones a los corazones de los personajes, que cobran vida propia como si fueran huéspedes, en ocasiones desconsiderados, dentro de sus cuerpos. En el relato « Les Poissons morts » el asistente es maltratado hasta por su propio corazón, « Son coeur grognait entre ses côtes et le secouait à grands coups brutaux et irréguliers[25] ». O bien en *L'Écume des jours*, « Colin sentit son coeur virer dans sa poitrine comme une bête enragée. » (EJ, cap. LI, 178). Y el corazón del Major en « Les Remparts du Sud » gira como una peonza[26]. Personificado, animalizado o cosificado el corazón cobra vida y se desvincula del personaje, en ocasiones para agredirle, y en otras simplemente para expresar con sus latidos o su forma algo de su interioridad. Por ejemplo Colin siente su corazón redondo

[25] Vian, « Les Poissons morts » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 107.
[26] « Le coeur du Major tournait très vite sur lui-même, en ronflant comme une toupie de Nuremberg. ». Vian, « Les Remparts du Sud » in *Le Loup-garou*, *op. cit*., p. 37.

como una naranja, « Il [Colin]se sentait le coeur en forme d'orange » (EJ, 124), en oposición al de Partre que tiene forma de tetraedro, de una figura con aristas[27].

Además, como dijimos, para dar cuenta físicamente de la abstracción del amor y de la muerte, ningún órgano más expresivo que el corazón. Vian se burla de la vinculación que culturalmente se ha establecido entre el corazón y el amor, tan simplista como las representaciones de corazones flechados o los Eros en forma de angelotes de las tarjetas de San Valentín, –en su caso además, sufriendo una enfermedad cardiaca, se trataría casi de una ironía–, por ello no duda en plantear con humor este aspecto. Y así Wolf contempla atentamente los corazones que se proyectan, gracias a los rayos X *extra-doux*– en las paredes de su sala de baile, para discernir las verdaderas relaciones de las parejas de bailarines. O, por ejemplo, cuando el abbé Petitjean confiesa al arqueólogo que puede amar porque posee un corazón viril... « – Sous ma douillette, précisa Petitjean, bat un coeur viril. – Libre à vous de l'aimer avec votre coeur... dit l'archéologue. » (AP, Mov. III, cap. II, 390). Athanagore le contesta que es preferible amar mediante otro órgano más viril.

Si, con esa comicidad, Vian desvincula el corazón del amor, no lo hace así con la muerte. Pues en sus novelas abundan las puñaladas y el *arrache-coeur*, cobra una gran relevancia en *L'Écume des jours* y pasa a convertirse en el título de la última novela. Respecto a las cuchilladas en el corazón podemos citar a Saphir Lazuli acuchillando a sus sombras en *L'Herbe rouge*. « Lorsqu'elle vit Lazuli retourner son arme contre lui et se fouiller le coeur elle se mit à hurler. » (HR, cap. XXIX, 510). Ya que en el momento en el que el personaje se deshace de su doble debe hurgar o escudriñar su corazón con un cuchillo/bisturí para erradicar su mal, para rebuscar físicamente en su interior a su mala conciencia.

Y en cuanto a extraer fuera el corazón con un *arrache-coeur*, obedece a esa independencia inquietante, –como el ojo fuera de la órbita o la cabeza separada del tronco–. Alise no los pincha ni los atraviesa, sino que los extrae, de modo similar a los

[27] No olvidemos que para los pitagóricos el tetraedro era la figura del fuego. Fuego que provocará después Alise.

ritos de algunas tribus primitivas en las que el corazón del enemigo era un trofeo, o un sacrificio a los dioses, o comérselo significaba apropiarse de su fuerza.

En *L'Écume des jours*, el primero en sufrir la venganza de Alise armada con el *arrache-coeur* es Partre, y luego todos los libreros que arruinan a Chick. « Le libraire gisait derrière son bureau, son coeur, à côté de lui, commençait à brûler, une flamme noire et des jets recourbés de sang bouillant s'en échappaient déjà. » (EJ, 191). « Le corps du libraire était étendu, les pieds dans les flammes, son coeur à côté de lui, et il [Nicolas] vit l'arrache-coeur de Chick par terre. » (EJ, 195). Es significativo que se repita la posición de los dos libreros, tirados en el suelo y con el corazón a su lado, fuera de su cuerpo, « à côté de lui », pues se señala la separación, y se juega de nuevo con el lenguaje fijado, pues son libreros «sin corazón».

Para finalizar estas consideraciones acerca de la desarticulación del personaje «humano», recordaremos dos imágenes reveladoras de las posturas que adoptan dos personajes principales, –de dos novelas distintas–, cuando están muertos:

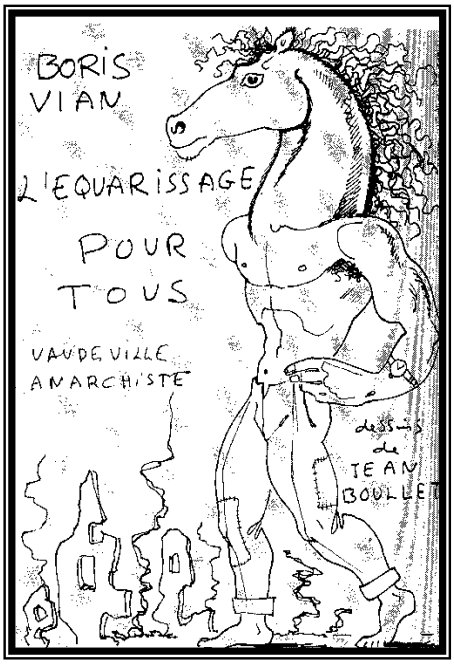
« Anne avait le cou cassé et son corps reposait sur les pierres. Sa figure était neutre et son front portait une large éraflure, à demi cachée par ses cheveux en désordre. Une de ses jambes se repliait sous lui. » (AP, Mov. III, cap. VII, 401).

« À quelques centaines de pas, vers l'ouest, le corps de Wolf, un, presque intact, gisait la face tournée vers le soleil. Sa tête, pliée contre son épaule à un angle peu vraisemblable, paraissait indépendante de son corps. Rien n'avait pu rester dans ses yeux grands ouverts. Ils étaient vides. » (HR, cap. XXXV, FIN de la novela).

¿Acaso no parecen marionetas o muñecos rotos?, Anne con « son cou cassé » y « une de ses jambes se repliait » y Wolf con su cabeza doblada en un ángulo «poco verosímil», que « paraissait indépendante de son corps ». Efectivamente, los personajes vianescos se alejan del *effet-personne* cuando las partes de sus cuerpos son focalizados de ese modo, desmembrados y desunidos, en una deconstrucción que se liga invariablemente a la muerte como sucede, como veremos, con sus metamorfosis en animal, en vegetal o en objeto.

« Colin remarqua que l'homme n'avait pas une tête d'homme, mais de pigeon, et ne comprit pas pourquoi on l'avait affecté au service de la patinoire plutôt qu'à celui de la piscine. » (EJ, 69). En las novelas de Vian serán muy frecuentes estos personajes «humanos» animalizados.

Pensemos en los *collages* alegóricos de Prévert, *Succession*, en los que mezcla o combina los cuerpos humanos con cabezas de animales, o en los dibujos de Jean Boullet, de los diez *Barnum's digest* o de *L'Équarrissage pour tous*, el hombre con cabeza de caballo.



Dibujo de Jean Boullet.

Y este proceso, –que analizaremos con más detenimiento cuando estudiemos a los personajes «animales»–, obedece, como hemos dicho, a una degradación o involución. Si bien, algunas veces, esta hibridación puede darse también para atender a juegos de palabras o para interpretar al pie de la letra el lenguaje, como sucede en la primera parte de *L'Écume des jours*; « Une patineuse, à la fin d'un magnifique grand-aigle, venait de laisser tomber un gros oeuf qui se brisa contre les pieds de Colin » (EJ, 70). La metamorfosis puede surgir de una metáfora, de una comparación o de una expresión hecha llevada hasta sus últimas consecuencias, el « grand-aigle », y esto se pone cómicamente de manifiesto en la segunda parte, pues la patinadora convertida en una

enorme águila deja caer « un gros oeuf ». Generalmente, la metamorfosis en animal, sea en el grado que sea, atiende a una evidente deshumanización. Y, por ejemplo, en el caso de la patinadora y del empleado de la pista de patinaje no hay que olvidar que se vinculan a un espacio negativo y que son componentes de un colectivo amorfo, de la masa.

Un claro modelo de personaje principal que sufre una metamorfosis de este tipo es Jacquemort, cuando al psicoanalizar a un gato negro se apropia de su substancia. « Depuis une semaine qu'il avait absorbé l'intégralité de la substance mentale du chat noir [...] ses habitudes physiques et ses gestes réflexes fondamentaux se trouvaient déjà trop profondément acquis pour se transformer beaucoup au contact de ceux du chat noir. » (AC, II, cap. VIII, 598). En absoluto, de hecho adquiere los suficientes gestos y actitudes gatunas como para afirmar que en él se cobija una parcela de la personalidad felina. Pues a partir de ese exitoso psicoanálisis Jacquemort es capaz de apreciar con deleite el sabor de los peces vivos y de las ratas. « Se léchant les lèvres, il ouvrit la bouche et croqua sans hésiter la tête du poisson frétillant. C'était exquis. Et il y en avait plein la mare. » (AC, II, cap. VIII, 599).

Esa animalización degenerativa está presente también en los obreros esclavizados, sin voluntad propia, en las víctimas que ofrecen el aspecto de animales de carga o de otros animales mucho más turbadores. « Une bête écailleuse les regardait passer, debout près d'un poteau télégraphique, – Regarde, Colin, Q'est-ce que c'est ? » (EJ, 112). Esa « bête écailleuse » que tanto asusta a Chloé es un trabajador de los postes de telégrafos y en *L'Arrache-coeur*, los obreros serán oscuros coleópteros[28]. También puede producirse ese cruzamiento de especies para resaltar la naturaleza ridícula de un personaje, como Martin Lardier[29], el criado *factotum* de Athanagore que, como indica su apellido, es lo más parecido a un cerdito, con sus patas cortas y su trasero redondo. « Sa figure rose et pleine brillait d'excitation [...] Martin trottait à ses côtés, remuant ses courtes pattes et son derrière rond. » (AP, Mov. I, cap. IX, 298-299). Y es tonto como l'âne Martin. Su

[28] En contrapartida en *L'Herbe rouge* dos coleópteros se convertirán en obreros al servicio de Lil o en objetos útiles para la manicura. « [...] deux coléoptères spécialisés s'aiguisaient les mandibules en attendant le moment où, posés à pied d'oeuvre, ils auraient à tâche de faire disparaître les peaux. » (HR, cap. XVIII, 471).
[29] Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, *op. cit*., pp. 236-237.

novio, el negro Dupont, comparte patronímico con el perro de Wolf, el Sénateur Dupont. O bien simplemente para caracterizar al personaje, que manifiesta su carácter o su personalidad a través de un determinado animal. « – Et vous, vous êtes un lion, continua Anne en se tournant vers l'archéologue. Je suis content de vous connaître. – Je suis un vieux lion, dit Athanagore. Et la comparaison serait plus exacte si vous aviez choisi un animal fouisseur. » (AP, Mov. III, cap. IV, 298).

Por otro lado, ya hemos comentado que los personajes femeninos suelen estar especialmente relacionados con los animales, pues la mujer parece simbolizar en Boris Vian el lado animal de la especie y no a un individuo. En *L'Écume des jours* Chloé va a menudo cubierta de pieles, o de plumas, « Chloé entrouvrit son mantelet de duvet. » (EJ, cap. XLVII, 168-169), como un animalillo suave, exactamente igual a la ratona. Y esa animalidad –ya lo veremos– se relaciona con el sexo « [Chloé] câline comme une couleuvre. » (EJ, 114). Los personajes femeninos fundamentalmente sensuales, como Zizanie, Chloé, Alise, Isis, Rochelle, Lil o Folavril, se animalizan, son « la chose vivante » del relato « les Poissons morts », son una criatura caliente, de piel sedosa y cariñosa con su dueño. Por ello Folle es descrita así « Folavril ne pensait pas. Elle vivait simplement et elle était douce, à cause de ses yeux de biche-panthère –panthère aux coins–. » (HR, cap. III, 433).

Las mujeres son animales y también vegetales, son flores. No vamos a detenernos en este punto porque lo analizamos en otros capítulos, pero sí es conveniente observar aquí que, de ese modo, la mujer-pantera, la mujer-*souris*, o la mujer-planta, « Elle [Folavril] s'attachait à lui comme une plante blonde... » (HR, cap. XXIX, 510), se sitúan en un peldaño inferior al del personaje masculino «humano» en la escala de la materia, y una vez más se hace evidente la misoginia vianiana.

Una consecuencia a tener en cuenta de esta naturaleza eminentemente híbrida de la mujer, además de la belleza estética que puede suponer observar el movimiento de la metamorfosis, –como en la estatua de Bernini en la que Dafne se convierte en laurel o como en la imagen poética del nenúfar que brota del pulmón de Chloé–, es que sus hijos, sus crías o retoños, participan de esta confusión de reinos. Los niños son como mutantes, en perpetuo cambio, y como sus madres son medio animales y medio vegetales. En *L'Arrache-coeur*, Clémentine, la madre, se asemeja a una fiera o a una leona que lame a sus cachorros y los niños pasan de ser cerditos a convertirse en pájaros

cuando aprenden, no metafóricamente sino literalmente, a volar. « Tout à coup, il [Jacquemort] aperçut dans la direction de la mer, trois grands oiseaux un peu plus grands qui volaient si vite qu'il ne put distinguer leur espèce. [...] Des hirondelles ne pourraient pas les suivre, pensa Jacquemort. Et ce devaient être d'assez gros oiseaux. » (AC, III, cap. XXI, 667). Esas voluminosas aves no son golondrinas y el psiquiatra no puede distinguir su especie porque no son pájaros son los trillizos[30]. Los fantásticos niños, Noël, Joël y Citroën, conjugan la naturaleza animal materna con la angelical paterna. Y además se identifican, por su crecimiento, con los árboles que su madre manda talar al no poder cortarles las alas.

Pero aún mucho más terrible es la hibridación del personaje «humano» con la materia inerte, con la piedra y los metales, con los objetos. En ese sentido, los obreros suelen ser los personajes escogidos para fundirse con la materia hostil que trabajan. Por ello, en *L'Écume des jours* los mineros que Colin y Chloé observan aterrorizados como si fueran seres de otro planeta, –de un planeta rojo, marciano–, se mineralizan. « Ils étaient larges et forts, ils avaient l'air inaltérable » (EJ, 113). Como robots o androides, como máquinas[31] sin alma, Chloé los percibe amenazadores. Pero aún más espeluznante es la visión que ofrecen, como hombre-máquina, los obreros de la fábrica en la que trabaja Chick. Fábrica infernal en la que los trabajadores están fusionados a las máquinas, encadenados a ellas como esclavos, « Au pied droit de chacun, un lourd anneau de fer était fixé. On ne l'ouvrait que deux fois par jour, au milieu de la journée et le soir. » (EJ, 171). Como si fuera una recreación macabra de *Les temps modernes* de Chaplin o de *Metrópolis* de Lang, esos esclavos, –con tintes de ciencia ficción– sufren en sus carnes la avería o el deterioro de las máquinas, pues cuando cuatro de ellas se rebelan les amputan, –a los correspondientes obreros esposados–, las cuatro manos derechas y sus cuatro piernas derechas se tuercen en un ángulo extraño. « Leur jambe droite repliée formait un angle bizarre à cause de l'anneau de fer et leurs quatre mains droites étaient sectionnées au poignet. Le sang brûlait au contact du métal de la machine et répandait dans l'air une odeur horrible de bête vivante carbonisée. » (EJ,

[30] Los niños se convierten en pájaros y los pájaros en niños. « – Si, c'est amusant, dit Joël. Hein ? demanda-t-il au pivert.– C'est très amusant, confirma le pivert. Mais vous savez, des limaces bleues, il y en a plein le massif d'Iris. » (AC, 654). Ese *pivert*, escogido por Vian probablemente por su nombre compuesto, habla con Joël acerca de las pericias del vuelo.

[31] Vian, en su faceta como pintor, representa androides en cuadros como *Les Hommes de fer*.

172). Las máquinas son inseparables de los maquinistas que acaban inservibles como ellas, con las manos útiles, diestras, amputadas. De nuevo son personajes con los miembros cercenados, y en una posición, –su « jambe droite repliée formait un angle bizarre »– que les convierte igual que a Anne y Wolf en muñecos rotos. Su fusión con la máquina es tal que su sangre, como aceite, se quema al contacto con la superficie metálica. Las texturas se mezclan, la carne y el metal forman una aleación. Al final, para que la producción no descienda las máquinas se reemplazan y los cuerpos de los obreros son conducidos al *Collecteur Général*.

III. B. Los personajes «animales» híbridos.

En las novelas y relatos de Boris Vian destacan algunos personajes «animales», –el mackintosh del Major, la ratona de *L'Écume des jours* o el Sénateur Dupont en *L'Herbe rouge*–, que no dejan en absoluto indiferentes al lector ni a la crítica. Por ejemplo J. Bens decía al respecto:

> Boris Vian considérait-il les animaux comme « un état transitoire de l'espèce humaine »? On pourrait aisément s'en convaincre en considérant le rôle qu'il leur réserve dans son univers personnel. Les animaux sont des êtres conscients, douées de raison. À l'exception du Sénateur Dupont, le chien de Wolf, ils ne parlent pas –sauf entre eux– mais comprennent le langage des humains et leur répondent par gestes. Assez peu nombreux, ils sont importants, parce qu'ils contribuent à déplacer l'ordre intellectuel du monde: l'homme n'est plus « le roi des animaux » mais seulement le plus habile. [...] Ils jouissent d'une existence presque enviable, surtout quand ils ont des héros pour maîtres ou pour compagnons[32].

Nosotros creemos que no es en absoluto de extrañar que aparezcan personajes animales en su universo literario si tenemos en cuenta, para empezar, dos cosas: La primera es que en esa cadena o continuidad establecida de la materia, si el hombre se animaliza es lógico que el animal se humanice, pues se trata de establecer un ciclo o un cierto equilibrio para que el *langage-univers* no pierda vitalidad. Ya hemos visto que la metamorfosis del hombre en animal, si se da sólo en un sentido único, sin posibilidad de retorno, acaba en una degradación. Pero para crear un conjunto dinámico, un sistema de

[32] Bens, J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1976, pp. 142-143.

fuerzas antagónicas, hay que permitir que la materia se rebele y los animales aporten una inyección de vida con sus movimientos, actuaciones y palabras.

Además, como buen sátrapa del Collège de 'Pataphysique, Vian no podría desdeñar la presencia activa de los animales en su mundo de ficción, ya que en esa venerable institución los animales, –como los personajes de ficción–, ocupan lugares destacados.

Entre los máximos exponentes del Collège, dos son y serán siempre *Optimates* en la Eternidad: el Docteur Faustroll, Curateur Inamovible y el grand singe Bosse-de-Nage, cynocéphale papion. Ambos personajes de *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, de A. Jarry. Ese *singe* Bosse-de-nage compañero animal de Faustroll, le complementa y acompaña como el mackintosh al Major o el Sénateur Dupont a Wolf.

> En son magistère, Faustroll est assisté, toujours sur le plan de l'éthernité, par son compagnon de navigation, le grand singe cynocéphale papion Bosse-de-Nage qui ne savait de parole humaine que « ha ha ». Dans le Collège, Bosse-de-Nage porte le titre, d'origine polonaise, de Staroste. À côté de Faustroll qui « incarne » (si l'on ose dire) la Science, Bosse-de-Nage manifeste le bafouillage et la tautologie, essence de tout discours[33].

Por ello, en el prestigioso cuerpo de Sátrapas de este Collège[34] se aceptan con gusto miembros animales como Mata-Mata, « Tortue ordinaire des jardins de sa Magnificence », o sea, la tortuga del Baron Jean Mollet; Ergé, « Briarde Hongroise des Puztas, Experte Agrée ès Catachrèses » es decir, el perro de Prévert; o Kixé Kirmu un perro *dataire*. Existe un « Provéditeur Général des Affaires Animales & Végétales qui veille aux intérêts de ses ressortissants face aux masses humaines, numériquement supérieures dans le Collège[35] ». Y, dato nada desdeñable, el 4º y actual Vice-Curateur del Collège es el cocodrilo Lutembi, elegido durante la Ocultación.

---

[33] Cloché, Sébastien, [sous-dataire perpétuel du Collège], « Une société sociétaire » in « La Pataphysique, histoire d'une société très secrète », dossier de *Magazine Littéraire*, nº 388, junio de 2000, p. 39.

[34] Entre los *Satrapes de Fondation* encontramos a: Oktav Votka, Mata-Mata, les libraires Maurice Bazy y Maurice Saillet, Opach y Lutembi, Raymond Queneau, Camille Renault, Marcel Duchamp, Max Ernst, les frères Marx, la Quatrième République « Femme du monde », Jacques Prévert, Ergé, Boris Vian, Pascal Pia, la Byronette, le Baron Jean Mollet, Henri Jeanson, Jean Ferry, Eugène Ionesco, Michel Leiris, René Clair, Joan Miro, Jean Dubuffet, Jérome Gabra Musié, Paul-Émile Victor, Man Ray, Farfa, François Laloux, Renato Mucci, Latis, Kazuo Watanabé –traductor de Rabelais al japonés–, Pierre Mac Orlan, Maurits Cornelis Escher. Durante la Ocultación se sumaron: Noël Arnaud, Fernando Arrabal, Jean-Cristophe Averty, Enrico Baj, André Blavier. *Vid*., Foulc, Th., *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Fayard, 2000.

[35] Cloché, S., « Une société sociétaire », *op. cit*., p. 40.

> Satrape de fondation, comme sa Magnificence Opach, le nouveau Vice-Curateur (élu le 18 janvier 1997) n'est pas le pseudonyme d'un ancien Waffen SS comme on l'a prétendu, mais un crocodile bien réel et vénéré depuis des décennies sur les bords du lac Victoria en Ouganda. Il a collaboré aux publications du Collège, quasi dès l'origine, par des textes d'une haute élévation doctrinale à propos de la religion, de l'humour, de la cosmologie ou du déluge, pour lequel sa nature amphibie le rendait particulièrement compétent. Ses écrits, ou plutôt les empreintes qu'il laisse sur le sable suivant les 32 positions d'un système idéographique, sont relevés par son Anagnoste et traduits dans les diverses langues humaines[36].

Iluminado por la *chandelle verte* de la 'patafísica Vian no puede dejar de introducir en sus novelas animales hogareños, domésticos, que acompañan o ayudan a los héroes, que viven junto a ellos y se humanizan[37], e incluso –en el caso del *palefroi* del *Conte de fées* o del Sénateur Dupont en *L'Herbe rouge*– se personifican al tomar la palabra.

Estamos ante un universo sorprendente, carrolliano, muy parecido al que este autor imaginó en *Alicia en el país de las maravillas*, en el que un niño se convierte en cerdito, un conejo blanco corre apresurado, una liebre de marzo toma el té, una enigmática oruga azul fuma el narguilé y un gato de Cheshire sonríe y conversa animadamente mientras aparece o desaparece. O bien en el universo de los dibujos animados en el que los animales y los humanos apenas se diferencian pues adquieren el mismo estatus, se comportan y se expresan del mismo modo. En el mundo insólito de Vian los animales también ocupan un lugar de honor, y esa importancia que el autor otorga a su bestiario o a su fauna particular se asocia con rasgos de la literatura infantil[38], con los cuentos, leyendas populares, fábulas y canciones.

Por ello, desde el principio, en *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, un escarabajo y un gato se comportan como si fueran humanos. « [...] il sortit un scarabée

[36] Launoir, R., « Un siècle de Pataphysique » in « La Pataphysique, histoire d'une société très secrète » dossier de *Magazine Littéraire*, nº 388, junio de 2000, p. 29.
[37] Como es el caso de Frédéric, el *escargot apprivoisé* de Folubert Sansonnet, en el relato « Surprise-partie chez Léobille » in *Le Loup-garou*, *op. cit*.
[38] Las dos recopilaciones más importantes de relatos de Vian, tienen un título que hace referencia a los animales: *Les Fourmis* y *Le loup-garou.* Y en *Les Fourmis,* cinco relatos de once, tienen un título en el que figura el nombre de un animal: « Les Fourmis », « L'Écrevisse », « Blues pour un chat noir », « Les Poissons morts » y « L'Oie bleue ». Al igual que en las colecciones infantiles, pues como asegura Durand « La moitié des titres de livres pour l'enfance sont consacrés à l'animal [...] [puisque] rien ne nous est plus familier, dès l'enfance, que les représentations animales. ». Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), Première partie, les visages du Temps, « Les symboles thériomorphes », Paris, Dunod, 1984, pp. 71-72.

qui avait une patte toute abîmée. “ Sacrée bande de nom de Zeus de corniauds ! ” dit le scarabée. Ça m'est tombé sur la gueule et ça fait un mal de chien ! ». (Conte, 65). « [...] Azor. C'était un vieux chat édenté que Joseph avait connu autrefois. Il avait un havresac lourdement chargé et chantait à tue-tête une chanson gaillarde. » (Conte, 69). Pero destaca el palafrén negro del príncipe Joseph, Gédéon, que se convierte en un personaje principal más junto a la pareja de héroes formada por Joseph y Barthélémy.

Este noble *palefroi*, que se siente ofendido cuando le tratan de caballo, « Je vais essayer ! Dit le palefroi. – Gourde ! Dit Joseph. T'es pas un homme, t'es un cheval. – Pas un cheval ! Un palefroi ! Dit le palefroi qui se sentait vexé. » (Conte, 81); no duda en tener relaciones sexuales con una humana: « “ HouynHouynHouyn[39] ! ” fit le palefroi tout d'un coup. Et Joseph et Barthélémy, discrets, le laissèrent seul quelques instants avec elle. » (Conte, 59). Y, al final del cuento, tampoco duda en tomar o sujetar las riendas de los otros dos personajes que se convierten en dos marineros a sus órdenes equinas.

Después en *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, Vian nos presentará unos animales de formas más irreales o fantásticas; animales indefinidos de los cuales sólo se podrá afirmar que son extraños animales de compañía, pues en *Trouble dans les andains* la mascota del Baron Visi, es un exótico *rhizostomus* y en *Vercoquin et le plancton*, el *mackintosh* del Major es un curioso bicho, cercano a los cánidos y menos viscoso, que anuncia ya a la tierna ratona de *L'Écume des jours*.

En *Trouble dans les andains*, además del *rhizostomus*, se hace referencia a otros animales híbridos como por ejemplo el gato atropellado por el *cadillac* de Antioche al llegar a Bayonne[40]. Que se menciona en el capítulo XXIX « Envol d'un chat ». Un asustado gato callejero, de raza cruzada, indefinida, con plumas en la cola, que recibe agradecido una manzanilla[41].

[39] Ese relincho « HouynHouynHouyn ! » nos parece un guiño a los Houyhnhnms de Swift, unos caballos nobles y civilizados con todas las cualidades de las que se enorgullece sin poseer la especie humana, y cuya sociedad utópica sorprende gratamente a Gúlliver.

[40] Aparecen muchos animales atropellados en la obra de Vian, desde los perros de « Les chiens, le désir et la mort » hasta el perro que atropella Agathe Marion en *L'Automne à Pékin*.

[41] La aparición episódica y cómica de ese gato nos recuerda la del buitre de la *reniflante* en *L'Herbe rouge*; no tienen ninguna relevancia en la historia, pero constituyen notas de color, y recuerdan que en ese mundo los animales tienen toques humanos, son híbridos. « En haut de l'escalier, un corbeau à la tête

Pero sin lugar a dudas destaca en esta novela la extraña y untuosa mascota del Baron Visi, que es descrita por primera vez ya inerte, ya que el Major la ha matado sin querer al lanzar una de sus granadas.

> [...] où gisait le cadavre du rhizostomus. La pauvre bête, couchée sur le coté droit, avait un aspect lamentable. Sa queue, déchirée par la grenade du Major, laissait encore échapper un petit filet de sang qui tournait peu à peu au vert sombre à la lueur du briquet d'Antioche. Les yeux à demi fermés, ses longs cils blancs étalés sur ses joues, le mufle dressé comme pour avaler une dernière gorgée d'eau de Badoit, le rhizostomus levait ses pattes au ciel, dans un geste de supplication. Ses cent quatorze cotes saillaient sous sa peau grenue comme celle d'un carbonaro, et les vers commençaient déjà à grouiller aux coins de sa bouche. (TA, 210).

La imagen del *rhizos* muerto es macabra y repugnante, la sangre que mana de su cuerpo, –cuyo color tira al verde oscuro–, formará un río de aguas negras por el que los protagonistas se tendrán que desplazar. Esta bestia acuática representa el lado negativo de la animalidad, no sólo por su naturaleza de medusa[42], blanda, amorfa, blanca, de piel granosa, o por la presencia de la boca –*stomus*, *stoma*–, sino también por el movimiento siniestro de los gusanos en las comisuras de su boca.

Hormigueo de gusanos que se repite en la novela siguiente, en *Vercoquin et le plancton*, pues, como dijimos, ya en el título aparece un « ver-coquin » y en el largo poema del Major se juega con el *ver qui ronge le poète*, con el *vers* del poema y el *ver*, el anélido carroñero.

Ese bicho necrófago aparece insistentemente en la obra de Vian, así como la visión del cuerpo en plena putrefacción. « [...] le ver est une image terrifiante, très fréquente chez Hugo, dans laquelle Baudouin veut voir un monstre phallique complémentaire du monstre féminoïde qu'est l'araignée[43]. ». Durand relaciona el bullicio, el hormigueo de la larva y de los insectos[44], –y en general todo el movimiento animal–, con la inquietud o intranquilidad existencial del hombre. De hecho, en *La Nausée* de Sartre encontramos

---

prématurément blanchie par le truchement d'une eau oxygénée extra-forte, accueillait les visiteurs en leur tendant un rat crevé qu'il tenait délicatement par la queue. Le rat servait longtemps car les initiés déclinaient l'offre et les autres ne venaient pas. » (HR, cap. VIII, 447).

[42] *Rhizostomus* se asemeja a *rhizostome*, una gran medusa según el *Petit Robert*: 1800; de *rhizo* et gr. *Stoma* « bouche ». Zool. Méduse (scyphoméduses) à ombrelle piriforme, à bras buccaux soudés, de grande taille et commune sur les rives sablonneuses, appelée communément *gelée de mer*.

[43] Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit*., p. 77.

[44] *Cf*., Vian, « Les Fourmis » in *Les Fourmis*, *op. cit*.

esta explícita imagen que muestra la pesadilla y la angustia de ese movimiento del insecto[45].

> [...] il y a quelque chose qui le gratte dans la bouche. Et il s'approchera d'une glace, ouvrira la bouche : et sa langue sera devenue un énorme mille-pattes tout vif, qui tricotera des pattes et lui raclera le palais. Il voudra le cracher, mais le mille-pattes, ce sera une partie de lui-même et il faudra qu'il l'arrache avec ses mains[46].

En la siguiente novela, en *Vercoquin et le plancton*, pasamos del cadavérico *rhizostomus* a la mascota del Major, el vivaz mackintosh, que, a pesar de ese nombre[47], parece tratarse de un can. « Un mackintosh apprivoisé, portant un collier de cuir rouge clouté d'albâtre, se promenait dans les allées d'un air mélancolique, regrettant ses collines natales où poussait le bagpiper. » (VP, 15). Un perro muy especial que puede mostrarse melancólico y que adopta una mirada de adulto hacia los jóvenes zazous; este animal parece a veces más razonable que los humanos. « Ils [les invités à la surprise-partie du Major] taquinèrent le mackintosh qui fit: " Pssh " et s'en alla ». (VP, 17). El mackintosh es un animal servil, sensible y dócil, que cohabita con el Major y que guarda una relación de dependencia y lealtad con su amo.

Medio perro, medio cabra, –pues a veces emite balidos–, el mackintosh nunca habla, pero emite elocuentes « Pssh ».

> Le mackintosh, assis devant une épicéa de Madagascar, bêlait d'une voix plaintive. Il n'aimait pas du tout ce remue-ménage, et ses ongles lui faisaient mal. – Tu t'embêtes, hein ? demanda aimablement le Major en le caressant entre les cuisses. Le mackintosh déversa quelques gouttes d'un liquide punaise et s'enfuit en faisant : « Psssh ! ». (VP, 34).

El Major se mostrará siempre muy atento con su mascota, conversará con ella, y le hará participar de sus momentos buenos y malos[48].

[45] Como en las pinturas de Dalí en las que las hormigas recorren los cuerpos y lo invaden todo.
[46] Sartre, *La Nausée*, (1938), Paris, Gallimard, 1972, p. 222.
[47] *Mackintosh*, es un abrigo impermeable, y la palabra inglesa –que connota la anglofilia de los *zazous*– viene del inventor Charles Mac Intosh.
[48] En el relato « L'Oie bleue » in *Les Fourmis*, el Major tampoco se separa de su perro humanizado.

> Le mackintosh, qui était en train de lécher la main du Major, sauta également à douze pieds de haut en entendant le cri du Major, et s'éloigna, froissé, en faisant « Psssh ! »
> – Pauvre vieux ! Dit le Major ; je lui ai fait peur.
> – Mais c'est lui qui vous a fait peur, mon chéri, dit Zizanie. Il est idiot, votre mackintosh.
> – Il est si jeune, soupira le Major. Et il m'aime tant. Mais, nom de Dieu ! Vous m'avez dit « mon chéri » ! (VP, 50).

Harto de las molestias de los alborotadores *zazous*, como no puede luchar contra ellos el mackintosh se unirá a ellos y dejará entonces que se vislumbre su conducta licenciosa, pues –como el corcel Gédéon en el *Conte de fées*–, será el perro el que consiga apaciguar a la fogosa Jacqueline. « Le mackintosh, à cheval sur Jacqueline, évanouie, poussait de petits cris de plaisir. » (VP, 61).

Si este compañero cánido del Major le acompaña en la fiesta y en los momentos jocosos y apasionados, también lo hará en los periodos de tristeza y soledad. Y así, cuando el Major enamorado espere ansiosamente las noticias de Antioche: « Le Major, [...] arpentait les allées de son jardin d'un air mélancolique. [...] le mackintosh le suivait à trois mètres, l'air encore plus mélancolique, en mâchonnant une feuille de papier à cigarettes » (VP, 82). El perro, como su amo, se mostrará afligido y apenado, quizá porque él también se ha enamorado de la explosiva Jacqueline. No obstante, esa simpatía o apego persistirá cuando el Major se encierre con su *mackintosh* para trabajar. El animal percibirá el ambiente de preocupación y malestar que planea por toda la casa, y compartirá con el Major, con el personaje «humano» sus problemas. « [...] le mackintosh lui-même avait replié sa queue en huit parties inégales, laissant pendre sa mâchoire inférieure jusqu'à terre tandis que de grosses larmes roulaient dans ses orbites caves. » (VP, 110-111).

Esa sensibilidad del personaje «animal» híbrido con el humano, se aprecia mejor aún en *L'Écume des jours*, pues en esa novela la idea de un sumiso compañero animal se perfila mucho más, aunque en esta ocasión, el perro, o pseudo-perro, se reemplace por una simpática ratona[49]. Un animal sorprendente como mascota, pero que en realidad

[49] Creemos que *la souris*, debe traducirse en femenino, porque es la chica, la mujer, en el lenguaje coloquial o más bien argótico. De ese modo aparece a menudo en *Elles se rendent pas compte* (1950). « C'est inouï, les souris. Positivement, elles se rendent pas compte ». (Pauvert, 1997, p. 134). La *souris*, la

resulta muy apropiado en una novela en la que Vian crea un ambiente tan especialmente mágico.

> Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune. Colin caressa une des souris en passant, elle avait des très longues moustaches noires, elle était grise et mince et lustrée à miracle. Le cuisinier les nourrissait très bien sans les laisser grossir trop. Les souris ne faisaient pas de bruit dans la journée et jouaient seulement dans le couloir. (EJ, 62).

Esos ratones, –a diferencia de las ratas de alcantarilla, como las de « Blues pour un chat noir »–, se relacionan con la luz y la limpieza del agua de los grifos, con la intimidad del hogar. Son animales domésticos, que juegan en el pasillo pero pueden encontrarse en la cocina, o, en el caso de la ratona, hasta en el cuarto de baño. El cocinero los alimenta, los cuida, y son algo así como los buenos espíritus, los lares de la casa. Se produce una individualización de la ratona gris de bigotes negros, en el momento en el que Colin la acaricia, y desde entonces la ratona, tocada por el héroe, acompañará a la pareja en sus alegrías y desgracias, cumpliendo un papel importante en la estructura y en la intriga de esta novela. Siempre caracterizada por su color y sus bigotes, la *souris grise à moustaches noires,* nos hace pensar en Minnie o en uno de los ratones de Cenicienta. Al principio Colin se dirigirá a este roedor, como si fuera un familiar o su consejera[50], igual que hace con Nicolas.

> Qu'est-ce que tu fais là ? Il interpellait la souris à moustaches noires qui certainement n'était pas à sa place dans le verre à dents, même accoudée au bord dudit verre et prenant un air détaché. –Suppose dit-il à la souris [...] La souris acquiesça. – Suppose, pourquoi pas ? [...] La souris se croisa les pattes et parut surprise. (EJ, 79-80).

Interpela a la ratona de negros bigotes aunque ella no pueda hablar –no habla con los humanos, pero hablará al final con el gato–, de todos modos se establece un diálogo

---

ratona gris, peluda y cálida, la *chose vivante* de « Les Poissons morts », se relaciona con la intimidad del hogar, con la ternura femenina y con Chloé.

[50] En *L'Herbe rouge*, Wolf /Vian confesará a Carla que de pequeño solía jugar con un ratón.

gestual; ella comprende a Colin y participa de su vida, de sus preocupaciones y alegrías, igual que hace el *mackintosh* con el Major.

La ratona aparecerá frecuentemente en la intriga de *L'Écume des jours*, en ocasiones sólo como una nota sorprendente o peculiar, y entonces se proporcionarán informaciones poco relevantes pero curiosas sobre ella, –como por ejemplo que la ratona come jabón o mastica chicle para gatos[51]–. Y en otras su actuación será relevante porque los personajes humanos la utilizarán como pantalla y se expresarán a través de ella. Además, esta sensible *souris*, se involucrará en la relación amorosa de Colin y Chloé, como en cierta forma lo hará Nicolas, pues ambos, el cocinero y la ratona, representan algo así como la calidez y la armonía del hogar. Y si Nicolas se sitúa al lado de Colin, la ratona lo hará al lado de Chloé, convirtiéndose, en cierto modo, casi en un doble de la chica.

Ella es la primera en darse cuenta de que los Soles ya no entran como antes en el pasillo. « Elle [la souris] voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude, et les engueuler à l'occasion. » (EJ, 110). Sólo la ratona, de entre los demás ratones, se percata de ese cambio y se entristece porque intuye algo. « – Tu n'es pas contente ? demanda-t-il. [Nicolas] La souris eut un geste de dégoût et montra les murs. – Oui, dit Nicolas. C'est pas ça. Avant, ça allait mieux. Je ne sais pas ce qu'il y a... » (EJ, 123). La *souris* no necesita articular palabras para comunicarse, todos en la casa la comprenden por sus gestos. La ratona comunica su pesadumbre al otro genio de la casa, a Nicolas, y ellos que están tan conectados con ese espacio, con el apartamento, son los primeros en observar el inicio del envilecimiento. Quizás sea la atmósfera que se vuelve corrosiva, en cualquier caso el problema se vuelve físico y la ratona intenta remediarlo físicamente, actuando, «limpiando» la oscuridad.

> La souris, debout sur les pattes de derrière, grattait avec ses mains un des carreaux ternis. Là où elle avait gratté, ça brillait de nouveau.
> – Eh bien ! dit Nicolas. Tu y arrives ! ... C'est remarquable ! …
> La souris s'arrêta, haletante, et montra à Nicolas le bout de ses mains écorchées et sanglantes. (EJ, 124).

[51] Esa imagen del ratón nos recuerda a Yerry.

La ratona intenta recuperar el pasado luminoso y se le va la piel en ello. Lo que podría ser un símbolo se convierte en algo tangible y ese sacrificio, esa abnegación, es ya una anticipación de su martirio final. Pues la ratona al vivir en sus menudas carnes recubiertas de pelo gris el desastre de la pareja al final no podrá ni querrá sobrevivir

Cuando Chloé se ponga enferma ella no se apartará ni un momento de su lado, y de vez en cuando se ofrecerá a llevarle un poco de luz hasta la alcoba. « La souris à moustaches noires venait d'entrer, portant un petit fragment d'un des carreaux du couloir de la cuisine qui répandait une vive lueur. – Sitôt qu'il fait trop noir, expliqua Chloé, elle m'en apporte un peu. Elle caressa la petite bête qui déposa son butin sur la table de chevet. » (EJ, cap. XLI, 152) La ratona la cuida y se hace partícipe de la tragedia de la enfermedad y la muerte de Chloé. Sufre tanto este animal-humano que el final de la novela está reservado para él, para su acto sublime, su sacrificio, su suicidio.

En el capítulo final, pese a que el gato le dice que no quiere cooperar porque no tiene hambre y encuentra anormal que quiera suicidarse, al final se apiada de ella y la ayuda a morir.

> – Mets ta tête dans ma gueule, dit le chat, et attends.
> – Ça peut durer longtemps? demanda la souris
> – Le temps que quelqu'un me marche sur la queue, dit le chat ; il me faut un réflexe rapide. Mais je la laisserai dépasser, n'aie pas peur.
> La souris écarta les mâchoires du chat et fourra sa tête entre les dents aiguës. Elle la retira presque aussitôt.
> Dis donc, dit-elle, tu as mangé du requin, ce matin ?
> Écoute, dit le chat, si ça ne te plaît pas, tu peux t'en aller. Moi, ce truc-là, ça m'assomme. Tu te débrouilleras toute seule.
> Il paraissait fâché.
> Ne te vexe pas, dit la souris.
> Elle ferma ses petits yeux noirs et replaça sa tête en position. Le chat laissa reposer avec précaution ses canines acérées sur le cou doux et gris. Les moustaches noires de la souris se mêlaient aux siennes. Il déroula sa queue touffue et la laissa traîner sur le trottoir.
> Il venait, en chantant, onze petites filles aveugles de l'orphelinat de Jules l'Apostolique. (EJ, 206).

Final terrible que mezcla el humor con la desesperación, los dibujos animados con la tragedia. Los dos animales, los eternos rivales, el gato y el ratón, conversan entre ellos

de la misma manera que los humanos. Y la novela se acaba dando el protagonismo a esta ratona, a este pequeño animal que se suicida probablemente al mismo tiempo que su dueño y sirve una vez más de pantalla del destino trágico de sus amos, de los personajes «humanos».

En *L'Automne à Pékin* no puede decirse que haya un personaje «animal» destacable. Fuera del desierto, cuando todavía la intriga no se sitúa en Exopotamie, aparecen dos animales humanizados heridos: el perrito enfermo atropellado por Agathe Marion, que se une a la lista de perros y gatos víctimas de la velocidad de los coches, de esos agresivos engendros mecánicos. Y el cormorán herido en el barco, que recoge Olive para curarle y cuidarle. Ese cormorán es presentado por el narrador con rasgos humanos. « Il ferma les yeux parce que la douleur le forçait à cligner, et il se mit à saigner du bec. Le capitaine se retourna et lui tendit un mouchoir crasseux en haussant les épaules. » (AP, Mov. I, cap. V, 279). Ese capitán antipático que le tiende un pañuelo como si el pájaro pudiera limpiarse, desvía la atención de los niños del ave herida.

> Le cormoran triste de voir qu'on ne faisait pas attention à lui, poussa un gémissement douloureux. Olive se rappela soudain pourquoi elle était venue sur la passerelle et se retourna vers le pauvre blessé.
> – Capitaine, dit-elle, est-ce que je peux le pendre ?
> – Naturellement, dit le capitaine, si tu n'as pas peur qu'il te morde !
> – Mais ça ne mord pas, un oiseau, dit Olive.
> – Ah ! Ah ! Ah ! dit le capitaine. C'est que ce n'est pas un oiseau ordinaire ! (AP, Mov. I, cap. V, 280).

Nada más ordinario que encontrarse en el mar a un cormorán, pero para ese estúpido capitán los pájaros más comunes serán los más raros. Aparte de ese gesto del narrador por humanizar al pájaro, en el resto de la novela no aparecerán más personajes animales. Pues en el desierto toda la fauna se limitará a los caracoles y las babosas, invertebrados que se sitúan limítrofes con la materia viscosa y blanda, con el retorno al *grouillement* de los gusanos y las larvas. *Lumettes* que son cazadas o recogidas curiosamente por los niños, por los seres más vivos. « [...] le petit panier brun au fond duquel grouillaient les lumettes. » (AP, Mov. II, cap. XII, 375).

En *L'Herbe rouge* aparece el que es, –junto a la ratona de *L'Écume des jours*–, el personaje animal más célebre del *langage-univers* vianesco, el perro de Wolf, el Senateur Dupont, que por fin consigue hablar con los humanos, como en el cuento maravilloso lo hacía el corcel de Joseph. Pasamos entonces de un monstruo amorfo y acuático, de un *rhizostomus*, a una especie de perro, el *mackintosh*, que da su opinión con el « Pssh » que le caracteriza y después a una ratona que hace uso del lenguaje pero sólo al final cuando habla con un gato. Sin embargo en *L'Herbe rouge*, encontramos a un cánido que discute con el resto de personajes, « – Pas de danger, dit le Sénateur. Bon Dieu ! J'ai les pattes qui tremblent que c'en est une horreur. » (HR, cap. VI, 442) y que atiende al nombre de Sénateur Dupont. Un personaje «animal» de tanta importancia en la estructura y la trama de la novela que, en una primera versión de *L'Herbe rouge*, en *Le Ciel crevé*, se le dedicaba un capítulo entero[52].

Este perro, además, no aparece por primera vez en *L'Herbe rouge*; la primera vez que tenemos noticias suyas es en *L'Écume des jours*, porque Colin conoce a su adorada y adorable Chloé en la fiesta de cumpleaños del Sénateur Dupont, el caniche juerguista de Isis Ponteauzanne.

> – Mais ce n'est pas mon anniversaire ! protesta Isis, c'est celui de Dupont !...
> – Où est Dupont ? Que je le congratule !...
> – C'est dégoûtant, dit Isis. Ce matin, on l'a mené chez le tondeur pour qu'il soit beau. On l'a fait baigner et tout, et, à deux heures, trois de ses amis étaient ici avec un ignoble vieux paquet d'os et ils l'ont emmené. Il va sûrement revenir dans un état affreux !...
> – C'est son anniversaire, après tout, observa Colin. (EJ, 82).

Más tarde aparece viejo y barrigudo junto a Wolf. Él es también, por tanto, uno de esos personajes que salta de una novela a otra. En *L'Herbe rouge*, este animal, tiene una peculiar relación con la cocinera, con Marguerite, muy diferente a la que la ratona mantenía con Nicolas en *L'Écume des jours*, pues se diría que la cocinera quiere torturar al pobre perro al obligarle a comportarse como un gato. Le hace comer comida de gato y le hace incluso maullar. El resignado Sénateur lo hace sin rechistar, y de ese modo no sólo es un personaje híbrido humano-animal, sino que también se hace un lío entre ser un perro y parecer un gato, combinando seres del mismo reino pero de distinta especie

[52] *Vid*., Calame, A., « Du *Ciel crevé* à *L'Herbe rouge* » in Colloque de Cerisy, t. I, *op. cit*., pp. 351-364.

animal. No obstante sus dueños, Wolf y Lil, le ayudan en lo posible con la despótica cocinera.

> [...] vous laisserez le Sénateur Dupont avec nous... Il est toujours à la cuisine le pauvre vieux !
> – Il va crever d'indigestion, dit Wolf. [...]
> Dans l'air du crépuscule, ils distinguaient la silhouette grise et velue du Sénateur Dupont que la bonne venait de lâcher et qui accourait les rejoindre en miaulant à tue-tête.[...]
> – Qui lui a appris à miauler ? demanda Folavril.
> – Marguerite, répondit Lil. Elle dit qu'elle préfère les chats, et le Sénateur ne peut rien lui refuser. Pourtant, ça lui fait très mal à la gorge. (HR, cap. II, 432).

La voluntad de agradar del Sénateur Dupont se observa en que es capaz de sacrificase y maullar aunque le duela la garganta. Hasta este momento de la presentación se comporta en todo como un perro, –salvo por los maullidos–, pero se revela humano en cuanto se sienta a la mesa junto a los demás personajes.

> Wolf choisit un bel os dans son assiette et le déposa au milieu de celle du Sénateur Dupont qui trônait en face de lui, une serviette nouée élégamment autour de son cou miteux. Le Sénateur, au comble de la jubilation, esquissa un aboiement jovial qu'il transforma aussitôt en un miaou superbement modulé, sentant peser sur lui le regard courroucé de la bonne. (HR, cap. III, 433).

La humanidad de este extraordinario perro parece verse empañada por un problema de escisión de personalidad, exactamente igual que le sucede a su dueño. Pues Dupont debe ocultar su interioridad canina y mostrar en sociedad un comportamiento felino, al menos para no sufrir las represalias de la cocinera, que se empeña en ver en él lo que no es. « La bonne, en guise de dessert, remplissait l'oreille gauche du Sénateur Dupont, à la petite cuillère, de moutarde Colman apprivoisée, et le Sénateur hochait la tête de crainte qu'un remuement opposé, de queue, ne soit pris pour une marque d'estime. » (HR, cap. III, 435).

Es muy curioso porque esto nos recuerda un pasaje del capítulo VI de *Alicia en el país de las maravillas*, en el que el gato de Cheshire, haciendo uso de su extraña lógica se hace un lío con el comportamiento de gatos y perros y dice a Alicia:

> –¿Cómo podría usted probarme que está loco? –Empezaremos por admitir –le dijo el Gato– que los perros no están locos... ¿Me lo admites? –Admitido –dijo Alicia. –Ahora bien –prosiguió el Gato–, los perros gruñen cuando se enfadan y mueven la cola cuando están contentos ¿no es así? ¡Pues *yo* gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando me enfado! ¡Prueba evidente de que estoy loco[53]!.

Curioso, decimos, porque en ese mismo capítulo aparece también una cocinera loca como Marguerite, –la de la Duquesa que echa demasiada pimienta en la sopa–, y también es entonces cuando el gato pregunta a Alicia si va a jugar al croquet con la reina.

Wolf también pedirá al Sénateur Dupont que le acompañe a jugar al plouk/croquet. Cosa que al Sénateur no le hace mucha gracia.

> Quel supplice ! gémit-il. J'aurai le cul pelé avant une heure !...
> – Ne sois pas douillet comme ça, dit Wolf.
> – Enfin, dit le Sénateur, à mon âge ! C'est humiliant !
> – Ça te fait du bien de te promener un peu, dit Wolf, je t'assure.
> – Quel bien peut me faire une chose qui m'assomme, dit le Sénateur.
> – Mais tout est assommant, dit Wolf, et on fait des choses quand même... (HR, cap. VII, 444).

De esa manera Wolf manifiesta su descontento y su apatía; no hay nada que merezca la pena hacer o vivir pero uno ha de seguir haciendo cosas. Wolf mantiene una interesante conversación con el Sénateur Dupont acerca del deseo mientras juegan al plouk. Wolf no deja de lamentarse acerca de su aburrimiento existencial, el perro le pregunta si desea realmente algo en la vida, como Wolf no sabe qué responder, le pregunta a su vez qué es lo que él más anhela y entonces el perro le deja estupefacto porque él sí sabe lo que quiere, él sí ha materializado todos sus deseos en un único objeto o ser concreto. De ese modo el personaje animal se convierte en un modelo contrario al personaje humano.

> Le Sénateur devenait grave.
> – Vous ne vous moquerez pas de moi ? Demanda-t-il.
> Les coins de son museau étaient humides et frémissants.

[53] Carroll, L., *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Cátedra, col. «Letras universales», [edición de Manuel Garrido y traducción de Ramón Buckley], 2001, p. 166.

> – Absolument pas, dit Wolf. Si je savais que quelqu'un a vraiment envie de quelque chose, ça me remonterait le moral.
> – Depuis que j'ai trois mois, dit alors le Sénateur d'un ton confidentiel, je voudrais un ouapiti.
> – Un ouapiti, répéta Wolf absent.
> Et il reprit aussitôt:
> – Un ouapiti !...
> Le Sénateur reprit courage. Sa voix s'affermit.
> – Ça au moins, expliqua-t-il, c'est une envie précise et bien définie. Un ouapiti c'est vert, ça a des piquants ronds et ça fait glop quand on le jette à l'eau... Enfin... pour moi... un ouapiti est comme ça.
> – Et c'est ça que tu veux ?
> – Oui, dit le Sénateur fièrement. Et j'ai un but dans ma vie et je suis heureux comme ça. [...]. (HR, 445).

El viejo Sénateur cumple así una función precisa en *L'Herbe rouge*, es un perro que busca la felicidad total en forma de *ouapiti*[54], que tiene una aspiración mucho más precisa que su dueño y de ese modo recuerda a Wolf lo que es el deseo. Como Wolf lo aprecia está dispuesto a ayudarle, a hacerle feliz. « – Sans blague ? haleta le Sénateur. Faut pas donner un espoir comme ça à un vieux chien fatigué... [...] – En route, dit-il. Pour le ouapiti, il faut marcher courbés et vers l'est. » (HR, 445-446). De esa manera comienza la caza del Snark / ouapiti.

> Le Sénateur allongeait le pas car Wolf marchait vite ; et si le Sénateur avait quatre pattes, celles de Wolf étaient en nombre deux fois inférieur, mais chacune trois fois plus longue ; d'où la nécessité où se trouvait le Sénateur de tirer la langue de temps en temps et de faire han ! han ! pour manifester sa fatigue.
> [...] l'ouapiti, affolé, sortit du trou avec des grandes contorsions.
> – Grâce, Monseigneur ! gémit-il. Je rendrai les diamants. Parole de gentilhomme !... Je n'ai rien fait !... Je vous l'assure...
> L'oeil luisant de convoitise du Sénateur Dupont le regardait en se léchant les babines si l'on ose dire. Wolf s'assit et dévisagea le ouapiti.
> – Je t'ai eu, dit-il. Il n'est que cinq heures et demie. Tu vas venir avec nous. (HR, cap. IX, 449-450).

[54] El ouapiti que busca el Sénateur nada o muy poco tiene que ver con los cérvidos.

El Sénateur parece ser, en todo, otro personaje humano, salvo, claro está, por el hocico, por el hecho de ser un cuadrúpedo de cortas patas, porque cuando está cansado saca la lengua y dice « Han ! Han ! », –igual que el mackintosh dice « Pssh » o Bosse-de-nage « ha ha »– y por la manera que tiene de relamerse cuando ve el ouapiti. Un pequeño animal, también personificado, que ha de ser cazado siguiendo una especie de ritual como el Snark de Carroll, y que concentra todos los anhelos del perro que logra hacerse con él.

> Mais gardez à distance cette brute à l'oeil torve qui semble me vouloir meurtrir dans l'instant.
> Les moustaches hirsutes du Sénateur se mirent à pendre.
> – Mais... bredouilla-t-il. Je suis venu avec les meilleurs intentions du monde...
> – Que m'importe le monde ! dit le ouapiti. (HR, cap. IX, 450).

A pesar de las primeras reticencias el ouapiti y el Sénateur se hacen inseparables. « Très ému, le Sénateur Dupont tendit en reniflant sa grosse patte au ouapiti. – Puis-je monter sur le dos de Monsieur ? proposa le ouapiti en désignant le Sénateur. Ce dernier acquiesça et le ouapiti, très content, s'installa sur son dos. » (HR, cap. IX, 451). Y una vez que el perro de Wolf alcanza lo que tanto había deseado, desde hacía tanto tiempo, desde que tenía tres meses, entra en un estado letárgico. El tema del deseo es crucial en esta novela y es tratado con el personaje de Wolf, de Lazuli y del Sénateur. Como hemos visto, el mecánico Lazuli tiene graves problemas con sus deseos, y su doble representa una inhibición de su apetito sexual. Wolf quiere acabar con su doble, con su Yo del pasado, para no desear nada, y el Sénateur lleva a cabo la estrategia o la operación contraria, él alcanza lo que desea plenamente, y el resultado es el mismo, el vacío. Pues « Il y a deux façons de ne plus avoir envie de rien : avoir ce que l'on veut ou être découragé parce qu'on ne l'a pas. Je crois que dans les deux cas ça finit par l'inconscient[55]. ».

Dupont es el ejemplo del personaje que se sumerge en una felicidad completa y abusiva. « Enfin, son idéal se matérialisait... il s'était réalisé... Une sérénité onctueuse lui envahit l'âme et il ne sentait plus ses pieds. Wolf marchait tristement. » (HR, cap. IX, 451). Se ha especulado sobre la posibilidad de que ese *ouapiti* fuera una metáfora de las

[55] Godail y Szatanik, « Le problème du double », in Colloque de Cerisy, *op. cit.,* p. 300.

drogas, porque una vez que el Sénateur Dupont lo encuentra y lo posee deja de desear nada más y cae en un estado de idiotez tal que permanece aletargado y desaparece de la intriga. Hasta el punto que desde el capítulo IX no se vuelve a mencionar al Sénateur hasta el capítulo XXVI. « Elle [Lil] était agenouillée devant la caisse du Sénateur dans la cuisine. Elle le regardait et ses yeux nageaient dans les larmes. [...] Entre les pattes du Sénateur, le ouapiti dormait ; le sénateur bavait, l'oeil terreux, et chantait des bribes de chansons inarticulées. » (HR, cap. XXVI, 499). En eso se ha convertido el Sénateur Dupont. Pero ante la preocupación de sus amos el perro tiene un atisbo de lucidez y les asegura que no tienen por qué desvelarse por él, pues se considera el más dichoso de los seres y sólo espera que ellos también encuentren su *ouapiti*.

> Le Sénateur remua la queue et un semblant de compréhension éclaira ses yeux l'espace d'un éclair. [...] – Écoutez, dit-il, je vais avoir une dernière lueur. Je suis content. Vous comprenez ? Bon. Moi, je n'ai plus besoin de comprendre. C'est du contentement intégral, c'est donc végétatif, et ce seront mes paroles finales. Je reprends contact... je reviens aux sources... du moment que je suis vivant et que je ne désire plus rien, je n'ai plus besoin d'être intelligent. J'ajoute que j'aurai dû commencer par là. [...] J'ai mon ouapiti. Trouvez le vôtre. (HR, cap. XXVI, 500).

Estas últimas palabras son reveladoras respecto al estado de este animal que ha dejado de ser un híbrido animal-humano para convertirse en un híbrido animal-vegetal, ha pasado de dar un paso adelante a dar un paso hacia atrás, y es que las formas degenerativas son muy diversas. En este caso un estado de perfecta beatitud, placidez o bienestar se convierte también en un signo de degradación en tanto que se vuelve a los orígenes, « Je reprends contact... je reviens aux sources » dice el Sénateur, el perro vuelve a su nacimiento, a la materia primaria, del mismo modo que Wolf se dirige a su muerte para lograr la integridad total, el remate absoluto.

En esta novela, considerada por casi toda la crítica como autobiográfica[56], resulta muy significativo el capítulo XXXIII, en el que Carla le pregunta a Wolf por quién es capaz de sentir afecto y Wolf responde:

[56] Hay algunos críticos que disienten, como M. Gauthier.

> – Qui donc est digne d'affection pour vous? Demanda Carla.
> – Je ne sais plus, dit Wolf. Il y avait un oiseau, sur le rosier grimpant de ma fenêtre, il m'éveillait le matin en tapant à la vitre à petits coups de bec. Il y avait la souris grise qui venait la nuit se promener près de moi et manger le sucre que je laissais pour elle sur la table de nuit. Il y avait une chatte noire et blanche qui ne me quittait pas et allait prévenir mes parents si je grimpais à un arbre trop haut...
> – Rien que des animaux, constata Carla.
> – C'est pour cela que j'ai essayé de faire plaisir au Sénateur, expliqua Wolf. À cause de l'oiseau, de la souris et du chat. (HR, 524).

Es importante respecto a las consideraciones sobre los personajes «animales híbridos», porque queda patente aquí que Wolf/Vian siente un especial cariño por los animales, que él relaciona directamente con los buenos recuerdos de su infancia y los presenta como preferibles a las personas, pues son más inocentes, son más buenos y sinceros, y suelen sufrir como los niños el papel de víctimas.

Así sucede en *L'Arrache-coeur*, donde los animales del pueblo son tratados con crueldad como los aprendices, baste con recordar al caballo crucificado o a la vaca decapitada. « Encore, les apprentis... mais pas les bestiaux. » (AC, III, cap. III, 628). Exclama Jacquemort al ver lo que queda de la pobre vaca torturada por dar poca leche. Las bestias son aún más inocentes que los niños y su martirio se vuelve todavía más cruel, más injusto.

Los animales de granja: cerdos, gallinas, vacas, cabras y los animales domésticos, perros y gatos, se humanizan, se comportan en ese pueblo como humanos, en varias ocasiones con una nota de humor, por ejemplo al hacer autostop.

> Une chèvre, sur le bord de la route, fit un signe avec ses cornes et Angel s'arrêta.
> – Monte, dit-il à l'animal.
> La chèvre sauta dans la voiture et s'assit sur le plateau, derrière eux.
> – Elles font toutes auto-stop, expliqua Angel. Comme je n'ai aucune raison de me mettre en mauvais termes avec les paysans [...] Un peu plus loin, ils chargèrent un cochon. Les deux animaux descendirent à l'entrée du village et se dirigèrent chacun vers sa ferme. (AC, I, cap. XIV, 563).

O bien Jacquemort psicoanaliza a un gato negro que se encuentra en el camino, lo cual significa que deben ser capaces de comunicarse, y es que efectivamente el minino habla sin dificultad como el gato de Cheshire. « – Le coup de la messe forcée, je trouve ça révoltant ! – Révoltant, approuva un gros chat noir assis sur un mur. Jacquemort le regarda. Le chat se mit à ronronner et fendit ses yeux jaunes de traits verticaux[57]. » (AC, I, cap. XVI, 570).

Pero tal vez lo más significativo, –además del hecho de que los cándidos animales pertenecen al grupo de las víctimas–, es que se produce en esta novela una humanización de los animales al mismo ritmo que se produce una animalización de los campesinos. Y de ese modo, con esa singular interferencia de los reinos, los cerdos se equiparan a los lugareños y viceversa. « Trois cochons passaient, marquant le pas en grognant. Il [Jacquemort] allongea un bon coup de pied dans le derrière du troisième qui lui paraissait vicieux, et reprit sa route. » (AC, II, cap. XIV, 614). No es que el psiquiatra, por imitar a los habitantes del pueblo, se dedique a maltratar a los animales, –si bien es cierto que ya ha abofeteado a algún que otro aprendiz–, es que descarga su ira contra los pueblerinos en esos cerdos que marcan el paso como los militares y que le recuerdan demasiado a los habitantes del pueblo.

Como apreciamos en el apartado anterior, –referente a los personajes humanos híbridos–, la animalización degradante del hombre va a la par con el movimiento contrario. Por ello en el universo vianesco los cerdos se humanizan y al mismo tiempo Martin Lardier, en *L'Automne à Pékin*, parece un simpático Porky.

Es quizá en los Vernon Sullivan donde mejor se aprecia la bestialidad humana y abundan los ejemplos de personajes «cochinizados». Como botón de muestra, en *J'Irai cracher sur vos tombes* podemos leer « Ils avaient ouvert des boites de poulet en gelée et mangeaient comme des pourceaux. » (p. 821), en *Et on tuera tous les affreux*, « [...] Vous me prenez pour un verrat, dit Mike avec une certaine brutalité. » (p. 994) o en

[57] Ese gato negro nos recuerda al *gros chat noir* de ojos amarillos que protagoniza el relato « Blues pour un chat noir », donde se le describe así: « À la lueur des tubes à vapeur de mercure du plafond, on voyait maintenant le type de chat que c'était. Un terrible gros chat, avec des yeux jaunes et une moustache à la Guillaume II. Ses oreilles en dentelle prouvaient sa virilité entière et une grosse cicatrice blanche dégarnie de poils, coquettement mise en valeur par un liséré violet, lui traversait le dos. ». Vian, « Blues pour un chat noir », in *Les Fourmis*, *op. cit.*, pp. 135-136.

Elles se rendent pas comte, « Elle a dû lire le rapport Kinsey, se dire que tous les hommes sont des porcs [...] » (p. 27).

Y este proceso simbiótico no sólo se lleva a cabo con el simbólico cerdo, también es extremadamente recurrente la asociación del humano con el perro. Ya hemos observado la reiteración de la presencia de los cánidos en las novelas de Boris Vian, como compañeros inseparables de los héroes encontramos al mackintosh, al Sénateur Dupont o al boxer de *Et on tuera tous les affreux* (1948). El perro que aparece en ese Vernon Sullivan es un *boxer*, llamado Noonoo, que siempre acompaña a su amo Mike Bokanski –un agente camuflado del FBI– y a Rock Bailey, en sus correrías por los laboratorios del Dr. Markus Schutz. El *boxer* se comporta como un perro normal a lo largo de toda la novela hasta el momento en el que, al ver una escena de apareamiento –de la ninfómana Cynthia con un espécimen de la serie T, (una serie reproductora especial)– se dirige a los otros personajes como si tal cosa y dice: « Nous nous regardons tous les quatre et Noonoo crache par terre avec un rictus dégoûté. – Y en a marre, dit-il. Y a pas de chiennes, dans le coin[58] ? C'est la première fois qu'on l'entend protester, aussi Mike ne l'engueule pas trop[59]. ».

Se podría casi afirmar que los perros son para Vian iguales a los hombres, « Il [Colin] croisa un chien et deux autres personnes. » (EJ, 81). El perro es como el hombre y viceversa, –como en el mundo canino y equino de Queneau– y él es un Wolf, el autor se ve a sí mismo como un lobo, o un lobo-hombre en el relato « Le Loup-garou[60] », como otro tipo de perro más salvaje y arisco. Lobo humano y hombre perruno, ambos

[58] Igual que el gato callejero y vividor de « Blues pour un chat noir » pregunta a la prostituta si conoce a alguna gata. « – Je m'en taperais bien une tricolore, dit-il. – Une quoi ? Interrogea la putain. – Une chatte tricolore. Ou encore un petit chat pas trop avancé. Il eut un rire dégoûtant et cligna de l'oeil droit. ». Vian, « Blues pour un chat noir », *op. cit*., p. 138.

[59] Vian, B., *Et on tuera tous les affreux*, (1948), in *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, p. 967.

[60] La fecha de composición de este relato –inédito hasta 1970, que fue publicado por Arnaud en la recopilación *Le Loup-garou*– todavía es incierta; pues el manuscrito no estaba fechado, el editor sugirió 1947; pero es dudoso porque se menciona « un stylobic » (p.763) y, según la casa Bic, el primer bolígrafo de esas características fue comercializado en 1953. Habría por tanto que retrasar la composición final hasta ese año –salvo que se añadiera más tarde a la primera redacción–. Pestureau, prólogo a ese relato, (en la misma edición que manejamos para las novelas, p. 694). El caso es que ese relato, si se fechara hacia el año 1950, se habría compuesto de manera próxima o cercana a *L'Herbe rouge*, donde aparece el autor con rasgos de lobo, Wolf.

resultado de una hibridación del hombre con animales *ctónicos*. El autor, como el personaje de Wolf, expresaría así su extremada individualidad, su soledad, y su inconformismo.

Además ese relato, « Le Loup-garou », es seguramente el mejor ejemplo de metamorfosis subvertida, de animalización y de personificación combinadas[61]. En él, el protagonista, el lobo Denis, sufre una transformación de animal humanizado a hombre animalizado que cambiará para siempre su carácter y su naturaleza. « Le Loup-garou » es una fábula, una historia de transformación, de cambio radical de personalidad y de monstruosidad. El lobo solitario que vive en el bosque es pacífico, culto y vegetariano, mientras que el lobo-hombre en la ciudad, –en contacto directo con la sociedad depravada de los humanos–, se vuelve lascivo, violento y conoce, por primera vez, el odio y el deseo de venganza. Vian invierte con astucia la leyenda folklórica del hombre civilizado que se metamorfosea en lobo salvaje, pues parte de la idea de que el hombre es la verdadera fiera, –violencia física y sexual, cólera, fealdad–, mientras que el animal es por naturaleza bello, filósofo y manso[62]. Se afirma pues, la teoría de Hobbes, el hombre es un lobo... y el lobo, completa Vian, es extremadamente civilizado[63].

Boris Vian no presenta un caso vulgar de licantropía, sino un caso original de *antropolycie*. Existe un constante juego de espejos y de imágenes o reflejos invertidos entre el lobo y el hombre.

> [...] dans le petit miroir rond, une figure étrange lui faisait face, blanchâtre, dépourvue de poils où seuls deux beaux yeux de rubis rappelaient son ancien aspect. Poussant un cri inarticulé, il regarda son corps et comprit l'origine de ce froid de glace que l'étreignait de toutes parts. Son riche pelage

[61] En este relato se intercambian los papeles, el lobo es el héroe y el humano el monstruo y asistimos a la transformación de un lobo humanizado en un hombre bestial. La personificación del lobo: « Il se nommait Denis [...] Il observait avec philosophie [...] s'éloignait pudiquement [...] Héritier d'une longue lignée de loups civilisés [...] », « Passionné de mécanique [...] s'éloignait en marmottant une excuse [...] ». « Ses lectures lui avaient enseigné bien des choses [...] ». Animalización del hombre: « [...] le mage du Siam [...] se jeta sur l'innocente bête et la mordit cruellement au défaut de l'épaule », « Poussant un cri inarticulé [...] L'instinct lui fit choisir un complet [...] ». « [...] se passer la langue sur les lèvres [...] son palais restait d'un beau noir [...] il gardait le contrôle intact de ses oreilles peut-être un soupçon trop longues et velues. [...] humant l'air matinal qui semblait s'être singulièrement dépeuplé d'odeurs [...] ». *Vid*., Vian, « Le Loup-garou » in *Le Loup-garou*, *op. cit*., pp. 5-20.

[62] En ese sentido no se aleja de la teoría de Rousseau del « bon sauvage ».

[63] T. Hobbes decía «el hombre es un lobo para el hombre» en el cap. 13 titulado: «De la condición natural de la humanidad en lo concerniente a su felicidad y su miseria» del *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza editorial, Col. Ensayo, 1999. pp. 113-117.

> noir avait disparu et sous ses yeux se dressait le corps malformé d'un de ces hommes dont il raillait d'ordinaire la maladresse amoureuse[64].

Denis se horroriza ante su imagen, al ver su rostro blanco, sin pelos, en el que sólo permanecen intactos sus hermosos ojos de rubí. Cómicamente se invierte la escena en la que el humano se horripila al percibir su transformación en lobo. La misma simetría del espejo se aprecia en las dos transformaciones, primero de lobo a hombre y luego de hombre a lobo. Que tienen, como punto de contacto, la superficie pulida y fría de la luna y el tiempo, de esas doce campanadas de media noche o de medio día. Pues en ese mundo al revés, al otro lado del espejo, un hombre no se transforma en lobo en las noches de Luna llena, sino que un lobo se vuelve hombre durante los días en los que hay Luna llena.

Los animales, –que intervienen tan a menudo en los sueños y en el arte–, pueden representar facetas del hombre; aspectos de su naturaleza compleja, o ser un reflejo de sus instintos, como le sucede a Vian con el lobo. Cada animal simboliza una parcela humana, integrada o a integrar en la unidad de la persona. De manera que el bestiario vianesco o la presencia constante de animales en su obra no sólo se explica por una predilección o un afecto hacia los animales, –ratones, gatos o pájaros–, sino también porque la animalidad connota una inquietud. En ambos sentidos, tanto en la metamorfosis del personaje «humano» en animal, como en la humanización del personaje «animal». Ya que, como hemos dicho, para expresar una parcela concreta de su personalidad, el miedo, la ira, la lujuria, la idiotez, la gula... Vian transformará directamente al personaje en el animal que simbolice ese sentimiento en el imaginario popular. Será otra manera de exteriorizar su interioridad. « [...] il existe toute une mythologie fabuleuse des moeurs animales que l'observation directe ne pourra que contredire. », sin embargo, « [...] l'animal [continuará siendo] susceptible d'être surdéterminé par des caractères particuliers ne se rattachant pas directement à l'animalité[65] ». Pues los animales interesan en tanto que símbolos.

[64] Vian, « Le Loup-garou » in *Le Loup-garou*, *op. cit*., p. 9.
[65] Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), Première partie, les visages du Temps, « Les symboles thériomorphes », Paris, Dunod, 1984, pp. 72-73.

Además con esa metamorfosis en animal[66], se produce, como vimos, una degradación en la escala de la materia. Ya que, aunque exista un continuo, –el hombre es un *zôon*[67], un ser vivo del reino animal–, su representación como bestia es susceptible de ser interpretada como una devaluación y un paso más hacia la muerte. En ese sentido es muy elocuente la idea de la metamorfosis como metempsicosis o reencarnación en seres inferiores; en *El Timeo* se dice:

> Au cours de ses palingénésies, les âmes humaines pourront se réincarner dans des corps d'animaux divers. [...] L'espèce des quadrupèdes [...] Par l'effet de ses habitudes les membres extérieurs et leurs têtes se sont inclinés vers la terre, attirés par leur affinité vers elle. [...] Les imbéciles deviennent reptiles et vers ; les plus ignorants deviennent mollusques et poissons ; enfin les couards se sont transformés... en femmes[68].

Según sea el hombre así será el tipo de animal en el que se reencarne; lo más espeluznante es, señalémoslo, que los cobardes se transforman en «mujeres», esos «seres salvajes y naturales», a los que Vian concede también, –a nuestro pesar–, evidentes rasgos bestiales. Y es que desde la perspectiva del autor la sexualidad se hace inseparable de la animalidad.

El imaginario teriomorfo de Vian se encadena así al sexo, a la usura del hombre, al paso del tiempo y a la muerte, como asegura Durand, que relaciona el bestiario con la conciencia angustiosa del tiempo, –a través del movimiento y de las fauces devoradoras–, y por tanto, en última instancia, con la muerte.

Por ello la relación de Boris Vian con el lobo, como animal ogresco, devorador de los astros y del tiempo, resulta muy reveladora[69]. A pesar de que Denis es un lobo muy

---

[66] La metamorfosis en animal es un mito recurrente en la literatura de todos los siglos. El sentido primigenio religioso y mágico de la metamorfosis aparece en los dioses egipcios o en la mitología greco-latina. En Las Metamorfosis de Ovidio; Lycaon, el tirano de Arcadia, es transformado en lobo por Júpiter, la bella Calisto se convierte en osa e Io, como Isis, en vaca. Mito que evoluciona hacia el fenómeno sobrenatural e insólito de la literatura fantástica, entendido como una violación de la naturaleza. Este tiene una función alegórica, desmitificadora a la vez que poética. « [...] le réseau des métamorphoses est un filet où se prend, comme des poissons d'or, la poésie du monde », dice Brunel en *Le mythe de la metamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 44.

[67] zôon, del griego, significa ser vivo animal, de ahí zoo y zodiaco, que viene de *zôdion*, del diminutivo de zôon.

[68] Citado por Brunel, *op. cit*., p. 78.

[69] « Bochner et Halpner –*Application clinique du test de Rorschach*– notent justement que, dans l'interprétation du Rorschach, le type de l'animal choisi est aussi significatif que le choix de l'animalité comme thème général; les interprétations étant différentes lorsqu'il s'agit du choix d'animaux agressifs

particular, –vegetariano y aficionado a la mecánica–, no deja de ser un monstruo, un «hombre feroz», cuando se transforma en humano. Y es entonces cuando la violencia y la sexualidad hiperbólica se manifiestan como los instintos más primitivos –y animales– del hombre. « [...] les passions humaines [sont] comparables aux bêtes sauvages qu'il convient de dompter[70]. ».

La representación de la mujer animalizada responde a esa concepción del sexo como algo que roe, que devora al individuo. Y un buen ejemplo lo encontramos en el relato « Drencula[71] », en el que el joven David Benson cree gozar una noche en el castillo de una experiencia sexual extraordinaria con un demonio, –las tres vampiresas en la versión de Stocker–, súcubo e incubo al mismo tiempo, con atributos femeninos y masculinos. Al final del relato, en cambio, el lector descubre que ha sido devorado por unas bestias salvajes. « David Benson avait été en partie dévoré par les bêtes féroces, qui, chose curieuse, s'étaient attaquées à son bas-ventre, complètement rongé, et avaient couvert son visage d'excréments et d'urine[72]. ». Sexualidad, bestialidad, satanismo, todo se mezcla o se mete en el mismo saco a pesar de las notas de humor o de ironía. La animalidad « C'est l'ensemble des forces profondes qui nous animent, et en premier lieu la libido: dès le Moyen Âge en argot, l'animal, la bête, le cheval, c'est le pénis, et c'est parfois aussi la femme, incarnant la partie animale, sinon satanique de l'homme[73] ». La capacidad de transformación de las criaturas infernales, las metamorfosis en bestia salvaje, –la licantropía, o las transformaciones del vampiro en murciélago, en lobo, o en cualquier otro animal nocturno–; responden a una duplicidad del hombre en tanto que ser racional y en tanto que animal. Si el hombre racional es totalmente prisionero de una realidad decepcionante, de los tabúes de un mundo hipócrita en el que las normas de conducta restringen toda libertad, la vía de escape es a través de la animalización, pues las bestias salvajes gozan de una total autonomía y pueden seguir sus instintos de conservación ligados a la violencia y al sexo. « Plus précise prétend être l'explication

reflétant des " sentiments puissants de bestialité et d'agression " ou au contraire lorsqu'il est question d'animaux domestiques. ». Durand, *op. cit*., p. 73.

[70] Chevalier, J. y Gheerbarant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Roger Laffont et Jupiter, 1982, p. 48.

[71] Relato recogido por Noël Arnaud en los *Écrits pornographiques*.

[72] Vian, « Drencula », in *Écrits pornographiques*, Paris, Ch. Bourgois, [presentación y notas de Arnaud], 1980, p. 104.

[73] Chevalier, J. y Gheerbarant, A., *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 46.

psychanalytique développée par Jung dans *Métamorphoses et symboles de la libido*. Le symbole animal serait la figure de la libido sexuelle.[74] ».

Los hombres, en tanto que animales, tienen la libertad de expresar su lado más instintivo, menos razonable, y en ese sentido, se encuentra el sexo como impulsión física no controlada. En *J'Irai cracher*, el narrador, Lee Anderson, dice, « [...] nous nous repassions les filles avec la même pudeur qu'une sacrée bande de singes en rut[75]. ». En las novelas de Boris Vian el animal, en tanto que arquetipo, representa las capas profundas del inconsciente y del instinto. Y esa sexualidad de la teriomorfía no deja de relacionarse de forma macabra con la muerte.

Puesto que la animalidad es ya de por sí, –a través del movimiento y de las fauces– una representación del tiempo devorador. Según Durand, en « Les visages du temps », la inquietud que provoca el esquema de lo animado se explica por el movimiento rápido e indisciplinado.

> [...] lorsque les réponses kinesthésiques cumulent avec celles d'animaux, on a l'indication d'un envahissement de la psyché par les appétits les plus frustes, accident normal chez le jeune enfant, mais qui chez l'adulte est synonyme d'inadaptation et de régression aux pulsions les plus archaïques. L'apparition de l'animalité dans la conscience est donc symptôme d'une dépression de la personne jusqu'aux marches de l'anxiété[76].

Quizá Vian pretendía expresar su ansiedad personal, –su enfermedad y su pesimismo vital–, mediante la animalidad de sus personajes y con imágenes de movimiento animal estremecedoras como el recurrente hormigueo de gusanos, *limaces* y *lumettes*. Ya que, como dice Durand, una de las primitivas manifestaciones de la animalidad es el hormigueo, « [...] ce mouvement anarchique qui d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite[77]. ».Y ese cambio anárquico es una de las primeras experiencias dolorosas del tiempo. Esa valorización negativa del movimiento brusco se asocia con la huida del tiempo representada por el cambio y el ruido, por la cabalgata nocturna.

---

[74] Durand, *op. cit.*, p. 74.
[75] Vian, *J'Irai cracher sur vos tombes*, in *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 1997, p. 807.
[76] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 76.
[77] *Ibid.*

A esas connotaciones negativas, observadas hasta ahora, del imaginario teriomorfo vianesco, cabría añadir la imagen final de las fauces del animal, de los dientes puntiagudos, de la mordedura de Saturno. « Terreur devant le changement et devant la mort dévorante, tels nous apparaissent être les deux premiers thèmes négatifs inspirés pour le symbolisme animal[78]. ». Es la cabeza de la ratona que se coloca entre los dientes afilados del felino, y que junto a la imagen de tragar, de engullir, representa la disolución de la materia. « [...] la plupart du temps l'animalité, après avoir été le symbole de l'agitation et du changement, endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté[79]. ». Kronos es el ogro devorador del tiempo humano, y esa «mordedura del tiempo» puede y es propinada por un Wolf. « C'est donc une gueule terrible, sadique et dévastatrice qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité[80] ».

III. C. Los personajes «objetos» híbridos.

En el mundo insólito vianiano igual que los humanos y las plantas pueden mineralizarse, los objetos pueden animarse y presentarse como elementos o seres híbridos. Los adorados discos de los *zazous* (VP), los coches que conducen los personajes (TA, VP, EJ, AP), los aviones en modelo reducido (AP), el *barbarin fourchu* (TA), las ánforas hechas añicos por Athanagore[81] (AP) o el *pianocktail* de Colin (EJ), son prueba de ello.

En general, –y teniendo en cuenta la cadena que establecimos de la materia–, cuanto más dura, definida y enérgica sea la masa más positiva será, y cuanto más amorfa o viscosa, más negativa. De ahí que los objetos mecánicos, que poseen un movimiento, como el *pick-up*, el automóvil o el avión, aporten una inyección de vitalidad; si bien es cierto que algunos objetos se rebelan y atacan a los humanos, como los timbres que chamuscan los dedos, las corbatas que muerden, o bien los útiles de trabajo que aporrean al asistente de « Les Poissons morts ». « Sa sacoche meurtrissait ses hanches

[78] *Ibid.*, p. 95.
[79] *Ibid*., p. 90.
[80] *Ibid*.
[81] El proyecto o la expedición de Athanagore consiste en encontrar objetos del pasado, pero el uso que hacen luego de ellos es muy curioso, porque a las momias se las comen y los cuencos, ánforas, y demás recipientes que encuentran en perfecto estado, son rotos sistemáticamente para después recomponer los pedazos. Lógicamente su labor de arqueólogo pasa por la «reconstrucción» del pasado, tarea de fragmentación y de posterior montaje.

maigres, et le manche de son filet battait, au hasard de sa marche, ses mollets frêles et mal formés[82]. ». En ocasiones es como si el espacio y los objetos que rodean al hombre se enfrentasen a él y no se contentasen con ser un simple marco. En la mirada del narrador y de los personajes no podemos adecuar la concepción de las cosas que propone Robbe-Grillet

> Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas de l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science[83].

Pues bien, en la aproximación al objeto en el mundo de Boris Vian, sucede todo lo contrario[84], ya que existen lazos de complicidad entre los personajes «humanos» y los personajes «objetos». Y además el objeto es tratado de forma surrealista, se mezcla o se alía con los seres vivos, con los humanos o los animales.

En *Trouble dans les andains* toda la trama de esa extraña ficción con pinceladas de *polar* se centra en la búsqueda de un valioso objeto, el « " barbarin fourchu ", objet talismanique dont on ne sait pas grand-chose, excepté qu'il tient dans la main, et qu'il cause des malheurs à ceux qui tentent de s'en emparer[85] ». Ese *barbarin*, que provoca la barbarie y la crueldad de los personajes, es un objeto exótico, absurdo, surrealista, bífido, –rastrero y doble como los héroes–, de valor incalculable, pero que nunca llega a ser descrito. Todos lo desean y es motivo de una serie de torturas y asesinatos terribles, pero, sin embargo, acaba siendo arrojado al mar, con desdén, desde un acantilado. ¿Es una piedra filosofal o un talismán?; en la narración el *barbarin* es la clave del arco, un

[82] Vian, « Les Poissons morts » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 106.
[83] Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, *op. cit*., pp. 28-29.

[84] *Vid*., Vian, *Approche discrète de l'objet*, conferencia pronunciada en el Musée des Arts décoratifs el 4 de junio de 1948. Publicación póstuma con el título *Approche indirecte de l'objet* en el *Dossier* 12 del Collège de 'Pataphysique, (1960). Véase la reproducción de la conferencia *Approche discrète de l'objet* en Clouzet, J., *Boris Vian*, Paris, Éd. Seghers, coll « Poètes d'aujourd'hui », 1966, pp. 149-166.
[85] Lapprand, M., prólogo a la edición de *Trouble dans les andains* publicada en *Oeuvres Complètes*, Paris, Fayard, 1999, p. 49.

objeto *dada*, absurdo pero portador del sentido de la intriga, pues es su búsqueda gratuita lo que desencadena todo.

Todo comienza en el momento en el que el Conde Adelphin acusa a su amigo Sérafinio de haberle robado el *barbarin*, –lo cual dice bastante sobre la confianza que existe entre ambos–, y a partir de entonces, como en las películas de los hermanos Marx, casi nada tiene sentido. Ya que inician el rastreo de un objeto robado que en realidad poseen ellos.

En esta primera novela, –igual que en el *Conte*–, Vian personifica y animaliza, sin distinguir los tres reinos animal, vegetal y mineral; todos los seres actúan con la misma intensidad. Así el coche blanco de Antioche y el Major, un hermoso y potente Cadillac[86], se animaliza y sustituye al palafrén negro de Joseph y Barthélémy. « La Cadillac suivit. Elle savait se conduire seule et sentait l'écurie ». (TA, 109). El coche, como el caballo del Conte, es una montura. « [...] et sa monture s'élança sur la route en vibrionnant de toutes les dentelures de ses pneus. » (TA, 88). En *L'Écume des jours*, el cadillac blanco que conduce Nicolas, con asientos forrados de piel –como un animal–, también esperará a la pareja a la puerta de la iglesia como si fuera un corcel blanco.

El amor que siente Boris por la ingeniería, por la mecánica y por la ciencia ficción, le hace adorar los coches y esto es fácilmente observable porque los automóviles ocupan una puesto importante en sus relatos y novelas. Con medio siglo de adelanto Vian proporciona a Adelphin el placer de conducir « une légère voiture électrique » (TA, **).

En eso se parecía a su padre, con el que no sólo compartía una elevada estatura, sino también el gusto por el bricolaje, las innovaciones, la mecánica y los coches.

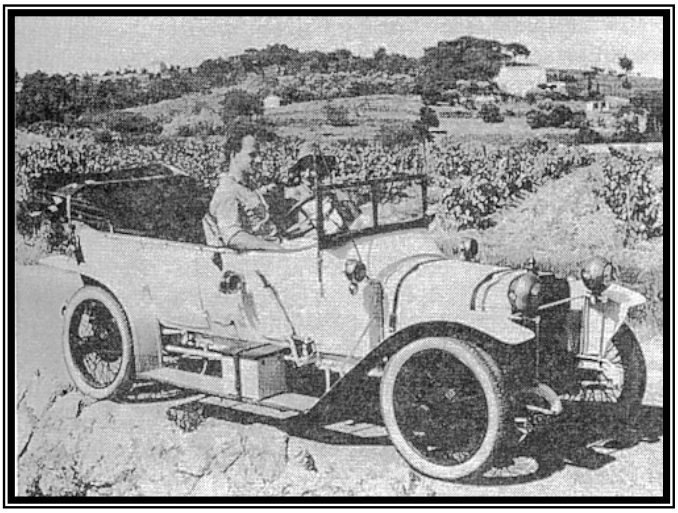
> A quinze ans, il [Paul Vian] conduit sa première voiture. A l'ère des pionniers, il achète même un avion, qui ne vole encore que par bonds, et passe des journées entières avec des mécaniciens et des inventeurs. Tout ce qui est nouveau le passionne. Lorsqu' il ne pilote pas, il lit, beaucoup, tâte de la poésie, et s'amuse à traduire, pour son plaisir, des romans anglais. Il est oisif et terriblement actif comme les jeunes gens aisés du début du siècle[87].

[86] A Boris Vian le chiflaban los coches americanos, como se aprecia en los Vernon Sullivan, y eran una de las materializaciones de su sueño americano.
[87] Boggio, Ph., *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993, p. 8.

Sus primeros héroes, Adelphin, Antioche, pertenecen a esa categoría de hombres deportivos, todo terreno, aventureros, futuristas, que adoran la maquinaria y la velocidad, activos y llenos de vida hasta tal punto que no les importa perderla. « Adelphin conduisait bien. C'était merveille de le voir effleurer les trottoirs aux tournants, et planer –eût-on-dit– à quelques millimètres au-dessus de la chaussée. » (TA, 23). Luego vendrán los ingenieros, Colin, Chick, Anne, Angel, Wolf, el mecánico Lazuli, los amantes de los modelos reducidos de avión, como Mangemanche, Cruc o Jabès. Como el mismo Boris Vian, ingeniero de mecánica, creador del centre Legateux de modelos reducidos de avión y habitual de los Casseurs de Colombes donde pasaba horas enteras en sus talleres arreglando su BMW, su Morgan, y especialmente su Brasier.

Vian, como Jarry, comparte el amor por la velocidad de los futuristas, pues como dice Marinetti « Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia[88]. ». En el *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910), que Boccioni redactaba, con Carrà, Russolo, Balla y Severini, los futuristas insistían en el tema de la velocidad como expresión de la vorágine de la vida moderna. La representación de las cualidades dinámicas de la realidad había comenzado en el Impresionismo, pero en estimación de los futuristas se había detenido en el umbral, había que decidirse a poner en el caballo a galope veinte patas y darle a cada una, una dispersión triangular. En *L'Écume des jours* el coche de patrulla de los Douglas se mueve con pies vibrátiles para que los neumáticos no puedan ser reventados por las balas, « [...] à l'intérieur on avait l'impression d'être dans une barque sur la crête d'une vague qui crève. » (EJ, 188). Y el barco de diez metros que construye Angel en *L'Arrache-coeur*, también se moverá, hasta llegar a la orilla, con pies articulados. « Jacquemort se pencha et regarda la coque. Onze paires de pieds articulés en sortaient sur toute la longueur. » (AC, 608).

[88] Fernández, A., Barnechea, E. y Haro, J., *Historia del arte*, Barcelona, Vicens Vives, 1990, p. 446.



Boris y Ursula con el
Brasier en St. Tropez.

La locura por los coches de Vian, hace que esos medios de transporte aparezcan constantemente, bien animalizados bien humanizados[89]; en *Vercoquin et le plancton*, Fromental de Vercoquin llega a la fiesta con un rutilante Cardebrye. « L'auto de Fromental. C'était une Cardebrye peinte en rouge compétent, avec une large bande de métal chromé autour du bouchon du réservoir d'essence. Le dernier modèle, bien entendu, à douze cylindres disposés en hémistiche, en V. » (VP, 35). En cambio las bicicletas no eran del agrado de Vian, y eso se aprecia en la descripción del vehículo a dos ruedas que monta Zizanie.

> Zizanie sortit. Elle montait une ravissante bicyclette en bois de cornouiller, fabrication de guerre. Les pneus étaient faits de boyaux de vipères gonflés à l'acétylène et la selle d'une épaisse couche de gruyère maigre assez confortable et pratiquement indestructible. Sa jupe légère flottait derrière elle, laissant apercevoir un petit slip blanc bordé, en haut des cuisses, d'une courte frange châtain. (VP, 131-132).

[89] « [...] une vieille Amilcar éprise passagèrement d'un gros platane costaud.[...] ». « [...] une Mercédès afollée [...] ». Vian, « Le Loup-garou », in *Le Loup-garou*, *op. cit*., p. 6. En ese relato, Denis, que es aficionado a la mecánica, amuebla su cueva con los deshechos de coches accidentados.

Una bicicleta sorprendente cuyos neumáticos están hechos de víboras hinchadas al acetileno y el sillín de una espesa capa de *gruyère*. Se trata de un objeto completamente chiflado, como aquellos que fotografiaba Man Ray.

Pero si hay algún objeto animado representativo y propio de esa novela, de *Vercoquin et le plancton*, son, sin lugar a dudas, los discos y el *pick-up*. Los discos redondos y apilados con actitud de indiferencia se dejan la piel en cuanto la aguja del tocadiscos les extrae su música; esa aguja afilada que se introduce sexualmente en sus surcos.

> Des disques en hautes piles moirées à la surface de reflets symétriques et triangulaires, attendaient, pleins d'indifférence, le moment où, leur déchirant l'épiderme de sa caresse aiguë, l'aiguille du pick-up arracherait à leur âme spiralée la clameur emprisonnée tout au fond de son sillon noir. Il y avait en particulier *Chant of the Booster*, de Mildiou Kennington, et *Gars arises often down South*, par Krüger et ses Boërs... (VP, 15).

Respecto a los objetos híbridos que se mueven o que adquieren rasgos humanos encontramos, además de los discos, las armas, unos útiles extremadamente negativos, que se alejan diametralmente de los esféricos y positivos discos, y que parecen prolongaciones del brazo asesino; « Chick se redressa, il avait un tue-fliques à la main. » (EJ, 194). Los *arrache-coeur*, los *tue-fliques* los *égalisateurs*[90], aparecen profusamente en *L'Écume des jours* y en *L'Automne à Pékin*. « Chick s'approcha de la table et ouvrit le tiroir il y gardait un arrache-coeur de grand modèle et un tue-fliques en mauvais état. Il ne trouvait pas l'arrache-coeur mais le tue-fliques bosselait une pile de vieux papiers. » (EJ, 193). « C'était un joli égalisateur à dix coups, de la marque Walther et du modèle ppk, avec un chargeur dont le pied, garni d'ébonite, s'adaptait avec exactitude aux deux plaques striées qu'on y met la main. » (AP, B, cap. IV, 227).

Esos instrumentos de muerte, similares a la pistola, –*égalisateur*–, o de manejo más complicado, –*arrache-coeur*–, participan de un lenguaje violento y representan la parcela humana más agresiva. « La déshumanisation de l'univers vient du déplacement métonymique de la parole humaine au langage des armes, [...], actants personnifiés

[90] Así es como denomina Vian a un objeto similar en sus efectos a la pistola. Llamado precisamente así, suponemos, porque cuando dispara iguala a todo el mundo. *Equalizer* es la pistola en argot americano, es un anglicismo afrancesado. No existen diferencias entre los hombres en la muerte, como reza el título del Vernon Sullivan *Les morts ont tous la même peau* (1947).

doués d'un logos[91]. ». En eso se transforman las armas en el desusado universo vianiano, en actantes personificados dotados de un logos; los nombres son más fantasiosos, pero los usos de esas armas son los mismos que en el mundo real. Sólo que Vian va más lejos y les insufla un poco de vida, les otorga un alma de villano. « L'égalisateur noir et froid n'avait encore rien dit ; il reposait lourdement près du fromage qui, effrayé, s'éloignait de toute vitesse, sans oser toutefois quitter son assiette nourricière. » (AP, B, cap. IV, 228). El *égalisateur* que ha adquirido Claude Léon, y que amedrenta tanto al queso, frío y vestido de negro se convierte en un matón, en un gángster o en un pistolero del lejano oeste. En el arma, objeto destructivo que a su vez reduce a objetos a los seres vivos, se proyectan rasgos humanos, « Il [Claude Léon] prit l'objet triste et le tourna dans ses mains. Il se sentait fort jusqu'au bout de ses ongles, derrière sa porte fermée. » (AP, B, cap. IV, 228). Como si de algún modo se produjera un intercambio entre el arma y la mano del criminal. Así el arma recibe, como útil, toda la virulencia, el arrebato o la rabia del homicida y al mismo tiempo el objeto asesino comunica al que lo sostiene la seguridad necesaria para usarlo[92], para expresar esa furia. El caso de Claude Léon en el preludio B de *L'Automne à Pékin* es muy representativo, pues ese apocado oficinista al sentir la presencia del arma junto a su cuerpo llega a enfrentarse a un ciclista y a un guardia. El arma le transforma, como transforma a Chick, y esa presencia del objeto no es meramente objetual sino humana o animal; de hecho Léon siente el *égalisateur* pesado y helado como una bestia muerta.

> Il le sentait le long de sa cuisse, lourd et glacé comme une bête morte. Le poids tirait sa poche et sa ceinture, sa chemise bouffait à droite sur son pantalon. Son imperméable empêchait que l'on voie, mais, à chaque avancé de la cuisse il se dessinait un grand pli sur l'étoffe et tout le monde allait le remarquer. (AP, B, cap. V, 228).

Pero ese objeto de muerte, extremadamente dañino, no es el único que se humaniza. En todas las novelas existen numerosos ejemplos de objetos de todo tipo, especialmente los objetos más comunes o usuales, de la vida cotidiana, que aparecen con atributos humanos. « La bouteille vide ayant conscience de son inutilité totale, s'étrécit et se tassa, se tsantsa et disparut. » (HR, cap. XIX, 473) ¿Cómo puede tener una botella consciencia

[91] Évrard, F., *Lire le roman policier, op. cit*., p. 58.
[92] Lo mismo sucedería con el arma blanca, con el cuchillo o el puñal, si pensamos en Lazuli (HR).

de su vacío?, ¿del mismo modo que Wolf tiene conocimiento del suyo? Más bien es el personaje que observa o se percata de que la botella está vacía, pero se expresa a través del objeto que se independiza y cobra vida. El mecanismo es muy similar al de las partes del cuerpo que actúan por libre. Se trata de que la interioridad, la psicología y emotividad del personaje «humano» se desplace de ente, se prolongue y se alargue, se manifieste con una cierta distancia, a través de los objetos y el espacio. Otro ejemplo, « Jacquemort contemplait bêtement le bateau. Il attendait Angel, le bateau l'attendait aussi. » (AC, II, XVII, 618). El efecto se ha conseguido; ese universo asombroso es sorprendente porque el barco se humaniza, pero además el personaje del psiquiatra proyecta en el objeto su inquietud, la afectividad que siente hacia Angel se libera, no siente pudor pues él no es el único que le espera.

En otros casos se tratará únicamente de guiños cómicos, como el caso de esta llave tan existencialista, « La clé s'engagea dans la serrure qui prit parti pour elle et s'ouvrit. » (AP, B, cap. IX, 233). De vehículos con sentimientos, « Un 975 qui passait dans l'autre sens l'écrasa complaisamment pour mettre fin à ses souffrances, et l'on vit qu'il venait de manger des fraises. [...] l'autobus s'en alla en se courbant, car il se sentait un peu honteux. » (AP, A, cap. I, 215). De mantas que adoptan en la cama las cualidades de la compañía femenina, « [...] rejeta la couverture, affectueuse, elle remonta aussitôt le long de ses jambes et s'entortilla autour de lui. Il faisait noir, on ne distinguait pas encore le triangle lumineux de la fenêtre. Claude caressa la couverture qui cessa de s'agiter et consentit à le laisser se lever. » (AP, B, cap. I, 224).

Observamos también la posibilidad de que el objeto sustituya al personaje, como es el caso del ataúd del Chloé, de la caja vapuleada que desde la sensibilidad de Colin se equipara a su amada Chloé. « Ceux du cercueil étaient partis. On ne voyait plus Chloé mais une vilaine boîte noire marquée d'un numéro d'ordre et toute bosselée. Ils la saisirent et se servant comme d'un bélier, la précipitèrent par la fenêtre. On ne descendait les morts à bras qu'à partir de cinq cents doublezons. » (EJ, 201). De algún modo Chloé se ha convertido, a los ojos de Colin, en esa caja negra y cada porrazo o sacudida a la caja para él es como si se lo propinaran a la dulce joven.

Otro ejemplo digno de reseñar es el del animismo de las sillas. En *L'Arrache-coeur* el cura, con ánimo de lucro, invade la iglesia de sillas para vender más entradas, de forma que el público de feligreses ni siquiera puede acceder a ellas y sentarse. « Le curé avait entassé dans la remise tout ce que l'église contenait comme chaises ; tant de chaises qu'à certains endroits, il n'y avait que des chaises, les unes sur les autres, et que l'on ne pouvait pas s'asseoir ; mais ça permettait de vendre plus de billets. » (AC, III, cap. VII, 636). De manera que las sillas sustituyen a los espectadores, son ellas las que arremolinadas, colocadas unas encima de otras, tienen preferencia para ver el espectáculo.

Mucho más evidente es el tratamiento que se concede a una silla Louis XV enferma en *L'Automne à Pékin*; el Pr. Mangemanche se empeña en curar a esa silla que cruje a pesar de la reticencia del interno. « – Qu'est-ce qu'elle a cette chaise ? dit Mangemanche, plaisantin. Elle a la fièvre, répondit l'interne, non moins. – Vous vous foutez de moi, hein ? dit Mangemanche. Mettez-lui un thermomètre [...] – Prenez la tension de cette chaise, » (AP, D, cap. IV, 249). Igual que si fuera una vieja enferma, a la silla se le toma la temperatura y la tensión, comparte la habitación con Cornélius Onte, para Mangemanche merece todos los cuidados exactamente igual que los pacientes humanos. « – C'est une chaise Louis XV, dit Mangemanche. Et puis, c'est vous ou c'est moi qui a dit qu'elle avait la fièvre ? – Cest moi, dit l'interne. Il était furieux toutes les fois que Mangemanche s'occupait de la chaise. Alors, soignez-la. » (AP, D, cap. VI, 251). Como el interno siente una especial animadversión hacia la pobre silla acabará practicándole una «eutanasia» forzada, para que deje de crujir y de *l'emmerder*. « – Vous lui avez passé le bassin ? – Elle ne veut rien faire, se lamenta l'interne. Juste craquer, grincer, avoir la fièvre et m'emmerder. » (AP, D, VII, 253).

> – Alors, elle a des oxyures de bois. Et puis, elle s'est levée toute seule, une fois. [...]. C'est déplaisant à voir. J'étais terrorisée.
> – Je vais l'ausculter dit l'interne. Passez-moi un linge propre.
> – Voilà, dit l'infirmière. [...] L'interne s'assit sur le lit et découvrit la chaise. Il s'efforçait de ne pas respirer, car elle craquait de plus belle. (AP, D, VII, 254).

La silla muere a manos del diabólico interno, « – Et la chaise ? L'interne ricana avec lenteur. – Strychnine. – Salaud !... dit Mangemanche. Il n'y a plus qu'à la remettre sur

ses pieds et la faire empailler. » (AP, D VIII, 255). Y resulta significativo porque el Pr. Mangemanche no dudará en aniquilar a su estudiante con la misma crueldad con que éste se ha deshecho de la silla.

Quizá éste sea el ejemplo más claro e indiscutible de que los personajes objetos híbridos pueden actuar prácticamente al mismo nivel que los personajes humanos, que los tratan, de manera chiflada, como si fueran sus iguales.

Esa animación de la materia inerte, más habitual o propia de la infancia –los niños en sus juegos animan a los muñecos–, se produce también por diversas razones y con múltiples significados en el mundo insólito vianesco. Y antes de pasar a examinar los objetos-animales, mencionaremos especialmente, –en ese sentido de la animación que se opera con los niños–, a los tres ositos de los trillizos de *L'Arrache-coeur*. Esos tres animales de peluche, –Dumuzo es el osito de Noël y Poirogale el osito de Joël– son ante todo objetos híbridos, son claramente objetos-animales porque figuran oseznos y son objetos-humanos, porque se asimilan a sus pequeños dueños, son tres como los *trumeaux*, y cada uno de ellos simboliza o representa a un niño. Además, cuando están a solas, hablan entre ellos, se personifican, « [...] je peux vous faire pousser des queues de singe. – Sans façon ! dit l'ours de Joël, Merci ! Celui de Noël battit en retraite. Le troisième réfléchit. » (AC, III, cap. XXIX, 685). De forma que constituyen un modelo de amalgama de seres vivos e inertes, son objetos-animales-humanos.

Respecto a los objetos híbridos que se mezclan con los animales, podemos contemplar también muchos especímenes, de muy diversa índole, sobre todo en el espacio de *L'Écume des jours*: el timbre va a avisar a Colin de la llegada de su amigo Chick. En el relato « Surprise-partie chez Léobille » Folubert Sansonnet es electrocutado/mordido por el timbre, –igual que el asistente de « Les Poissons morts »–, en cambio el Major le dispara directamente en lugar de llamar. El timbre es igual que un animal que muerde. « J'ai tué cette sale bête, dit-il. Vous jetterez la charogne. – Mais, dit la soeur de Léobille. Puis fondit en larmes, car la sonnette était avec eux depuis si longtemps qu'elle faisait partie de la famille[93]. ». Lo mismo sucede con las corbatas, antes de la boda Chick hace y deshace el nudo de corbata de Colin catorce veces y rompen tres. Los dos están de acuerdo en que se trata de algo anormal, han probado a

[93] Vian, « Surprise-partie chez Léobille », in *Le Loup-garou*, *op. cit*., p. 152.

hacerlo con guantes, sin mirar... « [...] la cravate se referma brutalement, lui écrasant l'index. Il laissa échapper un gloussement de douleur. » (EJ, 103). La corbata tiene vida, es como una culebra fálica. En *L'Automne à Pékin* Anne siente así su corbata, esa prenda típicamente masculina, « Il poussa un soupir de soulagement en sentant sa cravate se resserrer et son bouton de col lui chatouiller à nouveau la pomme d'Adam. » (Mov. I, cap. III, 271).

Colin y Chick comen con cubiertos de acero inoxidable decorados con insectos, con escarabajos empalados aislados entre dos plaquetas de *plexiglás*, porque dan buena suerte; de manera que el insecto y el acero se combinan, se funden. La tarjeta de abonado de Colin para la pista de patinaje tiene ojos: « Sa carte d'abonnement fit un clin d'oeil au contrôleur à l'aide de deux trous déjà perforés. » (EJ, 69). Los objetos más nimios, más corrientes, se animan. El sillón en el que un odioso director –que va a conceder a Colin su primera entrevista de trabajo– asienta sus posaderas, se rebela pero debe abdicar al final. « [...] dans un fauteuil rétif, qui se cabra sous son poids et ne s'arrêta que sur un geste impératif de son maître. » (EJ, 160). Todo está bajo el dominio de ese personaje siniestro. En otras novelas tenemos la máquina-araña de *L'Herbe rouge*, en *L'Automne à Pékin*, los lanza-hostias que escupen proyectiles, « Les curés riaient et s'affairaient autour des lance-hosties qui crachaient sans arrêt des projectiles. » (AP, A, cap. I, 216), o los motores que ronronean como gatos satisfechos, « Le moteur ronronnait régulièrement car on venait de lui donner une pleine assiettée d'arêtes de poisson-chat. » (AP, A, cap. II, 218).

Pero existen dos extraños artilugios que merecen una especial atención: el primero aparece en *L'Écume des jours* y es el conejo modificado, un gazapo-máquina, y el segundo es fundamental en la trama de *L'Automne à Pékin*, y se trata del modelo reducido de avión, el Ping 903.

El más surrealista y el más indiscutiblemente híbrido es el conejo fabricador de píldoras-cagarrutas que Colin y Chick observan en la tienda del *marchand de remèdes*. Colin lo inspecciona de cerca « À l'intérieur, un animal composite, mi-chair, mi-métal, s'épuisait à avaler la matière de base et à l'expulser sous forme de boulettes régulières. » (EJ, 138). Como el androide que imita a Clémentine o como los fusiles-rosas, es una

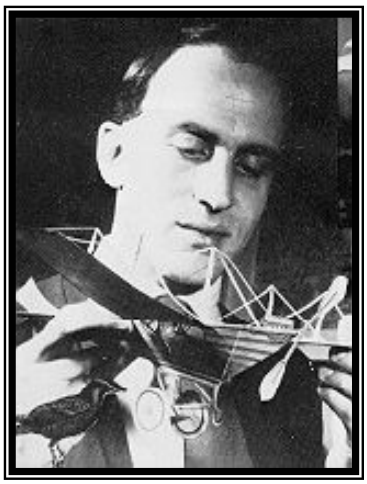
miscelánea de carne y metal[94]. Chick también lo mira. « La bête avait une mâchoire allongée qui se déplaçait par rapides mouvements latéraux. Sous une peau transparente, on distinguait des côtes tubulaires d'acier mince et un conduit digestif qui s'agitait paresseusement. – C'est un lapin modifié, dit Chick. » (EJ, 138). Chick emite su opinión de ingeniero, se guarda o se mantiene la función del animal que se desea, en ese caso la digestiva y el resto se fabrica. Y esa máquina-animal sigue siendo un símbolo inquietante por representar el fantasma buco-anal. En cuanto empieza a funcionar mal, el *marchand de remèdes* coge una carabina, como si se fuera de caza y le dispara. « – Ce n'est rien, dit le marchand. De temps en temps le lapin l'emporte sur l'acier et il faut les supprimer. » (EJ, 140). La parte animal lucha y triunfa sobre la materia inerte y entonces el objeto híbrido se vuelve peligroso. Los productos de ese engendro, las píldoras que debe tragar Chloé, son tan negativos como él. « – Il faut être raisonnable. – C'est comme si deux bêtes se battaient dans ma poitrine, quand j'en prends une. Et puis ce n'est pas vrai... il ne faut pas être raisonnable. » (EJ, 142). Las píldoras son animales, El Pr. Mangemanche se las ha recetado pensando que su mal es animal, –antes de descubrir que es vegetal– por ello se ve en el interior de las píldoras transparentes que algo se mueve, que algo vive en su interior.

El Ping 903, es un pequeño avión que ha construido con mucho amor Mangemanche pero cuyo motor muerde, rencoroso, al interno. Ya desde *L'Écume des jours*, Mangemanche confiesa su gran afición por estos modelos reducidos. « Je préfère de beaucoup construire des modèles réduits d'avions, mais on vient tout le temps me relancer, alors je suis sur le même depuis un an et je ne peux pas trouver le temps de le terminer. C'est exaspérant, à la fin !... » (EJ, 135). En *L'Automne à Pékin* lo terminará y perfeccionará con un motor que le ha enviado su corresponsal italiano Alfredo Jabès[95] y tendrá la oportunidad de hacerlo volar, pero en cuanto lo haga se volverá un animal salvaje. « Je pensais que le Ping irait vite, mais pas si vite. C'est ce moteur [...] – Il s'est fait mordre par le moteur, dit Mangemanche. Je l'ai laissé monter le corps de Pippo. Il a

[94] El androide debe poseer un sexo más apacible y delicado que el resto del cuerpo metálico, por muy pulido que esté el acabado.

[95] Alfredo Jabès, Bimbo, se ocupaba efectivamente de los modelos reducidos en el Cercle Legateux.
El Cercle Legateux, era una *Société de Construction de Modèles Réduits*, objetos voladores que conseguían alzar el vuelo en el parque de Saint-Cloud, cuyo Presidente-Director general era Boris Vian, el Vicepresidente, Zizi, el piloto de pruebas, Jabès y los recuperadores: Bélime y Demaux.

fait ça machinalement. » (AP, 348). El avión muerde y el interno trabaja como una máquina. Este sanguinario avión no sólo cercena el cráneo de Pippo sino que también es el causante de la muerte del interno, pues el motor del avión, desairado, le muerde en una mano que se le gangrena, « Et le moteur stoppa en produisant un bruit de baiser méchant, sec et aspiré. » (AP, D, 247); del mismo modo que en *L'Écume des jours* las máquinas de la fábrica de Chick muerden, mutilan, las cuatro manos de los obreros.



Boris con un modelo
reducido de avión

Pero no todos los objetos son escalofriantes, en el universo vianiano también tiene cabida la magia, y para los trillizos de *L'Arrache-coeur*, las simples piedras del jardín se convierten, usadas sabiamente, en elementos cabalísticos y maravillosos.

> Entre les trois objets, le sol creva soudain. Une main blanche, minuscule, apparut, puis une autre. Les mains s'agrippèrent aux bords de l'ouverture et une silhouette claire de dix centimètres de haut prit pied dans le triangle. C'était une petite fille avec de longs cheveux blonds. Elle envoya des baisers aux trois enfants et se mit à danser. Elle dansa quelques minutes, sans jamais sortir du triangle. Et puis, brusquement, elle s'arrêta, regarda le ciel et s'enfonça dans le sol aussi rapidement qu'elle était sortie. A la place des pierres de couleur, il ne restait que trois petits cailloux ordinaires. (AC, III, cap. X, 644).

Tres piedras colocadas en forma de triángulo, con los tres niños en cada esquina, hacen que brote de la tierra un hada diminuta que baila para ellos. Esa belleza y ese misterio sólo pueden corresponder al universo de la infancia.

Como ejemplo de objetos híbridos vegetales sólo citaremos los cañones de fusil que incuba Colin con el calor de su cuerpo y de cuyos extremos, al final, brotan rosas blancas de una extremada belleza pero de una crueldad tan afilada como el frío metal del arma. El mecanismo para que crezcan es muy similar al de las plantas, unas semillas metálicas se introducen en la tierra, se les da luz, nutrientes –aceites– y calor del obrero en cuestión, que, por 10 *doublezons* al día, debe colocarse encima, desnudo, cubriendo la zona con su cuerpo, del corazón al hígado, para que cada veinticuatro horas broten y crezcan hacia abajo los cañones. « – Ils poussent vers le bas ? dit Colin. – Oui, c'est éclairé en dessous, dit l'homme. Ils ont un phototropisme positif, mais ils poussent vers le bas parce qu'ils sont plus lourds que la terre, alors on éclaire surtout en dessous pour ne pas qu'il y ait de distorsion. » (EJ, 180). La fabricación de armas es un trabajo continuo, sin pausas, en el que el hombre es tratado como una verdadera máquina, al servicio de las máquinas y no al contrario. Colin se introduce en esa cadena inhumana, pero obsesionado con Chloé y las flores, su producción surge defectuosa. Como si fueran doce recién nacidos, los llevan en un carro blanco esterilizado. « Il y avait douze canons d'acier bleu et froid et, au bout de chacun, une jolie rose blanche s'épanouissait, fraîche et ombrée de beige aux creux des pétales veloutés. – Oh... murmura Colin. Qu'elles sont belles... » (EJ, 182). Lo único en lo que puede pensar el pobre Colin desnudo y enamorado es en su Chloé-flor, necesitada y rodeada de flores, y sus cañones son el resultado visible, además de ser una negativa simbiosis de cañón-flor.

Los objetos, como elementos espaciales, servirán muchas veces para expresar la psicología de los personajes, y ese aspecto lo estudiaremos ampliamente en el último capítulo dedicado al espacio, sin embargo nos gustaría adelantar aquí algunos aspectos.

Para empezar resulta revelador la gran cantidad de objetos dinámicos que rodean a los personajes, objetos que suelen ser agresivos, –el conejo modificado, el *arrache-coeur*– e inquietantes ya que el hombre no los controla. Cabe avanzar también que los personajes se verán envueltos en una vorágine de movimiento que desembocará en un temido retorno a la materia viscosa de la que proceden. Pues en el espacio persiste esa concepción de la masa como equivalente a la muerte en un mundo hostil en el que el individuo no deja de separarse de la materia. En *L'Écume des jours*, los objetos de

Chick, –los libros de Partre–, se queman, y los de Colin, los objetos de su apartamento, se licuecen, en ambos casos, –por influencia del carácter fogoso y acuoso de dos mujeres– se produce el regreso a un elemento primigenio.



LOS PERSONAJES AL DESCUBIERTO
LA EXTERIORIZACIÓN DE SU PSICOLOGÍA Y AFECTIVIDAD

IV. LOS PERSONAJES AL DESCUBIERTO, LA EXTERIORIZACIÓN DE SU PSICOLOGÍA Y AFECTIVIDAD.

Je ne veux rien savoir d'autre que ce que mes mains et mon corps sauront[1].

¿Los personajes que construye Vian carecen de profundidad psicológica?, si es así, ¿Esa es la razón por la que un sector de la crítica vianesca se permite considerarlos como simples marionetas?

Es cierto que los personajes así concebidos han sido habitualmente observados, aprehendidos y analizados como elementos narrativos poco trabajados y extremadamente planos, sin relieve, sin vida. Pero a nuestro parecer, esta consideración es errónea. Sencillamente el personaje vianesco presenta una originalidad que le aparta tanto del personaje que se juzga tradicional como del personaje que introducirán los *Nouveaux Romanciers*. Los personajes de Vian se caracterizan de una manera inusitada y peculiar para la época, pues son criaturas que nacen de un autor que busca la marginalidad y contesta los presupuestos literarios entronizados[2]. Sus personajes son ciertamente a-psicológicos –y se burlan del psicoanálisis[3]–, pero no son de ningún modo títeres ni fantoches vacíos, –a pesar de que a menudo los papeles o los rasgos físicos son intercambiables–, sus deseos, anhelos, obsesiones, preocupaciones, tristezas... sus sentimientos y pensamientos son expresados, manifestados de otra manera. El narrador les permite actuar y hablar con libertad. Los monólogos interiores, el estilo indirecto libre, son remplazados por el discurso directo, por los diálogos en los que los personajes

[1] Vian, *Cinéma et Science-fiction*, Paris, Ch. Bourgois. [Prólogo y notas de N. Arnaud], 1978, p. 69.
[2] Tras la II Guerra Mundial, entre los años cuarenta y cincuenta, Boris Vian se sitúa al margen de lo que se consideran *les Belles Lettres*, como hacen y han hecho otros 'patafísicos, como Queneau y Mac Orlan.
[3] El psicoanálisis es constantemente caricaturizado por Vian, esto se observa claramente en sus novelas *L'Herbe rouge* (1950), con esos exámenes o interrogatorios a los que se somete Wolf para acabar con su pasado y destruir sus recuerdos alcanzando el vacío y en *L'Arrache-coeur* (1953), con el personaje del psiquiatra Jacquemort, que ha nacido vacío y busca víctimas a las que psicoanalizar para robarles su psíque. No obstante, las interpretaciones de psicocrítica sobre la obra de Vian han sido y son muy numerosas, de hecho en 1976, en el Colloque de Cerisy se produjo un interesante enfrentamiento entre la corriente de crítica psicoanalítica de su obra, capitaneada por Alain Costes, –que por aquel entonces estaba preparando con su equipo *La Lecture plurielle de l'Écume des jours*–, y la crítica sociológica e intertextual, únicamente defendida por Michel Gauthier.

toman la palabra y por la descripción de sus numerosos gestos, actuaciones y movimientos.

La interioridad de los personajes vianescos existe incontestablemente, pero se muestra de una manera diferente, con un dinamismo inusitado y de la forma más visible posible, a través de los trajes, de las muecas, de los aspavientos, del movimiento físico que transpone el psíquico. A través de su lenguaje, de sus registros, su terminología, sus medias palabras, sus malentendidos y su silencio.

Lo íntimo sólo se observa púdicamente desde fuera, porque nadie es capaz de penetrar en la mente de un ser, aunque sea de papel, y únicamente es posible conocerlo gracias a los sentidos.

Este planteamiento que hoy en día puede parecernos no obsoleto pero sí ya incorporado o adherido al proceso de caracterización de un personaje[4], en los años cuarenta, en Francia, era una novedad mal comprendida y/o aceptada. La novela tradicional francesa, típicamente psicológica, –*La Princesse de Clèves*–, se veía asaltada con las novelas de Vian por una horda de personajes[5] nuevos que enarbolaban con descaro su ausencia de interioridad. Y no porque, –como se interpretaba–, estos personajes no tuvieran esencia, sino porque, como en Rabelais, el espíritu se confundía inexorablemente con el cuerpo. Pues como aseguraba Vian ya no somos *corps* y *âme*, sino *corâme*[6], y se ha de acabar de una vez por todas con las categorías absolutas[7]. Esta ausencia de aproximación psicológica de los personajes, no se debió sólo, evidentemente, al ingenio inventivo de Vian, sino que respondía a una corriente a-psicológica que planeaba desde el periodo de entreguerras, y que fue especialmente impulsada por la llegada de la literatura norteamericana, por el behaviorismo de la *Série noire*[8] y por la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty.

[4] Ya desde Flaubert, y sobre todo desde el inicio del siglo XX, desde Proust, con Sarraute y el *Nouveau Roman* en los años 50.
[5] Alain Costes habla de horda cuando se refiere a la constelación de personajes vianescos.
[6] Pestureau, « Ébauche d'une sémantique originale » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 167.
[7] De Aristóteles y de Pascal. Pues como dice Lazuli en *L'Herbe rouge*, él hace el amor a Folavril con el cuerpo y el alma. « Toutes les fois que je commence à m'occuper d'elle sexuellement, c'est-à-dire avec mon âme [...] ». (HR, 474).
[8] En *Le Grand sommeil* de R. Chandler la primera descripción de Philip Marlowe es la siguiente: « Je portais mon complet bleu clair, une chemise bleu foncé, une cravate et une pochette assorties, des souliers noirs et des chaussettes de laine noire à baguettes bleu foncé. ». Chandler, *Le grand sommeil*, (1948), Paris, Gallimard, [*The big sleep* (1939) novela traducida por Boris Vian], 1992, p. 9. Como los personajes

> L'on n'est pas tellement loin[9] des thèses behavioristes les plus rigides de Watson, pour qui la psychologie doit se débarrasser du « mentalisme » et de la subjectivité pour examiner comment l'organisme humain répond aux *stimuli* internes ou externes qui s'exercent sur lui. Ces deux types de psychologie, dont l'une s'intéresse avant tout aux faits psychiques et l'autre aux données organiques, se rejoignent souvent depuis le début du XX^{e} siècle. Le psychologue français Pierre Janet l'exprime clairement[10] : Le fait psychologique n'est ni spirituel, ni corporel ; il se passe dans l'homme tout entier, puisqu'il n'est que la conduite de cet homme prise dans son ensemble. Un sentiment n'est pas plus dans l'âme qu'il n'est dans le ventre[11], il est une modification de l'ensemble de la conduite[12].

Sartre y Merleau-Ponty debían estar de acuerdo con estas afirmaciones de Watson, en su *Behaviorism*, ya que consideraban lo psíquico ligado a lo fisiológico.

En *L'Imaginaire* de Sartre podemos leer

> La haine est haine de quelqu'un. L'amour est amour de quelqu'un. James disait : ôtez les manifestations physiologiques de la haine, de l'indignation et vous n'aurez plus que des jugements abstraits : essayez de réaliser en vous les phénomènes subjectifs de la haine, de l'indignation sans que ces phénomènes soient orientés sur une personne haïe, sur une personne injuste, vous pourrez trembler, frapper du poing, rougir, votre état indigné sera tout sauf de l'indignation, de la haine. Haïr Paul c'est intentionner Paul comme objet transcendant de la haine[13].

Y en *L'Être et le néant*, (1943), Sartre opone a la aserción de Descartes, « moi, c'est-à-dire, mon âme », la afirmación de que su consciencia « n'est rien d'autre que le corps ». Se acabó la introspección vanidosa que pretende descubrir una vida interior. La consciencia se convierte en acto hacia el mundo y hacia los demás. En el prólogo de su *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty dice « [...] Il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde et c'est dans le monde qu'il se connaît[14]. ».

---

de Vian Marlowe es descrito desde fuera aunque sea una autocaracterización. Se hace hincapié en la vestimenta, en lo que envuelve al personaje.

[9] Se refiere a La Mettrie y su *Homme-Machine*, (1747).

[10] En Janet, P., *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Alcan, 1928.

[11] En la *guidouille* du Père Ubu de Jarry, en el vientre gargantuesco y pantagruélico.

[12] Bourneuf y Ouellet, « La psychologie » in cap. V, « Les personnages » in *L' Univers du roman*, (1972), Paris, PUF, 1995, pp. 169-170.

[13] Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 93.

[14] Citado por Bourneuf y Ouellet, *op. cit.*, p. 171.

Boris Vian parece coincidir plenamente en ese punto con esas dos cabezas del monstruo tricéfalo. Y a pesar de que en su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, en el apartado « Florilège et personnalités » dice de Ponty lo siguiente:

> Tiers de la trinité existentialiste (dont Sartre et Simone de Beauvoir sont les deux autres) dirige en fait, sinon en nom, *Les Temps modernes*. Contribua par sa présence en tous lieux de Saint-Germain-des-Prés à entretenir la confusion sur le sens du terme « existentialisme » dans le faible cervelet des pisse-copie. Le seul parmi les philosophes qui invite à danser les dames. Ancien élève de Normale supérieure, agrégé de philosophie, professeur particulièrement brillant; j'ai en peu de rancune contre lui parce qu'il m'a bougrement fait mal au crâne avec sa *Phénoménologie de la perception* (je me suis arrêté à la page 17, parce que je n'ai qu'*un* crâne[15].).

Es evidente que Boris Vian compartía esa idea de que la psicología clásica de los personajes, que distinguía la observación interior de la exterior, era caduca y que por tanto se hacía necesario un cambio, una innovación. Si la psicología en primera persona, basada en la introspección, había marcado la novela francesa desde sus orígenes, a mediados del siglo XX surgía la novela fenomenológica. Vian aprovecha las técnicas propuestas por los nuevos géneros literarios venidos del otro lado del Atlántico: de la Serie negra, la Ciencia ficción y el cómic, –que llegan junto al cine de Hollywood, los *cartoons* y el jazz–, para actualizar a sus personajes. Boris Vian da cuerpo a su interioridad, de forma que se separan así de los personajes tradicionales y anticipan al personaje que se deshace, que se deshilacha y desdibuja a partir de los años cincuenta. Otorga a sus personajes el aspecto y el funcionamiento de los personajes de los cómics y los *cartoons* que tanto le gustaban. Sus emociones, reflexiones, miedos, deseos se materializan en un mundo de sensaciones, de sinestesias, de aliteraciones y onomatopeyas que el lector percibe como si fueran imágenes con sonido, sabor y aroma.

Vian apostó siempre por los engendros omnigenéricos, y esto se aprecia en unos personajes que son deudores de la estética de cómic: los personajes animales, los objetos que cobran vida, las chicas *pin-up*[16] y las piruetas cómicas que parecen calcadas

[15] Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, [1950], Paris, Pauvert, 1997, p. 203.
[16] *Vid*., Vian, B., « Eccéité de la pin-up girl » in *Cinéma et Science fiction*, Paris, Ch. Bourgois, 1978, pp. 25-29.

de los dibujos animados, de *Tom & Jerry*, de *Krazy Kat*[17], de *Mickey*[18] de los superhéroes, de *Tarzan*[19], *Superman*[20], *Flash Gordon*[21], *Batman*[22], *The Phantom*[23], *Mandrake*[24], *Blondie*[25], *Dick Tracy*[26], *Buck Rogers*[27] y de *Betty Boop*[28], *Popeye*[29], *Connie*[30], *Li'l Abner*[31], *Alley Oop*[32], *Brick Bradford*[33], *Tintin*[34], *Katzenjammer Kids*[35].

Las palizas, los puñetazos, los asesinatos, los suicidios, torturas y explosiones, sin dejar de ser agresivas y siniestras, son acciones emprendidas o acometidas con una punta de humor o de forma trivial. Muertes y violencia al fin y al cabo, pero expuestas como si se tratase de una broma macabra.

---

[17] *Krazy Kat* de George Herriman (1910). En un universo surrealista, una gata (o un gato?) languidece de amor por un ratón llamado Ignacio, pero un perro, Offisa B. Pupp, locamente enamorado les perturba. Moliterni, Mellot y Turpin, *L'Abécédaire de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002, p. 11.

[18] Mickey Mouse de Walt Disney apareció por primera vez en el cine el 15 de mayo de 1928 en *Plane Crazy*, y en 1930 apareció en cómic. Moliterni, Mellot y Turpin, *L'Abécédaire de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 13.

[19] *Tarzan*, la novela *Tarzan of the Apes* fue publicada en 1912, y Tarzan aparece como personaje de cómic en 1929 gracias a Harold Foster. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 102.

[20] En 1938 en la prensa se desarrollará el *comic book*. El más célebre de los superhéroes, *Superman*, de Jerry Siegel y dibujado por Joe Shuster aparece en el nº 1 de *Actions Comics*, en 1938. Su fuerza y poderes sobrehumanos se explican por su naturaleza extra-terrestre, al haber nacido en el planeta Krypton, con una gravedad superior a la de la Tierra. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 17.

[21] *Flash Gordon*, de Alex Raymond, –autor también de *Jungle Jim* y de *Secret Agent X9*– (1934) traducido en Francia como *Guy l'éclair*, vivirá innumerables aventuras en el planeta Mongo, luchando contra el malvado Ming. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 15.

[22] *Batman*, el hombre murciélago de Bob Kane, (1939), que protege Gotham City siempre acompañado de su fiel y joven amigo Robin. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 17.

[23] *The Phantom* de Ray Moore, (1934), la sombra que camina. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 15.

[24] *Mandrake the magicien*, de Lee Falk y el dibujante Phil Davis, (1934). Pone sus poderes hipnóticos y su inteligencia al servicio del bien y la justicia.

[25] *Blondie*, el clásico de Chic Young, (1930). Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 11.

[26] El incorruptible *Dick Tracy*, de Chester Gould, (1931) que interviene en historias policiacas, realistas y violentas luchando contra el hampa.

[27] *Buck Rogers* de Philip Nowlan, (1929), considerado como el primer cómic de ciencia ficción de la historia del *comic strip*. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 13.

[28] La provocante y maliciosa *Betty Boop* de Max Fleischer, (1931). Derrite a los hombres con sus parpadeos, su cimbreo de caderas y su gritito de guerra. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 11.

[29] *Popeye*, el marinero que tiene músculos de acero cuando ingiere espinacas y está enamorado de la filiforme Olivia, aparece como personaje de cómic en 1932 con Max Fischer.

[30] *Connie*, de Franck Godwin (1927) una chica rubia y californiana, que en Francia será bautizada Cora, Annie o Diane, que se enzarza en aventuras policiacas con una pizca de ficción. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 14.

[31] Li'l Abner, de Al Capp, (1934), L'il es un joven atlético y musculoso pero con un cerebro de mosquito. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 15.

[32] *Alley Oop*, de Vincent T. Hamlin, (1933), es un hombre de las cavernas inculto pero con una fuerza prodigiosa que participa en aventuras de una exageración fantástica. Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 14.

[33] *Brick Bradford*, del dibujante Clarence Gray y el guionista William Ritt, (1933), en Francia, *Luc Bradefer*¸ era una serie de aventuras policiacas, fantásticas pero sobre todo de ciencia ficción. *Ibid*.

[34] El célebre reportero *Tintin* y su inseparable Milou, nace en 1929, en el semanario *Le Petit Vingtième*, Moliterni, Mellot y Turpin, *op. cit*., p. 105.

[35] *The katzenjammer kids* de Rudolph Dirks (1897), en Francia fueron bautizados *Pim, Pam, Poum*.

El colorido, la extravagancia de los trajes, el lenguaje de los bocadillos, o el dinamismo acelerado coinciden. Vian hace uso de la *bande dessinée* y de las técnicas cinematográficas, para construir a sus personajes, desvelando su interioridad con sus palabras, su mímica y su celeridad.



Betty Boop



El rubio y musculoso Flash Gordon con su compañera Dale Arden.
1934; Alex Raymond & Don Moore



Primera publicación de *Superman* en el nº 1 de *Action Comics* (junio de 1938), Jerry Siegel & Joe Shuster



Ejemplo de misoginia en esta escena en la que el detective de *The Spirit* de Will Eisner (1940), castiga a una rubia señorita de curvas de *pin-up*

IV. A. LA VESTIMENTA DE LOS PERSONAJES.

Como observamos en las primeras presentaciones de los personajes, la vestimenta, la indumentaria, el traje, es crucial para su caracterización, junto con sus gestos, su movimiento y sus palabras, el vestuario constituye otro rasgo de su teatralidad. La vestimenta funciona como la máscara[36] que le otorga su papel, su función, que define o fija la imagen del personaje desde el primer momento, como en una primera instantánea.

Michel Rybalka, en el capítulo dedicado a « Le travesti et la multiplication des personnalités[37] », relaciona la abundancia y reiteración de las descripciones de los trajes de los personajes con el tema del travestismo y con la carnavalización. Del traje al disfraz sólo hay un paso y teniendo en cuenta el sistemático desdoblamiento de los personajes –que analizamos en el apartado de las relaciones–, y el hecho de que el autor se inserta en la ficción– y suele repartir sus múltiples facetas entre diversos actantes–, podemos afirmar que el atavío es una técnica más de encubrimiento, y que la máscara es siempre un indicio de identidad problemática.

El gusto por el travestismo y su deseo de ser actor son dos componentes de lo que se conoce como el *dandysmo* de Vian. A eso cabría añadir que, para Boris Vian, el traje, el atuendo, es como un parapeto, como una máscara liberadora provocante y protectora que le ayuda en su problemática relación con el mundo, con el Otro, con los demás. Pues como muy bien dice Rybalka, « l'attention toute particulière qu'il porte aux vêtements, aussi bien dans son oeuvre que sur le plan personnel. Il est facile de voir pourquoi Vian accorde cette place privilégiée aux vêtements : pour lui, ils sont comme une seconde peau qui protège et dissimule le vide intérieur[38]. ». Para Vian la envoltura es lo primero, –quizá para ocultar que dentro no hay nada–, y con el lenguaje sucede lo mismo, el significante cobra más importancia que el significado. En el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Vian confiesa « une affection pour l'emballage » de la que no se desdice porque « le chocolat est meilleur dans du papier brillant ». Podemos llegar más

[36] « Le masque a partie liée avec l'individualisme dont il représente l'arme d'agression et l'instrument de protection ». dice Starobinski en *L'Oeil vivant* refiriéndose a Stendhal, citado por H. Baudin, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris, Éd du Centurion, coll. « Humanisme et religion », 1966, p. 176.
[37] Rybalka, M., « Le travesti et la multiplication des personnalités » in « Interprétation » in *Boris Vian, Essai d'interprétation et de documentation*, Minard, Lettres Modernes, [tesis defendida en 1966], 1969.
[38] *Ibid.*, p. 137.

lejos y decir que en Vian el continente es siempre más esencial que el contenido. En *L'Herbe rouge* Wolf dice « Dans une chute d'eau, ce qui compte c'est la chute, ce n'est pas l'eau ». Y es que « La prédilection de Vian pour la forme est plus générale que nous ne l'avons laissé entendre jusqu'ici ; elle s'attache non seulement aux vêtements, mais aussi aux objets et au langage. La formalité est l'une des clefs de l'oeuvre de Vian ; elle est aussi, soulignons-le, d'essence pataphysique[39]. ».

En el personaje aquello que se ve, aquello que se percibe sensorialmente, es lo que cuenta, y si al otro lado de esa fachada, –de piel, de cabelleras brillantes, de labios encarnados, de corbatas a rayas y de vestidos de lana–, se descubre que no hay nada, es lógico porque los personajes no son productos reales sino seres que nacen de la imaginación. Entonces hay que tener en cuenta que para Boris Vian, –como dijo en el preludio de *Vercoquin et le plancton*– lo que imagina en su cabeza y representa en el papel es más creíble, verosímil y aceptable que lo que se conoce como realidad. En cualquier caso, como pretendemos demostrar en esta tesis, al otro lado de esa fachada en movimiento, sí hay algo, una interioridad que se expresa precisamente a través de la exterioridad, de la focalización exterior.

Rybalka asegura, y nosotros estamos totalmente de acuerdo, que el traje consigue cambiar la personalidad del que lo reviste, incluso puede crear una personalidad. « Comme le soutient le juge Bridoye dans le *Tiers Livre* de Rabelais, " forma dat esse rei " et " forma mutata mutatur substantia[40] " ». Como hemos dicho, la forma es esencial y el hábito sí hace al monje, y de ello veremos numerosos ejemplos ya que un gran número de personajes vianescos se distinguen sólo por cómo van vestidos. Quizá eso es lo que les otorga ese aire de marionetas que tanto se les ha reprochado, pero entonces cabría responder que la vestimenta puede individualizar y singularizar al que la lleva. « L'habit lui permet, au sens propre du terme de " revêtir " un nombre plus grand de personnalités et d'augmenter ainsi la confusion dans l'esprit d'autrui[41]. ». El atuendo se convierte de ese modo en una marca formal de una gran relevancia para captar y descubrir la interioridad del personaje. Para eso ha de tenerse en cuenta, –si se focaliza especialmente la vestimenta del personaje–, criterios como: qué prendas se describen en concreto, o si en lugar de estar vestido el personaje está desnudo, o si se hace explícito

[39] Rybalka, M., *op. cit*., p. 139.
[40] *Ibid*., p. 137.
[41] *Ibid*., p. 139.

el proceso de vestirse o desvestirse, si se menciona el colorido de los trajes, la textura de los tejidos, los cambios de vestuario, etc.



Boris Vian disfrazado.

El propio Boris Vian se preocupó siempre mucho por estas cuestiones formales de la vestimenta, pues desde que era adolescente siguió la moda de los *zazous* y quiso dar la imagen de un *dandy*[42]. En el Collège de 'Pataphysique, entre otros cargos[43], Vian ocupó el de *Co-Président de la Cocomission de Vêture*, y como tal, estuvo trabajando en el diseño de una especie de uniforme para los miembros del ilustre Colegio[44]. Su color

[42] *Vid.*, Baudin, H., « Le dandysme et le jeu » in *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, *op. cit.*, pp. 173-179.

[43] *Membre du Corps des Satrapes*, *Promoteur Insigne de l'Ordre de la Grande Guidouille*, *Président de la Sous-Commission des Solutions Imaginaires* y *Président de la Sous-Commission Mathématique et des Sciences Exactes*. Arnaud, *Les Vies parallèles*, *op. cit*., p. 48.

[44] Desde el inicio, los 'patafísicos se interesaron enormemente por la cuestión de la vestimenta, muchos miembros llevaban corbatas oscuras de poliester con motivos en espiral, luego, en los años setenta, desde la sede patafísica italiana, llegaron corbatas de seda en blanco y verde, –el color de la *chandelle verte*, el color más 'patafísico–, o pendientes y collares con motivos en espiral. Nicole Foulc, la esposa de Thiery Foulc el plumifère de *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, diseñó vestidos y chaquetas con espirales. *Cf.* Foulc, Thiery, *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Pauvert, 2000.

favorito: el amarillo, –combinado a menudo con el violeta–, su diseño preferido: las rayas[45], como demuestra el hecho de que, con su amigo, el dibujante Jean Boullet[46], escribiera en marzo de 1950 una esquela de duelo para las camisas a cuadros *germanopratines*.

> Jean Boullet et Boris Vian [...] ont la douleur de vous faire part de la perte cruelle qu'ils viennent d'éprouver en enterrant leurs chemises à carreaux.
>
> unies
> à fleurettes
> à tirettes
> à surprises
> à devinettes
> à portefeuille
> à tirer dans les coins
>
> Cette perte sera compensée par le port obligatoire et recommandée DE LA CHEMISE RAYÉE. (*Dossier* 12, 123[47]).

Respecto al *dandysmo* de Boris Vian, nos remitiremos a lo que afirma Henri Baudin en « le dandysme et le jeu ».

> Mais qu'est-ce que le dandysme ? Disons avec J. Starobinski, dans sa pénétrante étude de *L'Oeil vivant* sur Stendhal, que c'est faire de la vie une oeuvre d'art. On voit aisément dans l'oeuvre de Vian l'importance qu'il accorde constamment aux détails esthétiques, vestimentaires en particulier ; ils sont marqués, dans les couleurs par beaucoup d'originalité, voire quelque extravagance de goût. Le dandysme caractérisait, mais avec raffinement, et sobriété cette fois, la tenue réelle de Vian ; quant à la fantaisie il la réservait [...] au choix de ses voitures [...][48].

[45] *Vid.*, Clancier, Anne, « Rayures, ombre et lumière, jour et nuit » in *Boris Vian*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, vol. II, 1977, pp. 73-80.
[46] Con el que colaboró en *Barnum's digest*. *Cf*., Vian, *Barnum's digest* junto a *Cantilènes en gelée*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo y notas de N. Arnaud], 1972. Los diez poemas con sus correspondientes diez monstruos dibujados por Boullet han sido editados también en las *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Pauvert, 1999, pp. 121-139.
[47] Citado por Rybalka, *op. cit*., p. 139. El cartel con el dibujo de la cebra aparece también en el *Manuel de Saint-Germain-de-Prés*, (1974), Paris, Pauvert, [texto presentado y establecido por Noël Arnaud con iconografía de d'Dée], 1997, p. 89.
[48] Baudin, H., « Le dandysme et le jeu » in *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, *op. cit*., pp. 174-175.

La parte provocadora, agresiva del *dandy*, es la respuesta estética altiva que se adelanta al reproche, a la condenación de un mundo, de una sociedad, que no acepta el inconformismo[49]. Y al mismo tiempo de presentarse como un desafío, –como los trajes extravagantes de los *zazous*– el traje es, como dijimos, un disfraz, una capa protectora, un abrigo para cobijar la timidez. « " On est toujours déguisé, alors autant se déguiser. De cette façon on n'est plus déguisé ", disait Vian avec son art du paradoxe[50]. ».

Veamos ahora cómo se disfrazan sus criaturas, o más bien cómo se disfraza Vian con ellas. En la primera novela *Trouble dans les andains*, ya vimos cómo Adelphin de Beaumashin era presentado al inicio de la novela a través de su traje. Así pues, el *incipit* de *Trouble dans les andains* consiste en una larga descripción –de una página, o sea, de un capítulo– de su *toilette*, en la que destacan unos zapatos amarillos cuyo color sirve de enlace con el capítulo siguiente « Le jaune est une couleur ».

> Adelphin s'était dit : pourquoi pas des souliers jaunes si je ne me montre qu'à contre-jour ? [...] D'ailleurs, les souliers, quoique jaunes, étaient parfaitement adéquats à l'ensemble de la tenue du Comte, qui posait sur sa chevelure rousse une casquette grise à pois mauves et enveloppait d'une ample cape de velours cramoisi (à l'intérieur) soutachée d'herminette et de besaiguë, et doublée extérieurement des milliers de draps noirs formant la matière constitutive des milliers de capes noires, qui, le soir, voltigent à quelques pouces des omoplates des milliers d'hommes du monde. (TA, 11-12).

Los zapatos amarillos de Adelphin son tan significativos como las camisas amarillas del Pr. Mangemanche (AP), de hecho el capítulo siguiente estará dedicado a estos zapatos puntiagudos y gualdos. El amarillo, –color preferido de Vian–, es un símbolo solar de vida y se combina en la vestimenta *dandy* de Adelphin con su cabellera pelirroja[51], su gorra gris de lunares malvas –como si fuera un hockey–, y su capa de terciopelo negra y roja, suave por el tejido de terciopelo y la *herminette*. Aquí vemos

[49] Baudelaire decía que la divisa del dandy era « Vivre et mourir devant un miroir », y ese espejo son los demás, los que miran, los que juzgan.
[50] Baudin, H., *op. cit*., p. 176.
[51] ¿Existe acaso una fijación de Boris Vian por los pelirrojos?, no sólo Willy o Jaqueline en *Vercoquin et le plancton* son pelirrojos, « La fille avait des beaux genoux, mais aussi le poil roux, comme le constata Antioche en levant la tête. Cette couleur crue le choqua, et il détourna les yeux pudique. » (VP, 44). Adelphin en *Trouble dans les andains*, Jacquemort en *L'Arrache-coeur*, y tantos otros personajes gozan del color encarnado en sus cabellos. En su físico se exhibe ya la nota roja trágica, pasional.

cómo los colores de los trajes y los complementos siempre adjetivan las prendas, pues puede decirse de una corbata que es estrecha o no, pero siempre se mencionará explícitamente su color. De ese modo, se enfatiza así el efecto visual que provoca el personaje, con unos colores chillones que llaman irremediablemente la atención.

La primera vez que aparece este personaje se está arreglando, ayudado por su mayordomo Duneoud, para asistir al baile de la Baronne de Pyssenlid[52]. Es por tanto un momento en el que el personaje se viste, se enmascara[53] y reviste de ese modo un papel[54].

Más tarde el Major y Antioche focalizan la vestimenta de Adelphin y Sérafinio, que bajan por las escaleras preparados y ataviados, dispuestos a acompañarles en la búsqueda del *barbarin*, como si fueran de cacería.

> Le Comte et Alvaraide redescendaient l'escalier du premier étage, revêtus d'élégants costumes de tweed violâtre à carreaux jaunes. Adelphin portait en outre un béret basque blanc enfoncé jusqu'aux oreilles. Sérafinio, plus mâle, avait un feutre gris coquettement orné d'une plume rouge et inclinée 60° sur l'horizontale et sur la tête. (TA, 91).

Visten de *tweed*, con el elegante tejido inglés de *sport*, y esa combinación del violeta y el amarillo, –que será una constante cromática en la obra de Vian– los relaciona de algún modo con el autor. El hecho de que lleven los mismos trajes de tweed a cuadros, es ya una pista significativa de que Adelphin y el sátiro de Sérafinio Alvaraide son en realidad un personaje desdoblado, un monstruo de dos cabezas, que sólo se diferencian por los sombreros. El conde escoge la boina blanca, –¿acaso no se dirigen al País vasco francés?– y Sérafinio, más viril, adorna su fieltro con una pluma roja, –¿símbolo de su miembro viril?–.

En esta novela, como vimos, la presentación de Antioche estaba estrechamente ligada a su indumentaria, ya que se le definía, se le caracterizaba, a través de los objetos

[52] Como Colin se acicalará para ir al baile que celebra Isis en honor de su caniche Dupont (EJ).
[53] Del mismo modo que en la versión cinematográfica de S. Frears de *Les liaisons dangereuses*, en las primeras secuencias de la película, aparecen la Marquise de Merteuil, y el Vicomte de Valmont en el momento de vestirse, de peinarse y maquillarse, lo cual constituye un signo evidente de teatralidad.
[54] Esta escena es recurrente en las novelas de Vian. Colin, en *L'Écume des jours*, se vestirá especialmente para asistir al baile de Isis. Y al inicio de la trama del Vernon Sullivan *Elles se rendent pas compte* (1950), Francis Deacon se disfraza de mujer con un traje de su madre para acudir al baile de máscaras que celebra para su puesta de largo su amiga Gaya, –personaje femenino que aprisiona sus pechos en un traje de hombre–. En ese caso la importancia del travestismo es indiscutible.

que guardaba en sus bolsillos y respecto al Major, su manera extravagante de vestir es también un dato primordial sobre su personalidad original y genial.

> De retour dans la pièce, le Major alluma une seconde cigarette. Il portait ce jour-là un veston très large aux épaules, assez long et carrelé de rose et de jaune. Une jolie pièce, d'ailleurs. La patte du faiseur chic avait laissé son empreinte sur le tissu, produisait un effet très original. On eût cru qu'il était sale. (TA, 73).

El narrador se complace en comentar su traje que anuncia el vestuario chiflado de los *zazous* en *Vercoquin et le plancton*, chaquetas con hombreras exageradas, el tejido *pied-de-poule*, y el colorido alegre, en el que se cambia la combinación del amarillo/violeta, por el amarillo/rosa, pero se manifiesta siempre la predilección por el tejido bicolor, como en las rayas.

En *Vercoquin et le plancton*, aparecerá de nuevo el Major, y su *dandysmo* estará presente hasta cuando se encierra en su casa para trabajar. Su atuendo de interior posee toques exóticos, y ese orientalismo nos hace pensar en Lord Byron.

> Il était seul, dans sa bibliothèque, assis en tailleur sur une carpette d'été en lapis-lazuli, d'un beau jaune orange. Il avait revêtu le traditionnel costume des Arabes : pipe en os, lévite en tussor, turban compresseur et sandales de mouton brut de fonderie. Le menton dans la main droite, la chevelure en bataille, il réfléchissait vigoureusement. (VP, 111).

Vestido con un traje tradicional árabe, con una pipa de hueso, una levita de tejido de seda hindú, ligero como el *shantung*, con un turbante que comprime sus ideas y unas sandalias de piel de cordero genuino, que no ha sufrido transformación, el Major trabaja en el *nothon* de las *surprises-parties*. Y esa actividad intelectual se adivina primero a través de su atavío oriental, casero, a través de su postura, su gesto del *Penseur*, y por su cabellera en movimiento como sus reflexiones vigorosas que adquieren cualidades cinéticas.

En esa novela, *Vercoquin et le plancton*, la vestimenta será crucial para separar y oponer el universo de la fiesta y de los jóvenes, –que se desarrolla en la primera y última partes– a la esfera del trabajo y de los adultos, –en la segunda y tercera partes–, ya que los trajes oscuros, serios, formales, de los *parents verts* y de los *emmerdeurs*,

contrastarán enormemente con la hechura y los colores chiflados de los trajes de los jóvenes *zazous*. Algo evidente, pues la moda de los jóvenes, junto a su música y su comportamiento, se asociará en esta novela a su rebeldía.

Para empezar observemos, desde la perspectiva de Antioche, la descripción de una pareja muy *zazou* en pleno baile. Como si se tratase de un estudio antropológico, pseudo-científico, primero se describe cómo van vestidos el macho y la hembra *zazou* y luego su forma de bailar.

> [...] un couple vraiment très swing. Le mâle portait une tignasse frisée et un complet bleu ciel dont la veste lui tombait aux mollets. Trois fentes par derrière, sept soufflets, deux martingales superposées et un seul bouton pour la fermer. Le pantalon, qui dépassait à peine la veste, était si étroit que le mollet saillait avec obscénité sous cette sorte d'étrange fourreau. Le col montait jusqu'à la partie supérieure des oreilles. Une petite échancrure de chaque côté permettait à ces dernières de passer. Il avait une cravate faite d'un seul fil de rayonne savamment noué et une pochette orange et mauve. Ses chaussettes moutarde, de la même couleur que celles du Major, mais portées avec infiniment moins d'élégance, se perdaient dans des chaussures de daim beige ravagées par un bon millier de piqûres diverses. Il était swing. La femelle avait aussi une veste dont dépassait d'un millimètre au moins une ample jupe plissée en tarlatatane de l'île Maurice. Elle etait merveilleusement bâtie, portant en arrière des fesses remuantes sur des petites jambes courtes et épaisses. [...] Sa tenue moins excentrique que celle de son compagnon, passait presque inaperçue : chemisier rouge vif, bas de soie tête de nègre, souliers plats de cuir de porc jaune clair, neuf bracelets dorés au poignet gauche et un anneau dans le nez. (VP, 45-46).

Él lleva un traje de color claro, con una chaqueta muy larga y unos pantalones muy estrechos y cortos, pues dejan ver sus calcetines de color mostaza[55]. Ella parece una bailarina negra, con esa falda de tarlatana de la Isla Mauricio, los colores chillones, las medias de color *tête de nègre*, los zapatos luminosos, amarillos claros, –los de él son *beige* claro–, que contrastan con el color oscuro de sus piernas, –como los guantes blancos en el jazz–. Los numerosos brazaletes en la muñeca y el anillo en la nariz contribuyen a darle un aire tribal. No en vano con su *swing* están incorporando al baile europeo los ritmos africanos del jazz.

La extravagancia de los *zazous*, no aparece sólo como un fenómeno de moda en esta novela. En muchos relatos de Vian esa manera de vestirse y de ser, está también

[55] El narrador comenta que el Major suele llevar calcetines de ese color tan llamativo, y es cierto, en el relato « Surprise-partie chez Léobille » aparece el Major con unos calcetines mostaza.

presente. Por ejemplo en el relato « Surprise-partie chez Léobille » Folubert Sasonnet se pone unos curiosos calcetines a rayas.

> Il prit dans son tiroir une paire de chaussettes à la mode, formées de bandes alternées : une bande bleue, pas de bande, une bande bleue, pas de bande, et cætera. Avec ce modèle de chaussettes, on pouvait se peindre les pieds d la couleur qu'on voulait, qui apparaissait entre les bandes bleues. Il se trouvait timide et choisit donc un pot de couleur vert pomme[56].

Esos calcetines zebrados tan prácticos, con el diseño preferido de Vian, bicolores, nos hacen pensar en los dibujos animados en los que con un simple bote de pintura puede colorearse de la manera más fácil a los seres vivos, –gatos, perros, ratones, personas–, en un santiamén. Además con esos calcetines tan versátiles Folubert puede elegir el color que exprese mejor ese día su estado de ánimo. De nuevo la interioridad es perceptible desde el exterior, y de ese modo, como se siente tímido, escoge el verde manzana.

En cierta forma la policromía y las formas originales de los trajes *zazous*, nos hacen pensar en los dibujos de los niños, en las mezclas libres de colorido y en el movimiento, y por eso se oponen drásticamente a los trajes oscuros, serios, de la postguerra y de los adultos respetables. En la C.N.U. el sous-ingénieur Miqueut, especialmente quisquilloso con las cuestiones formales del lenguaje y con las expresiones de los informes de sus empleados, también se muestra muy puntilloso con la corrección de su atuendo.

Cuando el despacho de Alphonse Troude se desploma tres pisos más abajo, y Miqueut le encuentra entre los escombros « Miqueut fit deux fois cinq pas en avant et considéra avec stupeur son adjoint qui avait perdu sa chemise et sa cravate[57] dans la bagarre – J'ai déjà rappelé à Vidal, dit-il, la nécessité de faire attention à l'importance d'une tenue correcte. » (VP, 123). En lugar de preocuparse por su vida, le recuerda que en el trabajo uno no puede ir nunca de esa guisa. Troude intenta explicarle que todo ha sido por culpa de un pichón que ha entrado en su despacho, pero Miqueut no le deja acabar y le hace ver de nuevo la conveniencia de ir correctamente vestido.

[56] Vian, « Surprise-partie chez Léobille » in *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, p. 146.
[57] Del mismo modo que al final de *Vercoquin et le plancton*, tras la gran explosión, a Antioche sólo le queda la corbata y al Major su slip.

Las normas, el orden concebido y establecido en el mundo de los adultos obligan a uniformarse, cosa que rechazan categóricamente los jóvenes *zazous*. Ese enfrentamiento se observa especialmente en la fiesta de compromiso, al final de la tercera parte, cuando en el piso de Zizanie se reúnen ambas partes, por un lado los parientes y primos en *redingote* y por otra los adolescentes de trajes vistosos.

Al bando de los jóvenes se integran algunos de los ingenieros que trabajan en la C.N.U. y que se liberan ese día de sus horarios y de sus traje grises.

> Pigeon portait un complet clair d'une séduisante nuance bleu-gris et des chaussures jaunes criblées de trous sur le dessus et de semelles sur le dessous. Il avait une chemise blanche immaculée et une cravate à larges bandes obliques bleu ciel et gris perle. Vidal avait mis son complet zazou bleu marine et un petit col haut qui lui donnait sans cesse l'impression pénible d'avoir, par inadvertance, enfilé sa tête dans un tuyau trop étroit (VP, cap. XI, 158-159).

El traje de Pigeon es decididamente muy *zazou*, como el traje de Coco, –el macho *zazou* focalizado en la primera *surprise-partie* por Antioche–, es de color claro, azul-gris, y combina con su corbata a rayas azules y grises, sus zapatos amarillos de piel agujerada, como dictaba la moda. Vidal, más sobrio, no deja de llevar también explícitamente *un complet zazou*. Durante la fiesta, gafada desde el principio por la presencia de las personas mayores, los jóvenes ni siquiera podrán acercarse al *buffet* custodiado por los cuerpos embutidos en trajes oscuros. Los únicos previsores han sido Antioche y su doble René Vidal.

> Antioche, habillé en noir (il avait prévu le coup) s'avançait de temps à autre vers le buffet –de trois quarts, pour tromper sur son âge– et réussissait ainsi à se procurer quelques matières alimentaires, juste de quoi ne pas mourir sur place. Vidal, grâce à son complet bleu marine, se défendait aussi, mais Emmanuel et les zazous étaient noyés sans rémission. (VP, 161).

En este pasaje de la novela los colores de los trajes, oscuros o claros, son tan importantes que establecen simbólicamente una separación generacional abismal, un nuevo enfrentamiento entre clásicos y modernos que acabará, como veremos, en una auténtica batalla campal instigada por la rebelión de los jóvenes.

Por otra parte resulta curioso ese paralelismo que se produce entre Antioche y Vidal, al prever los dos el peligro y elegir, precavidos, trajes oscuros. No es la primera vez que

estos personajes dobles, –*grosso modo* Antioche es Vian en la fiesta y Vidal es Vian en el trabajo–, coinciden en sus gustos sobre el atuendo. En la segunda parte, Vidal observa con aprobación el estilo de Antioche. « – Il aime les jolies cravates... remarqua innocemment Vidal en lorgnant, d'un air approbateur, le cou d'Antioche. Elle était de foulard bleu ciel à petits dessins rouges et noirs. – Vous l'avez dit ! approuva Antioche en rougissant à peine. » (VP, 91-92).

En esta novela, como hemos podido comprobar, la vestimenta resulta ser siempre de gran interés, es un reflejo de la personalidad de los personajes, y sirve para manifestar un conflicto generacional. En *Vercoquin et le plancton* se critica firmemente la uniformidad de los adultos, si bien es cierto que la moda *zazou* es también un poco caricaturizada, ya que no deja de ser un fenómeno de masas, de un colectivo de jóvenes que buscan la libertad, pero que, en definitiva, no dejan de ser muchedumbre aborregada. Por eso, en ocasiones, percibimos un cierto tono burlesco en las descripciones de esas chaquetas anchas y largas hasta la rodilla, pantalones ajustados y tobilleros, corbatas a rayas y calcetines mostaza, que tanto contrastaban con la sobriedad de los trajes de los años cuarenta. Y es que, esa extravagancia no deja de ser repetitiva, como los patronímicos de la pareja más *swing*. « Il s'appelait Alexandre, et on le surnommait Coco. Elle se nommait Jacqueline. Son surnom c'était Coco. » (VP, 46). Los dos se llaman Co-Co, un nombre reiterativo como los ritos de los jóvenes *zazous*, como su manera de «swinguer» o su comportamiento en las *surprise-parties*, que permite incluso ser codificado y registrado en un manual. Boris Vian no deja títere con cabeza, él parodia también a los jóvenes en todo aquello que les uniformiza.

En *L'Écume des jours*, los atuendos de los personajes son también cruciales para identificarlos, definirlos y para observar su evolución.

Hemos considerado atípica la presentación del héroe, de Colin, porque aparecía medio desnudo, ataviado únicamente con una toalla de baño[58]. En realidad Colin, en todo, aparece como un niño, como un recién nacido. También asistimos al proceso de

[58] Al fin y al cabo, Antioche y el Major habían acabado sus peripecias en la novela anterior también casi desnudos.

vestirse, pero Colin no se enmascara como Adelphin[59] (TA), él se recubre con su atuendo de estar por casa, y de ese modo el lector siente que se zambulle de lleno en la intimidad del personaje. « Il glissa ses pieds dans des sandales de cuir roussette et revêtit un élégant costume d'intérieur, pantalon de velours à côtes vert d'eau très profonde et veston de calmande noisette. » (EJ, 61-62). Esas sandalias y ese pantalón de terciopelo nos recuerdan ligeramente el refinamiento y el exotismo del Major en su casa en *Vercoquin et le plancton*.

Una práctica habitual del autor será la de conceder a los colores tonalidades inusuales. Vian no describirá los trajes con simples colores claros u oscuros, sino que el verde será el verde del agua profunda.

Más tarde, en la pista de patinaje, antes de colocarse los patines de cuchillas bífidas, Colin se pondrá unos calcetines a rayas. « Il enfila une paire de chaussettes de laine à larges bandes jaunes et violettes alternées et mit ses souliers de patinage. » (EJ, 70). Una vez más se repiten los colores favoritos de Adelphin y Sérafinio (TA), –y de Vian– y esas rayas amarillas y violetas, serán un *leitmotif* a lo largo de toda la novela y en la novela siguiente, en *L'Automne à Pékin*.

Colin, al principio, antes de conocer a Chloé, se viste muy *zazou*, con tonalidades alegres, por ejemplo, para acudir a la fiesta de Isis, elige el *beige* y el rojo, colores muy carnales, que corresponden con su deseo. « Je mettrai mon complet beige avec ma chemise bleue, et ma cravate beige et rouge, et mes souliers de daim à piqûres et des chaussettes rouges et beiges. » (EJ, 78). Una vez más el traje claro, los calcetines a rayas y los zapatos de ante con agujeros. Lo significativo es que opta por los colores calientes, pasionales y que, curiosamente, parece vestirse a juego con los colores de su salón, *beige* como las paredes y su camisa azul como la alfombra.

Como podemos ver, en *L'Écume des jours* la mención explícita del traje sigue siendo muy recurrente y obedece, como dijimos, a un interés por que el lector descifre al personaje a través de su envoltorio, de su revestimiento, de lo que percibe desde fuera.

[59] El conde Adelphin en los primeros capítulos de *Trouble dans les andains* parece que se disfraza para el baile de la baronesa, –como Francis en *Elles se rendent pas compte*–. Y esa manera de empezar una intriga y de mostrar a un personaje que se viste, que se cubre, que se parapeta en un papel, nos da un indicio de falsedad, de que ese personaje oculta algo, como descubriremos después. Nada tiene que ver con Colin que aparece desnudo, transparente, como Joseph que, en el *Conte de fées*, se presenta desnudo –por un pequeño problema de amnesia– en el baile ofrecido por el rey.

El personaje de esta novela que se siente más condicionado por su traje, es sin duda alguna Nicolas. Ya que el cocinero y *maître d'hôtel* de Colin cambia radicalmente de personalidad cuando cambia de chaqueta. Cuando Colin le pide insistentemente que deje a un lado sus modales remilgados y su forma pedante de hablar y que se una con ellos a la mesa, Nicolas prefiere antes cambiarse de ropa, –porque para Vian el hábito hace al monje–. Unos momentos más tarde llaman a la puerta y es Nicolas metamorfoseado en un ser normal. De esa manera, vistiéndose de civil, Nicolas se libera de su uniforme, deja de lado su papel de cocinero y se comporta como un joven más.

> Il revenait maintenant, vêtu d'un pardessus d'épais tissu godon à chevrons beiges et verts et coiffé d'un feutre amerlaud extra-plat. Il avait des gants de porc dépossédé, des souliers de gavial consistant et, lorsqu'il eut retiré son manteau, il apparut dans toute sa splendeur, veste de velours marron à côtés d'ivoire et pantalon bleu pétrole à revers larges de cinq doigts et le pouce... [Alise exclama] Comme tu es smart ! (EJ, 96).

Existe por tanto un llamativo contraste entre Nicolas vestido para la alta cocina o con su traje de chófer « Nicolas [...] portait un beau costume de chauffeur en cuir de porc et une élégante casquette assortie. » (EJ, 115), y Nicolas vestido de manera informal.

Esos cambios de vestimenta se asocian también, como veremos, con la transformación de su manera de hablar y de comportarse, todo va en el mismo lote y todo se percibe o se focaliza desde el exterior. Cuando viste de civil, este personaje puede expresar sus verdaderos gustos estéticos, que se decantan por la moda decididamente *amerlaude* y *godone*. Nicolas aparece en todo su esplendor con los colores ingleses de un cazador, marrones, ocres, *beige* y verdes, como en la campiña inglesa, que le sitúan del lado de la naturaleza, de Isis. Y con ese fieltro *amerlaud* extraplano, Nicolas Weismüller se pone, como su pasta de dientes de piña, del lado de la moda americana, y resulta ¡muy *Smart* !. Como siempre, Nicolas da lecciones en todo a los demás personajes masculinos, hasta en elegancia.

Otra de las características estéticas de su vestimenta civil es, además de su anglofilia, su alusión a su gusto culinario.

> Nicolas ouvrait la marche. Il était vêtu d'un complet sport de chaud lainage moutarde et portait, en dessous, un chandail à col roulé dont le jacquard dessinait un saumon à la Chambord, tel qu'il

> apparaît à la page 607 du *Livre de cuisine* de Gouffé. Ses souliers de cuir jaune à semelles crêpe [...] (EJ, 126).

Como podemos apreciar su atuendo civil no deja de hacer referencia a la cocina francesa, su traje es de lana mostaza, el dibujo de *jacquard*[60] representa un salmón de Chambord y las suelas de sus zapatos amarillos –como los de Adelphin (TA) o Vidal (VP)– son *crêpes*. El sentido gustativo se yuxtapone al visual en la descripción de la vestimenta de Nicolas. No podría ser de otro modo con este fiel discípulo de Gouffé.

En cuanto a los personajes femeninos, ya vimos cómo desde su presentación Alise e Isis se confundían, eran intercambiables, porque llevaban las mismas prendas de vestir en la pista de patinaje. Las dos vestían de blanco y amarillo, con un pañuelo verde al cuello. Pero no es la única vez que llevan trajes o vestidos similares, por ejemplo el día de la boda de Colin y Chloé se vestirán idénticas como damas de honor.

En el capítulo XIX los tres personajes femeninos se preparan y se visten para la boda en casa de la novia.

> Chloé avait passé ses bas, fins comme une fumée d'encens, de la couleur de sa peau blonde et ses souliers hauts de cuir blanc. Pour tout le reste, elle était nue, sauf un lourd bracelet d'or bleu[61] qui faisait paraître encore plus fragile son poignet délicat.
> – Crois-tu qu'il faut que je m'habille ?..
> La souris se laissa glisser le long du cou rond de Chloé et prit appui sur l'un de ses seins parfumés[62]. Elle la regarda d'en dessous et parut de cet avis. (EJ, 101).

Desnuda, frágil y muy sensual aparece aquí Chloé como una odalisca, vestida sólo con sus medias ligeras y olorosas como el humo del incienso, doradas como su piel, con unos zapatos de tacón blancos, –fetichismo– y con una pesada pulsera –grillete– de oro azul. Se repite el proceso o la acción de vestirse que en este caso se caracteriza por la

[60] Ese tipo de diseño da mucho juego a Boris Vian, ya que vuelve a aparecer en *L'Automne à Pékin*, pero esta vez no representa un salmón sino a Paul Claudel. « [...] celui-ci tricotait, pour passer le temps, un motif jacquard de Paul Claudel. » (AP, D, cap. III, 248).

[61] Un brazalete azul aparece de forma simbólica en el relato « Les Bons élèves ». Un policía regala a su novia una pulsera de *sapin bleu*, y al final del relato la mata en un supermercado sin saber que se trataba de la ladrona, « Du sang sur ses pieds nus laquait ses ongles de rouge, et, au poignet gauche, elle portait un bracelet en sapin bleu tout neuf. ». Vian, « Les Bons élèves », in *Les Fourmis*, (1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 35.

[62] Recordemos al suave bebé topo de *L'Herbe rouge* que ronronea de placer entre los pechos de Folavril.

indolencia y el erotismo. Chloé pregunta a la ratona, –habla consigo misma–, si no estaría así más bella para la ceremonia. Deposita entonces a la ratona en la alfombra y mira sobre la cama el vestido de novia.

Esta escena típica es revisada de manera original, nada de nervios o mojigaterías de virgen, Chloé está segura de lo que quiere e incluso, como se ve hermosa, piensa en ir desnuda a la iglesia. Isis y Alise también están desnudas, calzadas y con medias. « – Vous êtes prêtes ? Dans la salle de bains, Alise aidait Isis à se coiffer. Elles portaient aussi déjà leurs chaussures et leurs bas. » (EJ, 101). Se establece así un claro paralelismo entre las tres. Las tres mujeres desnudas con medias y zapatos de tacón acicalándose, ¿no parecen más bien prostitutas o diosas del amor que jovencitas de dieciocho años? En este serrallo no se aprecian las prisas ni el nerviosismo, sino un ambiente distendido y voluptuoso que contrasta enormemente con el masculino, –pues en casa de Colin, el novio y su amigo Chick combaten con todas sus artimañas contra las corbatas–. « – Vous êtes belles toutes les deux, dit Chloé. C'est dommage que vous ne puissiez pas venir comme ça, j'aurais aimé que vous restiez avec vos bas et vos souliers seulement. » (EJ, 102). Chloé no sólo desea ir así a la ceremonia sino que también sus damas de honor vayan como ella. Aquí lo significativo no es la vestimenta sino su ausencia. Luego, poco a poco, Chloé empieza a vestirse con alegría para el gran acontecimiento que va a cambiar su vida. Su manera de vestirse connota tanta sensualidad como la manera de desvestirse de Folavril en *L'Herbe rouge*. « Alise l'expulsa de la salle de bains et Chloé s'assit sur son lit. Elle riait toute seule en voyant les dentelles de sa robe. Elle mit pour commencer, un petit soutien-gorge de cellophane et une culotte de satin blanc que ses formes fermes faisaient bomber gentiment par-derrière. » (EJ, 102). En el cap. XXI, tras intercalar la escena de la preparación del novio, se continúa con el traje de la novia, extremadamente ligero. « Outre son soutien-gorge de cellophane, sa petite culotte blanche et ses bas, elle avait deux épaisseurs de mousseline sur le corps, et un grand voile de tulle qui partait des épaules, laissant la tête entièrement libre. » (EJ, 104).

Empieza con la curiosa lencería, –el sujetador es de celofán– y sigue con el vestido vaporoso, casi transparente –como el sujetador–, con sólo dos capas de muselina. La cabeza va al descubierto para resaltar sus cabellos olorosos decorados con una camelia

blanca. « Alise et Isis étaient habillés de la même façon, mais leurs robes étaient couleur d'eau. » (EJ, 104). Las tres visten del mismo modo, sólo que en lugar del blanco[63] nupcial, Isis y Alises llevan vestidos del color del agua clara[64], que anuncian de alguna manera la morbosidad de ese elemento nefasto en la segunda parte de la novela.

En la segunda parte de la novela, tras la boda, la imagen de Chloé vestida para salir contrastará con la imagen de Chloé en camisón, en la cama y enferma. « La dentelle de sa chemise légère dessinait sur sa peau dorée un réseau capricieux, tendrement gonflé par la naissance des seins » (EJ, 131). Esa vestimenta que se corresponde con la intimidad sigue siendo muy sensual, se juega, –como en la boda–, con la piel dorada de Chloé que se entrevé con los tejidos transparentes, –las medias de humo, el sujetador de celofán, el vestido de muselina–, la puntilla deja ver también su piel dorada que, con la enfermedad, se hará translúcida, transparente como el cristal[65]. Su camisón adopta la forma redondeada de unos senos voluptuosos, en los que ya crece en silencio el nenúfar.

Cuando, en el capítulo XXXVIII, Chloé sale con Colin para ir a la consulta del Pr. Mangemanche, lo hace vestida de azul cielo y envuelta en pieles. « Elle avait mis pour se rendre chez le docteur, une petite robe bleu tendre, décolletée très bas en pointe et portait un mantelet de larynx accompagné d'une toque assortie. Des chaussures de serpent teint complétaient l'ensemble. » (EJ, 144). Aérea como siempre, como una criatura del más allá, cambia el blanco por el azul cielo. Ese pronunciado escote de pico señala la garganta y el pecho, donde radica el mal. Y ese gracioso abrigo de *larynx*, –*mot-valise* que asocia la laringe (de nuevo la garganta) al lince– nos recuerda que Chloé a menudo se viste con pieles. En su primera cita con Colin iba vestida con pieles negras desde la cabeza a los pies, lo cual es un claro indicio de su animalidad, pues ¿no

[63] El blanco tiene una connotación negativa en *L'Écume des jours* que estudiaremos, el blanco de la nieve, de la pista de patinaje, del vestido de novia de Chloé, de la consulta de Mangemanche, se relaciona con la enfermedad.
[64] Como el verde de agua profunda.
[65] Más adelante analizaremos esas imágenes cristalinas relacionadas con Chloé, que aparecen no sólo en sus vestidos livianos o en la textura de su piel translúcida, sino también, y desde el principio de la novela, en las imágenes de las mariquitas empaladas en plexiglás, en el hielo de la pista de patinaje o en los cristales rotos de las ventanas.

la llama Colin *ma chatte* ? « – Viens ma chatte, dit Colin. – Ce n'est pas du chat, affirma Chloé. C'est du larynx[66]. » (EJ, 144).

Respecto a los otros dos personajes femeninos, Isis, que recordamos vestida igual que Alise en la pista de patinaje, lleva un insólito vestido verde almendra, con botones dorados y una especie de reja metálica en el escote, durante la fiesta en la que reúne a Colin y Chloé. Pero del verde, que prefiere esa diosa de la naturaleza, pasa con insistencia al rojo pasional, a la nota cromática de alerta que aparece a lo largo de toda la novela como una señal de peligro. « Isis avait une robe rouge et sourit à Nicolas. » (EJ, 126), y cuando Nicolas le pregunta por sus primas enrojece como su vestido. Isis reviste de ese modo el color de la tragedia, ella es al fin y al cabo la intermediaria, la que les ha presentado, la que ha iniciado por tanto la catástrofe final.

Alise, cambia su aire de *bobby-soxers*[67], por un traje de Simone de Beauvoir que le regala Chick. « Elle avait un tailleur brun bien coupé et un gros bouquet de narcisses à la main. » (EJ, 150). Alise aparece en el apartamento de Colin para visitar a Chloé muy elegante y portadora de remedios, de flores para espantar al nenúfar, aunque la simbología de esa flor bulbosa sea negativa. El narciso se relaciona con Chloé mirándose en las aguas del estanque o en el espejo, y con Colin mirando con insistencia las aguas oscuras del cementerio. De la viveza y alegría del atuendo inicial de Alise ya no queda nada con ese traje oscuro. Además, aunque Alise lo exhibe orgullosa porque se lo ha regalado Chick, en realidad éste lo compró porque pertenecía a la Duchesse de Bovouard y quería recuperar un papel de Partre que había en el bolsillo. Alise ha tenido únicamente la suerte de coincidir en la talla. De manera que lo que parecía una prueba de amor se convierte en una prueba más de la paranoia de Chick, del que, por cierto, nunca se sabe lo que lleva puesto.

[66] Chloé tiene gustos de rica, con ese abrigo y los zapatos de piel de serpiente. Y es un tanto caprichosa y consumista, en cuanto vuelven del viaje de novios, quiere salir a comprar ropa y *une bague verte à ressort*. Colin, con enfermedad o sin ella, parece estar abocado a arruinarse, a perder todos sus *doublezons*.

[67] Con el *be-bop*, los *zazous* se transforman poco a poco en *bobby*-soxers, en el *Manuel de Saint-Germain-de-Prés*, Vian explica sus usos y costumbres, su fisionomía y vestimenta. « Elles portent obligatoirement le sweatshirt rayé (assorti ou non avec les socquettes). Elles ont le choix entre deux coiffures: la coiffure asymétrique qui est un mélange de Veronika Lake et de Carmen Miranda: la coiffure à l'Aiglon, qui revient à la mode. (Les cheveux sont très courts et bouclés autour de la tête.) ». Vian, *Manuel de Saint-Germain-de-Prés*, *op. cit.*, p. 87.

En cuanto a los personajes secundarios o colectivos, se destacan por los uniformes. En la iglesia el *chuiche* en lugar de ponerse la *hallebarde rouge* se decide por la amarilla y violeta pero los monaguillos, los *Enfants de Foi*, dan la nota roja.

> [...] de longues draperies de soie blanche descendaient jusqu'au sol, et les quatorze Enfants de Foi exécutaient un ballet. Ils étaient revêtus de blouses blanches, avec des culottes rouges et des souliers blancs. Au lieu de culottes, les filles portaient de petites jupes rouges plissées, et elles avaient une plume rouge dans les cheveux. (EJ, 105).

Como en la coreografía de una comedia musical, todo es rojo y blanco, las blusas y zapatos blancos de los niños se combinan con los pantaloncitos y las falditas encarnadas y las plumas rojas de las niñas, creando una atmósfera bicolor, de connotaciones negativas como veremos en el apartado de la perceptibilidad visual de los personajes[68].

En *L'Arrache-coeur*, los monaguillos también aparecerán uniformados y de rojo. « Les trois enfants de choeur étaient revêtus de leur tenue de gala, jupe rouge, petite calotte et chiffons de dentelle. » (AC, III, cap. VII, 636).

Cuando se acaba la ceremonia, como si se tratase de un fenómeno fantástico, a la luz del Sol todo se disuelve, todos los de la Iglesia vuelven a retomar sus viejos vestidos, y los *Enfants de Foi* devuelven sus ropas. El *chuiche* se complace en desnudar especialmente a las niñitas.

Más tarde, en la ceremonia de pobres que será el entierro de Chloé, los religiosos dejarán a un lado el oropel y los adornos, y mudarán sus ricos ropajes –como los del cura de *L'Arrache-coeur*, « Puis le curé revêtit une superbe robe de chambre jaune vif et bondit en boitant sur le ring. » (AC, III, cap. VII, 639)– por harapos. En lugar de niños vestidos de fiesta, los que se encarguen de llevar el féretro, serán hombres sucios y desagradables, con uniformes agujereados.

> Ils étaient couverts de saleté, car l'escalier se dégradait de plus en plus. Mais ils avaient leurs plus vieux habits et n'en étaient pas à une déchirure près. On voyait par les trous de leurs uniformes les poils rouges de leurs vilaines jambes noueuses et ils saluèrent Colin en lui tapant sur le ventre, comme prévu au règlement des enterrements pauvres. (EJ, 201).

[68] El rojo de la sangre sobre el blanco será muy recurrente en esta novela y será un símbolo fatídico.

Ellos se comportan y se visten desaliñados como está previsto en el reglamento, su conducta está, en cierta manera, «robotizada» por culpa de sus uniformes horadados. Boris Vian siempre presentará los uniformes de la manera más negativa, –como hará con las masas–, sean los uniformes de los religiosos o los de los *Douglas*, los agentes del *sénéchal* que proceden a arrestar a Chick.

> Les six hommes étaient vêtus d'une combinaison collante de cuir noir, blindée sur la poitrine et aux épaules, et leur casque en acier noirci, de forme serre-tête, descendait bas sur la nuque et protégeait les tempes et le front. Tous portaient des bottes lourdes et métalliques. Le sénéchal avait une tenue analogue, mais de cuir rouge, et deux étoiles d'or brillaient sus ses épaules. Les égalisateurs gonflaient les poches arrière de ses acolytes ; il tenait à la main une petite matraque d'or et une lourde grenade dorée pendait à sa ceinture. (EJ, 188).

Los agentes-soldados, militarizados, van vestidos de cuero negro, como los agentes de la Gestapo, y nos hacen pensar en los bomberos siniestros de Ray Bradbury en *Farenheit 451*[69]. El uniforme ajustado, como los *pantys* de los superhéroes, como si fuera su segunda piel, la agresividad del cuero negro, el casco y las botas metálicas, propias de los soldados. Hasta su nombre les unifica, –todos se llaman Douglas[70]–, y les otorga el anonimato. Sólo el *Sénéchal* se distingue por su rango con el color rojo, parecen Satanás y su recua de diablos. La casaca, la guerrera, el vestido militar serán siempre negativizados y ridiculizados al máximo, porque si el atuendo civil puede servir para duplicar o multiplicar las personalidades de un individuo, –como hemos visto que sucedía con Nicolas–, el uniforme sirve, por el contrario, para aborregar al individuo.

[69] Esa es la temperatura exacta a la que se produce la combustión del papel, y es que en esta novela de ciencia ficción, –llevada a la pantalla por Truffaut–, los bomberos se dedican a quemar todos los libros que encuentran, ya que la letra impresa está prohibida. Del mismo modo que Alise quema los libros de Partre y las librerías. Y los bomberos de Bradbury, uniformados y vestidos de negro, guardan una gran relación con estos Douglas.

[70] Como en *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, todos los deportistas de W adquieren un nombre fijo según el deporte que practican, sus récords o sus marcas, y son una metáfora de los títulos de la jerarquía militar. Uniformizados, marcados con una gigantesca W blanca en la espalda, los atletas carecen de identidad, de nombre propio, toman el nombre-título de los primeros vencedores de las marcas en los Juegos y en los campeonatos. De manera que el vencedor de los 100 m siempre es el Jones, o el de 400 m es el Gustafson, pudiendo, llegado el caso, acumular varios títulos, como por ejemplo « le Gustafson de Grunelius de Pfister de Cummings de Westerman-Casanova ». Perec, G., *W ou le souvenir d'enfance*, Folio, 1975, p. 137. Además este nombre genérico de los agentes de armas nos hace pensar en los « Eugène » de Cocteau devorando a los « Mortimer » en *Le Potomak*.

> Le vêtement normal a pour fonction d'individualiser et de multiplier les personnalités d'un même individu, l'uniforme joue, dans la plupart des cas, le rôle contraire : il réduit l'individu à sa plus simple expression et n'est pas loin de conférer l'anonymat. Vian va jusqu'à dire : « Un uniforme, c'est un avant-projet de cercueil[71] ».

Todos aquellos que revisten un uniforme, sea de lo que sea, –de conductor de autobús, de conserje, de cartero–, pierden su individualidad y se convierten en una masa amorfa que agrede al individuo, porque se creen que actúan con todo el derecho por llevar ese uniforme. En *L'Herbe rouge*, encontramos el ejemplo del funcionario de la garita que Wolf acaba matando, y en *L'Automne à Pékin*, tenemos a los conductores de autobús, al capitán del barco, o al inspector que persigue al Pr. Mangemanche por la dunas hasta la zona de sombra.

> En haut de la dune, il évita de justesse un cycliste suant, vêtu d'une saharienne de toile cachou du modèle réglementaire et de forts souliers à clous dont les tiges laissaient émerger deux rebords de chaussettes de laine grise. Une casquette complétait la tenue de vélocipédiste. C'était l'inspecteur chargé d'arrêter Mangemanche. (AP, Mov. II, cap. XII, 370).

Ese «velocipedista» uniformado, con una sahariana reglamentaria, zapatos claveteados y gorra, será tan desagradable como los demás personajes con uniforme, igual que el capitán del barco, intentará agredir a Olive y amenazará a los niños con su pistola, como los Douglas amenazan a Chick con sus *égalisateurs*. Todos los uniformes son objeto de repulsa por parte del autor. « [...] Il [Vian] le méprise " sous tous ses aspects ", allant même jusqu'à se moquer des facteurs et des conducteurs d'autobus, mais plutôt qu'à l'uniforme proprement dit, c'est à l'idée d'uniformité qu'il s'attaque[72]. ».

Porque el uniforme metaliza al hombre, le convierte en una especie de robot o de autómata sin afectividad ni sentimiento alguno, que actúa no por su libre arbitrio sino según unas órdenes, según una decisión tomada por otros, por los demás. El gran individualismo de Vian no puede dejar de expresarse a través de la crítica hacia sus personajes uniformados. De hecho, su anti-militarismo también se manifiesta así, pues las guerras no son luchas individuales sino combates entre uniformes. ¿Qué pasaría si los uniformes se intercambiaran como sucede al final de un partido de fútbol? Algo

[71] Rybalka, M., *op. cit*., p. 138.
[72] *Ibid*.

parecido sucede en *L'Équarrissage pour tous*, en esa obra de teatro, durante una partida de *pocker*, dos soldados alemanes intercambian sus uniformes con dos soldados americanos y dejan la escena cantando « Happy Birthday » mientras que los americanos se marchan entonando « Wenn die Soldaten[73] ».

Las máscaras y los disfraces a veces resultan peligrosas si sólo se reducen a embozar el carácter del personaje. En cualquier caso, si en *L'Écume des jours* los personajes se definen por lo que llevan o no llevan puesto, por su atuendo o su desnudez, es porque, como dijimos, se señala la exterioridad del personaje, –y no sólo por el papel o la función que revisten con el traje, sino también por su sensorialidad–, su interioridad se manifiesta a través de los sentidos.

En *L'Automne à Pékin*, encontramos otro ejemplo de uniforme en la sotana del abbé Petitjean, pero este personaje tan contradictorio es la excepción que confirma la regla, pues en él « el hábito no hace al monje ». A pesar de pertenecer a una orden, y ser un religioso, Petitjean, –ya lo analizaremos con mayor detenimiento– se rebela con sus palabras y sus gestos de toda uniformidad, de toda similitud con los demás eclesiásticos. De hecho en una ocasión, afirmará que a él le gusta tener ideas propias, y aunque su sotana haga desconfiar a más de un personaje, –que lo encasilla enseguida por su hábito–, lo cierto es que la sotana del abbé es algo atípica, suele revolotear por el aire como una flor negra abierta, por los brincos y piruetas de este juglar de Dios. « Sa soutane déployée autour de lui, faisait une grande fleur noire que l'on distinguait vaguement sur le sable. » (AP, Mov. I, cap. XI, 311). El uniforme del abbé Petitjean, nada tiene que ver con el traje rojo satánico del sénéchal, « [...] je ne suis pas un bourreau. [...] Votre soutane serait rouge au lieu d'être noire. » (AP, Mov. III, cap. VIII, 404).

En varias ocasiones el anti-clerical Vian comenta que de pequeño, le resultaba extraño ver a esos hombres, los curas, vestidos con faldas hasta los pies como si fueran seres híbridos, pues no llevaban pantalones, pero qué lejos estaban del encanto de las mujeres.

[73] Rybalka, M., *op. cit*., pp. 137-138.

Respecto a los personajes femeninos, en *L'Automne à Pékin*, Rochelle y Cuivre se diferencian enormemente no sólo por su carácter sino también por sus atuendos. Rochelle, como Isis, siente una extraña predilección por el color verde.

> Elle avait perdu beaucoup de temps à s'habiller pour le voyage ; le résultat était exceptionnel. Par l'ouverture d'un manteau léger de laine perfrisée, on entrevoyait sa robe vert tilleul de coupe très simple. Ses jambes s'inséraient étroitement dans une paire de nylons fins et des souliers grébichus de cuir fauve gainaient ses pieds délicats. (AP, Mov. I, cap. III, 272).

Ya es la segunda vez que aparece vestida de verde, y no será la última, ese color 'patafísico[74] ligado a la naturaleza, a la vegetación, a la mujer-planta, a partir del segundo movimiento se relaciona con la putrefacción, con las heridas purulentas, del mismo modo que la frescura de Rochelle se marchita, se usa en manos de Anne, Rochelle/Michelle sufrirá en esta novela un proceso de descomposición.

En cambio, frente a esa naturaleza vegetal que se pudre, el cuerpo de Cuivre es mineral y su firmeza se deja observar a través de los tejidos ligeros. Para empezar, aparece con el torso desnudo, como sus hermanos, en las galerías del arqueólogo, se resaltan así sus pechos firmes de pezones acerados. Luego se cambia de atuendo, deja su vestimenta de trabajo para salir a la superficie. « Elle quitta sa courte jupe de travail et passa une chemisette de soie et un short blanc. Athanagore et Martin se détournèrent, le premier par respect, le second pour ne pas tromper Dupont, même en intention, car sous sa jupe, Cuivre ne mettait rien. » (AP, Mov. I, cap. IX, 302). La sensualidad de esta chica salvaje, de piel ocre, se desprende de la seguridad que siente por su cuerpo firme, que le permite trabajar sólo con una faldilla, y que se viste sólo con una camiseta transparente y unos pantalones cortos. « À travers la soie mince, on voyait les endroits plus foncés de son torse, jusqu'à ce qu'Athanagore priât Martin de diriger ailleurs le faisceau de sa torche électrique. » (AP, Mov. I, cap. IX, 302). La seda se pega a su piel y permite apreciar su torso en todo su esplendor, sus pechos, duros como la piedra, son focalizados constantemente, vayan o no al descubierto. Como los senos prominentes de Chloé, que hacen que Pégase se recuestione su inclinación sexual, los de Cuivre también consiguen que Martin se sienta turbado, y hacen enloquecer al abbé Petitjean.

[74] Recordemos que el verde es un color adorado por los miembros del Collège, por la *chandelle verte* del Dr. Faustroll. *Vid*., Jarry, *Gestes et opinions du Dr. Faustroll* (1898), *op. cit*.

Los pechos de los personajes femeninos son constantemente focalizados, en *Vercoquin et le plancton*, el objeto de la discordia, Zizanie, muestra los suyos con un acentuado escote, « le corsage était constitué par un drapé assez lâche venant se nouer sur les reins après avoir effectué un croisement au niveau des seins. » (VP, 22). En *L'Écume des jours*, antes incluso de aparecer Alise los personajes masculinos ya han hablado de sus pechos, y los de Chloé dan una forma redondeada a sus camisones, en ellos se apoya la ratona, como en los de Folavril (HR) se mece el bebé topo con un gran placer, y los de Clémentine se focalizan también continuamente cuando amamanta a los *trumeaux*.

Otros personajes del desierto de Exopotamie se caracterizan también por su atuendo, que describe sus oficios, por ejemplo el dueño del hotel Pippo viste de blanco y negro como los camareros. « Derrière le grand comptoir à droite, Joseph Barrizone, que l'on appelait Pippo, lisait du langage majuscule dans un journal. Il avait une belle veste blanche toute neuve et un pantalon noir, et un col ouvert, parce qu'il faisait tout de même relativement chaud. » (AP, Mov. I, cap. I, 265). En cierta manera Pippo también va uniformado, como Athanagore, que viste el típico atuendo kaki de los exploradores y arqueólogos de principios de siglo en Egipto.

> [...] à pas menus, assortis à ses souliers pointus dont la tige de drap beige donnait à ces supports une dignité révolue. Sa culotte courte de toile bise laissait trois fois la place à ses genoux osseux de passer sans encombre et sa chemise kaki, décolorée par les mauvais traitements, blousait à la ceinture. Plus un casque colonial qui restait accroché dans sa tente. Donc, il ne le portait jamais. (AP, Mov. I, cap.VIII, 293)

Athanagore, con su camisa kaki descolorida y sus pantalones anchos y cortos, –el casco colonial no se lo pone pero lo tiene y completa el atuendo–, se asemeja a un estereotipo. En el desierto, con ese servidor negro y esa trabajadora de piel oscura, el arqueólogo encaja en ese ambiente que se palpa de colonialismo, y que no sólo instaura Amadis Dudu, ese *bâtisseur d'empires*, a su llegada, sino que es consubstancial al desierto y al personaje de Athanagore, quizá el más ligado a Exopotamie.

El Pr. Mangemanche también se viste con su bata blanca, para revestir su papel de médico veterinario, cuando por ejemplo atiende al interno, pero la mayor parte del

tiempo prefiere vestir de civil, porque la medicina no le interesa. De forma que, igual que en *L'Écume des jours* aparecía con sus camisas amarillas con fondo negro, en *L'Automne à Pékin*, esas famosas camisas doradas, –como la arena y la luz del desierto–, volverán a un primer plano. Cuando el Pr. Mangemanche se vea obligado a huir hacia la zona negra, hacia la desaparición o la muerte, dejará a Angel como herencia sus camisas mágicas. « Je vous laisserai mes chemises jaunes. » (AP, Mov. II, cap. X, 367). « [...] il changea de chemise, se peigna devant la glace, vérifia la position de sa barbiche et brossa ses souliers. Il ouvrit son armoire, repéra la pile des chemises jaunes. la prit avec soin et la porta jusqu'à la chambre d'Angel. » (AP, Mov. II, cap. XII, 370). Como si fuera un tesoro, el Pr. Mangemanche no quiere internarse en la Nada con sus preciosas camisas, –que de alguna manera sustituyen a los recurrentes zapatos–, así que se cambia de camisa, y las valiosas se las deja a Angel/Vian, al personaje que, como él, hará un salto hacia delante, hacia otra novela posterior. Esas prendas de vestir se convierten en algo así como el símbolo de un relevo. « L'influence catalytique du désert y est probablement pour beaucoup, et je [Angel] compte également, dans l'avenir, sur les chemises jaunes du professeur Mangemanche. – Il vous les a laissées ? – Il m'a promis de me les laisser. » (AP, Mov. II, cap. XIV, 379). Un relevo de vida, pues del mismo modo que Mangemanche ha brincado de *L'Écume des jours* a *L'Automne à Pékin*, Angel también tendrá la oportunidad de continuar con su vida de personaje al pasar de *L'Automne à Pékin* a la última novela, *L'Arrache-coeur*, en la que, como Mangemanche, elegirá perderse para siempre en la infinidad, –en el mar como en la zona de sombra del desierto–.

En *L'Herbe rouge*, el héroe, Wolf, aparece descrito someramente, por primera vez, a través de su atuendo sencillo, « Le vent plaquait sur son corps sa chemise de toile blanche et son pantalon bleu. » (HR, cap. I, 430). No sabemos de qué color es su pelo o sus ojos, sólo que es un cuerpo pegado a una camisa blanca y a unos pantalones azules. Junto a él, el mecánico Saphir Lazuli, va casi siempre vestido con un mono de trabajo. « Lazuli traînait un peu la jambe et sa combinaison de soie grège faisait des plis. » (HR, cap. XXI, 481).

Frente a la riqueza, el colorido y la profusión de la indumentaria femenina en esta novela, –sobre todo la de Folavril–, los personajes principales masculinos son

extremadamente sobrios. Únicamente cuando se dispone a viajar en la máquina, –en esa especie de nave espacial–, Wolf se viste con un atuendo propio de la ciencia ficción. Como si se tratase de un piloto de aviones se coloca una especie de casco y unos guantes de cuero.

> Wolf et Lazuli se retrouvaient seuls comme le soir où le moteur s'était mis en marche. Wolf portait des gants de cuir rouge et des bottes de cuir doublées de peau de bêlant. Il avait revêtu une combinaison matelassée et un serre-tête qui lui dégageait le haut du visage. Il était prêt. Lazuli le regardait, un peu pâle. (HR, cap. XIII, 457).

Wolf aparece de ese modo como un aventurero de otra época. Y cuando se encuentre en el lugar hacia donde viaja, en ese espacio mental de su pasado, se desnudará en diversas ocasiones para bañarse, para zambullirse desnudo como un niño en el mar de sus recuerdos.

Los personajes femeninos, en cambio, –como en las anteriores novelas–, no se vestirán de acuerdo con sus profesiones o con sus funciones, sino únicamente para el placer de los sentidos, –de los sentidos de ellos, naturalmente–. De ese modo Folle llevará vestidos tenues, ligeros, vaporosos, o amarillos y negros, como las salamandras, o irán ligeras de ropa.

En el capítulo XXVIII, Folavril se desnuda lentamente delante de Lazuli, –con la misma cadencia voluptuosa con la que Chloé se vestía para la boda–. Y esa escena de *strip-tease* resulta extremadamente sensual y torturadora desde la perceptiva de Lazuli.

> Elle portait une robe de soie boutonnée sur le côté de l'épaule au mollet. Elle commença par l'épaule et dégagea deux des boutons. Puis elle revint à l'autre extrémité, libérant trois attaches – une en haut, une en bas, deux de chaque côté. Il en restait une seule, à la ceinture. Les pans de la robe retombaient des deux côtés de ses genoux polis, et à l'endroit de ses jambes où tombait le soleil, on voyait trembler un duvet doré. (HR, cap. XXVIII, 506-507).

La hermosa y dorada Folavril desabotona lentamente su vestido desde arriba y desde abajo, provocando una gran turbación en el que la observa. Quiere excitar a Lazuli y lo consigue sin ningún problema. Nada tiene que ver este acto erótico tipificado, con los trajes de las solteronas con las que Wolf está obligado a hablar de sus experiencias

íntimas, sexuales. En la playa de sus recuerdos Wolf encuentra a Mademoiselle Héloïse y Mademoiselle Aglaé.

> Elles portaient des chapeaux informes de paille noire et des châles décolorés comme en ont les vieilles dames au bord de la mer. Chacune tenait un sac à ouvrage au point de croix avec un fermoir en simili écaille blonde. La plus vieille avait des bas de coton blanc dans des gamiroles éculées, genre Charles IX en cuir gris sale. L'autre était chaussée de vieilles espadrilles et sous ses bas de fil noir, on voyait la trace de bandages à varices. (HR, cap. XXXI, 514).

¿Qué tienen que ver estas viejas solteronas, vestidas con sombreros de paja negros, –como pájaros de mal agüero– y chales descoloridos, con medias de algodón blanco o negras que dejan ver las vendas de las varices, con el encanto y la sensualidad femeninas? Para Wolf, esas viejas enfermeras, que nunca han conocido el placer, no son las más indicadas para escuchar sus confesiones acerca de su relación con el sexo opuesto, en cambio, su sobrina Carla, en bañador, ya es otra historia. La vejez perniciosa de los personajes que le entrevistan, –en este caso de las solteronas–, se expresa así a través de sus trajes.

El atuendo femenino cobra tanta importancia en esta novela porque no sólo los vestidos de Lil o Folavril sirven para caracterizarlas desde un principio, sino también porque marcan un cambio en ellas. Al final de la novela, cuando Lil y Folavril deciden rehacer su vida lejos de los personajes masculinos, –que por otro lado ya están muertos–, sus trajes son la marca explícita de una transformación profunda y de una liberación.

> Lil et Folavril sortirent de la maison. Elles étaient toutes les deux très bien habillées. Peut-être un peu voyantes, mais avec du goût. [...] Lil avait une robe de lainage pervenche qui moulait étroitement son buste et ses hanches ; une longue fente s'ouvrait sur le côté et laissait apercevoir ses bas gris fumée. De petits souliers bleus à gros noeuds de ruban, un grand sac de daim de couleur assortie et une aigrette mêlée à ses cheveux blonds complétaient sa toilette. Folavril portait un tailleur noir très strict et un chemisier à jabot mousseux, avec de longs gants noirs et un chapeau noir et blanc. On avait du mal à ne pas les remarquer. (HR, cap. XXXV, 529).

En efecto, sería muy difícil que pasaran desapercibidas, Lil y Folavril salen de la casa y del Cuadrado con sus mejores galas, en pie de guerra, dispuestas a comerse el mundo y a conquistar a otros nuevos machos. Para ello se embuten en vestidos ceñidos, que moldean sus cuerpos, –aparecen muchos vestidos de lana en las novelas de Vian, especialmente en *L'Écume des jours*, vestidos que se ajustan como un guante a las redondeces femeninas–. El narrador pretende dar una imagen frívola de estos personajes que comprimen sus pechos y caderas en ropas estrechas de « lainage pervenche qui moulait étroitement » para resaltar los encantos de su sexo. Al final de *L'Herbe rouge* los personajes masculinos mueren y los femeninos se visten de manera provocativa para volver a «aparearse» con nuevos especímenes. Pero, esta vez, sabrán escogerlos muy bien, nada de hombres serios como los antiguos, los próximos serán de los que bailan, de los que se visten bien, de los que van afeitados y llevan calcetines de seda rosa o verde, –como los personajes masculinos de las primeras novelas–. Pues podemos observar claramente una involución respecto a la vestimenta y el aspecto físico de los personajes masculinos, de los trajes *smart* del elegante Nicolas, de los calcetines mostaza del Major o el traje *beige* de Colin, –que pasa horas delante del espejo de su cuarto de baño–, no queda nada a partir de *L'Automne à Pékin*. Angel, Anne, Wolf o Lazuli no son especialmente elegantes, de hecho se dice muy poco sobre el atuendo de los dos primeros, y los dos últimos visten de forma muy sencilla. Asistimos a la degradación de estos personajes que se manifiesta también a través de la indumentaria.

En la última novela, *L'Arrache-coeur*, Jacquemort, –substituto, en cierta forma, de Wolf– aparece vestido de manera extraña, como corresponde a un extranjero. No se nos describe su atuendo colorista nada más aparecer, sino más tarde, cuando el narrador decide realzar sus ojos azules y su barba roja con un traje negro un tanto estrafalario.

> Le psychiatre portait un complet de tissu noir très souple, des pantalons collants à sous-pieds et un veston long et boutonné haut, qui réduisait sa carrure. Il avait aux pieds des sandales découpées de cuir verni noir et une chemise de satin lilas bouillonnait dans l'échancrure de son col. Il était follement simple. (AP, Mov. I, cap. V, 545).

Irónicamente sencillo si lo comparamos a la manera de vestir de los pueblerinos de *L'Arrache-coeur* que observa Jacquemort.

> Il portait un vieux costume de velours marron et des chaussures à clous, et, malgré la chaleur, il était coiffé d'une ignoble casquette en peau de taupe. Il sentait mauvais et les vieux encore plus. Plusieurs restaient immobiles, les mains croisées sur leur bâton poli par l'usage, tout couverts d'étoffes sales et informes, pas rasés, pleins de rides pleines de crasse, les yeux plissés d'avoir trop travaillé au soleil. (AC, I, cap. XI, 555).

Nada tiene que ver la indumentaria del psiquiatra, –que viste esa espectacular camisa de satén lila–, con los trajes usados de terciopelo marrón y los zapatos claveteados de los campesinos del lugar. Jacquemort no encaja en absoluto con ellos. La vulgaridad de los pueblerinos se aprecia en sus vestidos, en los andrajos de los aprendices, que Jaquemort observa con piedad cada vez que va al pueblo, y cuando espía al herrador lo sorprende en ropa interior grosera. « [...] son pantalon tomba, découvrant ses jambes énormes et noueuses, velues comme des jambes de palmier. Il avait un caleçon de coton sale qui chut à son tour. » (AP, Mov. II, cap. XVI, 617). De nuevo en esta novela, como en *L'Herbe rouge*, los atuendos de los personajes masculinos los caracterizan según su oficio o su situación, mientras que los personajes femeninos se adornan más bien con sus vestidos.

De ese modo, el traje con los personajes masculinos, además de reflejar el contraste entre el extranjero y los lugareños, puede significar una profesión, una tarea, como sucede con La Gloïre, que en la intimidad se viste con suntuosos brocados dorados y cuando «trabaja» en su barca como chivo expiatorio del pueblo, debe vestirse con harapos. « La Gloïre [...] Il s'était déjà baigné dans sa baignoire d'or massif et, ayant accroché ses vieux habits de travail, il enfilait une somptueuse robe d'intérieur en brocart d'or. » (AC, III, cap. VIII, 642). Esos viejos pingos son en cierta forma su uniforme, una caricatura de uniforme. Y cuando Angel se aleje en su barco de su mujer y de sus hijos, adoptará el traje de los marineros. « Angel redescendait la falaise, muni de couvertures et d'un dernier bidon d'eau. Il avait mis de vêtements de mer, en toile translujaüne et cirée. » (AC, II, cap. XVII, 618). Extraordinario traje de mar de tejido *translujaüne*, de color amarillo translúcido, adornado con la diéresis bretona típica del pueblo, una diéresis que no deja de ser significativa porque rompe gráficamente el amarillo, el color vital. Las camisas doradas que Angel heredó del Pr. Mangemanche acaban rotas, rajadas por la muerte del jaüne.

En cuanto a los trajes de los personajes femeninos, el fenómeno más sorprendente asociado con la vestimenta, es que Clémentine y su doble, el androide fabricado o moldeado por el herrador, comparten los mismos modelos de vestidos duplicados en secreto por una costurera ciega. Jacquemort, siempre tan observador, descubrirá en el pueblo a esa vieja que se dedica a copiar, con todo detalle, los trajes de Clémentine por arte de magia, ya que la abnegada madre nunca va al pueblo ni sale de su casa. « [...] finir une robe verte et blanche, garnie de broderie anglaise. [...] il se souvint que Clémentine portait exactement la même quelques jours plus tôt. Une robe rayée, verte et blanche[75], avec un col et des manchettes de broderie anglaise. » (AC, II, cap. V, 594). Al principio el psiquiatra piensa que la vieja es la costurera de Clémentine y lo comenta con Angel. « Au fait, c'est drôle. Elle fait toutes les robes de votre femme, n'est pas ? [...] – Jamais de la vie, dit Angel. Clémentine a tout amené. Elle ne va jamais au village. [...] la couturière a tous les modèles de robes de votre femme. Toutes celles que je lui ai vues ici. » (AC, II, cap. XIII, 609-610). El misterio se resuelve cuando Jacquemort descubre que es el *maréchal-ferrant* el que encarga a la costurera copiar los vestidos de Clémentine para su androide. Esa muñeca metálica, ese maniquí se reviste un poco más de la esencia de Clémentine gracias a la ropa, que sólo sirve para que el androide, como Folavril (HR), deleite al herrador con un excitante *strip-tease*, mientras Clémentine entra en una especie de trance.

Pero Clémentine, no sólo se viste con vestidos y bordados. Tras alumbrar a los trillizos y rechazar a su marido, masculiniza su forma de vestir. En el bautizo se especifica que lleva pantalones negros, y cuando se va a escalar también lleva pantalones. « Clémentine [...] revêtait maintenant un pantalon de peau souple assez ajusté, une chemise de soie pourpre et une ample veste de velours marron, assortie à la couleur du pantalon. » (AC, I, cap. XV, 565). Con esos tejidos suaves, –seda, terciopelo y piel– que la envuelven Clémentine se frota contra la piedra de l'Hömme de Terre y se excita. No es la primera vez que Vian masculiniza a sus personajes femeninos por el uso

[75] Una vez más las rayas, y el color verde que parece heredar de Isis y sobre todo de Rochelle.

de los pantalones. En el relato de Vernon Sullivan « Les chiens, le désir et la mort[76] », la *vamp* sádica y lesbiana, que se excita sexualmente atropellando perros con un taxi, se llama Slacks, por el tipo de pantalones que usa. Del mismo modo que en *The big Sleep* de Chandler, –traducido por Vian para la *Série noire* como *Le Grand Sommeil*– el personaje de Dolores, la hija del general, que es una auténtica ninfómana masculinizada, sedienta de sangre y de subidas de adrenalina, lleva también esos pantalones. « Elle était mince et délicatement fabriquée, mais elle paraissait apte à tenir le coup. Elle portait des slacks bleu pâle et ça lui allait bien[77]. ». Parece que los personajes femeninos no sólo se vuelven masculinos cuando se ponen unos pantalones sino que además se vuelven agresivos.

Ese es el caso de Clémentine que, al tener a los niños, adquiere toda la austeridad, y como se decía vulgarmente, pasa a ser la que lleva los pantalones en casa. En el bautizo, según la vestimenta de cada miembro de la familia puede dilucidarse su papel.

> Culblanc portait une robe de baptême en taffetas rose à grands rubans lilas, avec des souliers noirs et un chapeau noir. Elle osait à peine remuer. [...] Angel s'était mis comme tous les jours. Clémentine en pantalons noirs et tailleur assorti. Les trois salopiots resplendissaient dans des étuis de cellophane brodée. (AC, I, cap. XVIII, 576).

La criada campesina, Culblanc, va vestida toda tiesa, estirada, –por culpa del tafetán– con un ridículo traje de domingo, rosa y lila, la madre lleva pantalones negros, y del padre, de Angel, no sabemos nada de su indumentaria, sólo que va como todos los días. Los bebés van envueltos en celofán bordado, –igual que el sujetador de Chloé/bebé–, como si fueran un regalo o un elemento decorativo. A través de sus trajes se observa su función. Culblanc, –como la parte de su anatomía que menciona su patronímico– suele vestir de blanco, y se acicala y se viste especialmente para acudir a la iglesia.

> – C'est que je me faisais belle, expliqua-t-elle. Elle avait une génuine robe du dimanche en piqué blanc, avec des souliers noirs et un chapeau noir et des gants blancs de filoselle. Elle portait un missel de cuir usé. Sa figure était luisante et ses lèvres mal fardées. Ses gros seins tendaient son

[76] Este relato data de principios de enero de 1947 y la novela *Les morts ont tous la même peau* de febrero de ese año. En 1970, el relato fue incluido por N. Arnaud en la recopilación póstuma de relatos *Le Loup-garou*. Y parece haber influenciado a Robbe-Grillet para *L'Immortelle*.

[77] Chandler, R., *Le Grand Sommeil*, (1948), Paris, Série noire, Gallimard, [*The big sleep* (1939) Traducido por Boris Vian], 1992, p. 10.

> corsage et les courbes robustes de ses hanches emplissaient consciencieusement le reste de sa robe. (AC, I, cap. XVII, 571).

Sus pechos y sus caderas desbordan de su traje y se moldean bajo sus vestidos, y la visión de ese efecto crea en el psiquiatra una curiosa reacción que se aprecia en la forma de su pantalón. « Il attendait Culblanc, qui devait venir le rejoindre et passer avec lui la fin de ce jour sans relief. Cette idée de relief lui fit vérifier de la main la correction de son pantalon. Comme de coutume, cela se terminerait sans doute en queue de psychiatre. » (AC, II, cap. XI, 604). Las reacciones físicas provocadas por los deseos, las emociones, los sentimientos, incluso los pensamientos más recónditos se dejan percibir a través del *atrezzo* de los personajes. Por ejemplo, en *Vercoquin et le plancton*, a Antioche se le revienta la bragueta cuando baila con Zizanie. La envoltura, los tejidos que los recubren son un signo o una clave que el lector debe tener siempre en cuenta en la configuración del personaje. La vestimenta, es una de las primeras pautas a seguir y a analizar en la exteriorización de la interioridad del personaje.

IV. B. GESTOS Y MOVIMIENTOS.

En el relato « Surprise-partie chez Léobille », el tímido y valeroso Folubert Sansonnet, se ve forzado a enfrentarse al malvado Major y le vence gracias a una infalible llave de judoka experimentado. « [...] un coup de judo absolument classique, celui qui consiste à rabattre les oreilles sur les yeux du patient pendant qu'on lui souffle dans les trous du nez[1]. ». De esta manera tan poco ortodoxa le deja fuera de combate, le arroja por la ventana y la chica, –que como casi siempre ha sido la causa de la disputa– cae en los brazos de su héroe. *Happy end*.

Ya no es tan importante que el personaje sea el agente de una acción como el hecho de que, sea cual sea la acción, el personaje actúe. En las novelas observaremos una cierta evolución respecto a la cinética de la actuación de los personajes. En las primeras novelas, *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, constataremos una mayor aceleración en gestos y movimientos, que hará que el lector tenga una visión más alocada de los personajes. A partir de *L'Écume des jours*, y en *L'Automne à Pékin*, *L'Herbe rouge* y *L'Arrache-coeur*, la actividad, la energía y el apresuramiento tendrán como contrapunto el estatismo de ciertos personajes y los pensamientos y sentimientos se expresarán de manera más sutil. En la escala de volteretas, giros, piruetas y brincos que realizan los personajes, quizás la agitación más recurrente, significativa y provocativa sea la del baile. El baile, –omnipresente en la narrativa vianesca–, puede ser concebido y entendido como una ceremonia de apareamiento, de aproximación a una presa a la que se embruja con movimientos rítmicos. Pero también expresa la libertad de los jóvenes, de los *zazous* y la sensualidad de la música *amerlaude*, sea un *blues* o un *slow*, o bien un *boogie-woogie* o un *jitterbug*.

El baile, la danza, son una prueba y ejemplo de la exteriorización de la psicología del personaje que lleva a cabo el autor. El baile es la poesía del movimiento, es una historia visual y en ese sentido los personajes de Vian son grandes bailarines.

> Le Major avait une façon assez personnelle de danser, un peu déroutante au premier abord, mais à laquelle on s'accoutumait assez vite. De temps à autre, s'arrêtant sur le pied droit, il levait la jambe

[1] Vian, « Surprise-partie chez Léobille », in *Le Loup-garou*, *op. cit.*, p. 157.

> gauche de façon que le fémur fasse avec le corps, tenu vertical, un angle de 90º. Le tibia restait parallèle au corps, puis s'en écartait légèrement dans un mouvement spasmodique [...]. (VP, 19).

Con ese estilo tan personal el Major baila y nos deleita, en su fiesta de cumpleaños, con una serie de movimientos detallados objetivamente hasta el absurdo, igual que si se tratara de un problema de física. Su vecino Corneille Leprince, no deja tampoco de llevar a cabo con precisión esos curiosos ejercicios gimnásticos tan rítmicos.

> [...] il se laissait tomber en arrière, en tournant et en vrille, si l'on peut dire, sur les talons, le corps incliné à soixante-quinze degrés sur l'horizontale. [...] Quand il ne dansait pas, Leprince imitait le cri du chonchon ou s'employait à boire une fraction voisine du onzième d'un verre rempli d'alcool dilué, pour ne pas se griser trop vite. (VP, 41).

¿Acaso para el lector resulta fácil recordar a otro autor cuyos personajes se dediquen tanto a bailotear? En las novelas de Boris Vian habrá muchos bailes. Adelphin y Sérafinio en el *toast* de la Baronne de Pyssenlied (TA). Vercoquin, el Major y Antioche bailando y disputándose a Zizanie, (VP). Nicolas enseñando a Colin los secretos del *biglemoi*, Colin enlazado a la mujer-*blues* Chloé, y la coreografía de la boda (EJ). Angel observando cómo Anne baila fatal con una sacrificada Rochelle, las cabriolas en el aire del desvergonzado abbé Petitjean. O Lil y Lazuli meciéndose al compás de la música mientras Wolf les contempla.

Eróticos bailes voluptuosos en la novela-jazz *L'Écume des jours* y desenfrenadas convulsiones como las de los *zazous* en *Vercoquin et le plancton*. En la fiesta de compromiso del Major y Zizanie: « La joie des zazous était à son comble. Leurs jambes se tortillaient comme des ocarinas fourchus pendant que les semelles de bois scandaient avec force ce rythme quadritemporel qui est l'âme même de la musique nègre [...] » (VP, 174).

En las novelas de Vian se respira jazz, se vive el jazz y los personajes se mueven a ritmo de jazz.

> Coco saisissait Coco par la cheville gauche et, la faisant habilement pivoter en l'air, la recevait à cheval sur son genou gauche, puis, passant la jambe droite par-dessus la tête de sa partenaire, il la lâchait brusquement et elle se retrouvait debout, la figure tournée vers le dos du garçon il tombait

soudain en arrière, faisait le pont et insinuait sa tête entre les cuisses de la fille, se relevant très vite en l'enlevant de terre et la faisant repasser la première, entre ses jambes, pour se retrouver dans la même position, le dos contre la poitrine de sa compagne. Se retournant alors pour lui faire face, il poussait un « Yeah ! » [...] Ils était très, très swing. (VP, 46).



Los bailarines de las camisas a cuadros son *Les Rats de Cave*, con Aimé Barelli a la trompeta.

IV. B. 1. Las matanzas rocambolescas de *Trouble dans les andains*.

En esta primera novela póstuma el joven Vian –¡como si el resto de novelas no las compusiera también siendo joven!– sigue en la línea del cuento maravilloso, del *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, con las peripecias de unos héroes que se adentran en cavernas, en subterráneos oscuros llenos de trampas. Que viven rocambolescas aventuras, con encuentros, reconocimientos o *agnitions*, pérdidas, muertes virulentas, hazañas increíbles y mucha sangre[2].

[2] Como la sangre del *rhizos*, muerto por una granada del Major, que forma una corriente de aguas negras y pegajosas.

A estos ingredientes, se añade el lado técnico, cientista, moderno, que se aleja de lo maravilloso y se acerca a la ciencia ficción *avant la lettre*, y el género de espionaje sofisticado y aparatoso que prosperará con Flemming.

> Les machines bricolées à la James Bond, les avions et parachutages, les mitraillettes, poignards et grenades, les trappes dans lesquelles choient les visiteurs imprudents. Cette seconde veine, plus élaborée que la première , recoupe à la fois la B.D. et une tradition d'écrivains iconoclastes (Rabelais, Jarry) dans une caractéristique au moins : la nonchalance avec laquelle s'accomplissent les meurtres et exécutions, et le dédain avec lequel les hommes « jettent » les femmes après « usage[3] ».

Los asesinatos se cometen con alborozo y desenfreno, sin una pizca de arrepentimiento, igual que las gestas amorosas estrambóticas. Las parejas de héroes son vitales, inquietas, dinámicas, no dejan nunca de moverse, aunque ese movimiento no sirva para nada o sus acciones sean absurdas. Como por ejemplo ir hasta Borneo para regresar con un *barbarin fourchu* y un *rhizos*, o bien buscar concienzudamente a un padre y un objeto para al final cometer un parricidio y arrojar el objeto al agua. Además, los personajes de *Trouble* pertenecen más, por su físico y sus atuendos[4], a la imaginería del cómic que a la de la novela tradicional.

« Décidément, on est loin de la littérature engagée ! Au contraire, le réel s'exhibe dans un étalage de luxe futuriste[5] ». Nada que ver con la literatura de compromiso o con la marxista. Vian reivindica aquí la novela de aventuras y de folletín. Del mismo modo que en el cine abucheará el neorrealismo del *Ladron de bicicletas*[6] y alabará la comedia musical, el *western*, y los decorados de cartón piedra[7]. En *Trouble dans les andains*, el desenlace no puede ser más cruento, a la manera de los finales apoteósicos de las tragedias, pero con tintes tan excéntricos que puede escapársenos una sonrisa. Primero el Major mata a Adelphin de Beaumashin, cuando se descubre que éste es el hijo de Adélaïde de Beaumashin, la prometida del Baron Visi que le traicionó llevándose el

[3] Lapprand, M., prólogo a la novela en *Oeuvres complètes*, Paris, Fayard, 1999, p. 52.
[4] A modo de ejemplo, en *Trouble dans les andains*, el Major va elegantemente vestido con « un veston très large aux épaules, assez long et carrelé de rose et de jaune. Une jolie pièce, d'ailleurs. La patte du faiseur chic avait laissé son empreinte sur le tissu, produisait un effet très original. On eût cru qu'il était sale. » (TA, 73).
[5] Lapprand, prólogo, *op. cit.,* p. 50.
[6] *Ibid.*
[7] *Vid*., Vian, *Cinéma et Science-fiction*, Paris, Ch. Bourgois, 1978, pp. 41-43.

barbarin como prenda de amor. Esta herencia debería estar en manos de Antioche, el hijo del Baron, y no de Adelphin, así que sin preámbulo alguno el Major le dispara en un ojo.

> A ce moment, une balle jaillit des profondeurs du fauteuil ou le Major, depuis quelques minutes, semblait somnoler. Elle traversa l'œil gauche d'Adelphin et vint se loger dans le repli latéral du sphénoïde, paralysant complètement les croco-aryténoïdiens et privant complètement le comte de Beaumashin de l'usage de la parole. Comme il était mort, cela n'avait plus aucune importance. (TA, 176-177).

El hiperactivo Major parecía dormido, pero nada más lejos de la verdad. Acto seguido es el turno del doble de Adelphin, el nada seráfico Sérafinio Alvaraide. Su madre se llamaba Katrina Van den Bouic, la hermana de Vandenbouic, el enemigo y competidor del Baron Visi, de manera que Antioche muda en el acto la expresión cándida de sus ojos por los que ahora salen chispas verdes y venga a su padre, con unos procedimientos un tanto sádicos, torturándolo salvajemente.

> Mais je dois vous dire que ma mère s'appelait Katrina Van den Bouic… C'était sa sœur… le fils de la sœur de l'ennemi de mon père ! Hurla Antioche. Mais je vais le tuer ! [...] Les yeux candides d'Antioche Tambrétambre irradiaient une lueur verte et les démons s'agitaient sous sa calotte crânienne. Il projeta ses mains en avant, les doigts recourbés et saisit Sérafinio Alvaraide à la gorge. Puis, il lui plongea son index gauche dans l'œil, et cet index, horreur ! ressortit par l'autre orbite. Tenant ainsi le malheureux par l'anse du nez, il lui déchira, de la main droite, le ventre et le haut des cuisses, à grands coups de griffes. Arrachant, enfin d'un seul coup, la virilité entière d'Alvaraide, il la lui planta dans la bouche et rejeta le cadavre au loin... Le corps, fumant le cigare, resta là. Les hurlements du supplicié résonnaient encore dans le crâne du Major qui dégueulait doucement dans une potiche. (TA, 177-178).

Una escena que sería escalofriante si no fuera por cómo es descrita, por su extravagancia y exageración descomunal. Luego, en el capítulo siguiente, el Major y Adelphin se deshacen de los cadáveres cortándolos en pedacitos con una sierra eléctrica en la cocina, y tirándolos al WC o a *les vatères*. Una solución muy casera.

Antioche y el Major, regresan a la casa de éste y allí se da la vuelta a la situación, son golpeados y atados por Dunoeud, el fiel mayordomo de Beaumashin, que les amenaza con torturarlos si no le dicen donde está el *barbarin* robado, Dunoeud que tiene preso

también al anciano Baron Visi les advierte que empezará con el vetusto padre. Pero en el último momento, –otro *rebondissement*–, aparece oportunamente Popotepec que le dispara en el cabeza, mientras Dunoeud, en un último suspiro tiene tiempo de partirle el cráneo en dos.

> [...] et Popotepec Atlazolt apparut, un pistolet fumant entre les dents. La balle avait traversé l'apophtegme de Dunoeud, qui gisait raide mort sur le parquet… ou tout au moins qui en avait l'apparence. [porque] dans un dernier sursaut d'énergie, Dunoeud leva le rabot sur sa tête. La lame retomba et pénétra jusqu'au cerveau de l'Aztèque, si volumineux qu'il atteignait la paroi du crâne chez cet individu étrange. Dunoeud retomba, bien mort, cette fois, et la cervelle de Popotepec lui coulait sur la figure en un filet orange. (TA, 218-219).

Estos trepidantes pasajes, –escogidos del final–, dan una idea del tono y el ritmo que adquiere o alcanza a tener la intriga de esta breve novela. Pero si observamos atentamente la actividad y los ademanes de los personajes, nos daremos cuenta que desde el principio se expresan con sus gestos y a una gran velocidad. Así el capítulo III, referido al personaje de Adelphin y titulado irónicamente, « Psychologie », se limita a presentar una asociación de ideas intrascendentes. Se alude a la pérdida de un botón del cuello, pérdida de la que Adelphin se percata cuando se viste. Adelphin no tiene «psicología» y Vian se burla de Freud. En esta historia los personajes no nos expondrán sus más íntimos deseos, pensamientos y dudas existenciales. Aquí, el supermacho Sérafinio se masturba cuando le indican que se ponga cómodo.

En el capítulo XIII, « Conciliabule de savants », Adelphin acusa a su gran amigo de haber robado el *barbarin*, lo encuentran pero deciden que es falso y Adelphin dispara a Sérafinio sin mediar palabra. « [...] le Comte déchargea un revolver sur Sérafinio. Comme il tirait mal, l'autre ne s'en aperçut pas, et le Comte se calma. » (TA, 57). Nada más fácil para calmar los nervios que descargar un revolver entero, sin que la diana se moleste si quiera, ni se de por aludido.

Adelphin, como ya dijimos, parece esconder bajo su semblante aristocrático al peor de los crápulas y el avisado Major se dará cuenta en seguida, pero al lector se le ofrecen mayores dificultades para descubrir la naturaleza pérfida del conde. Ya que el narrador no nos dice en cuanto lo presenta, «es el malvado», como tampoco sucede con el sátiro Sérafinio, ni con el silencioso mayordomo Dunoeud. De hecho en la primera parte de la

novela, hasta llegar a la *mise en abyme* del manuscrito, la pareja Adelphin y Sérafinio son los protagonistas hasta que aparecen el Major y Antioche que usurpan ese protagonismo y acaban definitivamente con ellos.

El Major, contratado como detective para encontrar el *barbarin*, les escucha atentamente sentado junto a ellos, fumando y bebiendo whisky, como todos los detectives. Y « Son regard exercé scrutait attentivement la face impassible et sculpturale d'Adelphin, tentant de déchiffrer dans les méandres de sa physionomie les pensées réelles qui couvaient sourdement derrière le frontal du gentilhomme. » (TA, 69). El Major observa la mente de Adelphin y como buen investigador intuye algo, al final será él quien le mate. No es necesaria la introspección, se puede descubrir el pensamiento del personaje sólo a través de la observación de sus gestos y movimientos.

En el capítulo XVI, « Résumé » los cuatro van a visitar a un usurero judío, Isaac Laquedem, para comprobar si el *barbarin* que tienen es falso. Al final de la entrevista y para asegurarse de que no hablará. el destructivo Major lo mata con su metralleta.

> – Pas un mot à personne, ajouta-t-il.
> – Bien sûr dit Isaac.
> – Tu permets ? dit le Major en tirant sa mitraillette. Je serai plus tranquille.
> Il déchargea son arme sur Isaac qui gargouilla quelques secondes et se tut.
> – Au revoir, vieux, dit le Major en s'en allant. (TA, 93).

El Major es un personaje considerablemente violento e impetuoso, en *Trouble dans les andains* cometerá muchos crímenes y lanzará no pocas granadas[8]. Pero, en realidad, su violencia es positiva, es fundadora, es destructora en el buen sentido pues es renovadora, como dice Bakunin «la destrucción también es creación[9]», y es un personaje enormemente activo, que no soporta el estado de las cosas. El espacio que le rodea no se desmorona poco a poco sino que salta por los aires cuando él llega.

En los capítulos XXX y XXXI, que corresponden al manuscrito, aparece un Baron Visi joven, que el lector conoce gracias a sus palabras y hazañas. Como la de la

[8] También pondrá una bomba en el relato « Le figurant », haciendo que todo salte por los aires o se mostrará especialmente cruel en « Surprise-partie chez Léobille », donde llevará a cabo una espeluznante « majoration ».

prostituta pelirroja que el Baron mata por fatiga sexual[10], –en ese sentido es un supermacho como Sérafinio–, o la azafata que viola al llegar a Borneo y de la que se deshace enseguida porque sería una carga. « Le Baron se dirigea vers un épais fourré, et dévêtant sa compagne, lui fit subir les derniers outrages un nombre suffisant des fois. Alors, tirant son revolver, il l'acheva et s'éloigna pour aller chercher ses valises qui s'étaient accrochées aux basses branches d'un confiturier nain. » (TA, 165). Arrebatado e impulsivo como el Major, el Baron mata a diestro y siniestro sin muchas explicaciones ni remordimientos de conciencia[11], « [...] une détonation sèche claqua sous la voûte et le Cénobite rendit sa vilaine âme au diable tandis que sa carcasse roulait à terre. Le Baron, saisissant son revolver, fit sauter la lampe de mille watts qui éclairait cette scène d'horreur. » (TA, 144). *Trouble dans les andains* está plagada de escenas terroríficas, de muertes acometidas con una gran ligereza, como si el Major y Antioche fueran los modernos Rocambole[12] o Fantômas[13], tan admirados por los surrealistas.

IV. B. 2. Los personajes se mueven al ritmo del *swing* en *Vercoquin et le plancton*.

En la primera parte de la novela, *Swing chez le Major,* que reproduce el cumpleaños del Major, los personajes bailan como locos, beben brebajes atómicos, fornican en el

[9] Lema que adoptaron los dadaístas, Tzara, Picabia, Arp, en sus primeros manifiestos de sabotaje artístico e incendiarismo, buscando el escándalo en el arte, en contra de las convenciones.
[10] Como en *Le Surmâle* de Jarry, André Marcueil se encierra con la supermujer para superar el récord de copulaciones del indio Théophraste.
[11] *Vid*., la canción « J'suis un monstre de perversité ». Vian, B., *Chansons*, (1984), Paris, Le livre de Poche, [textos establecidos y anotados por George Unglik], 1994, p. 341.
[12] El primer volumen de Rocambole, del vicomte Pierre Alexis Ponson du Terrail, apareció en 1854, y en esa serie el lector tiene la impresión que Ponson du Terrail escribe de manera acelerada, como en las películas de Charlot, y condensa en un solo volumen lo que podría suceder en diez. « Ainsi, dans la *Mort du sauvage*, Rocambole, en l'espace de quelques chapitres, étrangle sa mère adoptive, poignarde son amant Ventura et le sbire portugais Zampa, les précipitant ensuite au fond d'une cave inondée ; il balance du haut d'une falaise son maître Sir Andrew Williams, devenu une loque humaine, aveuglé et tatoué par les sauvages ; il simule la mort par apoplexie d'un serviteur imprudent en lui plantant une épingle à chapeau dans la nuque ; il tente, sous les traits du vicomte de Chamery, d'épouser la très belle duchesse Conception de Sallandrea ; on l'attire dans une grotte, on le livre au bourreau [...] on le défigure à l'acide sulfurique et il finit au bagne de Toulon à la place du vrai vicomte, lequel, naturellement, épouse la très belle duchesse. ». Eco, U., « Grandeur et décadence du surhomme » in *De superman au surhomme*, (1978), Paris, Bernard Grasset, [trad. del italiano por Myriem Bouzaher], 1993, p. 110-111.
[13] « [...] les surréalistes vont raffoler des aventures de Fantômas, c'est qu'ils y verront le sacré de la gratuité insane, où la société ne se reconnaît plus comme le lieu d'un ordre minné à reconstituer, mais comme le lieu ouvert et irresponsable d'une combinatoire de fonctions sans but. ». Eco, U., « Pleurer pour Jenny ? » in *De superman au surhomme*, *op. cit.*, p. 26.

baisodrome o en el jardín, y se ven envueltos en situaciones muy cómicas que se desarrollan sin palabras, sólo con la mímica y la expresividad del cuerpo.

> Il [Fromental] avisa dans un coin de la salle une petite blonde décolletée jusqu'à la pointe des seins et se dirigea sur elle d'un pas assuré. Sans l'attendre, elle gagna la porte. Il la suivit, courant derrière elle en faisant de temps en temps un bond de deux mètres sept de hauteur pour attraper un papillon jaune. Elle se perdit –pas pour tout le monde[14]– dans un touffe de laurier-voucrûh, et les branches se fermèrent sur Fromental. (VP; 53).

No es necesario explicar lo que sucedió luego. Podía seguirse su rastro por las prendas de vestir tiradas en el suelo. Mientras, y de manera simultánea, en el capítulo XVI el Major duerme en brazos de su adorada Zizanie. Cuando se despierta constata asustado que el vientre de su amada se hincha desmesuradamente, y el infeliz cree que la ha dejado embarazada durante el sueño. « C'était un tour, pratiqué chez les fakirs, auquel il s'entraînait depuis des années, et qui consistait à faire saillir son estomac d'une façon quasi inhumaine. » (VP, 58). Zizanie, con esta treta del embarazo instantáneo, consigue que el Major se decida a pedir su mano a su tío Miqueut, el sous-ingénieur de la CNU. Así se pone en marcha toda la intriga de la novela, a causa de una preñez fingida[15] El Major le explica la situación a Antioche, el estado de Zizanie y su intención de casarse, y Antioche, admirado por la proeza de su amigo, se presta a ser él quien pida la mano al pariente.

Antioche, que en esta novela adquiere el papel de responsable y organizador, al acabar la fiesta « Il [Antioche] leur dit à tous au revoir et s'en fut les attendre à la grille où, pour se venger, il en abattit un sur quatre à coups de mitrailleuse à mesure qu'il sortaient.« (TA, 60-61). Deja salir su lado de libertad destructora, aniquilando a las masas informes y relevando, en ese sentido, al mítico Major que en *Vercoquin et le plancton* está enamorado e idiotizado. Por su parte, el rival, Fromental, sube al volante de su *Cardebrye*, de su coche destrozado, acomoda a la rubia a su lado y le hace correr. « – Une cardebrye repart toujours au quart de tour, brama-t-il. Il tira un levier et le volant démarra, l'emportant à sa suite... La petite blonde suivait en courant... » (VP, 61).

[14] En *Trouble dans les andains*, se dice de la prostituta pelirroja que «agota» el Baron Visi que es una mujer perdida, « mais pas pour tout le monde. ».
[15] Nótese la misoginia vianesca, ya que se responsabiliza siempre, o casi siempre, a los personajes femeninos de las desventuras de los masculinos.

En la segunda y tercera partes, los jóvenes *zazous* deben reprimir su frenesí en las aburridas oficinas de la CNU. « Marion dormait, le menton commodément appuyé sur l'extrémité d'une règle de poirier fourchu[16] » (VP, 74). Pero incluso las emociones y sentimientos son dinámicas y en los ojos de Levadoux se ve « [...] un nuage de nostalgie galopante. » (VP, 75). Cuando Antioche visita las oficinas del tío de Zizanie, le recibe su doble René Vidal, que de un solo gesto esconde lo que hay encima de la mesa y finge leer un estudio muy serio. Siempre el mismo. « Vidal balaya d'un mouvement circulaire et centripète du bras droit la surface encombrée de son bureau [...] » (VP, 77). Levadoux tiene un espía que le avisa de todos los movimientos de Miqueut, a fin de poder escaparse impunemente de sus obligaciones nulas.

Miqueut resulta insufrible, tanto para Antioche, que debe ir en repetidas ocasiones a entrevistarse con él sin éxito. Como, sobre todo, para Vidal, su subordinado.

Cuando recibe una amonestación por su vestimenta, Vidal, con expresiones lacónicas, –pues no puede contestar como es debido a las idioteces de su jefe–, se imagina con placer cómo actuaría si tuviera plena libertad, desvelándonos de ese modo sus pensamientos.« – Vidal, je ne suis pas content de vous. – Ah ! Dit Vidal avec une envie de lui plonger un porte-plume dans l'oeil. Mais l'oeil se dérobait. » (VP, 117).

Del mismo modo en el cerebro del vengativo Fromental, se esconde una pérfida idea de venganza que se mueve, que se agita y dinamiza. « Fromental faisait du zèle. Et dans un repli obscur de ses lobes cérébraux se tortillait une pensée diabolique. Il allait flatter Miqueut en le complimentant sur l'excellence de son travail et entrer peu à peu dans ses bonnes grâces. » (VP, 128-129).

Pero ante el triunfo avasallador de su rival, el Major, en la reunión sobre su nothon de las surprises-parties, Fromental reacciona así, manifestando su rabia y estupor: « Si fort se mordit Fromental la lèvre inférieure qu'il en saignait comme un tapir. » (VP, 144). Zizanie, por una vez conciliadora, le pide al Major que haga las paces con él, y –como en el fondo el Major no es rencoroso–, le invita a comer ese día en el *milk-bar*. Le cita a las tres y media, pero, la pugna y la envidia no cesan pues llegan los dos a las cuatro. Además « Fromental voulut payer sa part, mais le Major le foudroya du regard.

[16] Insistencia en lo bífido, en el doble, incluso en los objetos: *Barbarin fourchu* (TA), *ocarinas fourchues*, *poirier fourchu* (VP).

Une étincelle jaillit entre sa main gauche et le carrelage, et il s'essuya avec un mouchoir de soie. » (VP, 146). La mirada fulminante, *foudroyante*, del Major echa literalmente chispas, las expresiones se toman siempre al pie de la letra.

La fiesta de compromiso del Major y Zizanie puede dividirse en dos partes, la primera, al final de la tercera parte de la novela *Le Major dans l'hypoïd*, cuando comienza, por la tarde, en casa de Zizanie, rodeada de sus parientes aburridos y la segunda que se despliega en todo su esplendor en la cuarta parte de la novela y tiene lugar en el apartamento del tío –recientemente difunto– de Odilonne.

Los jóvenes ingenieros, empleados de la CNU, están invitados pero deben fingir que acaban antes con sus hipotéticos trabajos. « Vidal et Emmanuel firent semblant de travailler pendant une heure et se retrouvèrent dans le couloir, prêts à partir. » (VP, 159). Y en esa primera parte, cuando la fiesta está siendo boicoteada por los adultos vestidos de oscuro, el odioso Miqueut se dedica a comer y a aguar la fiesta. « [...] Miqueut, il s'était glissé derrière le buffet du côté des maîtres d'hôtel, pour surveiller sans doute. Sa mâchoire de lapin travaillait sans arrêt. Il portait de temps en temps sa main à sa poche puis à sa bouche et faisait comme s'il toussait, puis sa mâchoire repartait de plus belle. » (VP, 161).

Ante esa situación catastrófica, una *partie ratée*, el Major se desanima, se amilana.

> Et le Major était seul dans un coin.
> Le Major se rendait compte de tout.
> Le Major souffrait.
> Emmanuel, Vidal et Antioche souffraient de voir souffrir le Major. (VP, 162).

Pero al final reacciona y provoca una rebelión de tintes bélicos, la guerra particular de los *zazous* es contra el orden y la intransigencia de los adultos. « Le Major marchait à la tête de ses troupes. À ses côtés, Zizanie. Derrière lui, son état-major (Hi ! Hi !) » (VP, 165).

En la cuarta parte, *La passion des Jitterbugs*, la fiesta de compromiso llega a su esperado apogeo. Y allí se encadenan sin fin una serie de *gags*, de películas de los Marx *brozeures*, de Chaplin y de los dibujos animados. Un gendarme llama a la puerta quejándose de haber recibido en la cabeza una maceta de bronce de cuarenta y dos kilos,

obra de Peter Gna, que desde el balcón lanza todo lo que llega a sus manos. Le dan *cognac* y se cae por la escalera.

Un hombre comparte la bañera con un perro, el perro cansado de estar a remojo le abandona. Seguidos por el perro, el Major y Lhuttaire hablan de cine japonés, cuando les llega un proyectil en forma de sandwich con mayonesa, y vuelven a lanzarlo admirando su estallido contra una cabellera pelirroja. « Il put constater aussitôt quel merveilleux effet produit la mayonnaise sur de longs cheveux roux. » (VP, 180). Golpean salvajemente al que les ha enviado el sandwich y se amparan de la pelirroja. « Ils bourrèrent de nasardes sauvages cet être punais, et prenant chacun la rousse par un bras, ils furent se payer une demi-heure de jeux innocents. » (VP, 181).

Llega la noche y la actividad frenética de los *zazous* aumenta. Todos juegan a...

> [...] la sauterelle, au canard, à la girafe, au touche-moi-là, au tiens-bien-ça, au pousse-ton-pied, au lève-ton-train, au grouille-te-jambes, [...] lâchant des jurons anglais, américains, nègres, hottentots, hot-ce-matin, bulgares, patagons, terrafuégiens et kohêtera. Ils étaient tous frisés, ils avaient tous des chaussettes blanches et des pantalons serrés du bas, ils fumaient tous des cigarrettes blondes. (VP, 181).

El Major y Zizanie olvidan alegremente sus promesas de fidelidad, « Il rinça son oeil de verre dans le fond de son verre, et, le regard plus brillant que jamais, s'élança vers une fillette. Zizanie quittait la pièce en compagnie de Hyanipouletos. » (VP, 182). Todo es posible cuando se es joven, no hay por qué acatar las anormales normas de los adultos. Dos policías, alertados por el escándalo, aparecen por allí. Han recibido una jardinera en la cabeza, Peter Gna en el balcón fuma un cigarrillo para reponerse del esfuerzo. El Major lo agarra por el cuello y la cintura y lo lanza por el balcón[17] junto a su canadiense[18] y una chica para que no tenga frío. Miqueut aparece y por arte de magia Emmanuel desaparece, se esconde en el depósito de agua del *WC*. El Major encierra en un armario al *emmerdeur* Miqueut, con llave, y se apresura a perderla. La dinámica aumenta en progresión geométrica. Al final todo estalla por los aires; pero el Major y

[17] Cómo podría haber imaginado entonces Vian que su inseparable Major moriría, por suicidio o accidentalmente, a causa de una caída a las tres de la mañana.
[18] La famosa canadiense que aparece también en el relato « Blues pour un chat noir ».

Antioche, chamuscados pero vivos, están dispuestos a continuar con sus aventuras en la próxima entrega.

IV. B. 3. Los movimientos del alma en *L'Écume des jours*.

Al inicio de la novela, (cap. I, y II), en el paraíso dorado en el que habitan los personajes eternamente adolescentes, sus actos connotan indolencia y felicidad, si bien es cierto que aparecen desde el principio algunos elementos violentos; por ejemplo el lector asiste a los gestos íntimos y minuciosos de un héroe que, con la toalla que le cubre, se seca los restos de humedad que quedan entre los dedos de sus pies. Y descubre divertido junto a Chick cómo el cocinero Nicolas lleva a cabo la cacería de la anguila. La infeliz ha sido tentada por el dentífrico con sabor a piña[19] del cocinero-cazador, que no ha dudado un momento en rebanarle la cabeza cuando asomaba por la cañería al lavabo. « – Elle passait la tête et vidait le tube de pâte dentifrice en appuyant dessus avec ses dents. Nicolas ne se sert que de pâte américaine à l'ananas et ça a dû la tenter. » (EJ, 67). Aunque Colin cuente alegremente la proeza de su inestimable Nicolas que ha rebanado el cuello de la anguila, –que están degustando en ese momento–, con una cuchilla de afeitar, y Chick en lugar de sentirse impresionado desee ardientemente que toda la familia de la anguila viva en las cañerías, es importante señalar que se trata de un primer hecho violento que introduce en ese mundo perfecto una gota de sangre. Tras la hilaridad que puede provocar esa escena de caza, se esconde una muerte violenta.

Del mismo modo que, en la primera visita a la pista de patinaje, (cap. III), el ambiente lúdico y festivo de ese lugar de entretenimiento se ve empañado por las muertes de los patinadores que se confunden en un amasijo de piernas, brazos y patines.

El accidente lo provoca Colin, que al ver a su amigo Chick con Alise al otro lado de la pista se dirige hacia allí directamente, sin tener en cuenta el movimiento circular, rotatorio, de los demás patinadores. De forma que su desorden emocional provoca un auténtico enredo de gente que cae, se destroza y se fragmenta. Chick se acerca a ese revoltijo y le ayuda, rescata la individualidad de Colin antes de que ésta se confunda con los demás. Cosa poco probable pues Colin no parece seguir el movimiento, el ritmo, de

[19] Detalle de la americanofilia de Nicolas, como su coche, el cadillac blanco, o sus trajes.

la colectividad, –como si fuera una prolepsis que anticipa la catástrofe final–, él se precipita y eso le resulta fatal. Su singularidad, su carácter individual, se pone de manifiesto también en otro momento, cuando Colin se ve forzado a hacer un salto, una pirueta imposible, a causa de un patinador que va demasiado deprisa. « Puis il fit un signe de croix car le patineur venait de s'écraser contre le mur du restaurant, à l'extrémité opposée de la piste, et restait collé là, comme une méduse de papier mâché écartelée par un enfant cruel. » (EJ, 72). Colin puede acometer contra los «Otros» como si fueran un castillo de naipes, pero nadie puede permitirse rozarle. El osado patinador desaparece barrido por los donceles-limpiadores que ponen en el lugar de su muerte una cruz de hielo. Y no sólo porque ese material sólido-líquido esté acorde con el sitio, una pista de patinaje, sino porque connota una infinita actitud de frialdad ante esa muerte.

Muertes disparatadas, que, como la de la anguila cercenada, se perpetran sin ningún remordimiento, ni sensación de culpa, casi alegremente, pero que resultan turbadoras para el lector que descubre desde el principio zonas de sombra en ese universo de luz.

No obstante, y pese a los cadáveres, sobre la pista también se baila. « [...] le danseur et la danseuse se tiennent dans une distance assez petite l'un de l'autre et mettent leur corps entier en ondulation suivant le rythme de la musique. » (EJ, 76). Sus cuerpos se ondulan como las olas cuando precisamente escuchan *Chloé*, *Song of the Swamp*.

Blouze melancólico, arreglado por Duke Ellington, que aparecerá como *leitmotif* a lo largo de toda la novela y que se encarnará en el personaje de Chloé. La morena risueña de ojos azules de la que se enamora Colin en cuanto la ve en la fiesta que Isis organiza para el cumpleaños de su perro. Colin va a esa fiesta dispuesto a enamorarse, a encontrar un objeto de amor, y si es necesario, ¿por qué no?, a ser desleal con su amigo Chick. Por eso baila con la rubia Alise, pero la «suelta» en cuanto se decide a acercarse a Chloé. Las mujeres son decididamente seres intercambiables en el universo vianesco.

Colin exclama que no se atreverá a dirigirse a Chloé pero acto seguido se contradice con su acción y lo hace, deja a una para estar con otra.

> – Je n'oserai pas ! dit Colin.
>
> Et puis il lâcha Alise et alla inviter Chloé. Elle le regarda. Elle riait et mit la main droite sur son épaule. Il sentait ses doigts frais sur son cou. Il réduisit l'écartement de leurs deux corps par le moyen d'un raccourcissement du biceps droit, transmis, du cerveau, le long d'une paire de nerfs crâniens choisie judicieusement. Chloé le regarda encore. Elle avait les yeux bleus. Elle agita la

> tête pour repousser en arrière ses cheveux frisés et brillants et appliqua, d'un geste ferme et déterminé, sa tempe sur la joue de Colin. (EJ, 84).

En su primer contacto no se dicen nada, sólo bailan pegados. Ella le acepta, contenta de su determinación, él reduce la separación de sus cuerpos gracias a la contracción de su bíceps derecho, ella le mira, agita graciosamente la cabeza y con un gesto seguro apoya su sien en la mejilla de él. Y el amor se respira en el aire. Sólo con sus movimientos y sus gestos expresan toda su alma, todo lo que quieren en ese momento. Especialmente con los dos últimos gestos de ella, que son mucho más elocuentes que el galimatías físico de Colin.

Las reacciones físicas caracterizarán a los personajes, Chloé, por ejemplo, se distinguirá por su risa. Este personaje femenino que llorará y hará brotar tantas lágrimas, –y del que sólo conocemos el color oscuro de su cabello, el azul de sus ojos y el dorado de su piel–, se definirá también al principio por su alegría. « Chloé rit en montrant ses jolies dents » (EJ, 85). Una felicidad que muestra con el gesto de la risa y que funciona, –como la luminosidad y el lujo del apartamento–, como contraste con el tiempo de las lágrimas que no tardará en venir. « Il [Colin] but un grand coup et s'étrangla. Chloé ne se tenait plus de rire. » (EJ, 85). Chloé no parará de reír hasta la primera visita de su médico, el Pr. Mangemanche, que con sus discursos y sus porrazos provocará sus carcajadas. Pero a partir de la visita a su consulta, y cuando sepa que en su pulmón crece un nenúfar, dejará de reír y empezará a llorar.

En la fiesta de Isis todos los invitados se van y se quedan las dos primeras parejas de la novela, Chick y Alise, y Colin y Chloé. « Chick et Alise s'approchèrent. » (EJ, 85). Chick ya no tiene miedo de su amigo Colin porque está con Chloé.

La diferencia entre ambas parejas la instaura el baile, ya que a la cadencia sensual y lánguida del *blouze* de Chloé se opone el ritmo alocado, apasionado y extremadamente erótico del *bízcame* que representa Alise[20]. Bailado muy *Hot*, como lo hacen los negros, con ritmo de *boogie-woogie*. Movimientos muy tórridos de los que Nicolas había advertido a Colin. « Il [Colin] l'enlaça et elle [Chloé] cacha ses yeux près du col de la

[20] Recordemos que Alise nació de un *boogie*, mientras que Chloé es la personificación de *Chloé*.

veste beige de Colin. Il inclina légèrement la tête et l'embrassa entre l'oreille et l'épaule. Elle frémit, mais ne retira pas sa tête. Colin ne retira pas les lèvres non plus. » (EJ, 85). ¿Cómo podría atreverse Colin y disfrutar de esa intimidad con Chloé, cuando acaban de conocerse, si no fuera porque el baile se lo permite.? Mientras tanto Alise y Chick bailan el *biglemoi* al estilo negro.

Chick, destrozado, –fatiga corporal, fatiga sexual– se desploma en un sofá y hace que Colin y Chloé se tumben junto a él, está contento porque su amigo, –que podría haberse propuesto destruir su relación amorosa–, ha encontrado pareja por su cuenta. « – Alors, mes agneaux, ça gaze ? [...]. – Elle est gentille, cette petite fille, hein ? dit Chick. Chloé sourit. Colin ne dit rien mais passa son bras autour du cou de Chloé et se mit à jouer négligemment avec le premier bouton de sa robe, qui s'ouvrait devant. » (EJ, 86). Parece que ahora es Colin el que desconfía, el que siente en peligro su conquista y se muestra celoso, puesto que rodea con su brazo a Chloé marcando territorio.

Tras el encuentro de la fiesta, en la primera cita con Chloé, Colin pasa de mostrarse celoso a ser patoso. Su nerviosismo se expresa a través de sus gestos poco o nada hábiles lo cual provoca la hilaridad de su amada Chloé. « – Bonjour !... Chloé était arrivée par derrière. Il retira vite son gant, s'empêtra dedans, se donna un grand coup de poing dans le nez, fit " Ouille !... " et lui serra la main. Elle riait. – Vous avez l'air bien embarrassé !... » (EJ, 90). Colin la esperaba pero es ella la que le sorprende y Colin no hace más que golpearse sin querer como en las películas de humor. Como hemos apuntado, en esta primera parte de la novela, Chloé no deja de reír, su risa es un rasgo significativo, pues con ella se nos informa de que Chloé no sólo es bella sino también jovial. « Elle rit encore, et le regarda et rit de nouveau encore mieux. » (EJ, 90).

La joven le propone, ¿inocentemente?, ir al bosque. Deben separarse de la realidad horrible que se ve simbólicamente en los escaparates de las tiendas, crear una burbuja que les aísle de los demás, que se materializa en la nube rosa que les rodea. Colin está de acuerdo con la idea, pero no considera esa decisión tan inocentemente.

> – C'est une très bonne idée. Il n'y aura personne.
> Chloé rougit.
> [...]

– Vous n'avez pas froid ? demanda Colin.

– Non avec ce nuage, dit Chloé. Mais... je veux bien me rapprocher tout de même.

Oh !... dit Colin et il rougit. (EJ, 92).

Chloé y Colin enrojecen alternativamente expresando así su timidez, hasta que él acerca sus labios a los cabellos olorosos de ella y « – Je... dit-il tout contre son oreille, et, à ce moment, comme par erreur, elle tourna la tête et Colin lui embrassait les lèvres. Ça ne dura pas très longtemps ; mais la fois d'après, c'était beaucoup mieux. Alors il fourra sa figure dans les cheveux de Chloé, et ils restaient là, sans rien dire. » (EJ, 93). Sin decir nada, sólo cuentan los sutiles gestos de su amor.

En *L'Écume des jours*, no sólo se evitan las introspecciones[21] sino que en ciertas ocasiones los personajes no necesitan ni siquiera hablar para comprenderse, se comunican con las miradas, con ademanes apenas perceptibles. Cuando Colin ofrece a su amigo Chick compartir su fortuna con él, darle 25000 *doubezons* para que pueda casarse con Alise, ésta le mira con ternura. Y la bondad de Colin se observa a través de sus venas. « Il était si gentil qu'on voyait ses pensées bleues et mauves s'agiter dans les veines de ses mains fines. » (EJ, 95). Alise focaliza el color de sus venas[22] a través de la piel translúcida de sus manos y ve sus pensamientos. Su interioridad se exterioriza.

Los gestos y movimientos en *L'Écume des jours* son más tenues que en *Trouble dans les andains* y en *Vercoquin et le plancton*, novelas en las que la gesticulación era exagerada. Aquí cuando atraviesan las minas de cobre en el viaje de bodas y Chloé tiene miedo de los obreros, esconde su cabeza en sus hombros y Colin la coge del cuello como si fuera un gatito, con una gran ternura.

En el capítulo XIX, en casa de Chloé, en un ambiente cálido y muy voluptuoso, las chicas desnudas se acicalan y se preparan para la boda. Alise peina a Isis, acaricia sus cabellos, y Chloé acaricia la espalda de Alise.

[21] Excepto los monólogos interiores de Colin, que señalaremos, y cuya utilización y función se explica por la situación.

[22] Color aristocrático y magnánimo.

> Chloé rit en secouant ses boucles[23]. Il faisait chaud dans la pièce pleine de vapeur et le dos d'Alise était si appétissant que Chloé le caressa doucement de ses paumes aplaties. Isis, assisse devant la glace, prêtait sa tête docile aux gestes précis d'Alise.
> – Tu me chatouilles ! dit Alise qui commençait à rire.
> Chloé la caressait exprès à l'endroit où ça chatouille, sur les côtes et jusqu'aux hanches. La peau d'Alise était chaude et vivante. (EJ, 101).

En esta escena extremadamente sensual, –algunos críticos, como Freddy de Vree, han hablado de relaciones lésbicas–, se forma una cadena erótica, Chloé acaricia a Alise y ésta a Isis. No sólo, como hemos visto en un capítulo anterior, las tres pueden ser intercambiables, sino que forman, como las tres gracias, un círculo vital que se separa del ámbito masculino, más torpe e inseguro. Ya que frente a la sensualidad de estas caricias, en el capítulo siguiente, Chick y Colin se pelean con una corbata.

Cuando se dirigen hacia la iglesia, Chick se queda hipnotizado mirando la vitrina de una librería por culpa de un ejemplar de Partre, y le pide dinero a Colin con mucho apuro, esa vergüenza se aprecia en sus gestos: « Chick rougit, baissa le nez, mais tendit la main. Il prit l'argent et s'élança dans la boutique. Colin attendait, soucieux. En voyant l'air hilare de Chick, il secoua de nouveau la tête, compatissant cette fois, et un demi-sourire se dessina sur ses lèvres. » (EJ, 194). Chick se traga su orgullo[24] y aunque Colin intuye que el dinero que le ha prestado no tardará en evaporarse, se muestra condescendiente porque es el día de su boda, –y porque todavía le sobran los *doublezons*–. Colin cierra los ojos dulcemente y pronuncia el Sí. Se lanza ciego al amor y a la tragedia. Mientras tanto, en la ceremonia de la boda, Chick abre el libro que acaba de adquirir, pero es golpeado por el *Chuiche*, que le sorprende en plena lectura. Cada uno tiene su tesoro, Colin a Chloé y Chick a Partre. Se anuncia así, poco a poco, el final catastrófico.

En cuanto salen de la iglesia comienzan los primeros síntomas de la enfermedad de Chloé, empieza a toser, y a la mañana siguiente no se puede tener en pie. « – Très bien, dit Chloé qui se laissa tomber sur une chaise, car elle avait du mal à se tenir debout »

[23] Los mismos gestos que cuando baila por primera vez con Colin.
[24] El mismo Chick, que Colin debía invitar a comer sin que éste creyera por un momento que lo hacía por caridad.

(EJ, 110). Pero ¿por la noche de amor o por la enfermedad? Eros y Thanatos no dejan de fusionarse.

O bien Nicolas, siempre tan correcto con su indumentaria de cocinero o de chófer, sale con el traje descompuesto porque ha sido recibido por la hija del dueño del hotel. Eso ya es un indicio del tipo de relaciones que han establecido.

Y además, en *L'Écume des jours* parece que ninguna acción es gratuita, porque todo se convierte en señales que pronostican o anuncian los acontecimientos posteriores. Como en el capítulo XXVI a Colin le resulta insufrible la pedantería del perfecto Nicolas, se quita un zapato y se lo lanza, Nicolas se agacha para limpiarse una mancha del pantalón y entonces se escuchan cristales rotos. Esta escena cómica, que podría ser insustancial para la intriga, se convierte en una acción crucial porque el cristal que Colin ha roto con su zapato es el de la ventana de su habitación[25] y a la mañana siguiente Chloé dice que el viento frío le ha impedido dormir, « Ce matin, j'avais la poitrine toute pleine de cette neige » (EJ, 117). Por el cristal roto se introducirá en el pecho de Chloé el frío de la nieve.

Y de nuevo, con la otra pareja, los gestos y movimientos de los personajes exteriorizan también su situación afectiva y anímica; por ello, mientras Colin y Chloé están en el viaje de bodas, en la conferencia del famoso filósofo « Alise soupira. Un soupir si léger qu'elle fut la seule à l'entendre... et elle l'entendit à peine. » (EJ, 120), Alise manifiesta de ese modo físicamente, sutilmente, que ya es consciente de su problema: ella nunca logrará casarse como Chloé.

La segunda visita de Colin a la pista de patinaje es muy distinta, en el momento en el que le comunican por teléfono que su Chloé ha tenido un síncope todo se acelera. Chick corre detrás de él sin saber lo que le pasa, Colin le pide a un chico que le abra rápidamente su taquilla, y el chico les sigue sin darse mucha prisa, de modo que Colin se exaspera, mata al chico, coge las llaves y se va corriendo. « Prenant son élan, sauvagement, il lui décocha un formidable coup de patin sous le menton et la tête du garçon alla se ficher sur une des cheminées d'aération de la machinerie, tandis que Colin

[25] Del mismo modo que en *L'Automne à Pékin*, el modelo reducido de avión, el Ping 903, romperá los cristales del hotel de Pippo Barrizone, provocando la muerte de éste y del interno de Mangemanche.

s'emparait de la clef que le cadavre, l'air absent, tenait encore à la main. » (EJ, 128). Aquí los gestos sutiles, casi imperceptibles, dejan paso a la acción enérgica, casi siempre masculina. Aunque esa acción violenta, inesperada para el lector, –que al igual que Chick sigue sin conocer las razones de su desesperación–, parece impensable en un personaje tan gentil que pueden verse sus pensamientos azules batir en sus venas. Sin embargo, esa virulencia o viveza inusitada se justifica por el desaliento y angustia de Colin que cree perder a Chloé, el único ser que le importa. De modo que mete el cadáver en una taquilla, le escupe y se va hacia la suya con las llaves. Chick, sin preguntarle nada le secunda, cierra la taquilla del muerto. –con una complicidad similar a la del Major y Antioche–. Y sólo entonces Colin habla y explica su comportamiento.

Colin se dirige a su casa corriendo preocupado e impotente como en una pesadilla, siente miedo por su amor y lo/los demás le da(n) igual. ¡Qué diferencia respecto a las otras ocasiones en las que caminaba soñador por la calle!.

En el capítulo siguiente (XXXIII) se calma su angustia y su miedo cuando toca la mano de Chloé.

> La main de Chloé, tiède et confiante, était dans la main de Colin. Elle le regardait, ses yeux clairs un peu étonnés le tenaient en repos. En bas de la plate-forme, dans la chambre, il y avait des soucis qui s'amassaient, acharnés à s'étouffer les uns les autres. Chloé sentait une force opaque dans son corps, dans son thorax, une présence opposée, elle ne savait comment lutter, elle toussait de temps en temps pour déplacer l'adversaire accroché à sa chair profonde. (EJ, 130).

En la alcoba, debajo de la cama, las preocupaciones se materializan, como la enfermedad, en flores, en caléndulas, y se concentran como la pelusa, luchando unas con otras, a cuál más fuerte exactamente igual que la dolencia que se incuba en el pecho de Chloé se metaforiza en un adversario que lucha contra ella desde dentro. Una presencia opaca, un cuerpo extraño. En ese momento, en oposición a la actividad frenética anterior, a la violencia y a sus carreras, Colin se muestra pasivo y la mira.

Con la llegada del Pr. Mangemanche, en el capítulo XXXIV, se produce la típica escena cómica de entradas y salidas de personajes, con puertas que se abren y se cierran, como en las películas de los Marx. Pestureau hace notar el parentesco de este personaje

con Groucho. Nicolas lleva al primer médico hasta la cocina, a su terreno, y allí le hace beber un brebaje para desinfectarle antes de conducirle hasta la puerta. Según la lógica del cocinero, este doctor no parece estar muy seguro de su diagnóstico porque ha avisado a un colega, al Pr. Mangemanche.

> Nicolas referma la porte. Colin arrivait.
> – Qu'est-ce que c'était ? demanda-t-il.
> – Le docteur. Il avait l'air idiot, alors je m'en suis débarrassé.
> – Mais il en faut un, dit Colin.
> Bien sûr, dit Nicolas, Mangemanche doit venir. (EJ, 132)

Mangemanche, será así introducido gracias al doctor anónimo incompetente y gozará desde el principio de la confianza de Colin y Nicolas.

Además Chloé quiere al doctor y el doctor a ella. « Il donna à Chloé un gros baiser sur la joue droite et lui tapota l'épaule [...] » (EJ, 135). La trata como a una niña y consigue hacerla reír con sus piruetas al caer por las escaleras al bajar de la cama.

Incluso consigue hacer reír a Colin. Mangemanche le dice que tiene una mujer hermosa y entonces « Il [Colin] se mit à pleurer tout à coup, car il savait que Chloé avait mal. – Allons, dit le professeur, vous me mettez dans une situation embarrassante... Il va falloir que je vous console... Tenez... » (EJ, 136). El Pr. busca en su bolsillo, no un pañuelo para secar sus lágrimas sino una foto de su esposa que es muy fea y de ese modo consuela a Colin, no de su tristeza sino de la belleza de su mujer. Colin se tira al suelo de un ataque de risa.

La medicina, los médicos y el vendedor de remedios son caricaturizados, forman el contrapuesto cómico a la enfermedad de Chloé. Por ello cuando Colin y Chick entran a la farmacia rompiendo el cristal de la puerta, el viejo vendedor de remedios se apresura a llamar por teléfono para que cambien el cristal roto de inmediato, ni siquiera les pregunta qué es lo que desean, lo primero que hace es avisar para remplazar el cristal por si llega otro cliente, ya que lo lógico es que esté listo uno nuevo para romperlo. Esa es la lógica carrolliana. Del mismo modo, que tomando las expresiones al pie de letra, el lenguaje se convierte en acción. Por ejemplo cuando Colin le pide « – Exécuter cette

ordonnance... suggéra Colin. Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée et l'introduisit dans une petite guillotine de bureau. » (EJ, 137).

Los personajes ven cómo se materializan sus palabras y lo que sucede en su mente se expresa con imágenes: « Colin se sentait fatigué. Des choses pointues et ternes tournaient dans sa tête avec une rumeur vague de marée. Il se raidit sur la banquette. » (EJ, 139). Esa sensación obedece a que Chick le informa que sólo le quedan 3.200[26] *doublezons*, y eso provoca que Colin se sienta agotado y agredido por las preocupaciones propias de los adultos que empiezan a afectarle, a pincharle en la mente y a dolerle. Cuerpos cortantes, como las aristas y filos que aparecen a menudo en la novela. Sonido acuático de marea, y estatismo de cadáver.

Chloé también sufre su lucha personal contra su enfermedad como un combate físico, pues en cuanto toma las píldoras que le ha recetado Mangemanche y que Colin ha ido a buscar a la farmacia siente una bestia que se mueve dentro de ella[27]. « J'ai mal... murmura Chloé [...] Des gouttelettes de sueur apparaissaient près de ses cheveux brillants. [...] Des larmes grosses comme des yeux parurent au coin de ses paupières et tracèrent des sillons froids sur ses joues rondes et douces. » (EJ, 143). Mejillas como las de un recién nacido, porque Chloé es un bebé, se lo dice Alise, « baby », es una mujer-niña, del mismo modo que Alise es una mujer animal. Y su alegría o su tristeza se exteriorizan con el sonido de su risa o con la humedad de sus lágrimas. « Elle pleurait de toutes ses forces, comme un bébé, mais sans bruit. » (EJ, 148).

Incluso su manera de andar señala su minoría de edad. « Elle allait à petits pas légers. Colin en faisait un pour deux des siens. » (EJ, 145), Chloé es como una niña que se apresura a multiplicar sus pasos para alcanzar las zancadas de su marido-padre e ir así al unísono.

En el capítulo XXXIX, una vez que conocen, que han visto con sus ojos la causa de su desgracia, Mangemanche intenta consolarlos. Colin, el que más ilusiones se hacía, parece ser el más afectado. « Colin regardait à terre, l'air écrasé. Chloé lui tenait le bras.

[26] Repetición insistente de las cantidades, como un nivel de medida de la situación.
[27] Algunos críticos consideran la posibilidad de que el nenúfar simbolice un feto. En el Colloque de Cerisy dedicado a Boris Vian, A. Costes consideraba la posibilidad de que Colin hubiera inoculado a Chloé el nenúfar por la boca, y eso explicaría el hecho de que la enfermedad se manifestara nada más salir de la iglesia, antes de la noche de bodas.

Elle faisait de gros efforts pour paraître gaie. » (EJ, 147). Con su además traiciona su pesimismo y no resulta nada alentador para Chloé. En lugar de volcarse en ella, en la mujer-niña, todos consuelan a Colin. Chloé llora y el Professeur se tira de la barba.

En el capítulo siguiente, junto a Nicolas, en el coche tapizado de peluche blanco[28]. « Chloé pleurait toujours sous la fourrure blanche et Colin avait l'air d'un homme mort [...]. Chloé recroquevillée dans un coin de la voiture, mordait ses poings. Ses cheveux lustrés lui tombaient sur la figure et elle piétinait sa toque de fourrure. » (EJ, 148). Continúa así la comparación o la metáfora hilada de Chloé como un bebé. Intentan consolarla pero ella se agita como un pájaro tembloroso. Y aunque todos quieren creer que se curará, Nicolas cambia también radicalmente de actitud, se desploma.

El mundo perfecto de Colin se derrite, se deshace como un espejismo, a causa de la enfermedad de Chloé que va unida a la ruina material. « Chick tira son portefeuille, il était horriblement pâle. » (EJ, 155). No sólo Chloé está gravemente enferma sino que además Colin no puede hacer frente a esa situación. Se gasta todo su dinero en flores, debe trabajar, incorporarse al temido e inútil mundo de los adultos y alejarse por ello de Chloé y de su casa, y aún así no consigue arreglar nada. Y parece que la única causante del desastre sea Chloé, o el matrimonio, o la responsabilidad que adquiere Colin cuando se casa.

Así, en contra de la imagen de dinamismo, ligereza, vivacidad, apresuramiento de los bailes, de las carreras, de la aceleración de esas vidas jóvenes, ahora todo se estanca, con la pasividad y el hieratismo absoluto de Chloé que parece petrificarse[29]. Y con el trabajo inhumano que debe realizar Colin, inmóvil durante las veinticuatro horas del día para incubar las doce semillas que cubre con su cuerpo y de las que brotarán los doce cañones de fusil. « Colin tenait les douze graines dans sa main. Il les posa à côté de lui et commença à se déshabiller. Il avait les yeux fermés et ses lèvres tremblaient de temps en temps. » (EJ, 180).

Chloé pasa de ser una animalillo envuelto en pieles suaves, o un bebé risueño y/o llorón, a convertirse también en un vegetal, en un personaje totalmente estático, que

[28] El blanco es un color mórbido en esta novela, como veremos en el capítulo dedicado a la perceptibilidad visual del personaje, está ligado a la enfermedad y a Chloé, también como símbolo de pureza y de la niñez.
[29] *Vid*., Bachelard y el capítulo VIII referente a las ensoñaciones de la petrificación, en *La terre et la rêverie de la volonté*, (1947), Paris, José Corti. La piel de Chloé se vuelve blanca como la piedra.

vegeta agonizante en la cama, mientras Colin sale a trabajar. En el capítulo L, Isis visita a la enferma, « Elle ne reconnaissait pas la chambre. Sur son lit, Chloé, la tête à demi cachée dans l'oreiller, toussait sans bruit, mais sans interruption. » (EJ, 175). Isis la coge en sus brazos como si fuera una niña enferma, y ella respira intensamente el clavel rojo de los cabellos de Isis. Tose como una tísica, –hasta su enfermedad es romántica–, y rodeada de flores como Ofelia, o como Albine[30], permanece en estado letárgico, casi muerta.

En este punto de la novela, empiezan a abundar las metáforas violentas y crudas de relieves acentuados de la materia, –todas las imágenes de aristas–, que se relacionan con un universo paralizado. Como en los maldiciones de los cuentos, –pensemos en *La bella durmiente del bosque*–, el cuerpo inmóvil, convertido en estatua, pertenece a la ensoñación petrificante y tiene marcas cadavéricas. Y como dice Bachelard, se establece una dialéctica de la piedra, o el metal, con la herida o la llaga –el corte profundo que se hace Colin en la mano cuando intenta cortar la rosa de color marfil que ha brotado del extremo de uno de los cañones– que nos permitirá asociar a las figuras inmovilizadas un débil y lento movimiento inspirado por la enfermedad de la carne.

En *L'Écume des jours*, del mismo modo que los objetos se animan, cobran vida y se vuelven hostiles, los personajes se petrifican, se paralizan, pierden su calor y su energía. Y esas imágenes de petrificación nos llevan a una voluntad de Medusa, de proyección de hostilidad, de hipnotismo maléfico que dominaría con una palabra o más bien con una mirada.

Triunfa aquí el complejo de Medusa, el deseo de imponer la inmovilidad al mundo desfavorable, junto con el efecto contrario, el del movimiento de las estatuas y otros objetos inanimados.

La situación de la pareja formada por Chick y Alise no es para nada mejor, en el capítulo LVI, Alise se decide a acabar de una vez por todas con los problemas de Chick matando a Partre. « Elle ouvrit son sac et en tira l'arrache-coeur de Chick, qu'elle avait pris depuis plusieurs jours dans le tiroir de son bureau. » (EJ, 190). Como si fuera un gesto cotidiano saca de su bolso el objeto asesino, le pide que se desabroche el cuello de la camisa y él colabora sin pestañear.

[30] *Vid.*, Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard Folio, 1991.

> Il déboutonna son col. Alise rassembla ses forces et, d'un geste résolu, elle planta l'arrache-coeur dans la poitrine de Partre. Il la regarda, il mourait très vite, et il eut un dernier regard étonné en constatant que son coeur avait la forme d'un tétraèdre. Alise devint très pâle, Jean-Sol Partre était mort maintenant et le thé refroidissait. (EJ, 190).

Su corazón es arrancado de cuajo del cuerpo como en los sacrificios de los pueblos salvajes y mientras el té se enfría, como en las novelas de A. Christie[31].

Alise paga la consumición, recoge el instrumento de tortura y una caja de cerillas con la que Partre enciende sus pipas y sale dispuesta a destruir todo lo que se encuentre en su camino y tenga que ver con Partre. Igual que Chick, ella también se convierte en una monomaniaca partriana, pero no para atesorar objetos sino para destruirlos, como una auténtica asesina en serie. Eso no significa que Alise actúe con frialdad, ella llora porque al principio no quería matar a Partre, sólo pretendía impedir que Chick continuara arruinándose. Prefiere imaginarse un complot exterior contra él que justifique su abandono, antes que aceptar que la culpa es del fetichismo y la locura de Chick. Pues como le ha dicho Colin, la gente no cambia, cambian las cosas. De manera que su plan es quemar todos los libros y matar a todos los libreros. Entra en una nueva librería y de esa forma el lector conoce el procedimiento, pide obras de Partre, y cuando se asegura de que Chick es un buen cliente, opera como un ángel exterminador.

> Elle s'approcha de lui et laissa tomber son mouchoir. Le libraire se baissa en craquant pour le ramasser, elle lui planta l'arrache-coeur dans le dos d'un geste rapide, elle pleurait et tremblait de nouveau, il tomba la figure contre le plancher, elle n'osa pas reprendre son mouchoir, il avait resserré les doigts dessus. L'arrache-coeur ressortit, entre ses branches il tenait le coeur du libraire, tout petit et rouge clair, elle écarta les branches et le coeur roula près de son libraire. (EJ, 191-192).

Como una damisela deja caer su pañuelo y luego lo mata por la espalda, pero no de manera insensible o apática, sino más bien como en un acceso de locura o emoción porque tiembla y llora, acto seguido, la quema. Pero su acción se revela inútil porque en esos momentos Chick muere indefenso e impotente acribillado por los «igualizadores»

[31] No olvidemos que Vian aprendió el inglés en gran medida gracias a *ABC Murder*, de Agatha Christie, como comenta Pestureau, en *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978.

de los Douglas. « On entendait le sang gargouiller dans sa gorge, et sa tête penchait de plus en plus. Il lâcha son ventre, ses mains étaient rouges, elles frappèrent l'air sans but et il retomba, le visage contre le plancher. » (EJ, 194-195). Es como si la acción de ella repercutiera en él a pesar de la distancia espacio-temporal.

Una vez que desaparece la pareja Chick y Alise, el narrador focaliza de nuevo la pareja Colin y Chloé en su declive final. Como contraposición a su desgracia, Nicolas e Isis, los personajes mediáticos, sobrevivirán y serán felices. En el capítulo LXII, Nicolas, Isis y la ratona rodean a Chloé en su lecho de muerte. Nicolas no puede soportar ese cuadro, intenta sonreírle pero no puede. Chloé coge la mano de Isis con sus dedos delgados y a la ratona le brillan los ojos. Probablemente de llorar. « Il [Nicolas] la [la ratona] prit délicatement et l'embrassa sur son petit museau lustré, et elle retourna près de Chloé. Les fleurs frissonnaient autour du lit, elles ne résistaient pas longtemps, [el nenúfar las vence] et Chloé se sentait plus faible d'heure en heure. » (EJ, 198).

Isis pretende animarla, hablarle, preguntarle cosas, pero no se atreve porque Chloé se fatiga y ya ni siquiera puede hablar, de manera que recurre a los gestos y la besa. « Ne parle pas, dit Isis. Je poserai les questions autrement. Elle approcha sa jolie tête brune[32] de celle de Chloé et l'embrassa avec précaution. » (EJ, 198).

En ese momento Colin llega de su trabajo con más flores. Acaban de despedirle del último pero eso para él no tiene importancia. Se acerca a Chloé y con gran delicadeza, como si se fuera a romper, como si fuera un ser frágil de cristal transparente, le acaricia el cabello. « [...] l'effleurait à peine, de peur de la briser complètement. De ses pauvres mains encore abîmées par le travail il lissa les cheveux sombres. » (EJ, 198). Las imágenes cristalinas que han aparecido a lo largo de la novela adquieren ahora todo su significado, el hielo de la pista de patinaje, el balón de cristal que rompen los religiosos en la cabeza de las parejas al entrar en la iglesia, el cristal de la ventana del hotel que rompe Colin al arrojar un zapato, el cristal hecho añicos de la puerta del farmacéutico... la mujer es acuática y quebradiza como el cristal, Chloé se convierte en una estatua transparente. Y Colin presiente que él la ha roto, la amado demasiado intensamente[33].

[32] Isis no es morena sino castaña, quizá sea un descuido de Vian o puede que de ese modo, por el color similar de los cabellos, quiere que se opere un parecido por contraste.
[33] Eso explicaría que Colin no quisiera mantener relaciones sexuales con ella cuando enferma, y Chloé le reclama que se comporte como su marido.

Su último oficio, su última penalidad, consiste en anunciar las malas noticias por adelantado, como un pájaro de mal agüero, y ese trabajo ingrato le vale ser el blanco de la ira de los Otros, de esa colectividad que al principio él ignoraba o despreciaba. « On lui lançait à la tête des objets lourds et blessants, et des mots durs et pointus, et on le mettait à la porte. » (EJ, 199). Y entra a formar parte de los desgraciados cuando debe anunciarse a sí mismo el comunicado de la muerte de Chloé. Sin decir ni una palabra se crea un momento sublime, de una gran intensidad emocional. « Il chercha sur la liste le nom suivant et vit que c'était le sien. Alors, il jeta sa casquette et il marcha dans la rue [ya no corre] et son coeur était de plomb, car il savait que, le lendemain, Chloé serait morte. » (EJ, 199).

En esta novela en la que abundan tanto los malos presagios, Colin conoce de antemano, por sí mismo, su infortunio. Sabe antes que nadie, –como si le fuera permitido leer en el libro de la vida– cuál será el horrible sino de su dulce y amada Chloé.

Cuando la arrojan como un fardo en una caja oscura (cap. LXV) « [...] il [Colin] pleura parce que Chloé devait être meurtrie et abîmée. » (EJ, 201). Luego piensa que ella no debe sentir nada y entonces llora aún más. Y en el entierro Isis llora, Colin, arrodillado, sujeta su cabeza entre las manos y los religiosos que oficiaron la boda, ahora cantan y bailan la ronda mientras el cuerpo de Chloé desaparece.

Todas las emociones son exteriorizadas por los gestos de los personajes y, como veremos en otro apartado de este capítulo, por sus alocuciones y discursos. *L'Écume des jours*, es una novela de amor en la que los sentimientos –de amor, de angustia, de miedo, de preocupación– son exteriorizados de una manera grácil y sutil. Vian consigue que su héroe Colin demuestre su amor por Chloé de una manera diferente, original, que se aleja del tautológico *Je t'aime, je t'aime, je t'aime et puis je t'aime*, el único lenguaje del amor, conocido y practicado hasta ahora.

IV. B. 4. Los gestos contradicen las palabras en *L'Automne à Pékin*.

En el preludio A, el odioso Amadis Dudu nos aparece en una situación burlesca, mostrándonos toda su estupidez, a la caza y captura del autobús que le lleve hasta su

oficina. Como algunos de esos vehículos se niegan a acogerle en su seno y otros por casi le atropellan, la rabia y la exasperación se adueñan del colérico Amadis que intenta calmarse contando los árboles como si fueran ovejitas. « Mais sa colère ne s'apaisait point. Il comptait les arbres, en se trompant régulièrement, pour faire baisser sa tension artérielle qu'il sentait près du point critique. » (AP, A, cap II, 218).

Cuando por fin consigue subir al autobús amarillo 945, éste es conducido por un chófer y un revisor que se acusan mutuamente de estar locos. El conductor le pide con toda naturalidad a Amadis que le preste un cuchillo.

> Amadis le lui tendit et l'autre ouvrit la grande lame qu'il se planta dans l'oeil avec énergie. Puis il tourna. Il souffrait beaucoup et criait très fort. Amadis prit peur et s'enfuit, les coudes collés au torse, en levant les genoux aussi haut qu'il pouvait : ce n'étais pas le moment de négliger une occasion de faire sa culture physique. Il dépassa quelques touffes de scrub spinifex, se retourna et regarda. Le conducteur repliait le canif et le mit dans sa poche. (AP, A, cap. III, 223).

Nos encontramos de nuevo en un mundo chiflado, en el que los objetos cobran un gran protagonismo, y las acciones de los personajes escapan a toda la lógica aristotélica. El por qué el conductor se revienta el ojo con un cuchillo es todo un misterio, quizás porque, como dice el revisor, está enajenado.

En el preludio siguiente, B, se nos presenta a Claude Léon, un personaje que en esta novela aparece con matices diferentes al del batería de *Vercoquin et le plancton*. Si Amadis aparece desde el principio corriendo colérico hacia su trabajo, la primera imagen que tenemos de Claude es en la cama, en un perezoso despertar.

> Claude Léon poussa un soupir et ses pieds cherchèrent ses pantoufles sur la descente de lit. Il se mit débout avec effort. Le sommeil ne s'échappait qu'à regret de tous ses pores dilatés, en faisant un bruit très doux, comme une souris qui rêve. Il gagna la porte, et avant de manoeuvrer l'interrupteur, se tourna vers l'armoire. Il avait éteint brusquement la veille, juste en faisant une grimace devant la glace, et voulait la revoir avant d'aller à son bureau. Il alluma d'un seul coup. Sa figure d'hier était encore là. Il rit tout haut en la voyant, puis elle se dissipa à la lumière et le miroir refléta le Léon du nouveau matin, qui lui tourna le dos pour aller se raser. Il se dépêchait pour arriver au bureau avant son chef. (AP, B, cap. I, 224-225).

Lo más significativo, a parte de la molicie de los movimientos al buscar las pantuflas que le esperan acogedoras mientras el sueño se escapa de los poros dilatados de su piel, es el hecho de que se enfrenta a su imagen del día anterior, que ha permanecido guardada, intacta en la superficie del espejo, cobijada por la oscuridad. El León de hoy se ríe del Léon de ayer y eso se materializa con una imagen, con un reflejo en el espejo.

Algo similar sucede en *L'Herbe rouge*, cuando Wolf no sólo observe su otro yo en el plano pulido y plateado del espejo sino que tenga incluso una conversación con él.

Luego, cuando el miedoso Claude Léon lleve escondido bajo su gabardina un «igualizador» de contrabando por orden de su jefe Saknussem, su comportamiento en la calle será tan sospechoso que por supuesto será descubierto. No podría ser de otro modo después de disparar con el arma a un ciclista y a un guardia. Al principio, lo que pasa por su mente es perfectamente legible en sus ademanes. « Rouge de honte[34], il alla, toujours plus vite, glissant sur les flaques gelées. Il commençait à transpirer dans son gilet de laine et, au moment de traverser, il heurta un cycliste. » (AP, B, cap. V, 229). La sudoración, el apresuramiento para llegar a un lugar seguro, los resbalones patosos, indican su nerviosismo. Si en pleno desarme le encuentran en la calle con un arma le condenan, sin embargo, Claude Léon, pasará del miedo a sentirse extraordinariamente fuerte y bravucón con un arma encima, como si el frío objeto estuviera conectado a su corazón.

> Sur sa cuisse, l'égalisateur se soulevait à chaque pulsation. Brusquement, le cycliste lui lança son poing gauche dans la figure, et Claude devint encore plus lucide. Il plongea la main dans sa poche et tira l'égalisateur, et se mit à rire parce que le cycliste bafouillait et reculait, puis il sentit un choc terrible sur sa main, et le bâton du flique retomba. Le flique ramassait l'égalisateur et saisit Claude au collet. Claude ne sentait plus rien à la main. Il se retourna brusquement et sa jambe droite se détendit d'un coup, il avait visé le bas-ventre du flique qui se courba en deux et lâcha l'égalisateur. (AP, B, cap. V, 229).

Todo sucede en unos pocos instantes, sin reflexionar, como en un momento de plena acción de una novela negra, Claude Léon el pusilánime pasa a convertirse en Claude

[34] La vergüenza se ve porque es de color encarnado, como a menudo el rostro de los personajes de dibujos animados se colorea de verde de envidia o de amarillo de enfermo.

Léon el justiciero, descargado su arma, –que adquiere toda la simbología del objeto hostil–, en el ciclista[35] y en las tripas del gendarme. Para terminar, el típico gesto del pistolero de *western*, del duro John Wayne[36], que sopla imperturbable en el cañón de su pistola.

> [...] il le déchargea avec soin sur le cycliste qui porta les deux mains à sa ceinture et s'assit tout doucement en faisant âââh[37]... du fond de la gorge. La fumée des cartouches sentait bon et Claude souffla dans le canon, comme il avait vu faire au cinéma ; il remit l'égalisateur dans sa poche, et il s'affala sur le flique, il voulait dormir. (AP, B, cap. V, 230).

Una vez en la celda de la cárcel, Léon intenta suicidarse con los tirantes de su pantalón pese a haber asegurado al guardián que nunca se le ocurriría semejante idea, o al menos que no atentaría contra su vida con ese procedimiento, pero sus actos le contradicen.

> Mise en double et tressée, elle avait à peu près deux mètres. C'était juste. En montant sur le lit, il arriverait à la nouer autour du barreau. Pour régler la longueur, cela serait délicat, car il ne faudrait pas que ses pieds touchent terre.
> Il s'essaya à la traction. Elle tenait. Il monta sur le lit, s'accrocha au mur et atteignit le barreau. Il attacha la corde, péniblement. Puis, il passa sa tête dans la boucle et se lança dans le vide. Il reçut un coup derrière la tête et la corde cassa. Il tomba sur ses pieds, furieux. (AP, B, cap. VIII, 231).

Este intento fallido de inmolación disparatada, nos recuerda los numerosos suicidios que tienen lugar en los relatos y novelas de Vian, y especialmente aquellos que requieren una especial habilidad o una preparación del terreno, como cuando el suicida de « Le Rappel » considera la velocidad y la dirección del viento antes de arrojarse desde lo alto del *Empire State* o cuando Ouen comprueba cómo los cálculos para tirarse desde el puente son correctos en « Une pénible histoire ». En las repetidas tentativas de ahorcarse de Claude Léon, sólo observamos una pantomima cómica, pues la

[35] A Boris Vian y a su amigo Claude Léon no les gustaba el ciclismo, odiaban el Tour de Francia porque le restaba protagonismo a las competiciones automovilísticas. De ahí que los personajes velocípedos sean casi siempre antipáticos. Zizanie llega a la CNU en bicicleta en *Vercoquin et le plancton*, y el inspector encargado de arrestar a Mangemanche en *L'Automne à Pékin*, llega en su busca también en bicicleta. En cambio Jarry incluirá algunos ciclistas en sus obras como A. Marcueil, el surmâle.
[36] *Vid*., Vian, B., « Pitié pour John Wayne » in *Cinéma et Science fiction*, Paris, Ch. Bourgois, 1978, pp. 55-56.
[37] Abundancia notable de onomatopeyas como en los *comic strip*.

improvisada soga se le rebela y acaba siempre en el suelo con la cabeza golpeada, pero vivo.

> Puis il fit un noeud à l'autre bout et passa sa tête. Il se lança une seconde fois ; les bretelles s'allongèrent à fond, et il atterrit mollement sous la fenêtre. Alors le barreau se descella et lui arriva sur la tête comme la foudre. Il vit trois étoiles et il dit :
> – Martell !...
> [...] Son crâne enflait terriblement avec une musique atroce, et les bretelles n'avaient rien. (AP, B, cap. VIII, 232).

Sí, los elásticos tirantes no están heridos, pero Léon ve estrellitas como en los *cartoons* y escucha ruidos en su cabeza. En su rescate llega un enviado de Dios[38], el abbé Petitjean, pues ¿no está la iglesia para «recolocar» a los criminales? Este cura, quizás el mejor parado, con el que la pluma de Vian ha sido más benevolente, rezuma vitalidad y humanidad. Como el lector apreciará más tarde, a este clérigo le gustan las mujeres, el *cointreau* y además es capaz –con sus reflexiones y consejos– de impedir varios suicidios. Al inicio el de Claude Léon, al que propone una vida ascética en el desierto y una penitencia de fornicación ininterrumpida con la mulata Lavande. Y final el de Angel, que está dispuesto a beber de la pócima venenosa que ha matado a Rochelle, pero Petitjean se lo impide dándole un puñetazo, derramando el frasco en la arena y haciéndole notar que todavía le quedan muchas cosas por ver.

Pero si hay un rasgo que define a este personaje alegre y –aunque religioso– simpático, son sus brincos y cabriolas de saltimbanqui, que hacen voltear su sotana al viento.

> L'abbé Petitjean, caracolait dans les couloirs de la prison suivi de près par le gardien. Ils jouaient à la pouillette. En approchant de la cellule de Claude Léon, l'abbé glissa sur une crotte de chat à neuf queues et fit un tour complet dans l'atmosphère. Sa soutane, gracieusement déployée autour de ses jambes robustes, le fit ressembler si fort à la Loïe Fuller que le gardien le dépassa, plein de respect et en se découvrant par politesse. (AP, B, cap. IX, 232).

Petitjean aparece como un cura-clown y Cuivre dirá de él a Athangore que es un idiota, sin embargo pronto se revelará más sabio y juicioso que lo que puede hacer

[38] ¿Parodia de *L'Étranger* de Camus?

pensar su conducta corporal jocosa y sus letanías de oraciones que repite tan deprisa que su rosario hecha humo. « L'abbé saisit son chapelet et le dit trois fois à toute vitesse. Puis il le laissa retomber. » (AP, Mov. I, cap. X, 303). Los gestos contradicen las palabras, puesto que a las supuestas palabras de arrepentimiento y devoción corresponde la aceleración de un objeto que corre circularmente entre sus dedos y nos recuerda sus brincos y piruetas de saltimbanqui.

En el preludio C, el triángulo formado por Angel, Anne y Rochelle, entran de lleno en el proyecto insensato y en la empresa de Amadis en el desierto de Exopotamie por culpa de un accidente real. Su destino se sella con un accidente de coche, provocado por un descuido de Anne, que parece haberle transmitido Angel. « Anne dit quelque chose à Angel, mais Angel pensait à autre chose, c'est naturel. [Piensa en Rochelle]. Alors Anne se retourna vers Angel, et son mouvement fit dévier un peu le volant. » (AP, C, cap. II, 241). Lo suficiente como para atropellar al ingeniero Cornélius Onte que debía viajar al desierto para construir la vía férrea. Como está herido propone a Anne que le sustituya. Un simple gesto desencadena todo, y ese intercambio de papeles le llevará a la catástrofe final[39].

En el último preludio, en el D, reconocemos a un personaje que ya ha aparecido en *L'Écume des jours*, el Pr. Mangemanche, que también se embarcará en esa misión irrealizable que consiste en construir una vía de ferrocarril en medio de nada. Al hospital en el que trabaja llega el ingeniero Cornélius herido en el accidente. Cornélius pretende proponerle que se incorpore al proyecto como médico, pero Mangemanche se niega a escucharle porque los asuntos de medicina no le interesan en absoluto, ya en *L'Écume des jours* decía « La médecine, vous savez, c'est un jeu d'andouilles, conclut-il. » (EJ, 169), lo único que le apasionan son los modelos reducidos de avión, por ello ni siquiera le deja hablar y le inyecta un somnífero. Lo cómico de la situación es que a cualquiera que pretenda hablarle de ese asunto del que desconoce todo porque no le interesa escuchar nada, le inyecta évipan.

[39] En las novelas de Vian no parece que los héroes tengan la libertad de escoger, las cosas suceden por accidente y se anuncian por presagios, se sigue más la estructura oracular de la tragedia clásica que el presupuesto existencialista según el cual el hombre sólo deja de ser libre cuando pretende dejar de serlo.

> – J'ai connaissance de ces propositions, dit Anne. Je peux vous les dire.
> Mangemanche regarda l'interne et lui fit un signe. L'interne fouilla dans sa poche. il était derrière Anne.
> Oui ? C'est intéressant, dit Mangemanche. Allez-y !
> L'interne tira de sa poche une grosse seringue et planta l'aiguille en plein dans le gras du biceps d'Anne. Celui-ci essaya de lutter, mais s'endormit presque aussitôt. (AP, D, cap. VII, 253).

La comunicación no se produce porque Mangemanche se niega a establecerla. Todos caen bajo el hechizo del évipan del mago Mangemanche que hace oídos sordos a todo aquello que no tenga que ver con su afición, con su pasión, los aviones en miniatura.

Hasta el interno en un descuido se inyecta el sedante. « – Me suis piqué... murmura l'interne. Évipan aussi. Trop sommeil. Il referma l'oeil avec un ronflement caverneux. Mangemanche le secoua plus fort. » (AP, D, cap. VIII, 255). Parece que a su paso, los demás personajes se petrifican por el sueño, los «medusea» con su mirada de loco. Con sus ojos vidriosos desprovistos de expresión.

> Mangemanche tourna vers lui [Angel] deux globes vitreux et dénués d'expression.
> – Jamais il ne pourra voler, marmotta-t-il.
> – Vous dites ? demanda poliment Angel.
> Le professeur avait du mal à sortir de son assoupissement. Il fit un gros effort de plusieurs kilos et réussit à dire quelque chose.
> – Jamais un Ping 903 n'aura la place de voler dans ce pays. Foi de Mangemanche !... Il y a trop d'arbres. (AP, D, cap. VIII, 255).

Con un esfuerzo sobrehumano Mangemanche consigue expresar su desaliento, al pie de la letra, como si tuviera que levantar muchos kilos, alcanza a establecer un contacto verbal con Angel para confesar su mortificación. Necesita hacer volar su avión en un espacio despejado de obstáculos, y qué mejor lugar que un desierto. Lo que no han logrado Cornélius ni Anne lo consigue Angel al proponer al Pr. Mangemanche unirse a ellos para ir a Exopotamie. Allí podrá hacer volar sin miedo su Ping 903. Angel es diferente a los demás.

Mangemanche es un apasionado, como también lo es de su trabajo el arqueólogo Athanagore, que rompe en mil pedazos con un martillo las terracotas, ánforas y demás

recipientes que encuentra intactas bajo tierra. ¿Acaso no es más lógico hacer un trabajo de recomposición del pasado? Además estos objetos hechos añicos son más fáciles de transportar y etiquetar en cajas *standard*. En una ocasión antes de romper una vasija, observa en el fondo un gran ojo azul que le mira inquisitivo[40]. La vasija entonces se animiza. « [...] c'était un assez bel oeil bleu, un peu dur, aux cils plaisamment recourbés. Athanagore regardait plutôt d'un autre côté pour se dérober à l'interrogation insistante qu'il impliquait l'expression de ce vis-à-vis céramique. » (AP, Mov. I, cap. I, 262).

Athanagore como Mangemanche es un vehemente partidario de los objetos, de unos objetos que cobran vida, de las vasijas que encierran el pasado del hombre y del avión en miniatura que simboliza su futuro, y al mismo tiempo ambos son los que están en mayor contacto con la naturaleza humana. Mangemanche por su profesión de médico y Atha porque es un sabio, y los dos, junto al abbé Petitjean tienen una relación muy especial con Angel.

El bedel de la reunión periódica[41] de la Compañía de Amadis, que tiene lugar en un lugar civilizado, alejado de Exopotamie, y que ha considerado rentable hacer pasar un tren en medio de ese desierto de arenas doradas, es descrito por sus actos como un obseso sexual algo repugnante.

> Il esquissa le geste de déboutonner sa braguette, mais le contact de son engin désolé fit se rembrunir sa figure ridée. Il se rappela la date et se souvint qu'il n'y trouverait rien de sérieux avant deux jours. À son âge, ce n'était pas si mal, mais il lui revenait à la mémoire un moment où il pouvait le faire jusqu'à deux fois par semaine. [...] les coins sales de sa bouche en sphincter de galline dessinèrent l'amorce d'un sourire, tandis qu'une vilaine lumière grise clignotait dans ses yeux ternis. (AP, Mov. I, cap. II, 267).

Su boca sonríe como esfínter de gallina cuando recuerda sus antiguas proezas venéreas. Suerte que no puede ver las piernas de la hermosa Rochelle, –todavía intacta antes de ser mancillada y usada por Anne–, porque probablemente le hubiera dado un ataque. Ya que a la vista del estímulo de sus encantos, los hombres reaccionan cayéndose al suelo. « [...] dévoiler les cuisses ravissantes de Rochelle et des hommes

[40] Del mismo modo que el Major mira a veces su ojo de cristal.
[41] Como las reuniones semanales de la CNU en *Vercoquin et le plancton*.

tombèrent évanouis. » (AP, Mov. I, 272). Sin embargo el efecto devastador que causa en los demás a Rochelle la deja indiferente, como tampoco le importará demasiado lo que siente el pobre Angel cuando la ve, a ella sólo le interesa el efecto que causa en Anne, que al principio parece ser muy bueno. « –Excusez-moi. Je [Anne] vous regardais... Rochelle sourit. Elle aimait bien cette excuse. » (AP, Mov. I, 273).

Los más mínimos gestos de la cabeza y el rostro son escrutados con lupa, y adquieren una gran importancia a la hora de ofrecer al lector información sobre el personaje. Las reacciones que producen las mujeres en los hombres son de distintos tipos, en el barco, durante la travesía, la púber Olive acompañada por su compañero Didiche provocará en el viejo capitán una respuesta poco adecuada y desagradable, será negativamente caracterizado como un pedófilo abusivo y agresivo. « Didiche n'aimait pas que le capitaine devienne rouge comme ça et que ses veines sortent sur son front. Il regarda ailleurs, l'air gêné. » (AP, Mov. I, cap. V, 282). El capitán manifiesta su excitación con su enrojecimiento y su subida de tensión arterial. El viejo hará dañó a la niña al estrujarle con fuerza un seno y ella mudará su inocencia por un sentimiento de vergüenza. Al final Didiche la consolará con gestos de gran ternura, como hiciera Colin con Chloé, (EJ). « Elle pleurait toujours. Didiche passa un bras autour de son cou et avec son autre main, il écarta ses cheveux jaunes qui se collaient sur sa figure mouillée, et il l'embrassa aussi doucement qu'il put, sur la joue. » (AP, Mov. I, cap. V, 283).

Como ya hemos podido comprobar, en algunas ocasiones, los gestos y respuestas físicas contradicen el discurso del personaje. Por ejemplo cuando Olive alaba a Anne, Angel se da cuenta, o interpreta, que Didiche está celoso, quizás porque proyecta en el niño sus propios celos a causa de Rochelle, el caso es que niño se contradice por su ademán. « – Tu es jaloux, hein ? dit Angel. – Pas du tout. Les joues de Didiche prirent une belle teinte pourpre et il regarda délibérément par-dessus la tête d'Angel. » (AP, Mov. I, cap. VI, 285).

O bien « Athanagore secoua sa tête grisonnante. Tant de méchanceté [la maldad de Amadis] le confondait avec le mur et Amadis crut le voir disparaître. » (AP, Mov. I, cap. VII, 288). Amadis se configura como una condensación de defectos, y del mismo modo que Athanagore está confuso y el sintagma verbal se acaba de la manera más convencional, «se confunde con el muro», grisáceo como sus cabellos; Amadis es

incapaz de hacer frente a nada y nunca se carga de ninguna responsabilidad «a las espaldas», porque está jorobado. « [Amadis] entreprit de la charger sur ses épaules. Par malheur, il avait le dos rond. » (AP, Mov. I, cap. VII, 292). Otro defecto más que es expresado, cómicamente, de manera física.

Petitjean es un personaje interesante por su tratamiento gestual, ya que por su sotana parece tener desde el principio un papel negativo adjudicado, el de religioso, –que en las novelas de Vian suele ser denigrado y condenado– pero su mímica y sus acciones le sitúan en otro plano. Sin recurrir a la instrospección, este personaje se muestra humano y muestra un carácter más complejo, redondo, gracias a sus acciones. Empieza a manifestar su naturaleza terrenal con la turgente Cuivre, y ella misma reconoce que aunque es idiota sabe manejarse con las manos, incluso se pregunta si es un verdadero cura. « – Il est idiot, dit Cuivre. Es-ce qu'on est curé, d'abord ? Mais il est drôle, et adroit de ses mains. » (AP. Mov. I, cap. X, 306). Es un cura que tiene sus propias ideas y que –sin olvidar las oraciones y ritos litúrgicos que se presentan como canciones y juegos de niños–, muestra una faceta reflexiva. « [...] je [Petitjean] ne pense pas de la même couleur que mes collègues, et cela donne du charme à mes méditations, en même temps qu'une touche bien personnelle. » (AP, Mov. I, cap. XI, 308). En el universo de Vian los pensamientos se colorean, se visualizan.

Como hemos dicho, Petitjean es un saltimbanqui, un acróbata, luego es un charlatán, y así es como le ve Athanagore.

> L'archéologue le vit prendre son élan, sauter, et exécuter un double tour dans l'espace. Il retomba sur les mains et se mit à faire la roue. Sa soutane, déployée autour de lui, se collait à ses jambes et dessinait les bosses de ses gros mollets. Il fit une douzaine de tours et s'arrêta sur les mains, puis se remit debout d'un coup. (AP, Mov. II, cap. IX, 359).

Es un *showman*, pero sus brincos y volteretas circenses contradicen su discurso final realista, práctico y sincero; y es el único que está junto a Angel, el ángel caído, para reconfortarle y evitar su salto mortal. « Il [Angel] n'entendit pas l'abbé Petitjean entrer, mais céda à la pression des doigts sur son épaule et le suivit dans le couloir. » (AP, Mov. III, cap. IX, 413). Tocar el hombro de un desesperado es un gesto de aliento, pero

Petitjean va más allá y es capaz incluso de pegarle un puñetazo para que Angel recobre la razón y desista de su idea de suicidio.

> – Que je vais boire ce qui reste, dit Angel. J'aimais Anne et Rochelle et ils sont morts.
> Petitjean regarda son poing droit, le ferma deux ou trois fois, releva sa manche et dit :
> Attention !
> Et Angel vit une masse noire lui arriver en plein dans le nez. Il chancela et tomba assis sur le sable. Sa tête sonnait clair comme une cloche d'argent. Du sang coulait de son nez. (AP, Mov. III, cap. X, 414).

Además del abbé Petitjean, otro personaje extraordinariamente dinámico cuyas acciones contradicen su deontología es el Pr. Mangemanche.

Esto lo aprecia el lector sobre todo por las reacciones del doctor cuando su interno es mordido en la mano por su criatura diabólica, el Ping 903. « Une large déchirure saignait sur sa paume. Il se tourna vers Mangemanche. Il ne pleurait pas, mais il était très pâle et ses lèvres vertes. – Il m'a mordu... murmura-t-il. » (AP, Mov. II, cap. VI, 343). El Pr. Mangemanche no parece guiarse por el juramento de Hipócrates cuando intenta curar al enfermo.

> Mangemanche recula, prit son élan et envoya à l'interne un direct en pleine mâchoire.
> – Oh !... gémit l'interne.
> – Vous ne sentez plus votre main, maintenant, hein ?
> – Grrrr[42]... fit l'interne. (AP, Mov. II, cap. VI, 339).

Igual que Petitjean, Mangemanche practica el boxeo para aliviar con un nuevo dolor físico el dolor anterior, que es minimizado por el más reciente. Aquí, en realidad, Mangemanche parece vengarse del mal trato que el interno procuró a la silla enferma del preludio, e igual que se dan bofetadas para espantar hipotéticas moscas, Mangemanche aprovecha para atormentar un poco a su estúpido interno. Lo que sucede es que, al final, las acciones de cura violenta se le van de las manos, y tras amputarle el brazo que rezuma burbujas verdes, le practica al pobre interno una eutanasia no deseada, ya que el paciente está inmovilizado. « L'interne, tout nu et les yeux fermés,

[42] Numerosas expresiones de bocadillo de tebeo.

frissonnait sur la table, attaché par des sangles solides qui pénétraient profondément dans ses chairs amollies par l'oisiveté et les mauvaises pratiques. » (AP, Mov. II, cap. X, 363). Parece que está en una sala de tortura; Mangemanche le inyecta veneno y luego comprueba que está realmente muerto, porque si es así, debe abandonar de inmediato ese lugar pues un agente irá a detenerle por agotar su cupo de muertes permitidas, que no debe sobrepasar al de vidas salvadas. « Le professeur Mangemanche ôtait sa blouse. Il se pencha sur l'interne et lui mit le doigt dans l'oeil. Le corps resta immobile. » (AP, Mov. II, cap. X, 367). Se decide entonces a abandonar el hotel y el grupo que ha conocido en el desierto y se despide emocionado espacialmente del ángel, de Angel, al que lega como herencia sus famosas camisas amarillas. « Le professeur Mangemanche lui fit un signe d'adieu. Les coins de sa bouche trahissaient son émotion. » (AP, Mov. II, cap. X, 368). Tras deshacerse de la carroña del interno y de abrir la ventana para que se vaya el mal olor, se va como vino, en su automóvil, hacia la zona de sombra, hacia la franja de Nada. Igual que en *L'Arrache-coeur*, Angel se adentrará también en el mar con su barco hacia una muerte segura pero no formulada. Y Jacquemort, como Mangemanche, le despedirá con un gesto de tristeza. « Le Ping était détruit, Barrizone et l'interne en train de se décomposer, et lui, Mangemanche, filait devant l'inspecteur qui venait l'arrêter, parce que son petit carnet portait un nom de trop dans la colonne de droite, [de los muertos] ou un nom de pas assez dans la colonne de gauche [de los vivos] » (AP, Mov. II, cap. X, 370). En sus manos estaba la vida y la muerte y entre las franjas de luz y de sombra del rayado desierto de Exopotamie escoge la oscuridad. Sin embargo, Angel, salvado por Petitjean y vestido con la camisa de Mangemanche escogerá al final de *L'Automne à Pékin* la vida. Y será el único que abandone el desierto por su propio pie. « Angel tâta d'un doigt tremblant le col de la chemise jaune et leva la main. ». Así para el autobús 975, que trae un nuevo pasajero Antenne Pernot, el sustituto del fallecido Amadis, pero Angel no se quedará allí para ver de nuevo cómo se repite la historia sin fin y como todo acaba como empezó. Sentado en el autobús el revisor chiflado se acerca a él y Angel exclama « –Terminus !... dit Angel. – Vole ! répondit le receveur en levant un doigt vers le ciel ». (AP, Mov. III, cap. XII, 420). ¿Acaso Exopotamie era un infierno mental ? O más bien este gesto en dirección ascendente refuerza la hipótesis de que Angel es un ángel que ha pasado por ese mundo de visita, como en *The Wonderful visit* de H. G. Wells. En cualquier caso, los gestos en

esta novela adquieren un significado primordial, tanto o más que las palabras, con las que a veces no coinciden.

IV. B. 5. El contacto de los cuerpos en *L'Herbe rouge*.

En esta novela cabe señalar la gran cantidad de gestos de contacto que se establecen entre los cuatros personajes principales, entre las dos parejas formadas por Wolf y Lil, y por Lazuli y Folavril. Las expresiones y movimientos emotivos manifiestan la interioridad de estos personajes: sus miedos, deseos y obsesiones; pero también, y esto es muy notable, expresan cómo les influyen los encuentros y desencuentros, los acercamientos y los rechazos. En *L'Herbe rouge*, es de una importancia capital observar cómo se relacionan estos cuatro personajes. Wolf, intentará buscar al principio una respuesta, un consuelo a su vacío en Folavril, en su mujer, en su mecánico e incluso en su perro, el Sénateur Dupont. Folle y Lil intentarán conectar con sus parejas emocional y sexualmente, pero sin éxito. Y Saphir Lazuli se sentirá observado, perseguido, por un hombre de traje oscuro, su mala conciencia, cada vez que bese o roce la piel de la sensual Folavril.

Wolf, al inicio, se siente incómodo frente a su engendro metálico, tiene miedo a enfrentarse sólo a la máquina y busca con su mirada a su compañero de trabajo y de proyecto, el mecánico Saphir. « Debout, un peu troublé, il attendait le retour de Saphir. » (HR, cap. I, 430). Busca establecer una relación de complicidad; pero Lazuli está demasiado ocupado con luchar contra sus propios fantasmas que le asedian como espías. « En chemin, Saphir prit la main de Folavril et il se retourna deux fois. Il avait eu, pour la seconde fois, l'impression qu'un homme les suivait pour les épier. » (HR, cap. II, 432).

Los hombres de esta novela son unos neuróticos, uno no encuentra sentido a su vida y pretende retroceder a su pasado para destripar sus recuerdos, deshacerse de ellos y empezar desde cero. Y el otro sufre un complejo de culpa relacionado con la libido. Las únicas que guardan un cierto equilibrio psíquico y vital parecen ser ellas, que necesitan apoyarse de vez en cuando mutuamente. « Folavril comprenait à peu près et elle se leva et serra le poignet de Lil en passant. » (HR, cap. III, 435). Un gesto que las conecta

física y afectivamente, que pasa desapercibido para ellos, los personajes masculinos, pero no para el lector ni para ellas, que se sienten cómplices.

Wolf intenta atarse al amor, al cuerpo de su mujer, pero todo contacto sexual acaba con una inevitable separación que lo deja aún más desamparado. « Wolf l'embrassa doucement sur les cils pour atténuer l'ennui d'une séparation même locale. » (HR, cap. VI, 443). Al inicio de la novela los personajes se besan mucho; pero luego, a medida que avancen en su desesperación, sus labios se irán separando.

> Folavril se laissa faire, et fit aussi.
> – Folavril.. dit Lazuli.
> – Saphir... dit Folavril.
> Et puis ils se remirent à s'embrasser. (HR, cap. X, 453).

En el caso de la pareja formada por Wolf y Lil, la separación se produce por culpa de él, que prefiere hacer sus viajes interiores, en la máquina siniestra, y rompe de ese modo con todo y con todos, incluyendo a su mujer. Wolf se auto-aísla y se auto-expulsa del mundo que le rodea, buscando otra realidad, la suya. Las expresiones del aventurero y osado Wolf, con su casco y su traje de cuero en la fría máquina son de terror. « La figure de Wolf était moite et glacée. Ses jambes tremblaient maintenant et ce n'était pas la vibration du moteur qui les faisait trembler. Peu à peu, méthodiquement, il parvint cependant à se contrôler. » (HR, cap. XIII, 460). Frío como la superficie de la máquina y tembloroso como su motor, su cuerpo parece fundirse con ese medio, con ese cuerpo extraño, metálico, que sustituye la carnalidad de los demás personajes. Cuando se adentra en su pasado, en sus sucesivos Yos, lo hace sumergiéndose en el mar, en un elemento líquido. « Il ne lutta pas contre les souvenirs et se maîtrisa plus profondément, baigné dans le passé. » (HR, cap. XIII, 460). En un primer momento de su viaje pretende organizar los recuerdos que le llegan como una tromba de agua. « Wolf rassemblait ses souvenirs [...] les images revenaient en vrac, au hasard, comme des numéros que l'on tire d'un sac. » (HR, cap. XV, 466). Y recordar se convierte en un esfuerzo físico que le agota; por eso cuando regresa de sus viajes se desploma en la hierba roja. « Il resta sur les genoux, courbé, sans forces, la tête entre ses mains. » (HR, cap. XVII, 470).

En esos viajes a contracorriente de su vida, Wolf se pone en contacto con otros personajes diferentes a los que le rodean en la otra dimensión, en la de su cotidianidad junto a Lil. Pero esos personajes inquisitoriales, ancianos, –porque le hablan de su pasado–, antipáticos, no se esfuerzan en arropar a Wolf, todo lo contrario, se produce un rechazo mutuo, una repulsión. De ahí que al final de la entrevista M. Perle se encierre en sí mismo, se cobije en su barba, como un caracol inerte. « Il vit Monsieur Perle s'enrouler dans sa barbe et s'étendre confortablement sur son banc de pierre blanche. » (HR, cap. XV, 469). O que Wolf confiese al abbé Grille que el único momento de verdadero contacto divino que ha sentido en su vida, su único éxtasis místico al comulgar con Dios, ha sido más propiciado por el ambiente cargado de incienso y por su estómago vacío que por una fusión espiritual. « Déception sans ampleur... comédie dérisoire... et petit regret de ne point savoir si l'on a entrevu Jésus ou si l'on s'est trouvé mal à cause de la chaleur, des odeurs, du réveil matinal ou du col qui vous serrait trop... » (HR, cap. XXIV, 493).

Tras estos viajes, Wolf se cierra al mundo, su percepción sensorial se atrofia, sólo ve siluetas en su mente que se vacía progresivamente, ya no siente ningún anhelo, ninguna ambición, ninguna excusa para seguir viviendo y se dedica a esperar el desenlace de ese proceso, intuyendo que acabará mal. « Il marchait sans penser à rien, sans rien voir. Il éprouvait seulement une impression d'attente. Quelque chose allait se passer, bientôt. » (HR, cap. XXXII, 521).

Se acabó en *L'Herbe rouge* la cinética chiflada de las dos primeras novelas, aquí las acciones son escuetas y los movimientos cobran una dimensión trágica. Wolf rompe definitivamente toda relación con su mujer, al romper simbólicamente la ensaladera de cristal que sabe que ella aprecia tanto. No lo hace para provocarla o disgustarla, pues no le ha dado razones para ello, no se trata de una riña doméstica, simplemente la arroja contra el suelo porque le resulta indiferente, ya no le importa nada. « Et puis ça l'ennuyait et il le lâcha. Le saladier tomba sur le sol et se réduisit en poussière blanche crissante, avec une note aiguë. Lil, figée, regarda Wolf. » (HR, cap. XXXII, 522). Ese

gesto absurdo de ruptura acaba con todo posible y futuro contacto con Lil[43]. « Je sais que ça t'ennuie beaucoup, et malgré ça, je ne sens rien. Alors je m'en vais. Il est temps. » (HR, cap. XXXII, 522).

Wolf volverá a la máquina para su último viaje y no volverá nunca más con vida. « Lil, l'âme engourdie, ne fit pas un geste pour le retenir. En elle se cristallisait soudain une compréhension lucide. Elle allait quitter la maison avec Folavril. Elles s'en iraient avec personne. » (HR, cap. XXXII, 523). Se pone de relieve el hecho de que Lil no hace nada por detenerle, ningún gesto, ya sabe que no puede hacer nada por él y en su interior, en su cabeza, se recompone la ensaladera, se cristaliza la explicación a la conducta de Wolf y la decisión de alejarse ella también de allí. Se irá junto al otro personaje femenino, Folavril, que también ha sido rechazada, abandonada por Lazuli.

Probablemente, con la otra pareja, compuesta por Lazuli y Folavril, se observe mejor ese juego de acercamientos y de rechazos, de contacto y repudia física; ya que los dobles de Lazuli, los hombres de oscuro y de expresión triste que le asedian, sólo los ve cuando se dispone a tener una relación carnal con Folle, o cuando siente un placer sexual[44]. « Aimable et un peu liane, [la mujer vegetal] elle se laissa embrasser, il caressa son cou gracieux, la serra sur son corps et murmura, les yeux mi-clos, des mots de litanie ; mais elle le sentit soudain se contracter, se pétrifier[45]. » (HR, cap. XVII, 470). Al contacto físico, a lo besos y caricias, sucede el espasmo de Lazuli al sentir una presencia extraña, molesta, que les observa, que le culpabiliza. Wolf intentará animarle y como hizo Petitjean con Angel, posará una mano en su hombro. « Et il y avait Wolf, agenouillé près de lui, une main sur son épaule. » (HR, cap. XXVII, 505).

El final de Lazuli y su alejamiento de Folavril se produce en el momento más íntimo, cuando ella le espera en su habitación y lentamente se desnuda ante sus ojos, « [...] son collier de fleurs jaunes qu'elles défirent doucement... Maintenant elle enlevait un soulier, sans hâte, tâtonnant un peu autour de la boucle chromée... Lazuli respirait plus fort. Fasciné, il suivait les gestes de Folavril. » (HR, cap. XXVIII, 506). Hipnotizado

[43] Recordemos cómo el cristal roto adquiría también una simbología en *L'Écume des jours*, el hombre, el personaje masculino es el que rompe al femenino, la hace añicos.
[44] Por ejemplo cuando practica el sádico juego de la *saignette*, que tiene una indudable connotación sexual.
[45] En oposición al movimiento también hay una recurrente petrificación de los cuerpos.

por sus gestos la mira como si fuera una serpiente; y ella completa su baile sinuoso, se despoja de toda la ropa y se le ofrece inmóvil, desnuda, petrificada y sensual. « Folavril se dégagea complètement de sa robe et, comme épuisée, resta immobile, les bras en croix. Pendant le temps que Lazuli mit à se déshabiller, elle ne fit pas un mouvement, mais ses seins durs, épanouis par leur position de repos, érigeaient inexorablement leur pointe rose. » (HR, cap. XXVIII, 507).

Entonces Lazuli se acerca a ese ídolo de fertilidad y en el momento que la acaricia y la besa surgen de todos lados los hombres de expresión triste.

> [...] il posa ses lèvres sur la peau tendue et Folavril, chatouillée, colla son bras à son côté en riant. Lazuli glissa sa main droite sous les longs cheveux et la saisit par le cou. Les seins pointés de Folavril se nichèrent contre sa poitrine à lui, elle ne riait plus, elle avait la bouche à demi entrouverte et l'air plus jeune encore que d'habitude, comme un bébé qui va s'éveiller[46]. (HR, cap. XXIX, 507-508).

Cuando descubre al primer hombre misterioso al pie de la cama se lanza contra él y lo apuñala con rabia, pero esa acción se repetirá constantemente y resultará inútil. Lazuli deja de ocuparse entonces del cuerpo de Folavril para dedicarse únicamente a destruir con furia y arrebato, los cuerpos vestidos de gris, que surgen de la nada y que se asemejan enormemente a él.

> Lazuli lâcha Folavril. Il tâtonna derrière l'oreiller et retrouva son couteau. Soigneusement, il visa, le lança.
> L'arme se planta d'un jet dans le cou blême de l'homme. Le manche ressortait et du sang se mit à couler. Impassible, l'homme restait là. Lorsque le sang atteignit le parquet, il chancela et tomba d'un bloc. Au moment où il prit contact avec le sol, le vent gémit plus fort et couvrit le bruit de la chute, mais Lazuli sentit la vibration du parquet. Il s'arracha aux bras de Folavril qui voulaient le retenir et, titubant, se dirigea vers l'homme. D'un geste brutal, il retira le couteau de la plaie. (HR, cap. XXIX, 510).

Como si rompiera su propia imagen en mil pedazos en una infinidad de espejos, Lazuli enloquece y su última actividad frenética consiste en apuñalar continuamente a

[46] Folavril tendrá muchos rasgos en común con Chloé, es animal, vegetal, pero también es como un bebé.

ese hombre siniestro, que al ser herido desaparece y se corporiza de nuevo, Lazuli propina navajazos a diestro y siniestro hasta que clava el puñal en su propio corazón.

En *L'Herbe rouge*, los personajes masculinos, Wolf y Lazuli rechazan a los demás, se matan por su individualidad feroz, mientras que los femeninos, Lil y Folle, intentan acercarlos a la vida con sus besos. Pero cuando descubren que nada pueden hacer dejan de lamentarse y se van solas mano a mano a rehacer sus historias, junto a otros hombres menos complicados.

IV. B. 6. Los movimientos del crecimiento en *L'Arrache-coeur*.

Nada más llegar a la casa del acantilado, Jacquemort debe asistir a Clémentine en el parto de los trillizos; por sus primeros gestos, arremangarse y lavarse las manos, el lector puede ser inducido al error de pensar que es el médico comadrón y que era esperado por los habitantes de la casa, adjudicándosele así inmediatamente un oficio. « Jacquemort laissa tomber sa trousse en cuir, releva ses manches et se savonna les mains dans une auge de lave brute. » (AC, I, cap. I, 540). No obstante su aparición es totalmente fortuita, nadie le esperaba y además es un psiquiatra. Sin embargo esta primera acción, ayudar en el parto de Joël, Noël y Citroën, es ya una señal de su implicación con esta familia que será incluso mayor que la del padre rechazado.

Jacquemort se mete, por decirlo así, donde nadie le llama –salvo Clémentine con sus gritos–, pero es que él también acaba de nacer y necesita fagocitar la vida de los demás. De forma que no le resulta muy embarazoso ejercer o usurpar todo tipo de papeles o funciones que en principio corresponderían a otros personajes. « Jacquemort y stérilisa son doigtier, le doigta habilement et découvrit la femme pour voir de quoi il retournait. Ayant vu, il se redressa et dit d'un ton dégoûté : – Il y en a trois. » (AC, I, cap. III, 541). Con este lenguaje cómico Jacquemort se decide a operar, porque ante el dolor físico y palpable de Clémentine, « la douleur la violait. » (AC, I, cap. III, 542), sufrimiento que se traduce en sus gritos, « [...] elle se remit à hurler car son ventre lui rappelait qu'elle y avait très mal. » (AC, I, cap. III, 541) no puede hacer otra cosa más que actuar y ayudar, aunque nunca lo haya hecho antes. « Jacquemort saisit un outil dans sa trousse et, d'une main experte, lui rasa le pubis. Puis, d'un trait de peinture blanche, il circonscrit le

champ opératoire. » (AC, I, cap. III, 542). Sea como fuere, y sin la ayuda de la criada Culblanc, él se las arregla para que Clémentine lo haga todo sola.

Clémentine, en los primeros capítulos de la novela, señala con sus posturas y gestos de parturienta la prueba de que sus hijos son suyos y de que sólo ella tendrá el derecho de cuidarlos y de desvivirse por ellos. « La mère maintenant hurlait à se lacérer la gorge. Les yeux du psychiatre s'accoutumaient à la lueur émanée du miroir. Il vit la femme gisante, le corps arqué, s'efforcer de tous ses membres. » (AC, I, cap. IV, 543).

Jacquemort focaliza a la madre, pero no la mira directamente, –¿por pudor?– sino a través del espejo fosforescente de la alcoba, que brilla de manera extraña, quizás como indicio de que los seres que van a nacer son un prodigio. « Et subitement entre le dièdre des jambes levées, parurent, l'une après l'autre, deux taches plus claires. » (AC, I, cap. IV, 545). El primer movimiento en esta novela que narra la paranoia de una madre no podría ser otro que el del alumbramiento. Primero nacen Joël y Noël, blanquecinos y rubicundos, y luego nace Citroën, moreno y distinto a sus hermanos.

Cuando la noche se desgarra sin hacer ruido y llega el alba Clémentine puede por fin descansar después del esfuerzo. Pero las inquietudes maternales no terminan allí, antes bien acaban de empezar. Clémentine descubre que ella tiene el poder de nutrirlos, se siente indispensable. Los bebés no son humanos, son como pequeñas larvas o cachorros « ...sa petite figure de singe se décontracta. » (AC, I, cap. XIII, 561). « – C'est l'heure de la tétée, dit-elle. » (AC, I, cap. XIII, 562). Clémentine les da de mamar[47], y se siente poderosa como una diosa. De ella surge el alimento. « Vite elle le reposa et dégagea un sein. Puis, reprenant l'enfant, elle l'en approcha. Il se mit à aspirer à perdre haleine. » (AC, I, cap. XIII, 562). Pero ese dominio que siente sobre sus hijos es una experiencia nueva que ella empieza a tantear, de manera que coge a uno de ellos, Noël que está hambriento, y le acerca y le aleja de su pecho alternativamente para ver cómo reacciona. El bebé llora tan fuerte que se pone morado y se asfixia; Clémentine descubre entonces su responsabilidad y su infinita potestad. « Elle s'affolait de plus en plus. Elle allait appeler. Et puis, brusquement, Noël retrouva son souffle pour un nouveau hurlement. Très vite, les mains tremblantes, elle lui rendit le sein. » (AC, I, cap. XIII, 562). Al

[47] Los pechos de la mujer adquieren un especial simbolismo y son especialmente focalizados en el tratamiento de los personajes femeninos por parte de Boris Vian.

principio ella se toma la maternidad como un juego, pero pronto se convertirá en su obsesión.

Tras el parto, Clémentine se aleja totalmente de su marido Angel –al que había confinado durante dos meses en una habitación–, y si con él se muestra insensible desde el punto de vista sexual, consigue llegar al orgasmo practicando la escalada. « Clémentine rejeta sa tête en arrière, regarda l'angle et ronronna doucement de plaisir. Elle était mouillée entre les jambes. » (AC, II, cap. I, 583). Clémentine se excita mientras asciende por un pico llamado *l'Hömme de terre*, y más tarde entrará en éxtasis cuando el herrador haga el amor con el androide que es su viva imagen. Parece que su libido sólo puede ser inconsciente y con su cuerpo alejado de otro cuerpo.

Entre tanto los niños crecen, gatean como los animales, y su alimentación está estrictamente regida por su madre. « Les trois salopiots galopaient à quatre pattes dans la salle où on les enfermait avant leur tétée de troizocloques. » (AC, II, cap. II, 583). Los trillizos, –o deberíamos decir los gemelos y Citroën–, no son humanos, son animalizados por su madre que les encierra antes de la toma.

Pero cuando empieza a sentir en sueños el placer y los espasmos a los que el Maréchal somete a su doble metálico, Clémentine olvida sus obligaciones como madre. En la novela se pondrá más de una vez de manifiesto que la maternidad está reñida con el sexo. Como Clémentine «olvida», en su enajenamiento sexual darles de merendar, los niños han de ser «amamantados» por Angel, por su padre, que hasta el momento no ha tenido nada que ver con su crianza; y no porque haya querido desentenderse sino porque su mujer no se lo ha permitido. « Citroën passait devant lui à pas dignes. Angel tendit la main aux deux jumeaux. Sans la prendre ils se mirent sur pieds dans un nuage de sciure et de copeaux et rejoignirent leur frère en courant maladroitement. Angel se sentit moite et nerveux. » (AC, II, cap. IX, 600). Angel ha hecho el gesto de tenderles la mano pero ellos, que ya saben andar, le han rechazado. Nunca se sentirán atraídos por la figura paterna, para ellos sólo cuenta su madre. Con poca pericia, Angel se ve obligado a sustituir a su Clémentine en la tarea de nutrirles. « Il les installa maladroitement devant des bols de lait et des tartines et se dirigea vers la porte tandis qu'ils s'empiffraient avec bruit. » (AC, II, cap. IX, 600). Continúa la imagen de los niños como cachorros, medio humanos medio animales, en cualquier caso como seres a medio hacer.

Mientras tanto, como Jacquemort ya ha psicoanalizado al gato negro, sus gestos indican esa transubstancialización. « Le psychiatre se passa la main sur l'oreille d'un geste félin [...] – Cessez vos manières de chat, dit Angel. Vous n'en avez pas plus envie que moi. Et dites-moi où est ma femme. » (AC, II, cap. IX, 600). Angel y Jacquemort buscan a Clémentine por toda la casa, el primero está encolerizado por verse en ese aprieto y sentirse rechazado y menospreciado por sus hijos. « Angel préparait une phrase blessante. Il s'emportait rarement, et toujours à cause des enfants. Il aurait dû s'en occuper plus. Il était énervé. Son coeur battait. Elle se moquait du monde. » (AC, II, cap. IX, 600). Toda su ira la concentra contra la madre que le hace sentirse inútil y prescindible.

A Clémentine la encuentran sobre la mesa del comedor en pleno «éxtasis místico».

> Étendue sur la table de la salle à manger, Clémentine, le pantalon baissé jusqu'aux genoux, haletait et s'agitait, possédée.
> (..)
> À plat ventre sur la table, cette fois, Clémentine continuait sa gesticulation obscène.
> [...]
> Clémentine, à demi-nue, dormait maintenant ; du moins elle avait cessé de remuer et reposait, la joue sur la table, la croupe offerte... (AC, II, cap. IX, 600-601).

Cuando la madre se entera por Jacquemort de que sus hijos ya han merendado y que ha sido su marido el que ha osado usurpar su papel, se encara hacia a él y le reprocha encargarse o interesarse siquiera por los niños, ya que sólo a ella, que los ha parido, corresponde su cuidado.

Angel, de naturaleza pacífica, no puede aguantarlo más y después de gritarle que se calle la abofetea. « Avant qu'elle ait eu le temps de refermer la bouche, les gifles arrivèrent à toute volée. Elle chancela sous le choc. Angel, blanc comme un drap, tremblait de rage. » (AC, II, cap. X, 603). Toda la ira del personaje hacia su mujer, que se ha ido acumulando desde antes del parto, se exterioriza en ese momento con las bofetadas. Los niños reaccionan situándose de parte de su madre, Citroën, el más

adelantado, agrede a su padre con un clavo[48]. « Les enfants se mirent à crier et Citroën se baissa et ramassa un clou. S'approchant d'Angel, il le lui planta dans la jambe, de toutes ses petites forces. Angel ne bougeait pas. Clémentine se mit à rire, d'un rire sanglotant. » (AC, II, cap. X, 603).

Los trillizos pertenecen por entero a su madre, son sus criaturas, « Les trois enfants la suivirent. » (AC, II, cap. X, 603), y el padre no ha aportado casi nada o al menos no lo suficiente como para que los niños le admitan o reconozcan. « [...] Citroën se retournait et lançait à son père un regard noir. » (AC, II, cap. X, 603). Es la muerte del padre. Con esa mirada negra Citroën manifiesta todo su odio.

Sin embargo esa compenetración madre-hijos empezará a resquebrajarse a medida que los niños crezcan y busquen su libertad e independencia. Algo que Clémentine temerá más que ninguna otra cosa, porque entonces el papel que se ha auto adjudicado como Madre perdería todo su sentido. El primero en rebelarse será Citroën, el más precoz y aventajado. « Elle s'avança vers eux et prit Citroën dans ses bras. Il se raidit, têtu. Très douce, elle l'embrassa sur sa joue brune. – Mon pauvre chou, dit-elle avec tendresse. Cette vilaine maman qui oublie votre goûter. » (AC, II, cap. XVIII, 622). Los olvidos de las meriendas se repiten porque todos los días a la misma hora el *maréchal-ferrant* practica el sexo con su androide y Clémentine, aislada en su casa, entra también en trance. Pero cuando descubre que sus niños se las pueden componer como sea, gracias a Citroën, para comer solos, y ante las miradas y gestos recriminatorios de sus pequeños polluelos hambrientos, Clémentine les pide perdón con ternura y humildad. « [...] les larmes des jumeaux s'étaient arrêtées net et ils piaillèrent de joie en se précipitant vers elle. Ils frottaient leurs figures sales contre ses jambes... » (AC, II, cap. XVIII, 622).

Los gemelos, Noël y Joël, se dejan arrastrar pronto por su madre, pero Citroën es más difícil de someter. Desde su nacimiento ha sido distinto, especial, más maduro. « Médusé, Citroën, son morceau de pain à la main, la regardait. Son front plissé se détendit. Ses yeux brillaient de larmes, mais il restait encore indécis. Elle lui sourit, enjôleuse. Il sourit à son tour, d'un sourire timide comme un écureuil bleu. » (AC, II,

[48] Hemos considerado la naturaleza crística de La Gloïre, pero también sería posible la de Angel, no sólo por su origen y su naturaleza misteriosos, sino también por este detalle del clavo y porque en un momento dado se dice que con el barco anda sobre el mar –el barco se mueve con pies articulados–.

cap. XVIII, 622). En esta ocasión Citroën perdona a su madre por las sonrisas, con los gestos, pero en otras no se dejará engañar y hará sufrir a Clémentine, –a la mère Pouche–, para averiguar hasta donde puede llegar.

Los niños juegan, pero siempre en recintos cerrados, en la casa o en el jardín enrejado y sus movimientos han de ser siempre supervisados y aceptados por su madre. « [...] elle les regardait, suivant leurs gestes et tentant de deviner leurs jeux. » (AC, III, cap. XIII, 650).

> Il n'y a rien à faire quand il pleut. On joue dans sa chambre. Noël, Joël et Citroën jouaient dans leur chambre. Ils jouaient à baver. Citroën, à quatre pattes, cheminait le long de la bordure du tapis et s'arrêtait à toutes les taches rouges. Il penchait la tête et se laissait baver. Noël et Joël suivaient et tâchaient de baver aux mêmes endroits. (AC, III, cap. II, 624).

El líder indiscutible, como puede apreciarse también por los gestos, es Citroën, pues todo lo que él hace –como todo lo que dice– es repetido por sus hermanos. Es el principal promotor de sus juegos y el que iniciará a sus hermanos en los secretos de la magia. A la madre se le veda la entrada a ese universo de la infancia. A pesar de su empeño en controlar en todo momento a sus pequeños, no puede ni busca comprenderlos. Para ella sólo serán los disgustos, sustos y preocupaciones. « Portant une main à son coeur, elle se précipita dans le jardin, appelant à grands cris ses enfants. » (AC, III, cap. XV, 654).

Los gemelos y Citroën, estos niños privilegiados[49] de *L'Arrache-coeur*, no sólo aprenderán a gatear y andar más deprisa de lo normal, sino que también sabrán volar. Algo que su madre ni sospecha y que Jacquemort, su «padre adoptivo» o «figura tutelar masculina» descubrirá por casualidad. « S'il s'était retourné il aurait vu trois petites silhouettes s'élever d'un jet vers le ciel et se cacher derrière un nuage pour pouvoir rire à leur aise. Les questions des grandes personnes, c'est réellement insensé. » (AC, III, cap. XX, 665).

[49] Privilegiados en comparación con los aprendices martirizados.

Como pájaros o como ángeles –acaso por la naturaleza angélica de su padre[50]–, que juguetean en las nubes, los niños son verdaderamente libres. Ese movimiento ascendente o vertical les otorga toda la independencia que a su padre le ha dado el horizontal al escaparse hacia el mar. Cielo y mar confundidos, lo cierto es que los niños dominan el elemento aéreo, hasta tal punto que se olvidan de andar, relegan el elemento terrenal a un segundo plano. « Joël, pour changer du vol, se mit à courir afin de rattraper les deux autres, si vite qu'au tournant de l'allée il dérapa sur le gravier et faillit choir. Il reprit son équilibre et repartit. Il riait tout seul. Voilà qu'il ne savait plus marcher. » (AC, III, cap. XXIII, 671).

Pero esos movimientos insólitos, –los *loopings*, ascensos y picados– que cambian radicalmente el proceso dinámico que se establece durante el crecimiento de un niño son ignorados por aquella que más les vigila. « Citroën descendait l'escalier. Clémentine se jeta sur lui comme une bête fauve. Jacquemort, un peu remué, la regardait avec discrétion. Clémentine bégayait des paroles sans suite, l'embrassait, le questionnant. » (AC, III, cap. XXII, 670). Ahora la animalizada es ella y no sus hijos, las larvas están saliendo de la crisálida y ya han extendido sus alas, mientras que su madre se comporta como si sus niños fueran las criaturas más vulnerables del mundo. Jacquemort sabe que no es así, son mutantes indestructibles, niños-pájaro que ya saben volar fuera del nido.

> Jacquemort crispa ses poings. Crier et risquer de les faire tomber ? Ils ne pouvaient voir la coupure qu'il distinguait, lui, de sa place.
> Trop tard. Citroën, le premier, l'aborda. Les poings de Jacquemort étaient tout blancs et il gémit. Les enfants tournèrent la tête vers lui, le virent. Et puis, lancés dans le vide, ils décrivirent une courbe aiguë et vinrent se poser à côté de lui, babillant et riant comme des hirondelles d'un mois. (AC, III, cap. XXVII, 682).

Jacquemort no sólo es el testigo mudo –porque la madre no le deja hablar– de la evolución de estos niños fantásticos, él también lleva a cabo un aprendizaje personal, como recién nacido adulto que es. Pero su desarrollo, como veremos, es más apreciable desde el punto de vista lingüístico que gestual. Sin memoria, o sin pasado, y lo que es

[50] Si Angel es un ángel como el de la novela de Faulkner, los niños, como en la ciencia ficción, son sobrenaturales, porque heredan los genes extraterrestres.

peor, sin deseos sin pasiones, como si fuera el experimento de un científico loco, Jacquemort sólo tiene una profesión, la de psiquiatra. De los personajes de la casa del acantilado en la que se instala, con el que mejor se compenetra es con Angel. Pues es el único que le ofrece un sentimiento afectivo. « Angel avait pris affectueusement Jacquemort par les épaules. Le psychiatre se sentait instable. Il aimait bien Angel et il avait peur. » (AC, II, cap. XIII, 610). Relegado por su mujer y sus hijos, Angel se marchará de allí, y el único que se despedirá de él será Jacquemort. « Angel sourit, mais il avait les yeux brillants. [...] Angel leva un bras, de poupée dans la distance. Jacquemort fit un signe. » (AC, II, cap. XVII, 620).

Angel se ha negado a dejarse psicoanalizar –es decir, absorber– por Jacquemort, que debe buscar a otros conejillos de indias. Psicoanaliza a un gato y lo intenta también con la criada de Clémentine, con la rústica Culblanc, pero con ella no lo consigue porque se obstina en confundir el psicoanálisis con el sexo. « Le psychiatre sentit frémir sa barbe rousse en comprenant ce qu'elle comprenait... » (AC, I, cap. XVII, 571). Jacquemort se aprovecha de la ocasión y mantiene así relaciones sexuales con Culblanc, llamada así, porque posiblemente, como dijimos, sólo le enseña las nalgas al psiquiatra.

> – Mettez-vous à quatre pattes, dit Jacquemort.
> – Bien sûr, dit-elle, comme si elle estimait que c'était la seule façon possible.
> Tandis que le psychiatre la besognait, il voyait la nuque courte de la fille se redresser puis se relâcher. Comme elle était mal coiffée, quelques mèches blondes s'agitaient au vent. (AC, I, cap. XVII, 571-572)

Culblanc muestra su vergüenza, –la palabra y el sentimiento prohibidos en el pueblo de *L'Arrache-coeur*– al ponerse roja como una manzana. « [...] la fille encore un peu rouge et un peu honteuse. »(AC, I, cap. XVII, 572). O al quedarse petrificada « La jeune paysanne entra et resta sur place, paralysée par la timidité. » (AC, I, cap. XIX, 577). Pero en cuanto Jacquemort le propone otra sesión, con precipitación la criada se levanta las faldas y se dispone a ser «psicoanalizada». « Elle regagna rapidement sa place, un peu haletante. Lorsque Jacquemort s'approcha d'elle, elle se détourna, lui présenta ses reins. Il la prit dans cette position. » (AC, I, cap. XIX, 579). Culblanc sólo desea ser «psicoanalizada» en esa posición porque considera vergonzosa la posición del

misionero que su padre siempre se negaba a practicar con ella. Cuando Jacquemort se cansa del contacto físico con la campesina, quiere obligarle a que le cuente su vida, y para ello, como en los combates de lucha libre, intenta fijar su espalda en el suelo. « [...] il la clouait au sol sur le dos et s'allongeait sur elle. Elle se débattit furieusement. – Non, dit-elle. Pas ça ! Pas comme ça ! Satyre ! » (AC, II, cap. X, 604). Tras forcejear con ella. « [...] il dut la mordiller un peu fort car elle cria et fondit en larmes pour de bon. » (AC, II, cap. X, 605). Jacquemort consigue lo que anhelaba: una confesión en toda regla de un incesto. Por fin ha logrado su primer psicoanálisis. « Il sourit en pensant que de ce point de vue, c'était une analyse réussie. » (AC, II, cap. X, 606).

Aunque acabe de nacer, Jacquemort tiene muy claro que no suele pisar las iglesias y con el bautizo de los niños tiene que visitar la del pueblo dos veces el mismo día. Como adula un poco al cura, felicitándole por su sermón, éste se muestra enseguida receptivo.

« – Écoutez, dit le curé. Vraiment, vous me flattez. Il se rengorgea et sourit aimablement à Jacquemort. » (AC, I, cap. XVII, 575). Todo son sonrisas y apretones de manos. « Le curé, ravi, tendit la main à Jacquemort et agita vigoureusement celle qu'il reçut en échange. » (AC, I, cap. XVII, 576). Como si las manos fueran independientes del resto del cuerpo. Más tarde Jacquemort acudirá a la iglesia ovoide por otro motivo muy distinto, el cura del pueblo ha organizado un combate de boxeo, Dios contra Satán, él hará de Dios, por supuesto, y su sacristán de combatiente demoniaco. Porque ¿Qué hay más expresivo que una pelea a puñetazos para representar la lucha del bien y el mal? Máxime cuando el pueblo es un puñado de campesinos a los que la sangre y los espectáculos de sufrimiento atraen más que el agua a las avispas.

Los contrincantes se preparan para el combate, sus gestos son los típicos de los boxeadores antes de enfrentarse, quitarse la bata, escupir, colocarse el protector en los dientes, pero sus equipos y atuendos son los que la Iglesia ha adjudicado al cielo y al infierno.

> Le sacristain cracha négligemment un assez beau jet de flamme. [...] on voyait très bien les grands poils de ses jambes et ses sabots fourchus. [...]
> le curé mit son protège dents. Le sacristain dit seulement une parole cabalistique et sa robe de chambre noire prit feu sur lui et disparut dans un nuage de vapeur rouge. (AC, III, cap. VII, 639).

Comienza el pugilato y los ganchos. Para el cura Dios sólo puede entenderse como un artículo de lujo, y las ceremonias de la Iglesia como una exhibición, una gala, un fasto de ostentación, de ahí que para atraer a los feligreses, un espectáculo de sangre, –en el que se cobra la entrada–, sea lo más adecuado.

> D'emblée le diable attaqua, en courts crochets du droit qui perçaient, une fois sur trois, la garde du curé. Ce dernier se montrait cependant possesseur d'un joli jeu de jambes : deux jambes exactement, bien dodues et bien grasses et fort agiles, malgré leur inégalité. [...] d'une rapide série de gauches, le diable le marqua à l'oeil droit. (AC, III, cap. VII, 640).

A pesar de que el diablo lleva una clara ventaja sobre Dios, al final, el cura hará una trampa y vencerá, como no podía ser menos en la iglesia. « – C'est honteux ! assurait le diable en se frottant le nez et en donnant tous les signes de la souffrance la plus vive. [...] le curé traîtreusement.. le haut-parleur se décrocha et tomba sur la tête du sacristain qui s'effondra, assommé. » (AC, III, cap. VII, 641). El público está encantado con esa demostración física de fuerzas, precisamente en un terreno que debería ser tratado o abordado de una manera más espiritual. Pero Jacquemort, que asiste con interés al combate, sabe que en ese pueblo está prohibido reflexionar sobre la moralidad. Para no tener sentimiento de culpa se paga a La Gloïre, y a pesar de cometer los actos más terribles: la violación de jóvenes, el martirio de los aprendices que trabajan hasta morir de cansancio, la feria de los viejos, la tortura de lo animales... nadie puede pronunciar la palabra proscrita: «vergüenza».

Él no es como los demás, no será nunca como los del pueblo, no podrá integrarse en esa sociedad de espanto y a la muerte de La Gloïre ocupará su lugar. Jacquemort preferirá esa función marginal que participar en un grupo sin conciencia.

El crecimiento de Jacquemort será distinto al de los niños, pero en ambos casos los cuatro recién nacidos acabarán confinados y reducidos al más absoluto estatismo. Si bien es cierto que en el caso de Jacquemort se trata de una decisión propia, y los niños son enjaulados por su madre. De todos modos, el dinamismo de Noël, Joël y Citroën no acabará así, existe una esperanza, un pequeña puerta abierta, pues en cuanto los niños

sean picados tres veces por una pulga peluda se harán del tamaño del insecto y podrán salir de sus jaulas y seguir volando.



IV. C. LAS PALABRAS.

Los personajes que construye Vian también se caracterizan y son comprendidos por los lectores como sujetos que hablan. Tras la secuencia narrativa y/o descriptiva, el narrador deja en libertad su voz, les da rienda suelta para que se expresen a su modo, con sus locuciones, modismos y particularidades idiomáticas. Gracias a esa dramatización espontánea los personajes de novela son tratados casi como los personajes teatrales. Sus actos de habla les definen y representan. Aquello que dicen, a quién y sobre todo cuándo y cómo lo dicen, aportan al lector una valiosa información que debe recogerse y sumarse a los demás rasgos que reúne a lo largo del texto, para, en una adición progresiva de datos significativos, configurar al personaje.

Como técnica para exteriorizar la interioridad del personaje, la dramatización, la aproximación textual, el análisis atento de su discurso directo, de los diálogos con otros personajes, cobra en este autor una especial relevancia porque todo su universo de ficción –y también el real– se construye con el lenguaje, es un *Langage-univers*, como afirmó muy acertadamente J. Bens. Las palabras son los ladrillos que edifican su mundo insólito y en ese sentido Vian es carrolliano y a-lógico, es surrealista, es oulipiano « avant la lettre » y es un buen guionista de BD o de cine.

Vian desacraliza el uso literario de la lengua, que algunos veneran en exceso precisamente por su inmovilismo, y él, con un gran amor, juega con los vocablos sin miedo y muestra cómo el verbo es sólo una representación del mundo, que no ha de confundirse ni equipararse nunca al cien por cien con su referente[1]. Las palabras no son las cosas, « la carte n'est pas le territoire[2] » como decía su admirado Korzybski[3].

[1] En *Les Bâtisseurs d'empire*, el padre dice: « [...] il ne faut pas confondre l'image, le signal, le symbole, le repère et l'avertissement avec la chose elle-même. Ce serait une grave erreur. », in *Théâtre*, Paris, J. J. Pauvert, 1972, p. 12.

[2] « The map has a different structure from the territory [...] A map is not the territory it represents, but, if correct, it has a similar structure to the territory » y la consecuencia lingüística: « A word is not the object it represents ». Alfred Korzybski, *Science and sanity*, p. 58. En *Les Bâtisseurs d'empire*: « Mère : Tu l'as vu ? Père : Non, j'ai vu sa carte, Mère : La carte n'est pas le territoire. Tu me l'as répété assez souvent. ». *op. cit*., p. 16.

[3] Alfred Korzybski, y su magistral *Science and sanity, an Introduction to non-Aristotelian Systems and general Semantics*.

En este punto haremos primero algunas consideraciones acerca de la importancia del lenguaje en este autor y después pasaremos a analizar los enunciados de los personajes en las distintas novelas.

IV. C. 1. Juegos con el lenguaje.

En una entrevista que F. Billetdoux hizo a Boris Vian el tres de abril de 1953, para la revista *Arts*, Vian explicó la singular relación que mantenía con el léxico, « Il n'y a pas de mystère pour moi dans les mots. J'aime bien jouer avec. C'est pitoyable la peur que les gens ont des mots : il se laissent dominer par eux[4]. ». Efectivamente, Vian advertía así del hecho de que algunos utilizan las palabras con un excesivo respeto, y eso entraña un peligro, ya que si configuramos nuestro mundo con el lenguaje, y éste se vuelve tan inalterable como una letanía, corremos el riesgo de petrificar ese mundo imposibilitando cualquier cambio, evolución o modificación para mejor.

Esa idea, de que se debe relativizar el *verbum*, es insistente, –el padre de *Les Bâtisseurs d'empire* dice también « [...] je me demande si je ne suis pas en train de jouer avec les mots, [...] et si les mots étaient faits pour cela[5] ».–, y se observa en la línea divisoria que establece Vian para separar entre sus personajes aquellos que hablan mucho sin decir nada, que se caracterizan por la vacuidad de sus discursos y por el respeto absoluto del código; de aquellos que a pesar de utilizar el lenguaje de manera ilógica o absurda, ya que juegan con el código, expresan ideas coherentes y logran comunicarse. En un lado, se situaría la verborrea estéril de Miqueut y los burócratas de *Vercoquin et le plancton*; la carcasa lingüística del farmacéutico, de los personajes oscuros que proponen trabajo a Colin y de los superficiales religiosos de *L'Écume des jours*; del discurso estereotipado y de los mandatos de Amadis Dudu, y del capitán en *L'Automne à Pékin*; de la sinrazón de los personajes que entrevistan a Wolf en *L'Herbe rouge* y de las arengas sobre la necesidad del lujo divino del cura de *L'Arrache-coeur*. En el otro lado, aquellos personajes sabios como Athanagore (AP), Petitjean (AP), Mangemanche (EJ, AP), Angel (AP, AC) o Wolf (HR), que dominan el lenguaje a su antojo, son irreverentes con la autoridad y libres. Vian, inculca a estos últimos

[4] Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 113.
[5] Vian, B., *Les Bâtisseurs d'empire*, *op. cit.*, p. 81.

personajes, claramente favoritos, una temeridad lingüística que les lleva a volver a cuestionarse el mundo.

IV. C. 1. 1. Boris Vian y la *Semántica general*, el terrorismo del lenguaje.

Ese terrorismo del lenguaje en Vian se dilucidaba por el empleo de la a-lógica para atentar contra la visión convencional del mundo y por llevar a cabo una serie de procedimientos para conseguir devolver a la palabra su mágica equivocidad. Una empresa desmitificadora del lenguaje compartida con otros autores: desde Rabelais, Carroll, y Jarry, hasta sus contemporáneos Queneau, Prévert o Mac Orlan. Que, cada uno a su manera, y con su propio estilo, hicieron lo posible por destrozar la atrofia de las costumbres, de los modelos de comportamiento y de las morales que rigen las conductas, y se esforzaron en curar la esclerosis de un lenguaje que impide expresar la vida, lo cual lo convierte en un útil inútil, en un mecanismo comunicativo oxidado. Hay que reinventar el mundo reinventando el lenguaje.

> Car si le langage aliène l'homme du monde réel, sa logique rigidement verbale permet également la construction par l'écriture d'un langage-univers psychoréel. Boris Vian ne fut pas le premier à employer cette possibilité et il ne sera pas le dernier, mais l'univers qu'il a réussi à bâtir est unique, il se distingue de tous les autres par la saveur d'un nom, l'écho d'un rire, la couleur d'un désastre. L'oeuvre de Vian, aussi peu soignée qu'elle soit. Tient ensemble, et débout. On y pénètre avec plus de ravissement que René au mois des tempêtes: on voudrait bien y rester peut-être y mourir[6].

Como vemos, Freddy de Vree defiende la originalidad de ese proceso en Vian, pero, a decir verdad, tuvo en quién apoyarse. En el prólogo a *L'Herbe rouge*, Pestureau nos dice que Vian consiguió de alguna manera sentirse arropado teóricamente en ese sentido cuando descubrió a Korzybski.

> [...] les mots ne sont pas les choses, le langage trahit, la logique verbale ou aristotélicienne ne vaut rien. Le maître Lewis Carroll avait transmis ce message poétiquement, avant le sémanticien

[6] De Vree, F., *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 34.

> américain [en realidad era polaco] Alfred Korzybski (*Science and sanity* 1948), souvent cité en épigraphe par Van Vogt, auteur de science-fiction que Vian traduira dans les années cinquante[7].

La influencia de Alfred Korzybski es apreciable en Vian sobre todo a partir de 1950, en *L'Herbe rouge*, en AC y en *Les Bâtisseurs d'empire*, –fue traducido al francés en 1946– pero la obra anterior de Vian ya se situaba, sin él saberlo, bajo el signo de este padre de la Semática general, que atacó el ajado sistema aristotélico y propuso otro sistema no-aristotélico, basado en las consideraciones de las matemáticas y la física modernas.

Pero veamos con sus palabras lo que, básicamente, argumentaba Korzybski.

> [...] traitant de l'imperfection du système aristotélicien en 1950, je ne dénigre nullement, le travail remarquable et sans précédent d'Aristote aux environs de 350 av. J.-C. Je tiens à affirmer explicitement ma profonde admiration pour son génie extraordinaire, surtout si l'on considère l'époque où il a vécu. Néanmoins, l'altération de son système et la rigidité qu'a imposée ce système a altéré, tel qu'il a été appliqué de force pendant presque deux milles ans par les groupes au pouvoir [...] ont conduit et ne peuvent que conduire à davantage de désastres[8].

Tras aclarar que no siente ninguna especial animadversión hacia Aristóteles, antes bien, lo admira, Korzybski deja patente que después de dos mil años ya ha llegado la hora de que se cambien los esquemas mentales y la percepción del hombre. El sistema aristotélico que influenció el euclidiano y el newtoniano, es puesto en entredicho, a partir de 1921, como hemos dicho por las matemáticas y la física moderna, y por filósofos del lenguaje y de la lógica como Korzybski, Bertrand Russel o Wittgenstein. que proponen distintos sistemas no aristotélicos, para considerar al hombre, más que a través de una aproximación zoológica o mitológica, como un « time-binding », esto es, el hombre es un todo en y con un medio.

> Ici les réactions de l'homme ne sont pas scindées verbalement et de manière élémentaliste en composantes séparées « corps », « esprit », « émotions », « intellect », ou différents « sens », etc.,

[7] Pesturau, prólogo a *L'Herbe rouge*, *op. cit.*, p. 427.
[8] Korzybski, Alfred, « Systèmes de langage aristotéliciens et non-aristotéliciens » in *Une carte n'est pas le territoire, prolégomènes aux systèmes non aristotéliciens et à la sémantique générale*. Traducción de *The estate of Alfred Korzybski* (1950), Paris, Éditions de l'Éclat, 1998. pp. 45-46.

> pris isolément, ce qui affecte les questions de « perception » quand elles sont considérées d'un point de vue non-élémentaliste[9].

Como vimos al inicio de este capítulo, las categorías cuerpo y alma se confunden, –*corâme*–, deja de establecerse una separación abismal. Y en cuanto al anti-axioma « la carte n'est pas le territoire » tantas veces citado, aquí Korsybski nos da una explicación muy clara.

> J'ai nommé « Sémantique générale » son *modus operandi* [del sistema no aritotélico]. Les prémisses en sont très simples et peuvent s'énoncer au moyen d'une analogie :
> 1. Une carte *n'est pas* le territoire. (les mots *ne sont pas* les choses qu'ils représentent).
> 2. Une carte ne couvre *pas tout* le territoire. (les mots ne peuvent pas couvrir tout ce qu'ils représentent).
> 3. Une carte est auto-réflexive. (Dans le langage nous pouvons parler *à propos* du langage).
> Nous constatons que les vieux postulats pré-scientifiques violent les deux premières prémisses et ignorent la troisième[10].

Boris Vian estaba entusiasmado con estas ideas revolucionarias[11], como se aprecia en esta cita recogida por Arnaud en *Les vies parallèles*, « Pourquoi que tu lis pas *Science and sanity* de Korzybski ? Là, tu vas bicher... Désaristotise-toi. Lis Korsybski merde[12] ! ». Además, poco antes de morir, había considerado, –seria e ilusionadamente–, la idea de traducir las 806 páginas de la cuarta edición, de 1958, de esta obra tan fascinante para él, *Science and sanity*.

Vian estaba de acuerdo con este autor básicamente en la necesidad de deshacerse del cuerpo muerto que suponían siglos de categorizaciones erróneas, –y nosotros nos podemos referir especialmente a la concepción de los personajes, pues « [...] toute théorie littéraire du personnage, répétons-le, est tributaire des conceptions et théories idéologiques et scientifiques du " sujet " qui lui sont contemporaines[13] ».– que no

[9] Korzybski, A., « Systèmes de langage aristotéliciens et non-aristotéliciens », *op. cit.*, p. 62.
[10] *Ibid.*, p. 64.
[11] Como observa Pestureau en « Boris contre Aristote » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, o France Peterson en « Boris Vian et la Sémantique générale » o Guy Lafôret en « Korzybski et Boris Vian » en el Colloque de Cerisy, vol. I., *op. cit*.
[12] Citado por Pestureau, en *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 163.
[13] Hamon, Ph., *Le personnel du roman dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Génève, Droz, 1983, p. 16.

habían sabido modificarse con el tiempo y los cambios que se habían producido gracias por ejemplo a los adelantos científicos. En este sentido Vian era cientista, creía en el progreso de la ciencia casi como en el S. XIX. Las ideas fijas permanecían aún firmes y alertas y Vian, como otros, debían atacarlas por todos los frentes[14].

> Je ne sais pas si je bouscule exactement la logique ; je crois que cet effet vient de ce que pour moi la logique n'est pas la logique aristotélicienne. Je ne me contente pas de la logique du blanc et du noir ou de la logique à deux valeurs [...] Ce n'est pas oui, non ou peut-être [...], ces trois valeurs-là sont bien insuffisantes[15].

No existen las verdades absolutas, ni el lenguaje razonable ya que, parafraseando a Faulkner en *Mosquitoes*, cuando se piensa conscientemente se piensa con palabras y un buen día uno se levanta y en lugar de ideas sólo hay palabras en la cabeza. Como las palabras de amor repetitivas y vacías, o los divertidos cantos religiosos de Petitjean (AP) con los que Vian se burla de la magia de las letanías, a veces todo se reduce a un efecto sonoro, musical, nada desdeñable, pero eso es todo.

Pero antes que Korzybski, estuvo el maestro Carroll[16] para enseñar a Vian esa operación de subversión literaria, con esas inesperadas secuencias de situaciones verosímiles y absurdas, con esas insólitas metamorfosis de seres; empresa siempre sostenida por la manipulación del lenguaje y las asociaciones oníricas.

> L'admiration de Boris Vian pour l'auteur d'*Alice aux pays des Merveilles* est bien connue ; traduisant Lewis Padgett –*Tout smouales étaient les bogoroves*, Mercure de France, 1953–, il trouvait dans l'inspiration de Carroll une entrée vers la science-fiction, où les créations de choses et de mots engendrent évidemment de nouvelles « valises[17] ».

A Vian le encantaba el surrealismo fantasioso de Carroll, el tono ubuesco del poema *La caza del Snark* y las argumentaciones de Alicia con Humpty-Dumpty, en *Al otro lado del espejo*. En las *Aventuras de Alicia en el país de las Maravillas* abundaban los

[14] Espero que Vian sepa perdonarme este tono belicista.
[15] Cita de Vian, recogida por Pestureau, en *Les Amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 159.
[16] *Vid*., Pestureau, « Le maître Lewis Carroll » in *Les Amerlauds et les godons*, *op. cit.*, pp. 146-165.
[17] *Ibid*. p. 146.

ejemplos de la gran dificultad, e incluso de la imposibilidad, de comunicarse si uno de los interlocutores, el emisor o el receptor, se cuestionaba el código por un momento, o si se tenían en cuenta las «traiciones» del mismo código. El desconcierto, con efectos hilarantes, que producían las respuestas a-lógicas o de una lógica demasiado aplastante.

> Langage et logique sont, c'est bien connu, deux éléments essentiels de la poétique, sinon de la « philosophie » carrollienne. Leurs rapports sont constamment mis à l'épreuve à travers le « non-sens », l'humour, les dialogues de sourds, les jeux sur les mots et les clichés de langue. Les trahisons ou les « bobby-traps » du langage sont un des ressorts du comique inquiétant de Lewis Carroll, comme celui de Vian[18] [...].

Igual que sucede en las obras de Carroll, en los discursos de los personajes de Vian, veremos cómo se burlan del código, cómo se actualizan las *métaphores figées*, cómo las expresiones y palabras se toman al pie de la letra. Por ejemplo el Major se sienta en un sillón mojado y Vidal le explica « – On vient de m'opérer de la cataracte, expliqua-t-il mais il en reste encore un peu, alors elle coule comme ça de temps en temps. » (VP, 118). En *Les Bâtisseurs d'empire*, el padre le dirá a su hija: « Zénobie, ne prend pas tout au pied de la lettre tu me donnes le vertige[19]. ».

Vian es también un maestro de los *calembours*, de los *contrepets*, de los *à-peu-près*, y sobre todo de sus famosos *mots-valises*[20], –recordemos como ejemplo las fantásticas flores[21] del jardín poético de *L'Arrache-coeur*–, con los que llegó a ser tan virtuoso como su maestro Lewis Carroll[22].

> Lewis Padgett, mêlant Carroll et la sémantique moderne, nous affirme que la découverte d'un autre langage –nouveauté sémantique– entraîne celle d'un autre monde, hors du nôtre, parallèle mais né d'un mode de pensée différent, accessible seulement aux enfants dont la pensée n'est pas encore figée par une éducation fille d'Aristote[23].

[18] Pestureau, « Les mots et les choses: logique et langage » pp. 156-165, en « Le maître Lewis Carroll » in *Les Amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 157.
[19] Vian, *Les Bâtisseurs d'empire* in *Théatre*, Paris, J. J. Pauvert, 1972, p. 15.
[20] Henri Baudin analiza los *mots-valises* de Boris Vian en *Boris Vian humoriste*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
[21] Pestureau, *Les Amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 154.
[22] Recordemos la canción de « Jabberwocky ».
[23] Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 162.

Vian crea su mundo de ficción, su universo inusitado, a través del lenguaje y de la reflexión sobre el lenguaje. Rechazando las categorías aristotélicas y clásicas y oponiendo lo particular a lo general, como buen 'patafísico. Pues ¿acaso no es la 'Patafísica la ciencia de la soluciones imaginarias y de las excepciones, cuya preocupación no se centra más que en el conocimiento de lo particular? Como dice Colin, no hay que preocuparse en la felicidad de todos sino en la de cada uno.

IV. C. 1. 2. El automatismo surrealista en Boris Vian.

Muy brevemente expondremos que ese proyecto de la creación de un mundo aparte, –paralelo y distinto al nuestro, más allá del real o surreal–, a través del lenguaje, no es en absoluto una aspiración nueva, ya que era uno de los objetivos de los poetas surrealistas. « [...] le poème surréaliste perméable à tous les fluides libérateurs, des locutions populaires, des phrases usuelles défigurées, dilatées par les jeux de mots et les calembours même les plus gros[24]. ».

André Breton, –que era estudiante de medicina–, conocía de cerca las doctrinas de Freud y sus métodos de investigación y pensó en la posibilidad de la autoaplicación del sistema coloquial de la terapéutica psicoanalítica. Defendió que la palabra escrita podía discurrir tan deprisa como el pensamiento y que las ensoñaciones y las asociaciones verbales automáticas podían ser también métodos de creación artística. El movimiento surrealista en literatura y pintura trató de plasmar el mundo de los sueños, de los fenómenos subconscientes, soterrados por la consciencia, esos fenómenos que entonces estaban siendo estudiados por el psicoanálisis. Y aunque Vian no fuera surrealista, en el sentido de que no pertenecía a esa escuela, –de todos modos, si así fuera jamás se hubiese colocado ninguna etiqueta–, compartía con los surrealistas demasiados rasgos como para no tenerlos en cuenta. Su visión onírica del mundo, su misoginia, el animismo de los objetos y la animalización de los humanos, la confusión de reinos, sus excentricidades, y por supuesto su trabajo del lenguaje. El automatismo para crear frases y grafismos que, privados de la aplicación de la lógica, descubrían las profundidades del

[24] Arnaud, « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », in *Vian, Queneau, Prévert, Trois fous du langage*, Victoria, Presses Universitaires de Nancy, [actas del coloquio organizado por Marc lapprand en 1992 en Canadá], 1993, p. 24.

espíritu y configuraban un mundo aparentemente absurdo, –en realidad alógico–, porque los fenómenos del subconsciente siempre escapan al dominio de la razón.

Además, respecto a esa clara influencia surrealista, hemos de tener en cuenta que si antes de la Segunda Guerra Mundial la prensa arremetió contra el nihilismo de los surrealistas; en los años cuarenta, y sobre todo tras la guerra, a partir de 1945, se palpaba una sensibilidad distinta, la sociedad se encontraba mejor dispuesta para aceptar un movimiento que repudiaba la omnipotencia de la razón.

IV. C. 1. 3. Vian podría haber participado en el proyecto Oulipo.

Si hubiera vivido un año más, ya que en 1960, por una broma macabra de la muerte, Vian ya no estaba en contacto con Queneau ni con los 'patafísicos, ni entre los vivos.

En cualquier caso, su universo potencial, en el que el lenguaje es el elemento activo en la edificación de ese orbe ficticio, participa de los presupuestos de ese taller experimental. El proyecto de L'Ouvroir de Littérature Potentielle, nació en septiembre de 1960 como uno de los frutos del Colloque de Cerisy-la-Salle dedicado a Queneau. « Raymond Queneau ou une nouvelle défense et illustration de la langue française[25] », y se concretizó el 24 de noviembre de 1960. En diciembre se unió al Collège de 'Pataphysique[26], a la Sous-Commission des Epiphanies et Ithyphanies, de la que era presidente Queneau; que a su vez estaba incluida en la Commission des Imprévisibles, de la que Queneau era co-presidente[27]. Los primeros trabajos colectivos se publicaron en el *Dossier* nº 17 del Collège, del 22 de diciembre de 1961. Así pues, el nacimiento del Oulipo no puede desligarse de la 'Patafísica.

[25] Coloquio dirigido por Clancier y por Lescure.
[26] Después de *L'Ouvroir de Littérature Potentielle*, llegó l'Oulipopo, l'Ouvroir de Littérature Policière Potentielle, un Oupeinpo (reanimado en 1980), Ouvroir de Peinture Potentielle, un Oumupo, Ouvroir de Musique Potentielle, un Outrapo, Ouvroir de Théâtre Potentiel, un Oucuipo, Ouvroir de Cuisine Potentielle, un Oubapo, Ouvroir de Bande dessinée Potentielle, un Ouphoto, Ouvroir de Photo Potentielle, un Oucipo, Ouvroir de Cinéma Potentiel, un Ouhispo, Ouvroir d'Histoire Potentielle... reunidos todos en una OuXPosition de todos lo Ouvroirs Potentiels. *Vid*., Launoir, R., « Un siècle de Pataphysique » in dossier « La pataphysique, histoire d'une société très sécrète » in *Magazine Littéraire* nº 388, junio de 2000, p. 28.
[27] *Vid*., Rameil, C., « Queneau au Collège » in « La pataphysique, histoire d'une société très sécrète » in *Magazine Littéraire* nº 388, 2000, pp. 49-50.

Aunque se constituyera en 1960 el Oulipo ya existía, –como la 'pata–, antes de su fundación. « Il n'est donc pas impossible ou inopportun, de joindre Vian à leurs rangs[28] ».

Ciertamente, y eso es lo que se demuestra en *Vian, Prévert, Queneau, trois fous du langage*, las actas del coloquio que tuvo lugar en Canadá en 1992, dirigido por Marc Lapprand acerca de las concomitancias de estos tres 'patafísicos. A los que cabría añadir, según Arnaud, Mac Orlan. Pues « Pierre Mac Orlan, Queneau, Prévert, Vian [...], disaient-ils, employant un mot infiniment plus subtil que source ou influence, [eran] du même groupe sanguin[29] ». Eran los autores que, tras la guerra, se situaban voluntariamente al margen de lo que la *intelligentsia* francesa consideraba la literatura *engagée* de aquellos años.

Nicole Buffard-O'Shea, en « Convergence textuelle chez Vian et Queneau[30] », comparaba el trabajo con el lenguaje de estos dos autores, además de señalar las convergencias en el tratamiento de los personajes y en la estructura del texto. Resaltaba que tanto Queneau como Vian, –como harán los *Nouveaux Romanciers*–, construían textos que exigían la participación del lector, para descifrar las metáforas renovadas, las imágenes sorprendentes y los guiños en la desarticulación de un lenguaje endurecido y vacío por el uso y el abuso.

Para ello, tanto Vian como Queneau, ponían tenazmente en tela de juicio las expresiones fijas, como los proverbios, sentencias, refranes, –recordemos « La lettre au Provéditeur-Éditeur sur la sagesse des nations », en la que Vian reflexiona sobre el refrán « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse[31] »–, o las metáforas de la vida cotidiana. Lo cual era una prueba o atestiguaba el ataque constante a un cierto lenguaje muerto unido a una cierta literatura, así como a la interpretación literaria que se derivaba de ella. « [...] l'utilisation à des fins poétiques de syntagmes familiers et figés

[28] Buffard-O'Shea, N., « Convergence textuelle chez Vian et Queneau », in *Trois fous du langage*, *op. cit*., p. 41.
[29] Arnaud, « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », *op. cit.*, p. 36.
[30] In *Trois fous du langage*, *op. cit*., pp. 37-43.
[31] *Cf*., Vian, « La lettre au Provéditeur-Éditeur sur la sagesse des nations », in *Je voudrais pas crever*, Paris, Fayard/Pauvert, 1996, pp. 65-76.

est commune à Queneau, à Prévert, à Vian. Aux yeux de Vian, l'exécution d'une ordonnance, exemple bien connu, équivaut à une exécution à la guillotine[32]. ».

Y no sólo renovaban, –tomando al pie de la letra–, esas expresiones corrientes por el efecto hilarante que producían, sino también, como vimos al relacionar a Vian con la lógica de Carroll y la semántica de Korzybski, para demoler la parálisis del lenguaje.

Y jugar sin temor con él, mediante *calembours*, *à-peu-près*, o *mots-valises*. « Les calembours, les contrepets, les doubles-sens et les contresens, les clichés revivifiés, les néologismes, les équivoques de toutes sortes, les mots-valises sont innombrables chez Queneau, Prévert, Vian, à doses variables selon l'un ou l'autre[33] ».

Los *mots-valises*, –heredados de Carroll[34]–, son especialmente fecundos en estos autores. Desde el « pianocktail » de Vian pasando por el « misantroglodyte » de Prévert o la « phallucination » de Queneau, por poner algunos ejemplo[35]. En ese sentido, Arnaud en su artículo « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », decía que el estructuralista « Genette suggère d'appeler mots dévalisés les mot-valises[36]. ». Pero eso no es así, puesto que, al contrario, ha de alabarse la riqueza de esa fusión de palabras y referentes, que no se limitan a ser nombres compuestos sino que surgen con propiedad en el discurso y reflejan una auténtica aleación de realidades. Como bien dice Arnaud, contestando a Genette, « Au fond, tout dépend de l'emploi qu'on fait de la valise : on la ferme ou on l'ouvre. Fermez la valise et vous avez un mot-valise ; ouvrez-la et vous dévalisez le mot[37]. ».

Además Vian, como Queneau, promovieron la recuperación de arcaísmos y palabras en desuso; pues nunca ha de desdeñarse los vocablos que en su día fueron ideales para expresar el mundo, ya que el lenguaje no sólo sirve para designar nuestra realidad contemporánea sino también para crear realidades, como los neologismos. De manera

[32] Arnaud, « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », *op. cit*., p. 24.
[33] Arnaud, « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », *op. cit*., p. 23.
[34] En Francia fue curiosamente un médico psiquiatra, Gaston Ferdière, el que tradujo el término carrolliano « portmanteau-word » por *mot-valise*, considerándolo como un mecanismo de condensación freudiana.
[35] Para saber más sobre los *mots-valises* de Queneau, Vian y Prévert, *vid*., Arnaud, « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », *op. cit.*, pp. 26-35.
[36] *Ibid.*, p. 27.
[37] *Ibid.*.

que *L'Almanach Vermot*, es honrado tanto por Queneau como por Vian. Como nos dice Arnaud, este *Almanach*...

> Fut un grand défenseur de la langue française : il aura maintenu jusqu'à l'extrême limite l'imparfait de subjonctif avec des conjugaisons comme : « que je pusse, que vous pussiez » ; « que je susse, que vous sussiez », etc. Il est navrant de voir une langue se priver par paresse, des formes les plus abouties que les siècles lui ont forgées[38].

Otra técnica de uso y renovación del lenguaje, propia de Queneau y Vian, fueron los « francicismes », los extranjerismos incorporados con pleno derecho al francés, y sobre todo el *franglais*, las palabras inglesas adaptadas a la ortografía francesa. No vamos a detenernos aquí en considerar la importancia y la influencia que tuvo la cultura americana e inglesa en Francia durante aquellos años de la Liberación, –por el cine, la literatura, el jazz–, simplemente reseñar que el *franslang* y el *amerargot*, –como dice Queneau cuando se convierte en Sally Mara[39]–, fueron decisivos en el estilo y en la lengua de los personajes de Vian y Queneau.

Pestureau en el capítulo III, de *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, « Phonétique et lexique ou d'un usage privilégié de la langue anglo-saxonne[40] ». Nos dice que « Toutes les langues intéressent Boris Vian, avec les problèmes de communication qu'elles posent et en particulier les interférences qui sont autant de pièges, pour l'esprit ou “ pièges à mots[41] ”. ». Sí, pero en especial la lengua de los *amerlauds* y los *godons*, pues, a pesar de haber obtenido un primer bachillerato –en 1935– en la sección A, latín, griego y alemán, Vian hace hablar a sus personajes con más acento inglés[42]o con más términos de *jive* –las peroratas en inglés del Major y Antioche en *Trouble dans les andains*, o la abundancia de anglicismos en todas sus novelas– que con resonancias de las lenguas clásicas –que también las podemos encontrar, sobre todo en *L'Automne à Pékin*, pero en menor medida–.

[38] *Ibid.*, p. 25.
[39] Como Vian y su doble americano Vernon Sullivan, Queneau también publicó algunos *canular* en las Éditions du Scorpion, con ese seudónimo, Sally Mara. Y adoptando las faldas y la personalidad de esa chica irlandesa, publicó novelas como *On est toujours trop bon avec les femmes*.
[40] Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*., pp. 113-175.
[41] *Ibid*., p. 119.
[42] Recordemos el *matou* negro de la Resistencia del relato « Blues pour un chat noir ».

El padre de Vian, Paul Vian, ya hacía traducciones del inglés, pero fue Michelle Léglise la que inculcó a Vian el deseo de aprender inglés y le inició en la anglofilia. Ella le aconsejó el método *ABC Murders*, que consistía en coger al azar una novela de A. Christie, –*ABC Murders*[43] sin ir más lejos– y leerla sin ayuda del diccionario.

Parece que ese procedimiento fue efectivo porque al poco tiempo Vian ya traducía con Michelle, para la Série Noire de Duhamel[44], dos novelas de Chandler y una de Peter Cheyney, *Les Femmes s'en balancent*. Después, Vian continuó en solitario con ese trabajo paralelo de traductor[45].

Se trataba de *sérinoirdiser*, de imitar parodiando el estilo de los autores anglosajones, cargando las tintas en lo que atañía a la violencia, al sexo y al *slang*, el lenguaje argótico[46]. En ese sentido *The little sisters* de Chandler se tradujo por *Fais pas ta rosière!*. Y en *L'Almanach du polar*, Michel Lebrun comparaba las versiones de un Peter Cheyney traducido antes de la guerra y vuelto a traducir por Boris y Michelle Vian; de manera que una frase anteriormente traducida como « Je voudrais que vous m'indiquiez ce que vous portiez à New York le 12 janvier. Un costume de voyage, je suppose? » se convirtió en: « Allons, Henriette, je dis. Tournez pas autour du pot : et dégoisez. Qu'est-ce que vous portiez à New York le 12 janvier? Commencez par le bitos[47] ».

Vian privilegia el léxico anglosajón porque las « [...] expressions venues de l'anglo-américain [...] semblent à Boris Vian indispensables pour l'expression de sa pensée ou des nuances poétiques : il pense et il rêve donc parfois en anglais, qu'il soit Sullivan ou Vian[48] ! ». Es evidente que ese enriquecimiento léxico, es más patente en los Vernon Sullivan, simplemente por la intención de crear un ambiente americano, y porque se

[43] Novela traducida al francés en 1938 como *ABC contre Poirot*.
[44] Colección de Gallimard de novela policiaca, con sus tapas negras y amarillas frente a la blancura de la colección noble. Fundada a finales de 1945 por Marcel Duhamel, pretendía, en un principio, homenajear a los autores de *Black masck* al publicar traducciones de novelas de H. McCoy, R. Chandler, James Cain y de los ingleses Peter Cheyney y J. H. Chase. Luego, no sólo publicaban traducciones de autores americanos sino también a autores franceses a condición de que escribieran a la americana o que hicieran pasar sus novelas por novelas americanas traducidas al francés.
[45] De Cheyney, Chandler, Wrigth, Fearing, Van Vogt o Baker.
[46] *Vid*., Giraud, R. y. Ditalia, P., *L'Argot de la Série Noire, dictionnaire,* vol. 1 « l'argot des traducteurs », Paris, Joseph K., 1996.
[47] Évrard, F., *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 55.
[48] Pestureau, *Les Amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 133.

suponía que las novelas estaban escritas por un auténtico autor norteamericano, y que él sólo era el traductor, –llevando a cabo incluso algunos trucos para que parecieran giros del inglés mal traducidos–; pero en sus novelas firmadas Boris Vian no faltan tampoco los anglicismos. En *Trouble dans les andains*, hay un diálogo entre el Major y Antioche que parece salido de Peter Cheyney y el *frac*, *raout*, *roadster*, etc, no dejan de estar presentes; igual que en *Vercoquin et le plancton* el Major soluciona el problema del extranjerismo al cambiar *Surprise-party* por *Surprise-partie*.

Todo es posible y aceptable en una lengua abierta y libre, de ahí que Vian se divierta tanto con los neologismos y a nivel gráfico sea tan inventivo y permisivo como su amigo Queneau. Si les gusta la letra y la sonoridad de la « Z[49] », ¿ Por qué no emplearla en todo momento ?, ¿acaso no suena mejor un *blouze*?

> [...] Vian, suivant l'exemple de son ami Raymond Queneau, peut se lancer aussi dans des fantaisies graphiques plus ou moins phonétiques, qui manifestent plus nettement son invention. Comme chez l'auteur de *Zazie dans le métro*, cette volonté de déformation a des fins anarchistes, souvent comiques, parfois poétiques[50].

Bienvenidos sean pues el *blouze*, [el) *swingue* et *souingue*, [el] *pickeupe*, [el] *Jazote et jazeniouze*, *Duc Ailingtonne*, [el] *bisenees*, [el] *ping-pongue*, [la] *pineutte-beutteure*, [...] [la] *pineupe*, [el] *ouisqui* [...] les *genses d'Ollivoude*, [los] *vàteres*, [los] *cowbouilles*, [el] *tèchenicolor*, [una] *interviève* [o los] *boiscouts*[51]... por poner algunos ejemplos. Y que los trillizos de *L'Arrache-coeur* mamen a las *troizocloques* !.

[49] *Vid*., Pestureau, « Z comme jaZZ » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*., pp. 404-409. R. Barthes, en *S/Z*, ha dicho que para Balzac, la Z (*Sarrassine*, *Z. Marcas*) era la letra de la desviación y la castración, « d'un point de vue balzacien, ce Z [...] est la lettre de la déviance [...] enfin, ici même, Z est la lettre inaugurale de Zambinella, l'initiale de la castration ». p. 113. En cambio, para Vian, es la letra de la sonoridad del jazz, « [...] c'est bien plutôt le son des cordes et des cuivres [...] la résonance des drums ou de la trompinette dont l'embouchure vibre contre les lèvres et le pavillon tout près de l'oreille ». Pestureau, *op. cit*., p. 405. Gilbert Lascaut (*Lettres figurées, alphabet fou,* in *Critique*, nº 285, février 1971, p. 169), dit aussi: « " La place du Z (qui semble le résultat de la série alphabétique et en marque la clôture), sa forme, la rareté de son usage en français favorisent les valorisations et les figurations de cette lettre. ". Il donne l'exemple de la BD, Z comme Zorglub et *l'Ombre du Z*, sans rappeler l'antécédent visuel qui me paraît évident : ce Z de feu qui vient rayer l'écran avant chaque épisode des multiples aventures de Zorro. ». Nota de Pestureau, en *Les Amerlauds et les godons,* p. 423.
[50] *Ibid.*, p. 134.
[51] *Ibid.*, pp. 134-135.

IV. C. 1. 4. El lenguaje de los bocadillos.

No podemos olvidarnos, –en este recorrido por los diferentes tipos de expresiones, de discurso o de texto que Vian hace brotar de la boca de sus personajes–, de las palabras contenidas en los bocadillos de las viñetas de *Flash Gordon*, *Buck Rogers* o *Blondie*.

Como ya hemos dicho, los cómics, o tebeos o BD, y los *cartoons* o dibujos animados, están presentes en el mundo de lo posible y lo imposible que configura Boris Vian, pues comparten la agilidad del movimiento y la máxima libertad de la imaginación. Las situaciones inesperadas, la animación de los objetos, la animalidad de los humanos, la personificación de los animales, y la plasticidad de lo visual.

Hemos visto también, en el apartado anterior, «Gestos y movimientos de los personajes», cómo los asesinatos podían resultar cómicos, absurdos, sorprendentes, desmedidos, –como los crímenes del Major–, Y los suicidios, fuera de contexto y descabellados. Ya que, especialmente en las primeras novelas y en los relatos, los personajes de Boris Vian eran extremadamente parecidos o comparables a los de los dibujos animados, alocados pero con su propia lógica interna[52].

En « Blues pour un chat noir » el héroe de guerra es un gato granuja sacado de *Tomcat* o de *Félix el gato*. Los muebles caen encima de la cabeza, se producen aplastamientos, los cuerpos se deforman, se parten en dos o se convierten en acordeones, el Major juega con su ojo de cristal –que tira al índigo cuando se enfada–; las mujeres se cimbrean con curvas contundentes a lo Ida Lupino, o como las *pin-up girls* de Varga y el *look* y los colores de los trajes de los *zazous* son tan extravagantes como en los *cartoons*. Pero el mundo del cómic está también presente en el lenguaje de los personajes. En el capítulo « La bande dessinée[53] », Pestureau se refiere así a « la langue des bulles » de Boris Vian: « Cependant l'influence la plus évidente –sinon la seule sûre– de la BD chez Boris Vian est bien celle du langage des “ bulles ”, des onomatopées pittoresques faisant du ballon captif pour exprimer bruits, borborygmes, cris et sentiments violents[54] ». Y en el Colloque de Cerisy de 1976, –sobre el decenio de Boris Vian–, en su artículo « L'influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris Vian[55] »,

[52] Como en la película *Quién engañó a Roger Rabbit.*
[53] Pestureau, « La bande dessinée », in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*., pp. 311-314.
[54] *Ibid*., p. 311.
[55] *Vid*., Pestureau, « L'influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris vian » in Colloque de Cerisy, vol. II, *op. cit*., pp. 285-308, más la discusión posterior, pp. 309-315.

Pestureau ya adelantaba y exponía esa idea de la profusión y riqueza de onomatopeyas en las alocuciones de los personajes de Vian. Que expresan así una mímica, y una sensorialidad que nosotros consideramos indispensables en su caracterización.

> Pour parler enfin de l'influence des « comics » sur Boris Vian, ce monde du moui ! et du bof ! selon Maître Escarpit, laissez-moi prendre mon souffle tel Tarzan, foncer tel Dick Tracy et m'élancer tel Flash Gordon :
> Aâââh ! Oooh ! Oh ! Ah ! Ouf ! Bouh ! Pff ! Beuh ! Bouh Brroû ! Brout ! Grrr. Ouye Ouye Ouye Ouye ! Hû Hû Hû ! Youpi ! ...
> [...] Ouf ! Et encore je suis sûr d'avoir perdu beaucoup de « bulles » en route[56].

La onomatopeya en Boris Vian va desde la traducción clásica del ruido, típica de la BD, –como en *L'Herbe rouge*, el Sénateur Dupont, « Il engloutit la chose avec un " glop " sonore » (HR, 433)– hasta la recreación musical de las expresiones más espontáneas y dinámicas, al multiplicar las letras, reforzando el énfasis y la energía de las imágenes de tebeo, « Vzzou... », « Bzzzzz... », « Bjjjuii... », « Fuuiiouou... ».

Cuando Fromental baila con Zizanie, en *Vercoquin et le plancton*, el corazón del Major hace « Ploum » y el mackintosh emite sin cesar su expresivo « Pssh ! ». En esta influencia directa del cómic debemos tener también en cuenta a Queneau, pues N. Arnaud en « Humour ? Pataphysique ? Rigolade[57] ? » asegura que los verdaderos maestros de filosofía y lingüística de Queneau, –y por ende de Vian–, fueron Croquignol, Ribouldingue y Filochard, los tres héroes crápulas de *Les Pieds Nickelés* de Louis Forton.

Ese cómic, que empieza a publicarse el 4 de junio de 1908[58], en el nº 9 de *L'Épatant*, –en *Vercoquin et le plancton*, Vian cita esa revista, que las enloquecidas y alteradas

[56] Pestureau, « L'influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris vian », *op. cit.*, pp. 296-297.
[57] Arnaud, « Humour ?, Pataphysique ?, Rigolade ? » in *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, *op. cit*., pp. 19-36.
[58] Croquignol, el hombre de la larga nariz, Ribouldingue, el barbudo y Filochard, el tuerto, los tres célebres *escrocs* anarquistas de *Les Pieds Nickelés* empezaron sus aventuras en 1908. Tras la desaparición de Louis Forton, en 1934, la serie continuó con Aristide Perré y luego con Albert Georges Badert. Interrumpida durante la guerra, *Les Pieds Nickelés* volvieron con fuerza en 1948 con René Pellos. Que dio un nuevo giro a las historias con los guiones de Montaubert hasta 1981. En la versión de postguerra la serie contó con 129 álbums. *Vid*., Moliterni, Mellot y Turpin, *L'Abécédaire de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002, p. 83.

dactylos roban a los ingenieros–, cuenta las aventuras de unos sinvergüenzas, que hacían las delicias de Queneau, Michel Leiris, Prévert y por supuesto Boris Vian, « [...] qui goûtait fort leur génie inventif, leur imagination et leur immoralité récompensée par une impunité presque absolue[59] ». Nada tenían que ver las hazañas rocambolescas de *Les Pieds Nickelés* con, por ejemplo, el candor de la joven bretona *Bécassine* (1905). « Outre leur vision du monde, pessimiste et gaie, ils apprendront à Queneau [y a Vian] les beautés de la langue populaire, souvent ornée d'expressions argotiques en honneur chez les truands. *Les Pieds Nickelés* sont des maîtres du langage vivant, créateur[60]. ».

Vian también se divierte dando a sus personajes diferentes pronunciaciones, particulares idiosincrasias idiomáticas, acentos graciosos como el ceceo de Willy en *Vercoquin et le plancton*, o regionalismos como el delirio de la diéresis campesina en *L'Arrache-coeur*. Esa diéresis pseudo bretona que adorna los nombres de La Gloïre, Noël, Joël, Citroën, Adële, Jeän, Nëzrouge y de casi todos los païsans.

Como en los *Pieds Nickelés*, en las novelas de Vian se reivindica y se recupera el argot, las expresiones familiares, coloquiales, e incluso groseras, pues todo el lenguaje popular tiene cabida junto a los cultismos y arcaísmos. Ninguna parcela del lenguaje puede o debe marginalizarse cuando se emplea con fines creativos, cuando se utiliza en literatura. La poesía puede hacerse utilizando la jerga de la serie negra, –como demostró Vian en su obra de teatro *Série Blême*, en la que un escritor de novela negra, James Monroe, –hermano de Marilyn–, se dirigía a los demás personajes en alejandrinos incomprensibles, pues estaban elaborados únicamente de palabras argóticas[61]–. Y en cuanto a los acentos, en *Trouble dans les andains*, Antioche y el Major compran una barca a un belga al que no entienden porque habla en español. Al gato de « Blues pour un chat noir » sólo le entienden los soldados *amerlauds* a causa de su acento americano y en la Crónica del Mentiroso « Impressions d'Amérique[62] », el narrador se encuentra en pleno Harlem a Breton, que se ha convertido en negro y le habla en *petit-nègre*[63].

---

[59] Arnaud, « Humour ?, Pataphysique ?, Rigolade ? », *op. cit.*, p. 21.
[60] Arnaud, « Humour ?, Pataphysique ?, Rigolade ? », *op. cit.*, p. 21.
[61] *Vid.*, Giraud, R. y. Ditalia, P., *L'Argot de la Série Noire*, Paris, Joseph K., 1996. En *Le Chasseur français*, el personaje de la marquesa Angéline se empeñaba en hablar sólo como en las novelas de serie negra.
[62] Una de las Crónicas del mentiroso rechazadas por *Les Temps modernes*, escrita el 10 de junio de 1946 y destinada al nº11/12 de agosto o septiembre de ese año. Vian, *Chroniques du Menteur*, Paris, Le Livre de Poches, 1974, pp. 79-101.
[63] « Je lui ai demandé s'il comptait venir en France et il m'a répondu : "... man. Ah'll stay wid' ma black gal and ma black kids. I'am't no use, man, goin' all' round de world an' catchin' sea sick, crabs an' claps

Además de *Les Pieds Nickelés*, Arnaud mencionaba las historias de Georges Colomb, apodado Christophe, autor de *La famille Fenouillard*[64] (1893), *Le Sapeur Camember* (1895) y *Le Savant Cosinus* (1900). Tres libros de cabecera de Queneau según Arnaud.

Los dibujos de Christophe mostraban un gran dinamismo, pero eran menos salaces respecto al lenguaje de los personajes. « Au contraire des *Pieds Nickelés*, les héros de Christophe intègrent rarement dans leurs propos des mots d'argot. En revanche, il leur inculque, non pas vraiment des patois, mais des accents (berrichons, alsaciens, troupiers[65]...) ». Como veremos, el argot y los idiolectos estarán presentes en las palabras de los personajes de Vian[66], así como el lenguaje de los bocadillos. Por otro lado, el gusto por Christophe[67] venía, –como vimos en «Gestos y movimientos» y como veremos en el capítulo referente al espacio–, por su cinética y su logro en configurar espacios cinematográficos. « [...] des dessins de Christophe tient, d'après moi, à leur cinématique, cinématique des lieux : vues plongeantes, qu'on dirait aujourd'hui aériennes, d'une place ou d'une rue ; cinématique des personnages qui se meuvent non seulement par le trait qui est remarquable, mais encore par une accélération de notre vision que provoque un décalage subtil entre image et légende[68]. ». Y esta importancia fundamental de la imagen, de asociar o combinar texto con imágenes, nos conduce del cómic al cine.

---

an'lookin' always for fuck. Lawd don't likes that man, sure Lawd don't likes that. ” C'est une perte pour le surréalisme... ». Vian, « Impressions d'Amérique », *op. cit.*, pp. 85-86.

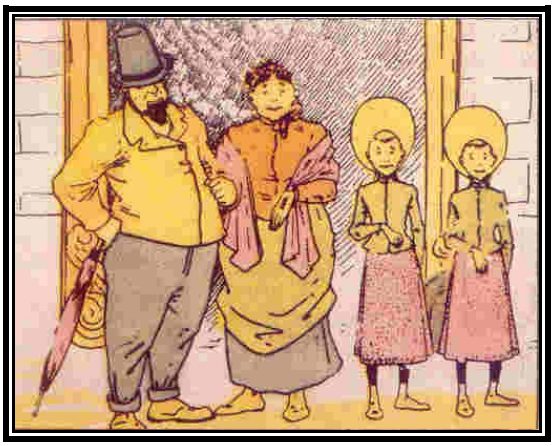
[64] *La famille Fenouillard* es la primera de una serie de cuatro obras maestras cómicas, « Grâce à une originalité sans pareil, Christophe découvre ainsi, plusieurs années avant le cinématographe, tous les plans de caméra à l'exception du gros plan et de la contre-plongée, mettant ainsi au point les bases du langage des trois grands arts du mouvement : bande dessinée, cinéma et télévision. ». Moliterni, Mellot y Turpin, *L'Abécédaire de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 8.

[65] Arnaud, « Humour ?, Pataphysique ?, Rigolade ? », *op. cit.*, p. 22.

[66] En « Simple histoire de bègue », uno de los *Cents sonnets* de Vian, el primer cuarteto dice así: « Un brave homme de bègue, assez cu-cultivé, // Vivait de son ja-jardinet plein de fleurettes, // Plein de ca-calme et de repos, de violettes // et de pi-pissenlits. Rien ne fut arrivé »; con toda la gracia del tartamudo. Vian, *Cent Sonnets*, Paris, Ch. Bourgois, 1984, p. 89.

[67] De Vian, Queneau y Prévert, « Tous les trois paient leur dette aux *Pieds Nickelés* et à Christophe, et , pour Vian plus qu'aucun autre, à Pierre Dac et à l'*Os à moelle*. ». Arnaud, « Humour ?, Pataphysique ?, Rigolade ? », *op. cit*., p. 23.

[68] Arnaud, « Humour ?, Pataphysique ?, Rigolade ? », *op. cit*., p. 23.



La famille Fenouillard
de Christophe

IV. C. 1. 5. Vian, un excéntrico guionista de cine.

Boris Vian amaba el cine[69]. Una de sus primeras actividades artísticas, a principios de los años cuarenta –junto con los poemas de *Cent sonnets*[70] y los relatos–, fueron sus guiones. Pero Vian no se limitó a ser guionista, también participó en el Séptimo arte como actor, director, productor y crítico de cine[71]. Se interesó de manera activa y de muy diversas formas. Compuso muchos guiones [72], –algunos incluso fueron rodados–, apareció como *extra* y como actor, con pequeños papeles, en algunas películas de Pierre Kast, y escribió muchos comentarios sobre las películas y *les genses d'Ollivoude*. Como botón de muestra: el artículo « Vive le tèchenicolor ou en sous-titre, On en a marre du *Voleur de bicyclettes*[73]».

En cuanto a sus preferencias y gustos cinéfilos, a Boris le gustaban las películas que le gustaban a su hijo Patrick, las de indios y vaqueros, las de aventuras, y personalmente optaba por dos géneros genuinamente americanos: la comedia musical, –las películas de

[69] Desde los seis años si creemos la letra de su canción *Cinématographe*: « Quand j'avais six ans, la première fois qu'papa m'emm'na au cinéma, Moi je trouvais ça plus palpitant que n'importe quoi... », in *Chansons*, Paris, Ch. Bourgois, 1994, p. 170.
[70] Vian, *Cent sonnets*, Paris, Ch. Bourgois, [textos establecidos por N. Arnaud], 1984.
[71] *Cf.*, Vian, *Cinéma et Science-fiction*, Paris, Ch. Bourgois, [Textos recogidos por Arnaud], 1978.
[72] *Cf.*, Las recopilaciones de guiones de cine de Boris Vian en *Marie-toi*, vol. I, Paris, UGE 10/18, 1989 y en *Rue des ravissantes*, vol. II, Paris, Le livre de Poche, 1989.
[73] Artículo extraído del nº 1 (1949) de *Saint Cinéma des Prés*.

Gene Kelly o Stanley Donen– y la ciencia ficción[74], que a menudo se confundía con el cine de terror.

Las primeras películas de Boris Vian, –como guionista, director y actor– las rodó en Ville-d'Avray, los domingos que no había *surprise-parties*, con una cámara Pathé-Baby, ayudado por el Major, y con toda la familia como actores[75]. De aquella época son los guiones de: *Rencontres, La Photo envoyée*, *Le Devin*, *La Semeuse d'amour*, *Les confessions du Méchant Monsieur X*[76].

En 1947, Boris Vian, Michel Arnaud y Raymond Queneau fundaron una especie de cooperativa de producción de guiones: ARQUEVIT, de ARnaud, QUEneau y VIan. Pero de ese proyecto sólo salió un guión, el de *Zoneilles*[77].

Vian experimentó como actor en algunas películas: *Madame et son flirt* de Jean de Marguenat (1945), que sirvió a Boris como anécdota para su relato « Le Figurant »; *Un amour de poche* (1957) y *Le Bel Âge* (1960) de su amigo Pierre Kast. *Notre-Dame de Paris* (1956) de Jean Delannoy y *Les Liaisons dangereuses* (1959) de Roger Vadim.

Y participó además en los cortometrajes siguientes:

–*La Chasse aux prêtres*, –cinta desaparecida– un corto dirigido por Jean Suyeux, en 1946, en el que Boris y Eugène Moineau eran los cazadores y el Major el cura.

–Un corto también dirigido por Jean Suyeux sobre temas vampíricos, con el Major y Boris en el papel de cura vampiro.

–*Bouliran achète une piscine* de Jean Suyeux, con Boris haciendo el papel de un terrorista que lanza cuchillos a policías de cartón.

[74] Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, p. 296.
[75] El rodaje de los primeros cortos, junto al Major, en Ville-d'Avray, o con Jean Suyeux, parece haberle proporcionado a Boris la materia prima o las anécdotas suficientes como para componer tres relatos en 1946, publicados en la revista *Dans le train* en 1949: « Un métier de chien », –el título original era « Cinéma et amateurs »–, « Divertissements culturels », –cuyo título original era « Cine-clubs et fanatisme »– y « Une grande vedette », –el título original era « Le premier rôle ». En estos relatos tan cinéfilos aparece siempre la pareja de héroes formada por Charlie y l'Amiral. *Inter nos*, bajo esos nombres se esconden Boris Vian y el Major.
[76] Arnaud, prólogo a *Rue des ravissantes*, *op. cit.*, p. 17.
[77] Que el Colegio de 'Patafísica publicó en 1961. *Vid*., Arnaud, *Les vies parallèles, op. cit.,* p. 299.

–*Ulysse ou les mauvais rencontres*, corto de Alexandre Astruc, rodado en noviembre de 1948 en el teatro del *Vieux Colombier*. Los trajes eran de Cocteau, Juliette Gréco era Circé, Marc Doelnitz Ulises, Boris era uno de los lotófagos y Bérard Neptuno.

–*Saint-Germain-des-Prés*, de Jean Suyeux y Freddie Baume, rodado de 1946 a 1950 en el *Tabou*, en el *Lorientais*... La única copia que existía fue requisada por la policía que creyó ver a una mujer desnuda.

–*Désordre* de Jacques Baratier, (1951), con canciones de Prévert y Queneau, música de Claude Luter y Alain Vian; con Boris Vian, Juliette Gréco, Orson Welles y Jean Cocteau.

–*La Chasse à l'Homme*, de Pierre kast (1952), Boris hacía el papel del intelectual.

–*Devoirs de vacances*, de Paul Paviot (1952), titulado también *Saint-Tropez*.

–*Morts en vitrine,* (1957), dirigido por Raymond Vogel, con música de Delerue y comentarios de imagen de Boris Vian.

–*La Joconde* de Henri Gruel y Jean Suyeux (1957), con música de Paul Braffort y comentarios de imagen de Boris[78].

Como vemos, Vian disfrutó de lo lindo con el cine, participó activamente toda su vida[79] con la gran pantalla y se interesó vivamente por todo lo referente a ese lenguaje audiovisual: el montaje, el movimiento de los personajes, la agilidad de los diálogos, y la conpenetración con la música en los géneros cinematográficos que a él le gustaban. La comedia musical, –con Gene Kelly, *Un americano en París, Cantando bajo la lluvia*–; los *films* burlescos: *Sopa de ganso, Una noche en la ópera* de los *Marx brothers*, las películas de Laurel y Hardy, más cruelmente conocidos como El gordo y el flaco, o *Hellzapopin*, sin embargo no apreciaba mucho a Charlot y aunque *Tiempos modernos* le encantó no le gustó *El dictador*. Buster Keaton, –y su lucha con los objetos– y Harold Lloyd, eran de un talante demasiado serio para él. Y era un entusiasta de las películas de aventuras, de piratas, de cowboys, de gángsters, con submarinos y

[78] *Vid*., el capítulo titulado « Le Cinéma » in Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, pp. 295-302.

[79] El cine también estuvo tristemente presente en su muerte. Ya que el 23 de junio de 1959, Boris Vian quiso asistir a una proyección privada de *J'Irai cracher sur vos tombes*, para decidir si iba a permitir que su nombre apareciera en los títulos. Llegó a las diez de la mañana, sin tomar sus medicamentos, en cuanto empezaron a desfilar las imágenes, Boris Vian, –sentado entre Denis Bourgeois y Jacques Dopange–, dijo: « Ces gars-là sont américains comme mon cul ! », y esas fueron sus últimas palabras, porque a los diez minutos de proyección le dio un ataque al corazón y falleció.

pulpos gigantescos, –de las adaptaciones de Jules Verne o los *Tarzan* de Weismüller–; del incipiente cine de ciencia ficción, –con sus ancestros *King-kong, Metropolis* de Fritz Lang– y de efectos especiales[80]. Y especialmente del *cinemascope* a todo color, ¡en *tèchenicolor*[81]!.

En cuanto a los actores y actrices de cine que gustaban o interesaban a Vian, y en los que a veces se inspiró para caracterizar a sus personajes de novela, –como es el caso de Colin, de Nicolas o de Mangemanche, en *L'Écume des jours*, o de la mayoría de los personajes femeninos rubios–, la lista es la siguiente; como representación del *Homo Americanus*: Groucho, Bob Hope, Mickey Rooney, Robert Taylor, Johnny Weismüller, Gary Cooper, Errol Flynn, Bogart, Burt Lancaster, William Owell, James Dean y Marlon Brando.

Y entre las féminas: Paulette Goddard, Bette Davis, Joan Crawford, Ida Lupino, Eleanor Parker, Lauren Bacall, Betty Hutton, Rita Hayworth, Barbara Stanwick, y por supuesto, su actriz fetiche, la rubia Marilyn Monroe[82]. Los personajes de las novelas de Vian se mueven, hablan y respiran como los actores que admiraba el cinéfilo autor, son aventureros como el Major, hombres irresistibles como Colin, cómicos como Mangemanche y Petijean y las chicas son descerebradas pero, « bell' bell' bell' bell' comm' le jour, blonde, blonde, blonde, blonde comm' l'amour[83] ».

IV. C. 2. *Trouble dans les andains*.

Esta primera novela se caracteriza por el especial ludismo del lenguaje, ya que Vian, –como en el *Conte*–, parecía divertirse como un loco con las palabras, con una verborrea fantástica. El snobismo, el modernismo y el dandysmo del Major y Antioche se observan en sus parrafadas en inglés. El inicio del capítulo XXI, « Expertise », en el que se encuentran el Major y Antioche en casa de Adelphin, es el siguiente: « – Have a drink ! said the Major, while Antioche was bursting into the room. – Sorta seems to suit me like a Persian rug, said Antioche. Then came Dunoued with a tray, on which a big

[80] Vian sería entonces un gran admirador del cine de Ed Wood.
[81] *Cf*., Pestureau, el capítulo VI, « Cinéphile américain », in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*., pp. 321-376.
[82] Vian se vanagloriaba de haber sido uno de los primeros en descubrir en Francia ese fenómeno de cabello tan ardiente y curvas tan generosas como su Alise, (EJ) o su Folavril (HR).
[83] Vian, *Cinématographe*, in *Chansons*, *op. cit.*, p. 171.

glass was standin'half full with rye. » (TA, 91). Según Pestureau es una copia de un diálogo de Cheyney, de lo que no cabe duda es de que, con este idioma, el Major y Antioche se aíslan de la otra pareja.

Las lenguas diferentes resaltan el problema de la comunicación. En el capítulo XXXIX, « Voir titre précédent », el Major y Antioche quieren negociar con un viejo marinero belga el precio de su barco y éste les contesta lo siguiente: « – À vendre ta barque ? fit le Major [después de pegarle un puntapié en el labio superior]. – Carajo ! grogna le Belge. Hasta la vista de mujer con corazón ! Muy bien, señor, dos pesetas... Le Major, qui parlait belge, comprit parfaitement que l'homme avait vécu longtemps aux États-Unis et lui répondit rapidement dans la même langue. » (TA, 187).

Por otra parte, en *Trouble dans les andains*, Vian emprende el terrorismo del lenguaje. Continúa –tras el *Conte*– triturando la lengua en todos los sentidos para darle una dimensión lúdica. Multiplica los neologismos, –« barbarin »–, los cambios de sentido, –el « cailleboti » se convierte en un pájaro–, los *calembours*, –« c'était Inca exceptionnel »–, los falsos sentidos, –« béri-béri »–, los *mots-valises* –« Roux-Conciliabuzier »– y las expresiones interpretadas literalmente: « le soleil tapait dur sur les dalles du port qui s'enfonçaient peu à peu ». (TA, 186).

En el capítulo XV, dedicado al Major, el nombre de sus antepasados Loustaleau o Loustalot se explica porque los campesinos del pueblecito de Saint-Martin-de-Saignant, al ver a su antepasado mermar en el río a sus enemigos, exclamaron: « – Il a j'té l'ost à l'eau ! disaient les paysans attroupés, quand tout était fini, pour dépouiller les morts. Le nom lui resta. Déformé par la prononciation chantante de ces enfants du pays landais [...] » (TA, 65). Vian subvierte de ese modo el heroísmo concedido al Major a través del efecto cómico del *patois*; puesto que a Boris Vian le encantaba introducir todo tipo de acentos, dialectos e idiolectos. Así como juegos de incomprensión, en el registro oral, por las formas particulares de hablar o en el escrito, por dificultades materiales imaginarias. Como sucede con el manuscrito de la *mise en abyme*, que al final es ilegible porque, como todo buen manuscrito que se precie, está roído o manchado. En el capítulo XXXVII, « C'est tout », el final del manuscrito se reproduce así:

> Le manuscrit s'arrêtait là. La fin, illisible, maculée de tâches rouges en lesquelles les quatre complices eurent tôt fait de reconnaître du jus de punaise, laissait apparaître quelques lambeaux de

> phrases hachées... et quelques centimètres avant l'extrémité inférieure de la dernière page. Antioche lut avec un sursaut... «...onné le barbarin en cadeau de... ançailles... à la... tite... élaïde de Beaumashin... rompit aussitôt... partie avec... rival infâme... vengeance... fils... engera son père... » (TA, 175).

Esa explicación entrecortada será la clave del desenlace y la causa del encadenamiento de muertes: el Major mata a Adelphin, Antioche a Sérafinio, Dunoeud al azteca y viceversa, y Antioche a su padre.

La reproducción graciosa del texto interrumpido por *jus de punaise*, o por barro, –en el caso del cartel de la vaca torturada en *L'Arrache-coeur*–, es interesante porque muestra el poder asombroso del lenguaje, por lo que se expresa y por lo que lógicamente se intuye con medias palabras, pero no puede leerse –o escucharse–.

En *L'Arrache-coeur*, Jacquemort observa apesadumbrado el espectáculo horrible de la cabeza de una pobre vaca, castigada por los rudos campesinos, « L'écriteau était bien là, mais tombé dans le fossé, Jacquemort le ramassa et lut un mélange de boue et de lettres. " La prochaine – tache – fois – tache– tu donne – tache – ras – tache – plus de lait – Tache. Tache,. Tache " » (AC, III, cap. III, 628). Lo terrible es lo no dicho, o lo que se oculta.

IV. C. 3. *Vercoquin et le plancton*.

El diálogo de los personajes, y la manera de expresarse propia de cada uno, es crucial en esta novela, para que el lector los perciba y conozca en su justa medida.

Para ejemplificarlo, empecemos con una graciosa escena de baile. Zizanie pasa de mano en mano, empieza en los brazos del Major, luego en los de su aburrido acompañante Fromental de Vercoquin y acaba en los de Antioche. La situación es semejante, prácticamente la misma, pero tripartita, y los cambios que se operan son: de *partenaire* masculino, de música distinta y, –esto es fundamental para la estructuración del triángulo amoroso, (no sólo el del Major-Zizanie-Fromental, sino también el del Major-Zizanie-Antioche)–, de las diferentes respuestas que da Zizanie a las preguntas que le formulan los tres.

Primera secuencia:

En *Vercoquin et le plancton* el Major parece haber perdido facultades[84] y no se muestra muy imaginativo a la hora de ligar. La conversación es insulsa, el Major le hace preguntas insustanciales sobre el baile –cuando es obvio que ella está efectivamente bailando–, y Zizanie le responde con interjecciones, « Oh !, Ah ! », expresiones de bocadillo, « Euh... », y con monosílabos, eso sí, afirmativos.

– Vous aimez danser, mademoiselle ?
– Oh ! oui, répondit Zizanie.
– Et vous dansez souvent ?
– Euh.... oui, répondit Zizanie.
– Qu'est-ce que vous préférez ? le swing ?
– Ah ! oui, répondit Zizanie.
– Il y a longtemps que vous dansez le swing ?
– Mais... oui, répondit Zizanie avec étonnement. (VP, 19).

Segunda secuencia:

El rival, Fromental de Vercoquin, toma el relevo y baila con Zizanie, pero ahora el monosílabo de las respuestas pasa de ser afirmativo a ser rotundamente negativo. Buena señal para el Major. Mientras se escucha *Until my green rabbit eats his soup like a gentelman,* ellos bailan y el Major se muere de celos, está enamorado y, como siempre, los movimientos del alma son expresados físicamente; « le Major fut mordu au coeur par l'aiguillon d'une puce qui se trouvait coincée entre sa chemise et son épiderme[85]. » (VP, 20).

– Vous n'êtes jamais venue chez le Major ?
– Oh ! non, répondit Zizanie.
– On ne s'y embête pas, dit Fromental.
– Non... répondit Zizanie.
– Vous n'aviez jamais vu le Major ?
– Mais non, dit Zizanie.
[...]

[84] Antioche se lo reprochará más tarde. Como en *Vercoquin et le plancton* el Major se enamora, se entorpece y se atolondra. Parece que se ha producido un intercambio de papeles y Antioche pasa a adquirir la personalidad fogosa del Major en *Trouble dans les andains* y viceversa.
[85] Como no podía ser de otro modo, el amor se expresa sensorialmente como si fuera un pinchazo.

– Non... dit Zizanie.

[...]

– Non dit Zizanie avec conviction.

[...]

– Non... répondit Zizanie.

– Il n'y a pas longtemps que vous dansez, en somme ?

– Non... répondit Zizanie.

– C'est dommage... reprit Fromental ; et pourtant, vos parents vous laissent sortir facilement ?

– Non, répondit Zizanie.

– Leur danse prit fin avec leur disque. (VP, 20-21).

Si el lector compara la escena y el diálogo en el baile, –no olvidemos que es una ceremonia de apareamiento– de Zizanie con el Major y de Zizanie con su acompañante Vercoquin, se dará cuenta enseguida de que el Major tiene más puntos a su favor.

Mientras tanto ¿dónde está Antioche?, como buen organizador, él se encarga de los discos e intenta alejar del *pick-up* a la peligrosa Janine, pero tendrá tiempo también de ocuparse de la *belle*.

Tercera secuencia:

« Antioche qui passait par là et qui avait des façons familières, glissa sans façon son bras autour de la taille de la donzelle et l'entraîna vers le bar. » (VP, 22). Frente a Vercoquin y el Major, que están interesados en esa mujer Cizaña, Antioche es el más listo porque no está enamorado. Su técnica es distinta, antes de bailar con ella la lleva primero al «abrevadero». « Elle but. Et ses yeux se mirent à briller. – C'est drôlement bon... Vous, vous êtes un type à la hauteur. – Je veux ! acquiesça Antioche, qui avait un mètre quatre-vingt-cinq[86], pas moins, et toutes ses dents. » (VP, 22).

Sólo Antioche es capaz de hacer que Zizanie no emita monosílabos, aunque lo consiga preguntándole por los caracoles. « – Et quel est votre avis sincère sur les escargots ? – Très bon ! dit-elle. Avec du vin blanc dans les narines. » (VP, 23). Parece evidente que ellos no se molestan en tener conversaciones inteligentes con la chica. Y un dato a tener en cuenta, –y que veremos en el espacio–, es que las tres escenas: Major-Zizanie, Fromental-Zizanie, y Antioche-Zizanie, no se articulan con un cambio espacial,

[86] Dato relevante, porque Antioche, como el Baron Visi o Adelphin o el Major miden todos exactamente 1,85, la estatura de Boris Vian, una estatura nada desdeñable en la década de los años 40-50.

que es idéntico en los dos primeros casos, sino por la música; el cambio de cuadro es más bien un cambio de ritmo y de ambiente gracias a las tres canciones diferentes.

Cuando Antioche baila con Zizanie, es mucho más directo que los otros dos. « Il la serra contre lui un peu plus étroitement et somme toute, elle se laissa faire. Mais il relâcha rapidement son étreinte car elle laissait aller sa joue contre celle d'Antioche et celui-ci avait l'impression très nette que son slip ne tiendrait pas le coup. » (VP, 23). Boris Vian cuenta en su *Journal à rebrousse-poil* (1951), –en el que rememora sus recuerdos de adolescente– una escena muy parecida cuando conoció a Michelle en la *surprise-partie* del verano de 1940 en Capbreton[87].

> Il rejoignit le Major, dans un coin.
> – Salaud, dit le Major. Tu me la fauches[88] !
> – Elle n'est pas vilaine !... répondit Antioche.
> Tu avais des intentions ?
> – Je l'aime ! dit le Major. (VP, 23).

El Major está de nuevo celoso, –se configura otro triángulo amoroso– pero Antioche, con mucha astucia, le convencerá de que él sólo pretende prepararle el terreno, o hacer de alcahuete. La misoginia de Vian es palpable en el tratamiento de casi todos los personajes femeninos, pues aquí Zizanie es considerada como una mercancía; Antioche se dispone a «probar el género», para saber si ella es digna del amor y la atención desmesuradas de su amigo. El Major, sorprendentemente ingenuo, irreconocible, –si pensamos en sus antiguas « majorations[89] »–, se calma con estas explicaciones y considera a Antioche como su mejor y más fiel compañero. Por eso Antioche llega a la *rescousse*, cuando, como una rueda, Zizanie vuelve a pasar a manos de Fromental. Él se

[87] Ya indicamos que Boris conoce a Michelle durante una *partie* el 29 de julio de 1940. « Michelle et Claude Léglise sont invités à une surprise-partie chez un des fils de famille réfugiés à Capbreton; parmi les danseurs, Boris Vian et Jacques Loustalot, surnommé le Major. ». Ella llegó acompañada por su hermano Peter Gna y no por Fromental de Vercoquin en su flamante *Cardebrye*. En su *Journal*, Boris, que entonces salía con una tal Monette, confiesa que bailando con Michelle/Zizanie tuvo una erección como Antioche, lo cual le convenció de la imposibilidad de ser monógamo. *Vid.*, Arnaud, N., *Les vies parallèles*, *op. cit.*, p. 23. Pero en *Vercoquin et le plancton* quien consigue a la chica no es Antioche sino el Major, posiblemente porque Vian se transpone en él, los dos miden metro ochenta y cinco, y son como almas gemelas.

[88] « Faucher » es robar. En *L'Argot de la Série Noire*, *op. cit*, aparece como entrada, con una cita de Peter Cheyney, de *Cet homme est dangereux*, trad. por Marcel Duhamel en 1945, SN nº 2.

[89] Término que aparece en « Surprise-partie chez Léobille ».

la arrebata para bailar y así le hace un favor al Major, que aprovecha ese momento en el que Vercoquin se ha quedado solo para intentar hacerle la jugarreta de la micción. Treta que consiste en abandonar la fiesta con el adversario, hacerle beber mucha cerveza en el primer bar que se encuentre lo más alejado posible de la civilización y dejarle tirado en la carretera mientras orina, volviendo raudo a la fiesta para recuperar a la presa con el campo despejado. Vercoquin propone al Major dar una vuelta con el *cardebrye* y el Major acepta con gusto para poner en práctica su diabólico plan. « –Je vous emmène ? Vous voulez essayer ? –Volontiers, dit le Major avec un sourire aimable, voilant sous cette apparente gentillesse un enfer de cinq cents diables girondins. » (VP, 36). Se pone de relieve así la discordancia entre las palabras amables y el gesto, la sonrisa angelical del Major no se corresponde con su pensamiento retorcido; puesto que el Major sigue siendo un personaje que, como en *Trouble dans les andains*, puede esconder tras una apariencia correcta otro carácter.

Mientras Vercoquin bebe cerveza como un alemán, el Major se abstiene. « – Non, répondit le Major, c'est mauvais pour mes articulations. Or c'était absolument faux. Jamais la bière n'avait produit au Major d'autre effet qu'une croissance rapide et momentanée des extrémités inférieures. » (VP, 36). El Major miente y continúa haciéndolo, y esa falsedad pone de manifiesto la relación que se establecerá entre los dos pretendientes, con una ventaja para el Major, pues él es el que controla la situación y desde el principio Zizanie le ha dicho el Sí; aunque sea Antioche el que conseguirá algo más que simples palabras, –o monosílabos–. « – la voiture marche à merveille, remarqua poliment le Major. – Oui, répliqua Fromental, mais j'ai une de ces envies de pisser... » (VP, 37). El lector ya sabe lo que va a suceder, en el capítulo siguiente, el capítulo VI, se produce una elipsis, pues aparece el Major triunfante, al volante del rutilante *Cardebrye*, de vuelta a la fiesta.

¡El Major educado!, ¡Qué desfachatez!, él es partidario de que al enemigo ni agua. Veamos su curiosa manera de hablar. « – Tu as trop de pitié, assura Antioche. – C'est vrai, dit le Major. Quel abominable individu ! Quel opiniatre crétin ! (le Major ne prononçait pas l'accent circonflexe.). » (VP, 37). Además de esta particularidad gráfica, imposible de pronunciar, el Major, en ocasiones, mezcla, confunde cómicamente, el registro oral y el escrito, parece que adopta el papel de víctima con las exclamaciones cuando en realidad ha sido el verdugo.

Vian se divierte haciendo parecer a sus personajes, con el lenguaje, con sus enunciados, lo que no son, ya que pueden fingir y mentir.

La importancia del carácter lúdico del lenguaje lo observamos especialmente, por ejemplo, en el capítulo IX que se inserta como un momento de distensión, de pausa en la intriga. En este capítulo un individuo pelirrojo divierte a sus oyentes y al lector con su ceceo.

> Un individu rouquin de haute stature, et qui zozotait ferme bien que portant le prénom éminemment américain de Willy, ou Billy, suivant les moments [...] Il arrêta le pick-up avec une habileté diabolique [...] et se planta au milieu de la salle. [...] Il zozotait [de nuevo la presencia de Z] tellement que l'on était obligé, en l'écoutant, de modifier son orthographe.
> – F'est l'iftoire, dit-il, d'un type qui a un défaut de prononfiafion.
> – Fans blague, dit Antioche qui avait entrebaîllé la porte du baisodrome [...].
> – D'ailleurs, dit le rouquin, ve ne me la rappelle plus bien. Ve vais vous ven raconter une autre. F'est un type qui entre dans v'une boutique où il y a écrit deffus « Pompes Funèbres ».
> – Qu'est-ce que c'est, sunèbres ? demanda une voix anonyme. (VP, 42-43).

El *rouquin*, intenta llamar la atención del auditorio contando chistes sin gracia, pero el humor reside por entero en el hecho de que el narrador, al transcribir su ceceo, hace reír al lector. De nuevo se produce una transfusión del código oral al escrito porque el narrador advierte de la necesidad de modificar la ortografía, para así reproducir gráficamente el modo de hablar del pelirrojo Willy.

Una vez que consiguen hacer callar a ese aguafiestas, cada uno vuelve a su tarea: Antioche hace funcionar de nuevo el *pick-up*, el Major vuelve con su bailarina, Antioche regresa al *baisodrome* con Zizanie, –en *Vercoquin et le plancton* suelen producirse muchas escenas simultáneas–, y Fromental, mientras, está en el bosque de Marly, gritando al aire, expresando su ira. « Fromental de Vercoquin, assis au pied d'un hévéa, jurait à mi-voix depuis une demi-heure d'horloge. À mi-voix, parce que la première demi-heure, il avait juré à voix haute, et sa corde vocale gauche coinçait. » (VP, 43).

En esta novela, quizá donde más jugoso y más satírico sea el lenguaje de los personajes es en la segunda y tercera partes, que se centran en el trabajo en la CNU–

AFNOR, ya que Vian se venga de ese modo de los burócratas y los administrativos, a través de la burla de sus palabras inocuas.

Por poner el primer ejemplo, ya desde el capítulo II de la segunda parte observamos cómo habla el odioso Miqueut:

> Eh bien ! Dit Miqueut en bredouillant, car il n'avait pas la parole facile, euh... je vais vous parler aujourd'hui de... euh... diverses choses sur lesquelles je crois utile d'attirer à nouveau... du moins pour certaines d'entre elles, votre attention. Il les considéra tous de l'oeil d'une taupe ayant fait la noce, humecta ses lèvres d'un peu de salive blanchâtre, et poursuivit :
> – D'abord, la question des virgules... [...] Et maintenant, je voudrais vous parler d'une autre question qui est presque aussi importante que celle des virgules, c'est celle des points-virgules. (VP, 67-69).

Así es como, en las reuniones periódicas de la CNU, se expresa Léon-Charles Miqueut. Habla de forma entrecortada, sin facilidad de palabra y sin decir realmente nada, con una preocupación formal excesiva y sin ningún contenido. Miqueut habla como piensa, luego tiene un cerebro plano, y pertenece, como dijimos, al bando o grupo de personajes vianescos que no controlan, que no dominan el lenguaje y que, por esa misma razón, lo sacralizan. Cuando Miqueut dicta una carta a su subordinado, a Victor Léger, le desespera totalmente por la formalidad de sus fórmulas. Léger, no puede parar de corregirle, –como Boris Vian corregía las faltas de francés de sus superiores en la AFNOR, lo cual le valió alguna que otra animadversión–.

Como todo lo que hace Miqueut, su lenguaje también es inútil, pues no sólo se expresa con frases y términos huecos, sino que impide establecer, con su estupidez, cualquier tipo de comunicación. René Vidal quiere ponerle al corriente de la visita de Antioche, –para pedir la mano de Zizanie–, pero Miqueut no le deja explicarse y le da cita para entrevistarse con él el 19 de marzo, entre las tres y siete minutos y las tres y trece minutos, cuando Vidal le había propuesto a Antioche que se pasara esa tarde del 11 de febrero.

Como vemos, Miqueut es el modelo de personaje que impide, que dificulta toda comunicación, todo intercambio, pertenece al mundo de los adultos que hacen oídos sordos. Durante la segunda y la tercera parte, ese encuentro no dejará de posponerse y

cuando el Major en persona se presente en la CNU para pedirle la mano de su sobrina, tampoco será escuchado por él. Es un ejemplo de incomunicación, de los muchos que encontraremos en las novelas de Vian, En *L'Automne à Pékin*, Mangemanche tampoco querrá escuchar al ingeniero Cornélius ni a Anne y les inyectará un somnífero cada vez que intentan hablarle de la propuesta de trabajo en Exopotamie; Amadis Dudu no escuchará las quejas de los trabajadores, ni de los ingenieros ni de los ejecutantes; *L'Herbe rouge* es la novela de la incomprensión, Lazuli y Wolf no atenderán a sus mujeres, y en *L'Arrache-coeur* Jacquemort y Angel no se entenderán con Clémentine encerrada en su paranoia.

Miqueut no sólo dificulta sobremanera las relaciones, sino que además su forma de hablar es ridiculizada por el narrador, porque muestra una actitud despótica hacia sus subordinados y servil hacia sus superiores.

> Il [Miqueut] se mit à tousser comme une poule hermaphrodite qui aurait échangé trois os de seiche contre un couffin de dattes.
> – Hin !, hin !, hin ! Reprit-il, à une nouvelle remarque de son interlocuteur [su jefe M. Requin]. Vous avez absolument raison monsieur le président.
> – ..... Je vous écoute, Monsieur le président. (VP, 89).

« Hin, hin, hin », así se ríe, en este monólogo dramático[90], el adulador Miqueut de las gracias de Requin y se pasa toda la conversación asintiendo y acabando sus frases con un lacayano « Monsieur le président ». Una conversación que dura tres meses en los que Miqueut no despega su oreja del auricular del teléfono. Al inicio de la segunda parte, en la primera visita de Antioche, era el once de febrero, en el capítulo XIII, es ya el diecinueve de junio y Miqueut sigue al teléfono. Con esta hipérbole se enfatiza el hecho de que es imposible contactar con él. Cuando por fin deja reposar el auricular, se entera de que ha habido una guerra. « Entre-temps, il y avait eu la guerre et l'occupation, ce dont il ne pouvait pas encore se soucier, puisqu'il l'ignorait. L'envahisseur avait en effet laissé intact le réseau téléphonique de Paris. » (VP, 94). De hecho la guerra

[90] Denominamos monólogo dramático a aquél que se produce cuando un personaje dice algo a otro que no le contesta, hay dos personajes pero sólo se oye la voz de uno. Este tipo de monólogos suelen darse en las conversaciones telefónicas.

sorprendentemente no parece afectar a los burócratas, ni a la CNU situada significativamente detrás de la escuela militar.

Frente a este personaje monstruoso, los ingenieros que están a su cargo: René Vidal, Victor Léger o Levadoux, intentan defenderse, parapetarse de su necedad y vacuidad con el humor. Hacen una parodia de la reunión semanal que debe celebrarse y Levadoux imita a Miqueut: « Je voudrai... euh... aujourd'hui, vous entretenir d'une question qui m'a paru assez importante pour faire l'objet d'un de nos petits entretiens hebdomadaires... c'est la question du téléphone. » (VP, 92). Después de estar tres meses pegado al teléfono prohibe a los ayudantes subalternos las llamadas personales. En la CNU, se suceden las discusiones bizantinas, los retrasos, las tareas imaginarias que justifiquen la necesidad de mantener sus empleos, y la forma de hablar de Miqueut, –que no hace uso de la economía del lenguaje, repitiendo sin cesar muletillas, hablando entrecortadamente, y en definitiva perdiendo el tiempo–, es una muestra de ello.

El Major, que por necesidad amorosa, entra a formar parte de la CNU y de este mecanismo de creación de infructuosidad superflua, debe redactar un *nothon* sobre las fiestas. En cuanto empieza a explicar a Miqueut que ha conocido a su sobrina Zizanie en una *surprise-party*, éste se escandaliza por el uso del término inglés y le encarga todo un estudio de 1500 páginas. « Connaissant [Le Major] parfaitement l'anglais, il avait pu constater en très peu de temps que le seul inconvénient du mot “ surprise-party ” est de comporter un Y. La solution se présenta, aveuglante, au bout d'une étude de deux heures : il remplaça party par partie. » (VP, 112). Y estamos de lleno en el afrancesamiento de los anglicismos.

Por ironías y tontería de Miqueut, lo que pretendía el Major, que era estar cerca de Zizanie, se lo concede su tío sin condiciones, ya que la contrata como secretaria personal del Major. « [...] j'ai une nièce, qui est assez bonne sténo..., en somme, j'envisage de la prendre dans le service... elle vous sera affectée... » (VP, 127). Como en las películas cómicas, el Major se dirige a Miqueut para pedirle la mano de su sobrina, y éste le obliga a trabajar sobre el placer de la fiesta, –qué incongruencia– y le propone a su sobrina, no como esposa sino como secretaria. Desde la óptica de Miqueut, todo debe estar relacionado con el trabajo.

Una vez que el Major trabaja para Miqueut, y Vercoquin para el jefe contrario, los dos rivales se ponen en contacto por casualidad a través del teléfono, en una secuencia de *gag* cinematográfico, en la que los gestos, los ruidos, y en definitiva lo visual, sustituye a lo narrativo.

> – Allô ? dit le Major. Ici, notre bienheureux Major.
> – Ici, Vercoquin... balbutia l'autre, se trahissant dans son désarroi.
> Le Major, à ces mots, poussa dans le parleur un hurlement soigneusement calculé pour briser aux trois quarts le tympan droit de Fromental qui lâcha le récepteur et se prit en gémissant la tête à deux mains. (VP, 129-130).

Frente a la seguridad y energía del Major, captamos la pusilanimidad de Vercoquin; como en la treta de la micción, el Major se mofa de su rival, disculpándose porque su aparato no funciona. Vercoquin le pide hablar con su superior, pero el Major le ataca a su manera. « Vexé, l'adjoint en question cracha dans le cornet et Fromental eut immédiatement l'oreille gauche obstruée par un liquide épais. Puis le Major raccrocha. » (VP, 130). El hilo telefónico se convierte realmente en un medio de comunicación inmediata, no sólo de palabras sino también de líquidos.

Ante la afrenta del Major Vercoquin pone entonces en marcha su estratagema para conquistar, o raptar, a Zizanie: la espera haciendo guardia en la puerta de su casa. « Il [Fromental] jura sept fois le nom de Dieu parce qu'il avait faim, soif, et envie de faire pipi, et resta au volant, les yeux fixés sur la porte. » (VP, 131). Pero de nada le sirven sus ardides y artimañas, al final la única posibilidad que tiene de enfrentarse y vencer al Major no es en el terreno de la fiesta ni del trabajo, sino de la poesía. El lenguaje de los personajes se revela de nuevo primordial, pues se desafían con una justa de versos, como los trovadores de Occitania. En el *milk-bar*, un escenario un poco insólito, Vercoquin declama los suyos, pero hasta en eso el Major es infinitamente superior, con su poema sobre el verso-gusano. A medida que se va acercando al último verso, la voz del Major se hace cada vez más débil para darle intensidad a su poema y consigue, con su poesía y su forma de recitar, conmover a todo el auditorio. « Fromental se roulait par terre en sanglotant. Les serveuses, une à une, s'étaient évanouies comme des mouches

[...] » (VP, 152). Sus palabras tienen tanta fuerza como sus acciones. Tras este torneo de trovadores, los rivales dejan de serlo y se convierten en hermanos.

> – Le Major, un peu ému lui aussi, releva son rival.
> – Tu me détestes toujours ? lui demanda-t-il doucement.
> – Tu es mon maître ! dit Fromental en élevant ses deux mains renversées en forme de coupe sur le sommet de son crâne et en se prosternant, ce qui est un signe de vénération chez les Hindous. (VP, 152).

De todos modos, esa animadversión, esa competencia entre los machos, deja de tener sentido cuando el lector comprueba en la cuarta y última parte, en la fiesta de compromiso, que el Major no es tan celoso como parecía en la primera, ya que cuando Emmanuel le confiesa al Major que ha estado con su prometida, éste ni se inmuta. « Vous m'avez fait peur ! dit le Major. Je croyais que vous aviez amoché le chien. – C'est ce que je croyais aussi ! dit Emmanuel. Je me suis rendu compte qu'après... – C'est vrai qu'elle est drôlement bâtie ! dit le Major. Mais enfin, je suis content qu'elle vous ait plu. » (VP, 184). De nuevo la misoginia de los personajes –y del autor– es extremada; Emmanuel no sabe si ha fornicado con Zizanie o con el perro de la bañera, pero eso es lo de menos. Los comentarios son exageradamente despreocupados y anuncian el tono chiflado del desenlace final, ya que cuando todo salte por los aires, Antioche y el Major, los únicos supervivientes, relativizarán el origen de la intriga, el deseo del Major de casarse. Ese personaje desdoblado, cuyas dos partes son inseparables, Antioche y el Major, se adaptan extraordinariamente a las acciones que llevan a cabo y modifican sus discursos a medida que cambian sus realidades. No se empecinan con un lenguaje obsesivo, ellos son volubles y no inamovibles.

IV. C. 4. *L'Écume des jours.*

En *L'Écume des jours*, lo que dicen los personajes y su manera de decirlo, es fundamental. Por poner un ejemplo muy claro, el cocinero Nicolas, cuando se expresa como tal, resulta pedante y demasiado estirado para Colin, ya que Nicolas, al ejercer su oficio creativo impone una distancia de superioridad respecto a los demás. « Puis-je me

permettre de prier à Monsieur de bien vouloir m'autoriser à reprendre mes travaux ? » (EJ, 65).

Esa manera de hablar de Nicolas saca de sus casillas a Colin, que desearía un mayor acercamiento con el tío de la persona que le atrae.

> – Pourquoi, peste diable bouffre, dit Colin, me parlez-vous toujours perpétuellement à la troisième personne ?
> – Si Monsieur veut m'autoriser à lui en donner la raison, je trouve qu'une certaine familiarité n'est admissible que lorsque l'on a gardé les barrières ensemble, et ce n'est pas le cas. (EJ, 75).

Frente a la apostilla de Colin « peste diable bouffre », –que repetirá en algunas ocasiones más–, se decanta la extremada educación de Nicolas que emplea la tercera persona para dirigirse a su joven señor.

Por otro lado, Chick cuenta así a sus amigos cómo ha conocido a Alise y cómo el amor ha surgido de su afición común por Partre: él le preguntó si le gustaba el filósofo y ella asintió, le preguntó esto y aquello y ella siempre dijo sí –como Zizanie asiente al Major en el baile–, « Alors à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : je vous aime beaucoup, et elle a dit : Oh !. » (EJ, 68). Esta conversación existencialista contada por Chick a los chicos, –pues Alise está ausente y Colin ni siquiera la conoce–, despierta algo en el corazón de Colin. La reacción, o la expresión de la causa-efecto, es que Colin exterioriza su deseo de que Nicolas no sea tan orgulloso y distante, porque quiere que haya un acercamiento, –con el tío de Alise–. « – Je porte à Monsieur une sincère, quoique dissimulée, affection, dit Nicolas. » (EJ, 75). Sí, pero habrá que esperar a que más tarde se cambie de ropa, y vista de civil, para escucharle hablar con naturalidad y descaro, como los demás jóvenes. Pues con sus trajes y su forma de hablar, la personalidad de Nicolas se transforma radicalmente. Cuando se sienta con ellos a la mesa, se distiende e incluso acaricia el pecho y las caderas de Alise. « – Bonjour, les amis ! dit Nicolas en entrant. – Enfin ! dit Colin. Vous vous décidez à parler normalement !... – Bien sûr ! dit Nicolas. Je peux aussi. mais, dis-moi, poursuivit-il, si on se tutoyait tous les quatre ? » (EJ, 96). Colin prefiere un trato más familiar con Nicolas, por eso a lo largo de la novela no dejará de pedirle que cambie su actitud « – Va te mettre en civil, dit Colin, et recommence à parler normalement. Tu me mets les nerfs en bobines !... » (EJ, 116). Esas expresiones de Colin son un rasgo de su

juventud, y desaparecerán a medida que vaya incorporándose al mundo gris de los adultos. Hacia el final, en el capítulo XLVI, cuando la degradación del apartamento sea patente, y Nicolas, como personaje inseparable de la casa, empiece a ajarse, Colin le pedirá en cambio que recupere sus buenas maneras, ya que de lo contrario dejará de ser valioso.

> – Tu reprendras tes bonnes manières.
> – Tu as assez protesté contre mes bonnes manières.
> – Oui, dit Colin, parce qu'avec moi, c'était pas la peine.
> – Tu m'embêtes, dit Nicolas. Tu m'embêtes et tu m'embêtes. (EJ, 167).

El discurso de Nicolas se convierte en algo así como un nivelador del desarrollo catastrófico de la historia de amor de *L'Écume des jours*.

Colin en la primera parte de la novela buscará una joven para quererla y dejarse amar, –como Chick ha encontrado a Alise–, pero ese anhelo no lo dirá directamente, lo expresará de otra manera. « [...] Il [Nicolas] a peut-être d'autres nièces... » (EJ, 68). « –Mais, Nicolas, dit Colin, j'ai tant envie d'être amoureux... [...] – Je voudrais qu'une jeune fille m'écrivît ! dit Colin. Je l'aimerais beaucoup. » (EJ, 79). Que una chica le escriba es tan prueba de amor como que le diga que le quiere. Nicolas, en su papel paternal o de hermano mayor, se convierte en su confidente, e intentará ofrecerle ayuda y protección de todo tipo. En sus diálogos con Nicolas Colin manifiesta claramente y en voz alta su deseo de amar, pues parece que uno sólo puede enamorarse cuando está predispuesto. Por ello en el capítulo X, mientras acaba de vestirse y se anuda la corbata frente el espejo del cuarto de baño[91], Colin conjuga el verbo «amar» como una salmodia o una oración: « Je voudrais être amoureux, dit Colin. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait item (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être, ils voudraient également tomber amoureux... » (EJ, 79). El lenguaje amoroso es repetitivo y obsesivo.

Colin se presenta como un sujeto de deseos, él busca anhelar, suspirar. Esta particularidad inicial del personaje se observa también en el diálogo consigo mismo que

[91] Qué diferencia con la lucha con las corbatas justo antes de la boda.

es transpuesto al diálogo con la ratona, como una técnica de pudor afectivo. « Qu'est-ce que tu fais là ? » le dice a la ratona; en realidad Colin expresa su interior hablando con el lar de la casa que le comprende. Le pregunta por la posibilidad de conocer en la fiesta de Isis a la prima de alguien; sin ser explícito el lector entiende que Colin está pensando en la sobrina de su cocinero. « Elle serait vêtue d'un sweat-shirt blanc, une jupe jaune et elle s'appellerait Al... Onésime... La souris croisa les pattes et parut surprise. » (EJ, 80). Una joven que iría vestida exactamente igual que Alise en la pista de patinaje y que se llamaría Al... Onésime. Su chica imaginaria, ideal, no es como Alise es Alise. Al menos hasta que conoce a Chloé en la fiesta, entonces las imágenes se cambian y pasa de la rubia a la morena, de la mujer apasionada hija del *boogie* a la languidez del *blues*.

> – C'est Colin, dit Isis. Colin, je vous présente Chloé...
> Colin avala sa salive. Sa bouche lui faisait comme du gratouillis de beignets brûlés.
> – Bonjour ! dit Chloé...
> Bonj... Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? demanda Colin... Et puis il s'enfuit parce qu'il avait la conviction d'avoir dit une connerie. Chick le rattrapa par un pan de sa veste. (EJ, 83)

Colin muestra toda su timidez cuando, para hablar con Chloé, debe en un primer momento tragarse la saliva. Cree decir una tontería cuando la asocia con el tema de Duke Ellington, por eso su primer movimiento es de huida, porque no se siente seguro ante Chloé. Los personajes masculinos, como en *Vercoquin et le plancton*, siguen diciendo memeces a los femeninos. Afortunadamente su amigo Chick, –como el servicial Antioche con el Major y Zizanie– le impide irse de la fiesta, y le entretiene con su última adquisición de Partre, la *Paradoxe sur le dégueulis*. Colin vuelve a intentar irse pero esta vez es Alise quien le invita a bailar y ante eso no se resiste... « – Alise... geignit Colin, en l'enlaçant et en frottant sa joue contre les cheveux d'Alise. » (EJ, 84). Pero en cuanto vuelve a ver a Chloé, « [...] Peste diable bouffre[92]. Vous voyez la fille là ?... » (EJ, 84), se aleja de Alise que pasa de ser su primer objeto de amor a convertirse en otra intermediaria.

[92] Si Nicolas tiene como expresión propia « Mon dieu », la expresión predilecta de Colin es « Peste diable bouffre ».

Días más tarde, cuando Colin ha conseguido ya su primer objetivo, sentirse enamorado de una joven en concreto, comunica a sus amigos, –a su doble Chick y a la figura del hermano mayor que representa Nicolas–, su interioridad así: « Je suis à la fois désespéré et horriblement heureux. C'est très agréable d'avoir envie de quelque chose à ce point-là. » (EJ, 87). En ese momento Colin/Vian manifiesta una ilusión por el amor, que en las siguientes novelas se perderá, Angel será el primero en sentirse decepcionado en *L'Automne à Pékin*; Wolf ya no creerá que el amor sea la solución para rellenar su vacío interior (HR). En cambio, en la primera parte de *L'Écume des jours*, todavía hay esperanza, aún existe el amor y la ilusión.

Chloé no es como Zizanie, no recurre a estratagemas como ella, y es una chica decente. « Je [Chloé] n'aime pas les garçons qui disent des horreurs devant les jeunes filles. » (EJ, 91). Y Colin no se pregunta, como el Major, si realmente está hecho para el matrimonio, él está dispuesto a dar el fatídico paso. « – Tu nous fais languir !... dit Chick. – Je vais épouser Chloé dans un mois, dit Colin. Et je voudrais tant que ce soit demain !... – Oh ! dit Alise, vous avez de la chance. Colin se sentait honteux d'être si riche. » (EJ, 95). La otra pareja reacciona de ese modo, Chick considera que su amigo enamorado se reblandece, –lo mismo que pensaba Antioche del Major–, mientras que Alise, de alguna manera, quisiera cambiarse con Chloé, porque parece que la máxima aspiración de estas tres jóvenes, Alise, Chloé e Isis es el matrimonio.

Una de las raras ocasiones en las que Boris Vian emplea con sus personajes el monólogo interior[93] es en el capítulo XVI en el que Colin anda por la calle, camina, mirando en movimiento, –como en los *travellings*–, un exterior evocador y piensa en su amada Chloé[94]. Aun así, en su monólogo es importante resaltar que, como con la ratona, Colin se dirige a una Chloé ausente, y que su amor se expresa con una sensorialidad física. « – Chloé vos lèvres sont douces. Vous avez un teint de fruit. Vos yeux voient comme il faut voir et votre corps me fait chaud... » (EJ, 97); Colin no osaría decirle eso aún a Chloé, habla consigo mismo. Mientras los niños juegan a las canicas. « – Il faudra des mois, des mois, pour que je me rassasie des baisers à vous donner. Il faudra des ans

[93] Ya sea con diálogos, de tipo dramático, o con monólogos interiores, en los que se repite fielmente lo que el personaje piensa, Vian privilegiará siempre la mimesis del discurso, borrando las marcas narrativas y dando la palabra a los personajes. Buscará ofrecer la mayor fidelidad a sus discursos.
[94] Las otras ocasiones serán los monólogos interiores de Clémentine en *L'Arrache-coeur*.

des mois pour épuiser les baisers que je veux poser sur vous, sur vos mains, sur vos cheveux, sur vos yeux, sur votre cou... » (EJ, 97). En el momento en el que Vian declara mentalmente su amor a Chloé, tres niñas, –¿Chloé, Alise, Isis?–, cantan una ronda y bailan en triángulo. Como podemos observar sus pensamientos de adoración física por Chloé, su deseo de besarla, se entremezclan con visiones de niños que Colin ve por la calle. Y es que para Vian no hay nada más puro que el mundo de la infancia y de los animalillos. « – Chloé je voudrais sentir vos seins nus sur ma poitrine, mes deux mains croisées sur vous, vos bras autour de mon cou, votre tête parfumée dans le creux de mon épaule, et votre peau palpitante, et l'odeur qui vient de vous... » (EJ, 97). Colin piensa en Chloé y no precisamente de una manera abstracta sino, todo lo contrario, la evoca sensual y sexualmente. Está configurando a este personaje por las sensaciones táctiles, por la suavidad y el calor de su piel, pero también por el sabor dulce de sus labios y su piel de fruta y por el perfume de sus cabellos. Pues como veremos, en la tercera parte de este capítulo sobre la exteriorización de la psicología y afectividad de los personajes vianianos, muchos de ellos, –sobre todo los femeninos–, se describen y se configuran a través de sinestesias, de la mezcla de percepciones visuales, táctiles, olfativas, gustativas y auditivas.

En este capítulo XVI, Vian hace alternar la interioridad de su personaje con breves reflexiones del narrador sobre el mundo exterior. Ya es primavera, el cielo es claro y azul, el frío remite, los árboles negros comienzan a cubrirse de gemas verdes[95], y Colin sigue pensando en Chloé, esta vez con un diálogo imaginario que él mantiene en su cabeza acerca de un vestido de botones plateados. El vestido que llevaba Chloé bajo el abrigo de piel en su primera cita. Ésta es una de las pocas veces que se escuchan las palabras interiores de Colin, que se intercalan con imágenes positivas de la infancia.

Y sirve como contrapunto con otro capítulo, el XXXII, en el que también escuchamos la voz interior de Colin, pero esta vez, en lugar de pasearse ufano por la calle, correrá desesperado hacia su casa desde la pista de patinaje. Colin impotente, piensa en lo peor, se imagina ya a Chloé muerta, y las escenas de ese recorrido de pesadilla se mostrarán alternativamente con las escenas simultáneas de sosiego en el interior de la casa. Chloé enferma está rodeada de atenciones pero Colin no lo sabe y corre como un loco hacia el apartamento.

[95] Ya vimos que Chloé significa en griego gema o germinación.

> Elle est peut-être blessée, seulement, alors il n'y aura rien du tout, demain, nous irons ensemble au Bois, pour revoir le banc, j'avais sa main dans la mienne et ses cheveux près des miens, son parfum sur l'oreiller. Je prends toujours son oreiller, nous nous battrons encore le soir, le mien, elle le trouve bien trop bourré, il reste tout rond sous sa tête, et moi je le reprends après, il sent l'odeur de ses cheveux. Jamais plus je ne sentirai la douce odeur de ses cheveux. (EJ, 129).

Colin tiene miedo de perder el perfume de sus cabellos y evoca escenas pasadas de felicidad junto a Chloé, –igual que Clémentine, preocupada por sus hijos, (AC)–, en su mente se adelantan los acontecimientos.

Antes de su boda, en casa de Chloé, en el capítulo XIX, se repite una escena. Del mismo modo que Colin expresaba su interior conversando con la ratona mientras se acicalaba delante del espejo para ir a la fiesta, aquí es Chloé la que se mira desnuda en un estanque, como Narciso, y pregunta a la ratona, como si fuera su espejito mágico, « –Tu me trouves jolie ? » (EJ, 101). Esa superficie líquida reflectante es una de las señales de mal augurio, Chloé se dirige a la ratona, que funciona como una pantalla, cuando en realidad se dirige a su propia imagen. « Chloé se mirait dans l'eau du bassin d'argent [plateado como el espejo de Wolf, en *L'Herbe rouge*] sablé ou s'ébattait, sans gêne, le poisson rouge. [la nota discordante]. Sur son épaule, la souris grise à moustaches noires se frottait le nez avec ses pattes et regardait les reflets changeants » (EJ, 101). Alise le pide: « – Va t'habiller, bébé, dit Alise [...] Embrasse-moi, dit Chloé. » (EJ, 102). Alise parece afrancesar un anglicismo –¿baby?– y Vian continúa con la atmósfera sensual, pues parece que Chloé sustituye a Colin por Alise.

En oposición a la voluptuosidad del sector femenino, en el masculino Chick y Colin, entre imprecaciones, se pelean con la corbata del novio, símbolo fálico de la vestimenta masculina, que parece cobrar vida.

> – Bougre de néant ! dit-il La Vache ! [expresiones de Chick]
> – Elle t'a fait mal ? demanda Colin compatissant.
> Chick se suçait vigoureusement le doigt.
> – Je vais avoir l'ongle tout noir ! dit-il.
> – Mon pauvre vieux ! dit Colin. (EJ, 103).

Con disimulo, al final consiguen pulverizar el nudo de la corbata con un fijador, « Elle eut un soubresaut rapide et s'immobilisa, clouée à sa place » (EJ, 103). Ésta es una típica escena de dibujos animados, en la que los objetos se animan y se rebelan. La corbata muerde como los timbres o como el Ping 903, se vuelve agresiva.

A la mañana siguiente de la noche de bodas Colin y Chloé están cansados, Nicolas también, –porque acabó la fiesta en casa de Isis, con ella y con dos de sus primas–. Y por esa conversación matutina se adivina lo que han hecho los tres, cuando Colin le pregunta por la edad de las primas, Nicolas contesta que por el tacto una tenía dieciséis y la otra dieciocho, como Isis. Nada más sabrá el lector de las parientes de Isis, pero en este tipo de diálogos tan importante es lo que se dice como lo que se oculta. Nicolas, ante las insistentes preguntas de la pareja, responde que ha dormido con las tres porque la cama era muy grande y tenía que velar por ellas. Con la mordacidad de las medias palabras, se entrevé lo que ha pasado. Nicolas como un *surmâle* ha podido con las tres a la vez.

En algunas ocasiones parece que Boris Vian habla a través de sus personajes para vehicular sus ideas. En *L'Écume des jours* el caso más claro, en este sentido, de «utilización» de la voz del personaje, es quizá cuando Colin y Chloé reflexionan acerca del trabajo. Lo que dicen sobre este tema reservado a los adultos, y también cómo lo dicen, es importante si tenemos en cuenta que en la segunda parte de la novela, la desgracia de la enfermedad y la falta de *doublezons* se verá agravada por los trabajos mercenarios de Colin, que deberá abandonar de ese modo su paraíso y su condición de eterno adolescente.

Tras el viaje de novios, –en el que la visión de los mineros de cobre les horripiló pues era la primera vez que se enfrentaban a la fealdad del mundo–, la pareja, en el capítulo XXV, habla así del trabajo: « – En tout cas, [dice Chloé] c'est idiot de faire un travail que des machines pourraient faire. – Il faut construire les machines, dit Colin. Qui le fera ? » (EJ, 113). ¿Qué fue antes el huevo o la gallina? La gente no tiene tiempo de hacer máquinas que harían su trabajo y no tienen tiempo porque trabajan.

> Les gens perdent leur temps à vivre, alors il ne leur en reste plus pour travailler.
> – Ce n'est pas plutôt le contraire ? dit Chloé.

> – Non, dit Colin. S'ils avaient le temps de construire les machines, après ils n'auraient plus besoin de rien faire. Ce que je veux dire, c'est qu'ils travaillent pour vivre au lieu de travailler à construire des machines qui les feraient vivre sans travailler. (EJ, 114).

Con este galimatías, Colin reivindica una vida mejor sin el esclavismo del trabajo, apoyándose en el progreso técnico para deshacerse de servilismos y sobre todo del uso del ser humano. Como Vian, Colin se muestra cientista y creyente en el progreso, tesis defendida en múltiples ocasiones por el ingeniero Boris Vian, amante de la técnica y de la ciencia ficción, sobre todo en su *Traité de civisme*[96]. Obra inacabada, compuesta entre 1950 y 1956, en la que Vian argumenta su rechazo al trabajo como causa de alienación, pues está relacionado con la usura y la degradación física de los individuos. Vian soñaba con una sociedad lúcida, en la que al individuo se le diera la oportunidad de escoger y de realizarse, pero para ello había que deshacerse primero de la carga de las ideas recibidas, de las normas sin fundamento, y de la tradición mal comprendida. « Le travail, c'est sacré, c'est bien, c'est beau, c'est ce qui compte avant tout, et seuls les travailleurs ont droit à tout. Seulement, on s'arrange pour les faire travailler tout le temps et alors ils ne peuvent pas en profiter. » (EJ, 114). Chloé se cansa en seguida de la seriedad del asunto y quiere cambiar de tema, porque ellos viven en su burbuja. ¿Te gustan mis cabellos ? pregunta ella...

> Il la prit sur ses genoux. De nouveau, il se sentait complètement heureux.
> – Je t'ai déjà dit que je t'aimais bien en gros et en détail.
> – Alors, détaille, murmura Chloé, en se laissant aller dans les bras de Colin, câline comme une couleuvre. (EJ, 114).

El amor les salva y les separa del resto del mundo, pero esa burbuja de la espuma de los días no tardará en estallar.

[96] Vian, *Traité de civisme*, (1979), Paris, Ch. Bougois, [Presentación, notas y comentarios de Guy Laforet], 1996.
Vid., también Guy Laforet, « Le Traite de civisme » in Colloque de Cerisy, vol. I, Paris, 10/18, 1977, pp. 361-372, más la consiguiente discusión, pp. 373-383.

Como ya hemos apuntado, los enunciados de los personajes son muy importantes por lo que dicen, pero también por lo que no dicen., Cuando Chloé y Colin se quedan solos...

> – Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse, ma Chloé ? demanda Colin.
> – S'embrasser, dit Chloé.
> – Sûr !... répondit Colin. Mais après ?
> – Après, dit Chloé, je ne peux pas le dire tout haut.
> – Bon, dit Colin, mais après ?
> – Après, dit Chloé, il sera l'heure de déjeuner. Prends-moi dans tes bras. J'ai froid. C'est cette neige... (EJ, 117).

Chloé expresa más que Colin su deseo sexual; cuando él le pregunta qué desea hacer, ella, con una simplicidad absoluta, le responde, «besarnos». Sus deseos son Colin, pero los de él ya no son sólo Chloé. De hecho iremos observando cómo Colin rechazará el contacto físico con Chloé ya que el sexo se relaciona enseguida con la enfermedad. El calor de esta escena contrasta con la referencia al frío de la nieve. Y aunque « Le soleil entrait en vagues dorées dans la pièce ». (EJ, 118), el calor del Sol líquido entre como las olas, con el movimiento sexual, Chloé tiene frío, porque es interno.

Una vez declaradamente enferma, en el capítulo XXXVII, Colin la sostendrá literalmente, pues es su única fuerza, su único apoyo. Ella le pedirá una demostración de amor físico, de sexo, de deseo, más que de piedad. « Cela fait si longtemps que nous n'avons pas couché ensemble ! » Pero Colin intuye que es la pasión la verdadera causa de la enfermedad, ya que aparece justo después de la boda.

> – Il ne faut pas, dit Colin.
> – Si, il faut. Embrasse-moi. Je suis ta femme, oui ou non ?
> – Oui, dit Colin, mais tu ne vas pas bien.
> – C'est pas ma faute, dit Chloé et sa bouche frémit un peu, comme si elle allait pleurer.
> Colin se pencha vers elle et l'embrassa très doucement, comme il eût embrassé une fleur. (EJ, 143)

Se pone de relieve la fragilidad de la mujer-flor, Colin intuye que es el sexo lo que la usa, la mancilla, la enferma, –como Rochelle en *L'Arrache-coeur*–, y la mujer es

contemplada por él como un ser casi etéreo. Chloé no es material, no es un ser de carne y hueso, es un tema de Duke Ellington, y se licuece, es tan escurridiza como un ideal. Pero ella necesita de otro tipo de medicina para sentirse humana, por eso en el capítulo siguiente dirá « Quand tu m'as... embrassée, tout à l'heure, ça m'a remise d'aplomb. » (EJ, 144). Colin está equivocado, gracias al sexo, a la sensualidad, Chloé, como la música, se vuelven corpóreas.

El problema es que Colin no sabe cómo comportarse una vez que se casa, por ello pregunta a Chloé constantemente lo que quiere hacer. Cuando vuelven del viaje de novios, él vuelve a insistir en lo que ella desea hacer, es como si ahora que se ha casado Colin no supiera cómo actuar en esa nueva situación, ni qué se espera de él, ni qué hacer con ella. « – J'aimerai sortir avec vous deux et Isis et Chick et Alise, et aller à la patinoire et dans les magasins et dans une surprise-partie, dit Chloé, et m'acheter une bague verte à système ». (EJ, 123). Chloé se muestra un poco superficial y materialista, mientras que Colin deja de sonreír cuando se percata que no le quedan más que 35.000 *doublezons*. « – C'est normal, dit-il à voix haute, et sa voix lui parut étrangement altérée. » (EJ, 124). No sólo se vislumbra la enfermedad sino también la penuria económica. Pero esa preocupación, que Colin expresa al pronunciar en voz alta, para escucharse a sí mismo « C'est normal », desaparece en cuanto piensa en Chloé.

Los sobrentendidos, alusiones y medias palabras continúan presentes en las relaciones de los personajes.« – Isis va sûrement être contente de te revoir, Nicolas, dit Colin. – Pourquoi ça ? demanda Nicolas. – Je ne sais pas... » (EJ, 126). Lo sabe muy bien. La comunicación entrecortada, interrumpida, se observa también en el capítulo en el que el lector se coloca en la situación de incomprensión de Chick, cuando a Colin le anuncian por teléfono que Chloé ha tenido un síncope.

> – Allô ! dit Colin en prenant l'appareil.
> Il écouta. Chick le vit, étonné d'abord, devenir brusquement de la couleur de la glace.
> – Est-ce grave ? demanda-t-il.
> Colin lui fit signe de se taire. (EJ, 128).

Se trata de un monólogo dramático, no conocemos la conversación que se mantiene por teléfono, no escuchamos al que habla ni sabemos quién es y vemos a Colin desde la

perspectiva de Chick. « – Chloé, dit Colin, elle est malade. – Grave ? – Je ne sais pas, dit Colin. Elle a eu une syncope. » (EJ, 128).

El doctor que la visita, el Pr. Mangemanche, es el primero de esos personajes sabios que crea Vian, que aparentemente habla sin sentido, pero que en realidad maneja el lenguaje a su antojo. « – Ça se peut, dit le professeur Mangemanche, dubitatif. Encore faudrait-il que je l'examinasse... » (EJ, 133). Colin le lleva hasta la habitación esférica y le previene.

> – Faites attention en entrant, dit-il, c'est rond.
> – Oui j'ai l'habitude, dit Mangemanche, elle est enceinte ?...
> – Mais non ! dit Colin... vous êtes idiot... la chambre est ronde.
> – Toute ronde ? demanda le professeur. Vous avez joué un disque d'Ellington alors ? (EJ, 133).

Colin cree que es tonto a causa de ese malentendido gracioso, pero Mangemanche no es en absoluto tan idiota como parece porque enseguida sabe, reconoce, cuál es la causa de la forma extraña que ha adoptado la alcoba, de hecho esa podría ser una pista para aquellos críticos que interpretan al nenúfar como si fuera un feto, y asimilan la enfermedad de Chloé a la maternidad. Mangemanche no sabe aún cuál es la dolencia de Chloé, « Heu... dit le professeur, elle a quelque chose au poumon droit. Mais je ne sais pas ce que c'est... » (EJ, 134), pero ya ha diagnosticado que la forma redonda de la habitación se debe a la música de Ellington, –y a un posible embarazo–.

Otros personajes, utilizarán el lenguaje como un utensilio vacío que forma parte de una ceremonia de intercambio establecida y absurda. Por eso cuando Colin le pregunta al farmacéutico el precio de las píldoras recetadas por el médico, el anciano y repulsivo vendedor de remedios le contesta:

> – C'est très cher, dit le marchand. Vous devriez m'assommer et partir sans payer...
> – Oh, dit Colin, je suis trop fatigué...
> – Alors c'est deux doublezons, dit le marchand. Colin tira son portefeuille.
> – Vous savez, dit le marchand, c'est vraiment du vol.
> – Ça m'est égal... dit Colin d'une voix morte.
> Il paya et s'en alla. Chick le suivait.

> – Vous êtes stupide, dit le marchand de remèdes en les raccompagnant à la porte. Je suis vieux et pas résistant[97].
> – J'ai pas le temps, murmura Colin.
> – Ce n'est pas vrai, dit le marchand. Vous n'auriez pas attendu si longtemps...
> – Maintenant, j'ai les remèdes, dit Colin. Au revoir monsieur. (EJ,140).

Da la impresión de que esa escena de transacción, de intercambio comercial, estuviera totalmente configurada en un molde fijo, el vendedor insiste en que les está robando y en que deberían hacer como los demás, actuar como verdugos y matarle. Pero Colin le contesta que está demasiado cansado, y el vendedor le hace ver entonces lo ilógico de su respuesta ya que les ha hecho esperar inútilmente y lo han soportado.

Colin, da ya muestras de cansancio, anda de través, y cuando Chick le dice que aunque no se case con Alise no va a separase de ella, que así es la vida, Colin le dice que no, pronuncia su primera negación.

Los acontecimientos posteriores se desencadenan a una velocidad vertiginosa, en el capítulo XL, tras la visita al gabinete de Mangemanche, cuando Colin y Chloé ya son conscientes de la envergadura del problema, que se materializa en un nenúfar que crece con una progresión geométrica. Colin, con torpeza, expresa su desaliento delante de Chloé. Nicolas pregunta a Colin por el estado de Chloé.

> – Oh dit Colin, ça ne pouvait pas être pire !
> Il se rendit compte de ce qu'il venait de dire et regarda Chloé. Il l'aimait tellement à ce moment qu'il se serait tué pour son imprudence.
> [...]
> – Ce nénuphar, dit Colin. Où a-t-elle pu attraper ça ?
> – Elle a un nénuphar ? demanda Nicolas, incrédule.
> – Dans le poumon droit, dit Colin. Le professeur croyait au début que c'était simplement quelque chose d'animal. Mais c'est ça. (EJ, 148-149).

En ese diálogo con el personaje protector, con Nicolas, Colin materializa con sus palabras todo su miedo. Es entonces cuando el lector sabe que lo que han visto en esa

[97] Como los viejos del pueblo de *L'Arrache-coeur*, que son vendidos en subasta para que los niños se diviertan martirizándolos.

extraña radiografía es un nenúfar. Mientras Nicolas conduce despacio, con cuidado, Colin le explica, y así pone en conocimiento del lector las recomendaciones del Pr. Mangemanche; Chloé tiene que estar constantemente rodeada de otras flores, para asustar a la interior, ya que si florece brotarán otras. Nicolas pregunta y Colin responde, mientras Chloé y el lector escuchan mudos. Debe beber muy poco agua, sólo dos cucharadas al día para que el nenúfar se seque. Así comienza tradicionalmente la tortura, cuando el torturado escucha la enumeración de sus suplicios.

El sacrificio de Colin empieza cuando se ve obligado a introducirse en el mundo laboral y descubre lo absurdo del trabajo. Es Mangemanche el primero que le hace ver la necesidad de que comience a preocuparse por ganar dinero, en el capítulo XLIV le pregunta qué sabe hacer y Colin contesta « – Le plus clair de mon temps, dit Colin, je le passe à l'obscurcir » (EJ, 160).

Si en *Vercoquin et le plancton*, vimos la ineficacia y la futilidad del lenguaje de Miqueut y de la administración de la CNU, del mundo del trabajo al que se oponían los *zazous*, en *L'Écume des jours*, esa rebelión contra el lenguaje esclerótico es aún más brutal. Cuando Colin se presenta por primera vez a una entrevista para obtener un puesto de trabajo, la experiencia es muy negativa.

> – Vous vous essayez par terre, peut-être, pour travailler ? ricana le directeur.
> – Mais vous ne devez pas travailler souvent, alors, renchérit le sous-directeur.
> – Je vais vous dire, dit le directeur, vous êtes un fainéant !...
> – Voilà !... un fainéant !... approuva le sous-directeur.
> – Nous, conclut le directeur, ne pouvons en aucun cas engager un fainéant !...
> – Surtout quand nous n'avons pas de travail à lui donner, dit le sous-directeur. (EJ, 161).

Igual que Amadis Dudu (AP), que cree firmemente que sin una mesa de oficina ningún trabajo puede ser serio, este director, apoyado por su subalterno, cree indispensable la presencia de una silla que aparentemente Colin ha roto. Como Miqueut, no le permiten hablar y le tachan de holgazán sin dejarle defenderse. Por fin Colin toma la palabra y les responde que según él, con toda lógica, a un gandul lo que hay que darle

es un no-trabajo, pero entonces el director lo mira inquieto porque teme que pretenda quitarle el suyo.

> – Vous êtes un vieux con, dit Colin, et il tourna la poignée de la porte.
> Il lança son dossier vers le bureau et se précipita dans le couloir. Quand il arriva à l'entrée, l'huissier lui tira un coup de pistolet et la balle de papier fit un trou en forme de tête de mort dans le battant qui venait de se refermer. (EJ, 162).

Colin, descorazonado con ese primer intento, y convencido de que tener un empleo no es la solución idónea para su problema pecuniario, se decide a vender su *pianocktail*, y en el capítulo XLV se dirige a un *antiquitaire*.

> [...] j'aurais assez, en vendant mes choses, pour vivre sans travailler. Vivre pas très bien, mais vivre.
> – Vous n'aimez pas le travail ? dit l'antiquitaire.
> – C'est horrible, dit Colin. Ça rabaisse l'homme au rang de la machine. (EJ, 163).

Vuelve a repetirse la opinión de Vian en boca de Colin. Pues esa misma idea la expone en su *Traité de civisme*. Se imagina cómo cambiaría todo si Chloé dejase de estar enferma, si se curase, y se enfatiza de ese modo el motivo de la ruina de Colin: la enfermedad de su mujer.

Colin ya no es tan optimista « – Oui, dit Colin, et le soleil s'en va... – Cela peut revenir, dit l'antiquitaire, encourageant. » (EJ, 163). El *antiquitaire* es un personaje simpático que sabe tocar el piano y que comparte con Colin y Mangemanche la adoración por Ellington. Se entienden tan bien que le ofrece 3000 *doublezons* y Colin sólo le pide 2000, al final acuerdan 2500. « Écoutez, coupons la poire en deux : deux mille cinq cents doublezons. Allons, dit Colin, d'accord. Mais qu'est-ce qu'on va faire des deux moitiés de cette sacrée poire ? » (EJ, 165). Colin está contento con el negocio y con el aliento que le ha dado el *antiquitaire*, es capaz incluso de jugar con esa expresión al tomarla al pie de la letra.

La pesadilla del trabajo no sólo la sufrirá Colin, pues Chick también se ha quedado sin dinero por culpa de su coleccionismo. En el capítulo XLVIII aparece trabajando como ingeniero en una fábrica siniestra en la que se produce un accidente, que causa

una baja en el rendimiento, motivo por el que es echado a la calle. El jefe de producción es tan inhumano como todos aquellos que proponen trabajo. Personaje emblema de la incomunicación, –como Miqueut o Dudu–, el jefe no escucha, sólo se limita a exponer fríamente el aumento del nivel de pérdidas, como si fuera una máquina: de 0,7% a 0,8%.

> – Votre production baisse de 0,7 %, dit le chef. Qu'est-ce qu'il y a ?
> – Quatre machines hors circuit, dit Chick.
> – À 0,8 % vous êtes renvoyé, dit le chef de la production.
> Il consulta le niveau en pivotant sur son fauteuil chromé.
> – 0,78% dit-il. À votre place, je me préparerais déjà.
> – C'est la première fois que ça m'arrive, dit Chick.
> – Je regrette, dit le chef de la production. Peut-être pourra-t-on vous changer de service...
> – Je n'y tiens pas, dit Chick. Je ne tiens pas à travailler. Je n'aime pas ça.
> – Personne n'a le droit de dire ça, dit le chef de la production. Vous êtes renvoyé, ajouta-t-il. (EJ, 173).

Nadie tiene derecho a decir lo que de verdad piensa y en este caso no se puede rechazar el trabajo, a oídos del jefe de producción de la fábrica eso es peor que una blasfemia. Este ambiente tan opresivo y la intransigencia de este personaje negativo anuncian de algún modo el final de Chick en su casa, a manos de los agentes Douglas, que combinan rasgos nazis con trazos de ciencia ficción.

En el capítulo LIV, Chick reflexiona sobre el hecho de que es absurdo pagar impuestos, porque ese dinero puede emplearlo en sus necesidades primarias, es decir, en Partre. « Chick n'avait pas payé ses impôts. Mais la somme des impôts lui était plus utile sous la forme d'un exemplaire du *Trou de Sainte Colombe* » (EJ, 186). Además, pagar impuestos es inmoral porque supone mantener a los parásitos del estado y la sociedad: los funcionarios y los militares. « [...] et après tout est-ce que, d'un point de vue moral, il est recommandable de payer des impôts. [...] C'est un cercle vicieux à briser que personne n'en paie plus pendant assez longtemps et les fonctionnaires mourront tous de consomption et la guerre n'existera plus. » (EJ, 187). Este pensamiento anarquista adjudicado al personaje de Chick no deja de justificarse en el *Traité de civisme*, luego, de nuevo, Boris Vian habla en boca de un personaje. Al que no le aguarda un desenlace final feliz, todo lo contrario, es víctima de la violencia y de la

jerga incomprensible, pseudomilitar de los uniformados Douglas. En el capítulo LIX le intimidan al exponerle el procedimiento de saqueo que van a llevar a cabo. « D'abord, il faut que nous vous passions à tabac de contrebande. C'est un tabac très fort ; nous utilisons l'abréviation pour que les gens ne s'émeuvent pas. » (EJ, 193). Y acto seguido lo ponen en práctica, destruyen los objetos de Partre y matan a Chick con un *égalisateur*.

Por su parte, Alise lleva a cabo su empresa de destrucción particular, antes de que Chick haya sido «igualizado», Alise ya ha asesinado con un *arrache-coeur* al filósofo estrábico. En el capítulo LVI, Alise le ruega a Partre que retrase la publicación de sus manuscritos de la enciclopedia diez años, porque Chick no tiene dinero en ese momento y debe ahorrar para la publicación. Partre le asegura que él no compra nunca sus libros. Y entonces observamos en su diálogo un uso diferente, inadecuado pero muy irónico, de los términos propios del existencialismo.

> – C'est son droit, dit Jean-Sol. Il a fait son choix.
> – Il est trop engagé, je trouve, dit Alise. Moi, j'ai fait mon choix aussi mais je suis libre, parce qu'il ne veut plus que je vive avec lui, alors je vais vous tuer, puisque vous ne voulez pas retarder la publication. (EJ, 190).

Discuten con una calma aplastante, ella le anuncia que le va a matar, y él sólo se preocupa por los derechos de autor que no podrá cobrar porque estará muerto.

Al final de la novela las muertes se acumulan, el final de Chloé también se anuncia en el capítulo L, en la breve conversación de Isis y Colin. La enfermedad se ha extendido, y como ya le avisó el médico si el nenúfar brota en el otro pulmón no tendrá salvación.« – Chloé, dit Colin. Elle tousse de nouveau. – C'est un peu d'irritation qui reste, dit Isis. – Non, dit Colin. C'est l'autre poumon. » (EJ, 175). De forma lapidaria todo queda dicho, Chloé recae y esta vez será fatal, la pesadilla toma un giro aún más violento, en esa repetición en espiral de los acontecimientos, todo es como antes pero cada vez peor. En su habitación, –de la que Colin ha sido expulsado pues ahora duerme en el suelo–, Chloé vegeta, es un objeto, una referencia, más que un sujeto. De ahí a la muerte sólo queda un paso, que es silenciado. Pues tras una elipsis, en el capítulo LXIV,

Colin conversa con los mismos religiosos que oficiaron la boda para encargarles los preparativos del entierro.

En esta ocasión, sin embargo, todo es muy distinto, Colin ya no es rico y no tiene suficientes *doublezons* para enterrar a Chloé dignamente. Lo terrible de su conversación con el religioso, es que Colin debe arrinconar su profundo dolor para tratar asuntos tan desagradables. « – Je peux vous faire quelque chose de très bien dans les deux mille doublezons, dit le Religiex. J'ai aussi plus cher. » (EJ, 199). En ese momento Colin sólo dispone de veinte. « – C'est une cérémonie de pauvre, alors, qu'il vous faut. – Je suis pauvre... dit Colin. Et Chloé est morte... » (EJ, 199-200). Con ese breve enunciado, Colin manifiesta toda la desesperación de su situación, de una manera comedida y sublime. Es el final trágico, Colin lo ha perdido todo y ni siquiera tiene la ayuda o el respaldo de la religión que no se muestra más que como una apariencia o representación del lujo.

Colin intenta hablarle de Chloé muerta, pero el religioso sólo le habla de dinero. « – Vous savez, dit le Religieux, j'ai l'habitude, alors, ça ne me fait plus d'effet. Je devrais vous conseiller de vous adresser à Dieu, mais j'ai peur que pour une si faible somme, ce ne soit contre-indiqué de le déranger. » (EJ, 200). En este ataque frontal a la superficialidad de la religión, como empresa de boato y oropel, se resalta la insuficiencia del sufrimiento para ser atendido por Dios, pues lo único que cuenta es la cantidad de *doublezons*. Cantidades de monedas que han ido jalonando el texto a lo largo de la novela. El religioso le pide como mínimo ciento cincuenta. « – Dans ces conditions, dit le Religieux, peut-être irez-vous jusqu'à deux cents, et vous auriez le Bedon et le Chuiche de votre côté, tandis qu'à cent cinquante ils sont dans le parti opposé. » (EJ, 200). Colin, además de su dolor y su desgracia, pues de tenerlo todo ha acabado sin tener nada, debe incluso sufrir los insultos del que debería darle consuelo. « C'est regrettable, ce sera une cérémonie véritablement infecte. Vous me dégoûtez, vous lésinez trop. » (EJ, 200).

En *L'Écume des jours*, en esta novela tan sutil, en la que se expresan sentimientos tan puros, las palabras y los silencios de los personajes son tan importantes y efectivos como sus acciones y gestos. Todas las formas de exteriorización contribuyen a mostrar al lector la intensidad de las emociones y la afectividad de unos personajes que huyen

de la sensiblería y el sentimentalismo gratuito. En *L'Écume des jours*, todo es comedido, el dolor de Colin, igual que su alegría inicial, no se expresan a través de enunciados tipo « Je suis triste » o « Je suis heureux », sino a través de los diálogos con los otros personajes, con los gestos, con la mímica y como veremos, con la proyección de su interioridad en el espacio.

IV. C. 5. *L'Automne à Pékin*.

Según Pestureau[98], France Peterson[99] o Guy Laforet[100], es a partir de *L'Herbe rouge* (1950), cuando se aprecia la influencia de la Semántica general de Korzybiski en la obra vianiana. Pero eso no significa que Vian esperase a impregnarse de la teoría de Korzybski para meditar y reflexionar sobre el lenguaje; además se supone que Vian podría haber tenido conocimiento de esta semántica desde 1946. El caso es que, si en *L'Écume des jours* era notable la creación de un *langage-univers*, –como observó Jacques Bens–, en *L'Automne à Pékin*, –quizá su novela más enigmática–, el empleo y el provecho de expresiones, locuciones, frases y tonos es también significativo, e incluso crucial para la caracterización de los personajes. El lector compone las figuras y los caracteres de los diferentes personajes de *L'Automne à Pékin*, a medida que se desarrolla la novela, gracias a los gestos y palabras que emiten. Amadis Dudu, Claude Léon, Petitjean, Angel, Anne, Rochelle, el Pr. Mangemanche, Athanagore, Cuivre, Pippo, Olive, Didiche... se distinguen, se particularizan y se representan por sus actos de habla.

Para empezar, Dominique Goossens separa, –a nuestro entender muy acertadamente– en su artículo « À propos de l'Automne à Pékin : le désert, les cailloux et les lions[101] », los personajes que hablan sin decir nada, aquellos que escuchan sin pronunciarse y los que hablan con propiedad, con un dominio inusitado del lenguaje.

[98] *Vid*., Pestureau, « Boris contre Aristote » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*.
[99] France Peterson en « Boris Vian et la Sémantique générale », en el Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 445-456.
[100] Guy Laforet en « Korzybski et Boris Vian », en el Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 457-464.
[101] Goossens, D., « À propos de l'Automne à Pékin : le désert, les cailloux et les lions ». in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 307-325, más la discusión que deriva de la exposición, pp. 327-332.

En el primer grupo se situarían los jefes y aquellos que llevan uniforme: Amadis Dudu, el contramaestre Arland, el jefe de Claude Léon, el capitán del barco y el inspector que persigue en bicicleta a Mangemanche. « tous qualifiés de beaux salauds[102] ».

En el grupo de los sometidos se encontraría Anne, Rochelle y Angel, los obreros Marin y Carlo, Pippo y el interno de Mangemanche.

Y en el de los insumisos, Athanagore, Petitjean y Mangemanche.

En los tres casos la situación es clara: el funcionamiento o no del lenguaje, respecto al código, refleja el lugar que ocupan los personajes en la jerarquía social que forman los nuevos «exopotamianos».

Los jefes tienen la propiedad de hablar, y sobre todo de mandar, pero tras sus palabras se esconde un vacío vertiginoso. « La seule activité d'Amadis Dudu consiste à recopier et à dicter des lettres à Rochelle et à surveiller les gestes de ses ingénieurs et ouvriers. Il tire son pouvoir de la parole et il maintient l'ordre grâce au discours répétitif[103]. ». Exactamente igual que Miqueut en *Vercoquin et le plancton*, Amadis expresa su respeto por la ley y el código, toma las palabras al pie de la letra olvidando el verdadero referente. Amadis es un ejemplo de dictador, pero su discurso sin referente nos hace desde el principio prever su fracaso. Arland repite el discurso de Amadis como un disco rallado, si Amadis tortura a los ingenieros, él se encarga de los obreros.

Durante el primer movimiento, los personajes sometidos a la tiranía de Amadis permanecen callados: Anne y Angel hacen sus cálculos, Rochelle escribe cartas, Marin y Carlo trabajan. Los únicos momentos en los que hablan son o bien para confirmar las palabras de los jefes o para cuestionar a los insumisos. Pero a partir del momento en el que Amadis decide partir el hotel por la mitad, –el lugar de los encuentros–, comenzará una fase de agitación. Angel se despierta, rechaza el trabajo y empieza a expresar su parecer. Después le seguirá Anne que Amadis no consigue «amadouer». « Et ensuite vous allez vous remettre au boulot. – Non, dit Anne, posément. » (AP, Mov. II, cap. XV, 383). Marin y Carlo se negarán a recibir órdenes. Y Anne y Angel marcarán su

[102] Goossens, D., « À propos de l'Automne à Pékin : le désert, les cailloux et les lions », *op. cit.*, p. 315.
[103] *Ibid*.

independencia y su insumisión total, defendiendo su individualismo y su libertad. Al final se pasarán al bando de los inconformistas.

En ese bando se sitúan los sabios, Athanagore, Mangemanche y Petitjean, que adoptan una actitud compleja respecto al código. Lo manejan a su antojo y no se equivocan, como los jefes, con las trampas de la lengua. « [...] ils s'amusent à brouiller le code et à le répéter rigoureusement, afin de marquer leur indépendance par rapport aux chefs et de les prendre au piège[104]. ».

IV. C. 5. 1. Los personajes dirigentes ininteligibles.

Observemos cómo se expresan los personajes del primer grupo, el de los jefes *salauds*.

Amadis Dudu es el primer personaje que aparece en *L'Automne à Pékin*, en el *incipit* y en el primer preludio, A. En esta presentación se expresa con un discurso muy distinto al que tendrá cuando llegue al desierto y sea jefe de la expedición para construir la vía férrea. En el preludio, en el trayecto de autobús que le conduce a Exopotamie, se pone de manifiesto su apocamiento y su falta de dominio de la palabra.

> Amadis Dudu s'agrippa à la barre verticale et tendit son ticket, mais le receveur lui tapa sur les doigts avec sa pince à cartes.
> – Lâchez ça ! lui dit-il.
> – Mais il est descendu trois personnes ! protesta Amadis.
> – Ils étaient en surcharge, dit l'employé d'un ton confidentiel, et il cligna de l'oeil avec une mimique dégoûtante. (AP, A, cap. I, 214).

Amadis se sitúa en una posición de suplicante, se comunica con el revisor con un tono humillado pero insistente, el revisor le trata como a un niño, y él debe soportar la locura de los ocupantes del autobús. Quizá esa actitud bochornosa que debe aguantar en el preludio es lo que lleva a Amadis a convertirse más tarde en un verdadero tirano con sus empleados.

[104] Goossens, D., « À propos de l'Automne à Pékin : le désert, les cailloux et les lions », *op. cit.*, p. 318.

> – Où est-ce qu'on va ? demanda Amadis.
> Le receveur, qui se nommait Denis, eut un geste d'ignorance.
> On ne peut pas savoir, répondit-il. C'est le machiniste[105] 21239 et il est fou.
> [...]
> – Avec ce conducteur fou, c'est ennuyeux, poursuivit le receveur, parce qu'on ne peut rien dire, il ne comprend pas. Il est idiot, en plus, il faut reconnaître. (AP, A , cap. II, 219).

Amadis se encuentra rodeado de locos, –pues el revisor demostrará no estar más cuerdo que el conductor–, y como es tremendamente lógico Dudu no se molestará en razonar o en entablar una conversación con estos individuos; cuando pretende sobornar al revisor para saber hacia donde se dirigen... « – C'est ça, dit le receveur, je cause, je suis gentil, je fais le con, et puis vous m'achetez. » (AP, A, cap. II, 220). Amadis se ha embarcado en el país de los locos, el conductor y el revisor del autobús, como el Sombrerero y la Liebre de marzo, están tarados. « Il est fou, vous comprenez, dit le machiniste. – C'est ça... murmura Amadis. Je le trouvais bizarre. – Ils sont tous fous à la Compagnie. » (AP, A, cap. III, 223). El desierto de Exopotamie es un espacio demencial, habitado por chalados, al menos desde la perspectiva de Amadis, que considerará a Athanagore y a Mangemanche como personajes excéntricos y disparatados; ellos a él lo considerarán como lo que es.

> – Eh bien, j'en sais rien de rien Mais là, rien, alors. Parce que personne ne peut te dire qu'il y ait une possibilité de s'embarquer en prenant cette route-là.
> – Où est-ce qu'elle passe?
> – Regardez, dit le receveur. [el cartel de Exopotamie] (AP, A, 221).

Una vez en el terreno de juego, Amadis someterá con sus órdenes en el trabajo a todos sus subalternos y empleados: a sus dos ingenieros, a su secretaria, al hostelero que le acoge y a los dos obreros que ejecutan. Pero deberá enfrentarse desde el principio a Athanagore, el personaje que ya estaba allí cuando él llegó y que construye sus galerías justo debajo de su línea ferroviaria; el médico Mangemanche que se niega a estar bajo sus órdenes. A medida que avance la intriga, todos sus empleados se insubordinarán. De

[105] Se confunde el maquinista de un tren con el conductor del autobús, la línea del autocar que se continuará con la del tren.

modo que hemos considerado oportuno analizar sus alocuciones en los diálogos con estos personajes que se le enfrentan.

Como botón de muestra: cuando Athanagore le pregunta si corre sangre por sus venas, –si es visceral–, él es incapaz de comprender un tropo y lo toma al pie de la letra

> – Mais qu'est-ce que vous avez dans le ventre ? demanda-t-il.
> – Des tas de saloperies, comme tout le monde, dit Amadis.
> Il se tourna dans la direction opposée.
> – ... des tripes et de la merde. (AP, Mov. I, 290).

Siempre en dirección contraria, en contra de los demás, para Amadis sólo contarán las generalidades, –frente a Boris Vian y los 'patafísicos que privilegian las excepciones–, « Ça y est ! dit Amadis. Vous l'avez dite, la généralité. Alors, vous allez y aller. Le général pousse au particulier. » (Ap, Mov. III, cap. IX, 407), y será un ejemplo de la verborrea inútil que aplican los jefes y los militares para dar cuerpo –o carcasa– a ideas vacías.

Como el jefe de Claude Léon, que en el segundo preludio, le hace poner en peligro su vida pues le pide que le consiga un *égalisateur*, cuando, en ese momento, las armas están prohibidas. « – On l'a bien vu, au Libérationnement, dit Saknussem. Ils emmenaient les armes par camions entiers. Et naturellement, les honnêtes gens comme vous ou moi n'ont pas d'armes. » (AP, B, cap. III, 226). Pero tras el desarme él es el primero que desea volver a empuñar una, y como es demasiado cobarde se lo encarga a su empleado, con el que establece una relación de víctima y verdugo. Claude Léon pertenece en este preludio al grueso de los personajes sumisos, pero gracias a Petitjean alcanzará la independencia y dará sentido a su vida en el desierto y en los movimientos.

Aquí, sin embargo, en esta presentación, aparece totalmente esclavizado por su jefe que le domina.

> – Bonjour monsieur Saknussem, balbutia-t-il.
> – Maladroit ! gronda l'autre. Toujours des taches...
> – Excusez-moi, monsieur Saknussem, dit Claude... mais...
> – Effacez-ça !... dit Saknussem. (AP, B, cap. III, 225).

El contramaestre Arland ejercerá su poder, en el exterior, martirizando a Carlo y Marin. « la force de son discours se double de celle des coups de cravache[106] ». Y el capitán del barco, un individuo obsceno que agredirá a la niña, a la inocente Olive, produce igualmente un discurso sin referente. Cuando los niños le preguntan el nombre de un pájaro que él no conoce, en lugar de admitir su ignorancia, asegura que se trata de una especie extraña, y que él sólo conoce los pájaros comunes como el *fanfremouche*, *l'écubier*, el *caillebotis*, la *mouture*, *l'épervuche*, *l'amillequinen*, la *bêtarde*, el *cantrope*, el *verduron des plages*, el *marche-à-l'oeil* y el *coquillet*[107]. Todos ellos *mots-valises* que denominan pájaros imaginarios, mientras que el «extraño» pájaro no es más que un cormorán. Pero para el capitán los pájaros ordinarios son aquellos que nadie conoce.

Ese vacío de las palabras, de los discursos pronunciados por los jefes, lo encontramos también en las reuniones periódicas de los miembros de la compañía de Amadis, que dirigen desde lo lejos los hilos de los personajes subordinados que se encuentran en el desierto.

> – Je ne suis pas de cet avis.
> – Vous nous faites perdre notre temps avec vos interruptions perpétuelles.
> – Excusez-moi je pensais à une autre chose.
> – Et les agents d'exécution ?
> [...] j'ai également embauché à ce jour un médecin et un interne dont la présence sera précieuse lorsque les accidents du travail auront atteint leur plein rendement. [...]
> la nourriture et le logement du personnel technique de direction seront assurés par le restaurant Barrizone. [...]
> Robert Gougnan du Peslot, me paraît la personne rêvée pour accepter les fonctions de directeur commercial de l'affaire.
> – Je ne suis pas de cet avis. [Leitmotiv]. (AP, Mov. I, cap. II, 270).

Estos «controladores», que prevén ya incluso el rendimiento de los accidentes de trabajo, dicen cosas tan ilógicas como las que se podían escuchar en las asambleas semanales de la CNU (VP). Las preguntas y respuestas no se encadenan, y la falsa

[106] Goossens, D., *op. cit.*, p. 316.
[107] « [...] en dehors de ça, on peut citer la mouette et la poule vulgaire qu'ils appellent en latin cocota deconans. » (AP, Mov. I, cap. V, 281).

discusión se interrumpe varias veces con el *leitmotif*, « je ne suis pas de cet avis », las frases son rechazadas en cuanto se pronuncian.

> [...] il s'agit d'un monologue qui veut se faire passer pour une discussion « démocratique » en se doublant d'une fausse discussion, de paroles dénuées de sens et qui viennent mal à propos. L'Assemblée reflète donc très exactement la situation qui s'établit dès le début dans le désert : le pouvoir dictatorial, l'ordre s'installent en se fondant sur la manipulation des mots[108].

Pero ante este asentamiento de un orden quimérico, en realidad inexistente, algunos personajes se rebelarán pasando del silencio de la sumisión a la revuelta verbal.

IV. C. 5. 2. Los personajes sumisos se rebelan.

Claude Léon, –como hemos observado–, en el preludio, en la prehistoria, es un personaje sumiso, subordinado a su jefe. Pero cuando deja estallar su lado violento y se libera disparando al guardia y al ciclista, aunque después sea encarcelado e intente suicidarse, –de una manera demasiado cómica para mostrar en algún momento desesperación–, su temperamento sufre un cambio. Es capaz de mentir y de burlarse de la autoridad. « – Ce n'est pas pour me pendre, dit Claude. J'ai mes bretelles, ce serait déjà fait. – Me pendre ! dit Claude, et il rit. » (AP, B, cap. VII, 231). En el capítulo siguiente ya está intentando ahorcarse con sus tirantes. El tener un arma en sus manos parece que le trastoca.

> – Enfin, dit l'avocat en se levant pour partir, pourquoi, réellement, aviez-vous ce revolver sur vous ?
> – Je vous l'ai dit... dit Claude.
> Il le dit encore une fois. (AP, B, cap. VI, 230).

Gracias al abbé Petitjean, –a ese personaje, como veremos, tan paradójico–, Claude Léon recobra la razón, se vuelve pacifista y ermitaño. Y descubre la independencia, deja a un lado su vida de sumisión, el mundo gris de la oficina y la cárcel, para dedicarse gozoso a su penitencia: fornicar con la mulata Lavande.

[108] Goossens, D., *op. cit.*, pp. 317-318.

Los personajes que componen el triángulo amoroso, Angel, su doble Anne y Rochelle, estarán bajo el mandato de Amadis Dudu.

En el preludio, C, Angel sólo expresa sus celos y su rivalidad incipiente con el que ha sido su amigo durante cinco años. Angel, que acaba de conocer a la bella Rochelle, ya se siente atraído por ella. La mujer en las novelas de Vian suele ser considerada como una pertenencia, y en principio los personajes masculinos respetan la prioridad de sus amigos en esa propiedad.

> Toutes les fois qu'il [Angel] rencontrait une jolie fille, il éprouvait un désir de propriété. L'envie d'avoir des droits sur elle. Enfin, Anne était son ami.
> – C'est un type remarquable, dit-il. Très doué.
> – Ça se voit tout de suite, dit Rochelle. Il a des yeux épatants, et une belle voiture.
> – À l'École, il réussissait sans difficulté aucune, là où d'autres mettaient des heures.
> – Il est très costaud, dit Rochelle. Il fait beaucoup de sport.
> – Je ne l'ai pas vu rater un seul examen en trois ans.
> – Et puis, j'aime la façon dont il danse. (AP, C, cap. I, 239).

Como ya apuntábamos en el capítulo de las relaciones, a cada reseña que aporta Angel sobre las habilidades intelectuales de amigo Anne, Rochelle responde, desde su perspectiva superficial, con datos sobre su físico. Ella sólo señala sus ojos, sus músculos, lo bien que baila –juicio con el que Angel no puede estar para nada de acuerdo– y por supuesto su coche. Aún así, Angel la ama.

Por ironía del destino, o por inatención de Anne, el coche en el que circulan atropella al ingeniero que debería ir a Exopotamie y éste propone a Angel que le sustituya.

> Anne avait une sale figure. Il était pâle. Il croyait que l'homme agonisait.
> – C'est vous ? hoqueta l'homme en désignant Angel.
> Une crise de fou rire le reprit. Les larmes ruisselaient sur sa figure.
> – Remettez-vous, dit Angel. Vous devez avoir très mal.
> – Je souffre comme un veau, parvint à dire le monsieur. [...]
> – Vous êtes ingénieur ? dit-il à Angel.
> Son rire se calmait un peu.
> – Oui... murmura Angel.

> – Vous me remplacerez, alors. Je ne peux pas décemment aller en Exopotamie avec une hanche brisée en cinq morceaux. Si vous saviez ce que je suis content !.... (AP;C, cap. II, 241-242).

Cuando se produce el atropello, Anne se queda descompuesto, terriblemente pálido, y Angel, de algún modo intercambia su papel con él, no es Anne el que se acerca a hablar con el herido sino Angel. Y el herido en lugar de mostrar dolor o cólera se ríe como un loco al contemplar la posibilidad de que se le sustituya. Lo cual ya indica desde el principio que ese trabajo que va a ofrecerles no debe contemplarse como una panacea. En todo momento Angel se confunde con Anne, pues los dos son ingenieros, –el lenguaje puede ser engañoso y crear equívocos– pero cuando Angel deshace el malentendido y le anuncia que la persona que conducía era Anne, el atropellado cae aún en el error de creer que se trata de una chica. Y es que, es cierto que el nombre de Anne, –ese nombre de perro, como dirá Didiche–, resulta sexualmente ambiguo.

Finalmente son contratados los tres. Cornélius Onte propone para su puesto de ingeniero a Anne. Y Angel decide investigar si su amigo está realmente interesado o enamorado de Rochelle, preguntándole si la va a echar de menos:

> – As-tu revu Cornélius ?
> – Il m'a téléphone. Je dois partir après-demain.
> – Ça t'embête tant que ça ?
> – Non, dit Anne. Ça me fera voir du pays, au fond.
> – Tu ne veux pas le dire, dit Angel, mais c'est à cause de Rochelle que ça t'ennuie. (AP, C, cap. III, 243).

En realidad parece que a Anne no le preocupa en absoluto Rochelle, y está más interesado en que su amigo Angel le acompañe. El personaje doble es inseparable.

> – Tu devrais venir avec moi.
> – Mais tu n'es pas amoureux d'elle ? demanda Angel.
> Cela remuait un peu anormalement du côté de son coeur. Il essaya de s'empêcher de respirer pour arrêter, mais c'était fort.
> – C'est une très jolie fille, dit Anne. Mais il y a des sacrifices à faire. (AP, C, cap. III, 243-244).

Anne no tiene ningún problema en sacrificarse y en separarse de esa chica hermosa como si se tratara de un héroe que fuese a la guerra; parece que en las grandes empresas masculinas, de los héroes vianescos, las mujeres no cuentan para nada. Salvo para aquellos que aún son capaces de emocionarse con el amor y de sentir su corazón batir como un tambor. Como es el caso de Colin en *L'Écume des jours* y de Angel en *L'Automne à Pékin*, después ni Wolf, ni el Angel de *L'Arrache-coeur*, ni por supuesto Jacquemort, serán personajes enamorados, sino más bien desilusionados.

En cuanto Anne expresa la idea de que Rochelle sea también contratada, Angel se decide con mucho gusto a acompañar a su amigo.

> – Au fait, dit Anne, si je la faisais embaucher par Cornélius comme secrétaire ?
> – C'est une bonne idée, dit Angel. Je vais en parler à Cornélius en lui demandant s'ils ont du travail pour moi.
> – Tu te décides tout de même ? dit Anne.
> – Je ne vais pas te laisser tomber comme ça. (AP, C, cap. III, 244).

Cuando lleguen al desierto, los tres estarán bajo las órdenes de Amadis, pero Angel será el primero en encontrar y en entablar amistad con los tres sabios, Atha, Petitjean y Mangemanche, y por tanto será el primero en sublevarse, y en responder al discurso absurdo de Amadis.

> – Hohé !... cria Athanagore.
> – Hohé !... répondit la voix d'Angel.
> Ça s'arrêta, et c'était Angel. Ils le rejoignirent en quelques instants. [...]
> – Bonjour dit Athanagore. Je vous présente Cuivre et l'abbé Petitjean. (AP, Mov. I, cap. XI, 309).

Así se producen los encuentros de este pupilo con el investigador del desierto y las profundidades, con el médico del que heredará las camisas amarillas y con el abad que le impedirá suicidarse y le abrirá los ojos para que no deje de mirar a la vida. Si en el primer movimiento de la novela Angel está entre los que callan, también es el que escucha los consejos de los insumisos. Hasta que, a partir del segundo movimiento, cuando todo comienza realmente a agitarse, Angel manifiesta sus opiniones. Por eso, cuando el Pr. Mangemanche debe marcharse porque ha matado al interno Angel dice: « [...] tout le monde tue des gens tous les jours. Je ne comprends pas pourquoi il a refusé

une place d'ermite. La religion a été inventée pour placer les criminels. Alors ? » (AP, Mov. II, cap. XI, 369). Angel, como sus maestros en el arte de emplear el lenguaje para expresar su interioridad, empieza a ser consciente de las dificultades que entraña intentar exteriorizar los sentimientos, de lo embarazoso que puede resultar. « On a un mal énorme à le dire quand on n'est pas habitué aux mots. » (AP, Mov. II, cap. XIII, 376).

Al final, cuando cometa el fratricidio, cuando asesine a su doble empujándole al pozo, Angel no deseará ser engañado por las palabras, no querrá eufemismos, ni medias palabras, ni compasión. Sin embargo el abbé Petitjean y Athanagore, siempre tan juiciosos, mudarán la gravedad de esa muerte gracias al lenguaje; porque ese desenlace podría haber sido al revés, en lugar de caer la moneda de cara podría haber caído de cruz, y, en lugar de Anne, el muerto podría haber sido Angel.

> – Parce qu'il faut choisir, dit Petitjean. C'est emmerdant, mais, c'est comme ça. [...]
> – Je l'ai tué, dit-il. Il est mort.
> C'est un accident.
> – Non, dit Angel.
> – Si, dit l'archéologue. Vous pouvez tout de même accepter ça de lui.
> – Vous avez l'habitude des cadavres, dit Athanagore, moi pas. Seulement des momies. (AP, Mov. III, cap. VII, 401-402).

Angel, en contacto con estos personajes sapientes y eruditos, heredará su discernimiento y su capacidad para saber aquello que los demás no conocen, su clarividencia. « – Il faudra que je regarde les calculs, dit Angel. – Qu'y a-t-il ? demanda l'archéologue. – Rien, dit Angel. Une supposition. Je ne veux pas y aller. » (AP, Mov. III, cap. VIII, 404). Angel es el primero en darse cuenta de que están construyendo la vía del ferrocarril justo encima de la vía de fe de Athanagore y que, por tanto, han cometido un error de cálculo que puede ser fatal. Atha también lo había intuido. « On fait le même boulot que vous mais en dessous. » (AP, Mov. II, cap. IV, 331).

Muerto su rival y una vez que ha instado a Rochelle al suicidio y que ha visto desde una duna, junto al abbé Petitjean, cómo la vía férrea, la locomotora y todos los

personajes que en ella había, son tragados por el foso de la línea de fe que corre por debajo, Angel decide suicidarse. No es la primera vez que se cruza en su mente ese pensamiento, pero esta vez está decidido. En la mano lleva el frasco del veneno que ha ingerido Rochelle. Pero entonces surge el abbé Petitjean, que le da un puñetazo, derrama el contenido de la botella y consigue convencerle con sus palabras de que aún le queda mucho por ver, quizá en *L'Arrache-coeur*.

> La figure d'Angel paraissait s'éclairer peu à peu.
> – Il y avait la mer, dit-il. En venant. Les deux gosses sur le pont. Les oiseaux.
> – Rien que ce soleil, dit Petitjean, ça ne vous suffit pas ?
> – C'est pas mal... dit Angel lentement. Il y a l'ermite et la négresse.
> – Et la fille d'Athanagore...
> – Laissez-moi chercher, dit Angel. Il y a des tas des choses à voir. Il regarda le flacon. (AP, Mov. III, 415).

Petitjean le hace recordar aquello por lo que merece la pena vivir: por el mar, los niños, los pájaros, *–L'Arrache-coeur–*, por el sexo y el Sol. Angel debe escoger entre el frasco o el mundo. Hay muchas cosas por hacer, además de líneas férreas absurdas que no conducen a ninguna parte y que se destruyen por estar construidas sobre otras vías. Hay mucho por ver, regresar al mar, por donde llegará quizá a la casa del acantilado en *L'Arrache-coeur*. Angel se salva, se marcha de ese sitio. « – Je ne sais pas, dit-il. Je trouve des choses à voir, à sentir, mais pas encore à faire. Je ne peux pas savoir ce que j'ai déjà fait... [...] – Quand on en a vu beaucoup, dit Petitjean, on sait ce qu'on doit faire. » (AP, Mov. III, 416). Antes de actuar es necesario contemplar; los dos últimos héroes, Wolf y Jacquemort, se limitarán a ver, a observar.

Angel aprenderá, se rebelará y se salvará, franqueará los límites. Anne y Rochelle también contestarán a la autoridad de Dudu, pero ninguno de los dos vivirá, serán sacrificados por Angel para poder liberarse.

> – Bonjour ! dit Anne sans se déranger.
> – Et votre travail ? remarqua Amadis.
> – Vous croyez qu'on peut travailler avec ce vacarme ?

> – Là n'est pas la question. Vous êtes payé pour travailler dans un bureau et non pour flâner les mains dans les poches. (AP, Mov. II, cap. XV, 380-381).

A partir del segundo movimiento no sólo Angel se despreocupará del trabajo y empezará a vagar por las dunas junto a Atha y Petitjean. Anne se emancipará después pero también plantará cara a Amadis y deambulará como Angel. Y Rochelle abandonará también su puesto, eso sí, en el tercer movimiento y la última, pues antes los agentes de ejecución, es decir, la mano de obra compuesta únicamente por Marin y Carlo, iniciarán una refriega.

> – On va vous casser la gueule, dit-il.
> – Ne fais pas ça, Marin... murmura Carlo.
> – Si vous me touchez, dit Amadis, je proteste.
> Marin fit deux pas vers lui et le regarda, et avança encore jusqu'à le toucher.
> – Je vais vous casser la gueule, dit-il. On n'a jamais dû le faire. Vous puez le parfum. Vous êtes une sale tante et un emmerdeur. (AP, Mov. III, cap. I, 388).

El enérgico Marin lanza dos veces a Amadis la advertencia argótica: « on va vous casser la gueule », y frente a la amenaza musculosa que acompaña esa frase impetuosa, vigorosa, Amadis Dudu sólo puede protestar mediante una frase condicional, –« si vous me touchez je proteste »–, que resulta ridícula. Nada pueden las órdenes despóticas frente al lenguaje de los puños. « Je sais que je ne dois pas lui casser la gueule, mais je crois que je vais le faire quand même, sinon il va m'entourlouper. – Après tout, dit Carlo, si tu le fais, je peux t'aider. » (AP, Mov. III, cap. I, 389). Los agentes de ejecución golpean a Amadis y se sublevan a su manera, pero al final parece que, irónicamente, la fuerza bruta y el poco desarrollo de su cerebro hacen que Carlo y Marin no cuestionen la base de su trabajo.

> – On va être virés, dit Carlo.
> Tant pis, murmura son camarade. On se reposera. Il y a plein d'escargots dans ce désert. C'est les gosses qui disent ça.
> – Oui, dit Carlo. On va en faire un drôle de plat.
> – Quand le chemin de fer sera fini.
> – Quand il sera fini. (AP, Mov. III, 390).

Esa repetición final: « Quand il sera fini », demuestra que los personajes dobles, Carlo y Marin, comparten una misma consciencia, o más bien una misma falta de consciencia porque no les importa ser despedidos e ir a coger caracoles con sus hijos, siempre y cuando el trabajo esté acabado. Los obreros olvidan fácilmente sus reivindicaciones, no son consecuentes, no piensan, son sólo fuerza bruta.

Pippo Barrizone, el simpático dueño del hotel, tiene un divertido acento pseudo italiano. « – Salut, La Pipe, dit Athanagore. – Bon giorno, dit Pippo... Facchè la barba a six houres c'to matteïgno ? ». (AP, Mov. II, cap. IV, 328). La Pipe es también un personaje sometido a Dudu, pero en cuanto éste le comunica su decisión de partir por la mitad su hotel para que la vía pase por en medio sin desviarla ni un ápice, Pippo se subleva lingüísticamente, y se burla de Amadis. « – Amapolis Dudu. Il n'aime pas que je chante. – Amadis, rectifia Cuivre. –Amadis, Amapolis, Amadou, qu'est-ce que ça peut nous foutre ? » (AP, Mov. II, cap. IV, 329). Vian pone de relieve su pronunciación y le otorga una palabra mágica que le identifica, « Pourrrque ». « – Les pourrrques ! murmura Pippo. [...] Il s'en alla en marmottant des jurons à résonance méridionale. » (AP, Mov. II, cap. V, 335). « – Il t'exproprie ? – Eh, c'est comme il disait, fit la Pipe. Il m'extériorise. [...] – Eh, je m'en fous, moi, de ce pourrrque d'avion ! » (AP, Mov. II, 341). Pippo se burla de la manera de hablar de Amadis y de su patronímico. Pero el acento italiano de Pippo, que se aprecia en el sonido /R/ o la interjección « Eh », también resultan muy cómicos.

En cuanto a decir tacos y palabrotas[109], el personaje sumiso más deslenguado es el interno del Pr. Mangemanche. « Nom de dieu ! dit l'interne. Nom de dieu de nom de dieu de merde ! Qu'est-ce que ça déménage ! » (AP, Mov. II, cap. VI, 338). El interno, más que un personaje secundario debe considerarse como un contrapunto para el Pr. Mangemanche. En esta novela el doctor de Chloé no sería lo que es sin sus conversaciones con Amadis y con el interno. Este interno, carece de nombre y sólo es conocido por sus barrabasadas con los objetos animados, con la silla enferma a la que inyecta estricnina y con el avión Ping 903 que le muerde. Pero, al contrario de los otros

[109] Vian no censura las palabras malsonantes de sus personajes, no utiliza para improperios o blasfemias símbolos como en los bocadillos de los tebeos: « @ ✝ ☠ 💣 ☹ ».

personajes de este grupo de sumisos, –desde el punto de vista del lenguaje–, el interno expresa desde el principio sus opiniones discordantes sobre, por ejemplo, el color de las camisas de Mangemanche o sobre el psicoanálisis. « Enfin, c'est transparent ! vous avez étudié Freud, je suppose ? – Mais non, dit l'interne. C'est démodé voyons ! Il n'y a que les arriérés pour croire encore à ces choses-là. » (AP, Mov. II, cap. VI, 342). El Pr. Mangemanche no se ha forjado sobre él una imagen muy benevolente, lo considera un imbécil, « Vous n'êtes pas très intelligent, c'est tout. On peut vous pardonner ça. » (AP, Mov. II, cap. VI, 342). Y cuando su adorado modelo reducido de avión muerde al interno, –como si fuera su animal de compañía–, casi lo siente más por su Ping 903.

> Il posa l'avion sur le sable.
> – Ça me fait mal...
> – Faites voir.
> Il tendit sa main.
> – Passez-moi votre mouchoir, dit Mangemanche.
> L'interne lui tendit son dégoûtant chiffon, et Mangemanche tant bien que mal lui banda la main en donnant tous les signes d'une répulsion prononcée.
> – Ça va ?
> – Ça va... dit l'interne. (AP, Mov. II, cap. VI, 343).

Luego tendrá que amputarle la mano, y ante el ataque de locura del interno que se traduce en una incontinencia verbal de tacos e improperios, Mangemanche lo matará.

> – Qu'est-ce que vous prend ? demanda l'abbé. Bateau, ciseau...
> – Des clous, dit l'interne. Vous me cassez avec vos conneries. Je vous chie sur la gueule, tous tant que vous êtes !
> – C'est pas la réponse, dit Petitjean. Il faut répondre : la bataille au bord de l'eau.
> – Ne lui parlez pas, dit Mangemanche. C'est un sauvage et un malappris. (AP, Mov. II, cap. X, 366).

El abbé Petitjean intenta aliviar el sufrimiento del interno, le ofrece sus servicios como religioso, y le dice las primeras frases de su invocación, de su jaculatoria, como un juego « Bateau, ciseau... » y el interno en lugar de responder « la bataille au bord de l'eau...□», le insulta. Igual que durante la misa los curas dicen unas palabras y los feligreses responden con otras, por ejemplo, amén; el abbé Petitjean, como personaje

que representa una institución sigue las ceremonias, las formas de culto y los cánticos de la Iglesia, –de las que Vian se burla al convertirlas en cantinelas de niños– pero su discurso suele ser apropiado para el momento.

Y esto nos lleva al tercer grupo, el de los sabios insumisos.

IV. C. 5. 3. Los personajes que dominan el lenguaje.

Athanagore castiga algunas veces a su ayudante Martin Lardier, obligándole, –como se hacía antes en la escuela–, a escribir cien veces una frase « – Ça n'a pas d'importance. Vous me ferez deux cents lignes pour ce soir. – Quel genre maître ? –Traduisez-moi en grec une poésie lettriste d'Isidore Isou. Prenez en une de la longueur. » (AP, Mov. I, cap. I, 262). « Vous me copierez le premier chapitre de ce livre, en écrivant de la main gauche et de droite à gauche. Et puis dites-moi où est le Cointreau ? » (AP, Mov. I, cap. X, 305). Esa repetición absurda de las palabras escritas da muestra, –como las plegarias que Petitjean repite tres veces con su rosario a una velocidad supersónica– de cómo Athanagore es capaz de ridiculizar el código lingüístico.

Pero lo que mejor sabe hacer Athanagore es enfrentarse al discurso de los jefes, de Amadis Dudu, y de echar por tierra todos sus absurdos enunciados. Cuando Amadis llega al desierto Atha se acerca a él esperanzado por conocer a alguien nuevo pero enseguida se ve defraudado. « – Il est arrivé par le 975. Il s'appelle Amadis Dudu. – Ah, soupira Athanagore, ils ont enfin ramassé un voyageur... – Il est installé, dit Martin. Il a emprunté un bureau et il écrit des lettres. » (AP, Mov. I, cap. I, 261). Lo único que sabe hacer Dudu, como Miqueut en *Vercoquin et le plancton*, es escribir mensajes repetitivos y cartas que nunca llegarán a su destino.

Athanagore pertenece al grupo de los que saben, mientras que Amadis no sabe ni siquiera cuál es su edad, Atha es capaz de adivinarla.

> – Cela simplifie tout. Avant de venir ici, j'ai eu des moments de timidité.
> – Ça paraît vous avoir passé, dit Athanagore. Quel âge avez-vous ?
> – Je ne peux pas vous donner une chiffre, dit Amadis. Je ne me rappelle pas le début.
> [...]
> – Je vous donnerai vingt-huit ans, dit Athanagore.

> – Je vous remercie, dit Amadis. Je ne saurais qu'en faire. Vous trouverez sûrement quelqu'un à qui ça fera plaisir. (AP, Mov. I, 264).

En oposición a la clarividencia de Athanagore, Amadis Dudu toma los enunciados al pie de la letra, no sabe qué edad tiene porque evidentemente no se acuerda de su principio y cuando Atha le «da» veintiocho años él le da las gracias pero no sabe qué hacer con ellos.

Pronto surgirá y crecerá una animadversión entre ellos. Son personajes totalmente opuestos, igual que sus líneas de trabajo, uno es superficial como su lenguaje de signos sin referente y como su línea férrea y el otro es profundo.

> – Je vous dérange ?
> – Naturellement, dit Amadis.
> [...]
> – C'est parfait, dit Athanagore, comme ça, vous vous rappellerez ma visite. Vous n'avez pas vu Dupont ?
> – Mais, non, je n'ai pas vu Dupont.
> – Oh ! dit Athanagore, vous allez fort ! Alors, où est-il ?
> – Enfin, nom de Dieu ! dit Amadis. Est-ce que c'est Martin ou moi qui s'envoie Dupont ? Demandez à Martin !
> Bon ! c'est tout ce que je voulais savoir, répondit Atha. Ainsi vous n'avez pas encore réussi à séduire Dupont ? (AP, Mov. I, cap. VII, 286-287).

Athanagore es muy astuto, hace unas preguntas para conocer las respuestas a las preguntas que no formula. Es claramente superior a Amadis en todo pero no cesan los enfrentamientos entre Athanagore, el profundo y Amadis, el superficial. Dudu se burla de él porque su trabajo no es serio.

> – Préparer leurs bureaux. Ils viennent ici pour travailler. Comment voulez-vous qu'ils fassent s'ils n'ont pas de bureaux ?
> – Je travaille bien sans bureau, dit Athanagore.
> Vous travaillez ? Vous ? .... enfin... Vous vous rendez bien compte que, sans bureau, il n'y a pas de travail sérieux, non ? (AP, Mov. I, cap. VII, 287).

Al igual que sucede con sus palabras vacías, los esquemas mentales de Dudu también están estereotipados y anquilosados, de ahí que defienda la idea de que uno no puede trabajar en algo serio si no lo hace en una mesa de oficina. Athanagore, sin embargo, sabe ver las cosas tal y como son, y su lenguaje es osado y libre. « – Qu'est-ce que vous allez faire en fin de compte ? dit Athanagore. Avec toutes vos notes et tous vos rapports ? Vous allez bâtir un ignoble chemin de fer puant et rouillé qui mettra de la fumée partout. » (AP, Mov. I, cap. VII, 287). La empresa de Amadis Dudu y del consejo también está vacía de sentido, porque ¿para qué sirve un tren en medio de un desierto si no pretende ir a ninguna parte? Atha demuestra que es un hombre ocupado en cosas más útiles que él. « Et casser des pots toute la journée pour les mettre dans des boîtes standard, vous vous imaginez que c'est une plaisanterie ? Et surveiller Lardier, et engueuler Dupont, et écrire mon livre de bord et chercher dans quelle direction on devrait creuser, alors, tout ça, ce n'est rien ? » (AP, Mov. I, cap. VII, 287). Desde la perspectiva del sabio arqueólogo, Dudu no es sólo un *salaud*, –recordemos que Miqueut era un *emmerdeur*–, sino también un maleducado, un individuo que no se rige por ninguna norma de convivencia. « Vous êtes un jeune homme mal élevé. Je veux bien vous aider à recevoir votre personnel, mais vous êtes mal élevé... Personne n'y peut rien, car vous l'êtes mal, mais également vous êtes élevé. C'est l'inconvénient. » (AP, Mov. I, cap. VII, 289). Athanagore sustituye al odioso Amadis en el recibimiento de los recién llegados al desierto, Angel, Anne y Rochelle. También será él el que reciba a Petitjean como si fuera el anfitrión de Exopotamie. En cuanto al papel protector que ejercerá con Angel, igual que el abbé Petitjean, Atha conocerá los entresijos del triángulo amoroso porque el corazón de Angel será para él como un libro abierto. Respecto a los personajes desdoblados Angel y Anne, su posición, como la de Petitjean, será clara, Athanagore escogerá estar al lado de Angel. Con él compartirá su ojeriza por Amadis. « – Amadis ?... – Oui. Il... – L'archéologue chercha ses mots en ce moment. – Positivement, il me casse le cul. » (AP, Mov. I, cap. VIII, 297). En cambio con Anne se mostrará distante y extremadamente crítico. « – Taisez-vous homme superficiel ! [refiriéndose a Anne] dit Athanagore. » (AP, Mov. III, cap. IV, 399). En efecto, para el sabio que trabaja en el subsuelo Anne es un ser superficial en el sentido figurado y en el literal.

> [...] vous ne savez pas ce que vous voulez. Tantôt ci, tantôt ça. Tantôt vous dites des conneries, tantôt vous avez l'air intelligent, tantôt vous êtes sensible, et tantôt aussi salaud qu'un marchand de bestiaux qui ne pense qu'à ça. excusez-moi, mon langage reste bien inférieur à ma pensée. (AP, Mov. III, cap. IV, 398).

Su lenguaje será inferior a su pensamiento... pero es bien contundente, Athanagore es de esos personajes vianescos que no tienen pelos en la lengua. Lo cuál, unido a una extraordinaria inteligencia, le sitúan en la liga de los clarividentes. Liga o agrupación a la que pertenece también el Pr. Mangemanche.

Mangemanche, como en *L'Écume des jours*, sigue más interesado en sus modelos reducidos que en su trabajo. A él lo que de verdad le motiva no es la medicina sino el vuelo de sus diminutos aviones.

> – La médecine, dit le professeur, c'est très bien pour se marrer, mais ça ne vaut pas les modèles réduits.
> – Ne dites pas ça, dit M. Cruc. J'ai commencé ma médecine il y a deux jours et ça me plaît.
> – Oh, vous en reviendrez ! dit Mangemanche. Est-ce que vous avez vu le nouveau moteur italien ?
> – Non, dit M. Cruc. Comment qu'il est ?
> – Terrible ! dit Mangemanche. On en mangemancherait. (AP, D, cap. I, 245).

« On en mangemancherait ! », Mangemanche es enérgico, efusivo y cree en aquello que le importa, mientras que lo que no le interesa le tiene sin cuidado. Pestureau lo compara con Groucho, por su forma de gesticular y de hablar, « [...] se brûla les doigts très fort. Il secoua sa main et la mit tout entière dans sa bouche. – Merde et merde ! jura-t-il. A travers ses doigts, on comprenait mal, heureusement. » (AP, D, cap. II**,** 247). Sus diálogos con Cornélius, el ingeniero accidentado, resultan cómicos porque Mangemanche no permite hablar a su interlocutor, decide que su proposición no le interesa incluso antes de haberla escuchado, porque él supone que nada tiene que ver con el único tema que en esos momentos le afecta, el Ping 903.

> – J'ai la hanche en cinq morceaux.
> – Qui vous soigne ?
> – Perriljohn. Ça va très bien maintenant.
> – Alors, pourquoi est-ce que vous m'avez fait venir ?

– Je voulais vous proposer quelque chose, dit Cornélius.
– Allez vous faire foutre ! dit Mangemanche.
Bon dit Cornélius, J'y vais.
Il tenta de se lever, et à peine avait-il mis le pied par terre que sa hanche se recassa. Il s'évanouit très nettement. (AP, D, cap. III, 248).

Cornélius Onte toma también, como Amadis Dudu, las palabras al pie de la letra. Y Mangemanche al no querer escucharle es como si adivinara un mal presagio. Pues al aceptar esa propuesta e ir a trabajar como médico al desierto, Mangemanche estará firmando su condena de muerte, allí desaparecerá él, el interno y su Ping 903.

Mangemanche prit un air excédé.
– Votre évipan ne vous suffit pas ? Vous voulez quand même recommencer vos fameuses propositions ?
– Mais non !... dit Cornélius. C'est... cette chaise...
– Eh bien, quoi ? dit Mangemanche. Elle est malade. On la soigne. Vous savez ce que c'est qu'un hôpital, non ? (AP, D, cap.VI, 250-251).

La lógica de Mangemanche es aplastante, la silla molesta a Cornélius porque se queja, y el doctor le hace ver que está enferma y que eso es un hospital. En ningún momento se plantea nadie que se trata de una silla, pues en esta novela, como en *L'Écume des jours*, los objetos, como hemos visto, están integrados en la vida de los humanos.

En sus conversaciones con su subordinado, el interno, observamos una relación problemática. Por ejemplo, a propósito de las famosas camisas amarillas del doctor, tanto el interno como Amadis Dudu las encontrarán horrorosas. Signo de que son unos seres inferiores.

– Pourquoi vous continuez-vous à porter des chemises jaunes, alors ? [después de la muerte de Chloé].
– Ça ne vous regarde pas, dit Mangemanche. Voilà encore une phrase que je vous répète quinze fois par jour et vous recommencez quand même.
– Je déteste vos chemises jaunes, dit l'interne. Voir ça toute la journée, ça vous ravage un type. (AP, Mov. I, cap. IV, 276-277).

Mangemanche no está dispuesto a hablar de ese tema con su interno, que es un no iniciado, de ahí que le repita la frase « ça ne vous regarde pas » quince veces al día. La insistencia estúpida del interno, –que parece no comprender el enunciado que emite el profesor–, sólo consigue que éste le repita una vez más las mismas palabras que funcionan como muro de contención. En el caso de Amadis Dudu que, –igual que Athanagore–, el Pr. Mangemanche detesta, se muestra más contundente ante la crítica a sus camisas gualdas.

> Au fait, pourquoi ne portez-vous pas des chemises jaunes !
> – C'est affreux, dit Amadis.
> – Oui, dit Mangemanche, je reconnais qu'avec votre teint terreux, ce serait un désastre. Les jolis hommes seuls peuvent se permettre ça. (AP, Mov. I, cap. VII, 291).

Mangemanche se enfrenta a la autoridad, a Amadis Dudu, del mismo modo que lo hace el arqueólogo, burlándose de su discurso vacuo y consiguiendo que sus palabras se vuelvan en contra de él. Cuando Amadis dice de sus camisas que son horribles, Mangemanche hacer ver que efectivamente a él le sentarían fatal, y cuando Amadis contra-ataca, al tacharle de feo, Mangemanche impone un respeto a su rango, a su autoridad como médico, y le obliga a que no olvide su condición de «Profesor». « Moi, en tout cas, je trouve que Dupont est plus joli que vous. – Professeur, compléta Mangemanche. – Professeur, répéta Amadis. » (AP, Mov. I, cap. VII, 291). No sólo obliga a Dudu a que le respete sino también a que interrumpa sus frases, así Mangemanche pasa un rato divirtiéndose a costa de Amadis.

Mangemanche consigue con estos ejercicios de repetición, amansar y domar a la fiera. « Amadis qui s'amadisouait[110]. » (AP, Mov. I, cap. VII, 292). Y es que, es muy fácil hacer caer a Amadis Dudu en la trampa del lenguaje, ya que este personaje respeta el código de forma exagerada. Cuando Athanagore se aleja de él y le dice que le deja plantado, Dudu se lo toma al pie de la letra y se queda sin moverse, hasta que se acerca el Pr. Mangemanche y se burla de él, de su deferencia incondicional a los enunciados.

[110] No es la primera vez que observamos verbos formados con el patronímico de un personaje y que designan acciones propias de ese personaje. De Amadis tenemos « s'amadisouer » (AP), de Mangemanche tenemos « mangemancher » (AP) y en un momento dado se dice « [...] cela faisait une croix, phénomène normal, car le royaume du Pape paprochait. » (AP, Mov. I, cap. VI, 283). Además en el relato « Surprise-partie chez Léobille « se habla de una « majoration » del Major.

L'archéologue m'a planté là, et je ne peux pas me déplanter.

– C'est idiot, dit le professeur Mangemanche. C'est juste une façon qu'on a d'écrire.

– Vous croyez ? dit Amadis anxieux.

– Broutt[111] ! dit le professeur, en soufflant brusquement au nez d'Amadis, qui eut très peur et se sauva en courant.

– Vous voyez ! lui cria Mangemanche. (AP, Mov. I, cap. VII, 292).

Mangemanche se mofa constantemente de Amadis. Le asegura que «dejar plantado a alguien» es lenguaje figurado y que se trata sólo de una manera de escribir, en lugar de una manera de hablar, ya que, como hemos visto, suele producirse una confusión voluntaria de los registros orales y escritos. Dudu hace el ridículo y muestra su naturaleza cobarde cuando Mangemanche le asusta.

Junto a Athanagore y Petitjean, Mangemanche ejerce también una influencia muy fuerte en Angel. Le ayuda también en cierta medida a abrir los ojos. El doctor le explica que su lista de fallos, de pacientes muertos, se iguala peligrosamente con su lista de pacientes salvados y eso significa que si sobrepasa la primera vendrán a arrestarle.

– Regardez, dit le professeur.

– C'est votre carnet à malades ? dit Angel.

– Oui. Ceux de gauche, je les ai guéris. Ceux de droite sont morts. Tant que j'ai de l'avance à gauche, je peux y aller.

– Comment ça ?

– Je veux dire que je peux tuer des gens jusqu'à concurrence du nombre de gens que j'ai guéris.

Les tuer de but en blanc ?

– Oui. Naturellement. Je viens de tuer Pippo et je suis juste à égalité. (AP, Mov. II, cap. VII, 350).

El profesor, como médico, es un personaje que se sitúa por encima de la vida y la muerte, que las controla, es un personaje mediático como Atha y Petitjean, cada uno en su campo. Y posee el don de la adivinación. Su forma de expresarse indica su enorme pericia con el lenguaje que maneja como quiere para expresarse. « La menace indépendante, implicite et implacable dont je suis présentement l'objet ne doit pas être

[111] Onomatopeya, lenguaje de bocadillo.

étrangère, pardonnez-moi l'allitération, à l'état nauséeux et voisin du coma dans lequel se trouve ma carcasse de quadragénaire barbu. » (AP, Mov. II, cap. VII, 352).

Mangemanche, cuando habla, puede reflexionar al mismo tiempo sobre el código, al remarcar esa aliteración /ëtR // etR/. Su sagacidad, –como la de Athanagore que intuye el desastre final–, hace que sepa de antemano cuál será su futuro, sabe que la mordedura del Ping en la mano del interno le acarreará problemas porque el interno no sobrevivirá, y él sobrepasará su límite, su cuota de enfermos fallecidos. « – On ne peut pas encore vous arrêter, dit Angel. Vous avez droit à un cadavre de plus. [...] la loi va toute de travers, en ce moment. » (AP, Mov. II, cap. VII, 353). Mangemanche, como los otros personajes insumisos, desconfía de las leyes, todo lo contrario de los personajes que detentan el poder.

Como sabe que el interno ya no tiene salvación, el brazo está gangrenado y se ha vuelto loco, decide huir del agente que irá a buscarle.

> Mais j'ai horreur des inspecteurs. Il faut que je coupe la main de cet imbécile et je m'en irai.
> [...]
> – Il est probablement mort, dit Mangemanche.
> Comment est-ce possible ? demanda l'archéologue.
> – L'insensibilisation... j'ai dû taper trop fort.
> Il rit.
> – Je plaisante. Regardez-le. (AP, Mov. II, cap. X, 364-365).

El Pr. Mangemange es capaz de hacer bromas y de ser sarcástico hasta el último momento.

> Il lui enfonça rapidement l'aiguille dans la joue ; l'interne poussa un cri aigu, puis son corps se détendit et il ne bougea plus.
> – Voilà, fit Mangemanche. Maintenant, je fiche le camp.
> – Il va dormir et se calmer ? demanda l'abbé.
> – Il aura l'éternité pour ça ! dit Mangemanche. C'était du cyanure des Karpathes. (AP, Mov. II, cap. X, 367).

Junto a Angel, el iniciado, y los sabios Atha y Petitjean, Mangemanche mata a su interno inyectándole en la mejilla cianuro de los Cárpatos. De ese modo no sólo se quita

de en medio al deslenguado interno sino que también se obliga a sí mismo a huir, ya que con él supera en número a la lista de pacientes a los que ha salvado. El profesor se irá como ha venido, con su automóvil, y se perderá en la zona negra, de sombra, en la que los seres desaparecen. Su perseguidor, en bicicleta, desaparecerá con él tragado por la nada.

Por último, el abbé Petitjean, –Little John–, es el tercero y quizá el más complejo y ambiguo de los personajes insumisos, de aquellos que se rebelan con su discurso contra la autoridad. Ya que, por un lado, Petitjean es un clérigo, lleva un uniforme y encarna a la autoridad de la Iglesia, –no hemos de olvidar que se trata de un inspector–, pero, por otro lado, es el que más se burla de la rigidez de su propio código[112].

L'abbé Petitjean es un personaje paradójico y por tanto muy interesante. Repitiendo sin cesar sus himnos, cantinelas y oraciones, a veces los respeta y otras veces no, y entonces, al deformar el código y las normas, indica su insubordinación, su rebeldía. Además las oraciones y palabras sagradas se transforman en su boca en un auténtico juego. Juego que todos los personajes insumisos adoran porque les permite evidenciar lo absurdo del código y la independencia de aquellos que se burlan de las reglas.

Como Petitjean es un personaje que se caracteriza fundamentalmente por lo que dice, analizaremos con más detenimiento sus intervenciones y sus diálogos con el resto de personajes.

El *abbé* aparece por primera vez compartiendo el preludio B con Claude Léon, al que, como hemos dicho, salvará de la cárcel y de sus intentos de suicidio.

> – Vous êtes un faux frère, lui dit-il. Signez un papier.
> – Transigeons dit l'abbé. Quinze jours d'indulgence ?
> – des clopinettes, dit le gardien.
> Oh ça va... dit l'abbé. Je signe. (AP, B, cap. IX, 233).

[112] Con su sotana al viento y sus piruetas el abbé Petitjean es probablemente el cura más realista y corpóreo de todos los religiosos que han circulado por las obras de Vian. Por ejemplo en el relato « Le Ratichon baigneur », publicado en *La Rue*, Boris Vian contaba la historia de un periodista de *La Rue*, –presumiblemente el propio Vian–, que hacía una entrevista a un cura creyente. Y era tal la fe del cura, y tan grande su desvinculación con el mundo, que el periodista llegaba a la conclusión de que no podía existir un ser semejante. Efectivamente, el cura se transparentaba como La Gloïre y el periodista/narrador acababa adoptando su identidad, pues ponía en la rúbrica final: Révérend Boris Vian. Membre de la SNCJ.

Petitjean es un religioso que se adapta a la vida real. Para empezar el guardián de Léon ni siquiera se cree que se trate de un clérigo, y no será la última vez que se dude de su condición de cura. El guardián le pide algo a cambio y Petitjean le ofrece indulgencia papal, pero acepta sin pensarlo un momento cuando el otro le pide cigarrillos. Petitjean se caracteriza por su permisividad con los demás y consigo mismo.

> – Loué soit le Seigneur, dit Claude Léon. Je voudrais me confesser. Je veux me présenter devant mon créateur garni d'une âme nette.
> – ... comme si elle avait été lavée avec persil ! dirent-ils d'une même voix suivant le rite catholique, et ils firent un signe de croix des plus classiques. (AP, B, cap. IX, 233).

Es curioso y divertido el hecho de que, mientras las palabras difieren tanto de la ortodoxia, los gestos, como persignarse, son de lo más clásico.

Aquí tenemos el primer ejemplo de plegaria o invocación del rito católico revisitado por Vian, pues para tener un alma limpia se repite « comme si elle avait été lavée avec persil ! » y es fuente de comicidad precisamente. Los personajes que conozcan los ritos, –como Claude Léon, el arqueólogo y su equipo, Angel y Anne–, los personajes cultos, instruidos, aunque no sean creyentes podrán comunicarse con Petitjean mediante un código propio, restringido, que utilizan y del que se burlan a un tiempo.

> – Foi de Petitjean ! s'exclama celui-ci presque aussitôt, c'est plaisir que de rencontrer des gens aussi religieux que vous.
> – Notre métier, expliqua Athanagore veut que nous connaissions ces choses. Quoique nous soyons plutôt mécréants. (AP, Mov. I, cap. X, 306).

A lo largo de la novela Petitjean no sólo se definirá como un cura–payaso por sus brincos y cabriolas sino también por el ludismo de su código eclesiástico, del lenguaje de « [...] notre Sainte Mère Église cornue et apostillonique... » (AP, B, cap. IX, 234). Pero, y por eso lo consideramos un personaje paradójico, Petitjean es mucho más que un simple bufón o un saltimbanqui, puesto que gracias a él se salvan Claude Léon y Angel. Su sentido del buen vivir, su carácter rabelesiano, le convierten en uno de los personajes más cuerdos y con más sentido común de *L'Automne à Pékin*. Cuando Claude León se culpabiliza de la muerte de sus víctimas, Petitjean plantea ese problema

de mala conciencia desde otro enfoque más práctico y real. Y lo mismo sucederá cuando Angel se auto-inculpe de las muertes de Anne y Rochelle.

> – J'ai tué un homme, dit Claude. Qui plus est cycliste.
> – J'ai des nouvelles, dit l'abbé. J'ai vu votre avocat. Le cycliste était conformiste.
> – J'ai quand même tué un homme, dit Claude.
> – Mais Saknussem a accepté de témoigner en votre faveur. (AP, B, cap. IX, 233).

Ante la repetición del enunciado de Claude « J'ai tué un homme », Petitjean no responde en absoluto con juicios acusatorios ni con sermones sobre la culpa y el arrepentimiento, o sobre la redención o el castigo del fuego eterno. Este religioso se preocupa por las cuestiones funcionales. El ciclista era conformista –¿reformista?–, lo cual parece agravar menos la situación y su jefe está dispuesto testificar en su favor.

En cualquier caso, para evitarle la cárcel, le ofrece un puesto de ermitaño en Exopotamie. Pero como Claude Léon insiste en su culpabilidad y en la necesidad de pagar su pecado, el *abbé* le describe su futura situación como un castigo más duro aún que la propia cárcel, sabiendo muy bien que no va a ser así.

> – Parfait, dit l'abbé. Si vous voulez être ermite, on vous en sort demain. L'évêque est très bien avec le directeur de la prison.
> – Mais je n'ai pas d'ermitage, dit Claude. Ici ça me plaît.
> – Rassurez-vous, dit l'abbé. On vous trouvera quelque chose d'encore plus moche.
> [...]
> – Il reste une bonne place d'ermite en Exopotamie, dit l'abbé On va vous donner ça. Vous serez très mal.
> – Parfait ! dit Claude. Je prie pour vous.
> Amen ! dit l'abbé. Bourre et Bam et Ratatourre !... terminèrent-ils en choeur, toujours selon le rite catholique, ce qui dispense, comme chacun sait[113], du signe de croix. Le prêtre caressa la joue de Claude et lui pinça le nez un bon coup (AP, B, cap. IX, 234).

El abbé Petitjean engaña a Claude Léon como a un niño; por su bien le ofrece una ermita en la que estará «muy mal», y en definitiva ejerce su papel como eclesiástico al recolocar a los criminales. De nuevo se despiden con uno de los ritos del código

[113] Guiño sarcástico al lector.

católico y en lugar de santiguarse Petitjean le acaricia la mejilla y le pellizca en la nariz como se hace con los chiquillos.

Una vez en el desierto, el abbé Petitjean reaparecerá en el primer movimiento ejerciendo su función de inspector de los ermitaños. Se encuentra en la tienda de Athanagore, personaje al que se asociará creando una pareja inseparable, como el gordo y el flaco, el austero y el apetente. Y mostrará su naturaleza humana, que de vez en cuando reviste el papel que insinúa su sotana.

> – Vous boirez bien un Cointreau, l'abbé ?
> – Cointreau n'en faut, dit l'abbé. Ma religion me le défend. Je vais me signer une dérogation si vous n'y voyez pas d'inconvénients.
> – Je vous en prie, dit Athanagore. Je vais chercher Dupont. Voulez-vous du papier et un stylo ?
> – J'ai des imprimés, dit l'abbé. Un carnet à souche. Comme ça, je sais où j'en suis. (AP, Mov. I, cap. X, 304).

Athanagore y el abbé Petitjean simpatizan con la misma celeridad con la que Athanagore siente ojeriza por Dudu; el arqueólogo advierte que Petitjean sabe contradecir órdenes y actuar al margen de los mandatos de la institución a la que pertenece.« –Vous causez bien, dit Petitjean. Vous êtes [Atha] un homme bien élevé. [...] Au fait, que devient votre jeune amie, la femme aux beaux seins? » (AP, Mov. II, cap. VIII, 355). Petitjean es un hombre además de ser un cura, es la única excepción a la idea de que el hábito hace al monje. De hecho cada vez que comete un pecado de gula o de lujuria, –los más comunes en él–, él mismo se firma una dispensa o bien recita a la velocidad de la luz el rosario sólo tres veces. Petitjean es también un maestro en manejar a su antojo el código y en burlarse de las normas cuando le asfixian.

Respecto a su rosario, –objeto que simboliza la repetición absurda–, que le encadena a la culpabilidad como un cilicio, en numerosas ocasiones Petitjean pedirá al azar un número a otro personaje, –tal y como se hace en los juegos–, y una vez que le den una cifra la reducirá siempre a tres[114]. El abbé Petitjean está dispuesto a salvarse de sus

[114] Simbología en la numerología, los tríos en *L'Écume des jours*, la trinidad de los sabios en *L'Automne à Pékin*, de los trillizos en *L'Arrache-coeur*.

pecados con una retahíla de oraciones pero siempre que sólo sean tres y dichas a una gran velocidad. Petitjean hace trampas.

> Quel âge avez-vous ?
> – Vingt ans, répondit Cuivre.
> – C'est trop, dit l'abbé. Dites trois.
> – Trois.
> Derechef, Petitjean égrena trois chapelets avec la rapidité d'une machine à écosser les petits pois. (AP, Mov. I, cap. X, 307).

Otro ejemplo:

> – C'est trop, zut ! dit l'abbé. Dites trois.
> – Alors, trois.
> Petitjean tira son chapelet et le dit trois fois, si vite que les grains polis se mirent à fumer entre ces doigts agiles. (AP, Mov. II, cap. VIII, 355).

El rosario en sus manos humea cómo un revolver en las de un pistolero, con él mata a su mala conciencia. Petitjean es un personaje curioso que sabe desentenderse cuando le conviene del papel que le ha adjudicado la Iglesia, y que desea sobre todo singularizarse, ser diferente a los demás en su pensamiento y en sus creencias, así como en sus actos y sus palabras. Por eso le incomoda un poco que los personajes con los que se relaciona en Exopotamie sean en el fondo tan parecidos a él, en concreto Athanagore. « – Nous dormons rarement, expliqua Athanagore. Ça fait perdre un temps fou, de dormir. – C'est exact, dit l'abbé. Je ne sais pas pourquoi je vous demandais ça car je ne dors jamais moi non plus. Je suis probablement vexé, car je croyais être le seul[115]. » (AP, Mov. I, cap. X, 307). Sin embargo, el abbé Petitjean se siente arropado y aceptado por esos nuevos compañeros, con los que comparte su buena obra, la rehabilitación del ermita y la educación de Angel.

> – Où en êtes-vous avec la grâce [la garce] ?

[115] Vian, en una emisión de France 3, afirmaba haber llegado a la 'Pataphysique a la edad de ocho o nueve años al leer una obra de Robert de Flers y Caillavet titulada *La Belle Aventure* y que contenía esta réplica: « Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penserons pas ».

– Ça va et ça vient.

– Idées ?

– Noires, dit Léon. Mais avec Lavande, c'est excusable. Noires, mais pas tristes. Noires et feu.

– C'est la couleur de l'enfer, dit l'abbé.

– Oui, dit Claude Léon, mais l'intérieur d'elle c'est du velours rose. [...]

– Je peux baiser Lavande... proposa-t-il.

Ce fut au tour de l'abbé de penser avec intensité.

– Personnellement, dit-il, je ne vois pas d'inconvénient. Mais avez-vous songé qu'il faudra le faire toutes les fois qu'il y aura des visiteurs ?

– C'est agréable, répondit Claude Léon. (AP, Mov. I, cap. XI, 313-314).

Cuando Petitjean, en calidad de inspector, visita a Claude Léon en su ermita, las preguntas sobre la Gracia y las respuestas que le da Claude tienen un doble sentido de carácter marcadamente sexual, como en los *double-talk*[116].

« – Où en êtes-vous avec la grâce ? o ¿con la *garce*? – Ça va et ça vient. Lo cual reproduce el vaivén del movimiento sexual. Las ideas de Léon son negras y rojas, los colores del infierno, por asociación con la piel y los cabellos de Lavande, la mulata que le acompaña en la ermita. Cuando Petitjean le exige que elija una penitencia, Claude Léon sugiere « baiser » Lavande y al religioso no le parece en absoluto indecoroso o irreverente. Su permisividad es inaudita.

De manera que esa fornicación será el acto santo elegido para redimir a aquellos que se acerquen hasta la ermita. Pero para que Petitjean conduzca a sus amigos hasta allí deberá hacer una selección previa, sólo serán dignos de observar el acto santo aquellos que conozcan el código, las fórmulas eclesiásticas vacías, pues no será necesario que sean creyentes, sólo bastará con que sepan las expresiones del abracadabra.

– Il n'y a personne pour contrôler, dit Angel. Nous pourrions vous accompagner.

– Et ma conscience ?... protesta Petitjean. Papanicale, roi des papillons...

– En jouant à la balle s'est cassé le menton !... s'exclamèrent en choeur les trois autres.

– Bon, dit Petitjean. Si vous connaissez le rituel aussi bien que moi, vous pouvez venir tous les trois. (AP, Mov. I, cap. XI, 311).

[116] Boris Vian, como traductor, se interesó mucho junto a Michelle por el *double-talk*, por el argot de los negros; un lenguaje con un doble sentido en el que el segundo era casi siempre de carácter sexual. En este caso, y si tenemos en cuenta que Lavande es negra, la utilización de esta jerga cobra mucho sentido.

Así se crea el círculo de los personajes que visitan la ermita: Petitjean, Atha, Angel y Cuivre, que se completará con Anne cuando éste se rebele contra Dudu. Este rito, esta peregrinación del hotel o de la tienda del arqueólogo hasta la ermita, será la excusa de deambulaciones y paseos.

> Aucun de vous n'a encore été voir l'ermite, je parie.
> – Non, avoua Angel.
> – Comment voulez-vous vivre dans des conditions pareilles ? dit l'abbé. On vous offre un acte saint de premier choix, vraiment réconfortant, et personne ne va le voir... (AP, Mov. II, cap. IX, 361).

Ni siquiera el espectáculo de la fornicación de Claude Léon con Lavande suscita luego en Angel un gran interés, en cambio, su lascivo doble Anne, en cuanto se cansa de Rochelle quiere conocer a la famosa Lavande. Y se acerca para ello a Petitjean que debe acogerlo en su grupo de «peregrinos» porque, como hombre cultivado, conoce también las fórmulas sagradas.

> – Trois petits bonhommes s'en allaient au bois ! chanta-t-il.
> – Quand ils revenaient ils disaient tout bas... reprit l'archéologue.
> – Atchoum ! Atchoum ! Atchoum ! [...] dit Anne en se mettant au pas.
> Petitjean s'arrêta et se gratta le nez.
> Il sait les formules aussi ! dit-il à l'archéologue. (AP, Mov III, cap. II, 391).

Boris Vian se muestra especialmente ingenioso, bromista y ocurrente con las palabras de la Santa Madre Iglesia, a las que confiere un aire marcadamente infantil, como se comprueba en estos ejemplos: « Pomme de reinette et pomme d'api... – Tapis, tapis rouge... dirent machinalement Angel et l'archéologue. » (AP, Mov. III, cap. VIII, 403). « – Une petite prière ? proposa-t-il. Je te tiens, tu me tiens par la barbichette... – le premier qui rira aura une tapette... – Si tu ris, pan, pan, pan Amen, conclut l'abbé. » (AP, Mov. III, cap. X, 416-417). Este tipo de juegos de palabras, de refranes y canciones que propicia Petitjean y que son un modelo de fijación del lenguaje y de burla a las convenciones, se encuentran a lo largo de toda la novela.

– Je vous en prie, dit l'abbé. Qu'y a-t-il de neuf ?

– Barrizone est mort ce matin, dit Athanagore.

– Magni nominis umbra... dit l'abbé.

– Jam proximus ardet Ucalegon... (AP, Mov. II, cap. VIII, 354).

El latín macarrónico eclesiástico se muda por citas aleatorias de *La Farsalia* de Lucano y de la *Eneida* de Virgilio[117].

– Je vous suis, dit-il.

– Une oie, deux oies, trois oies, quatre oies, cinq oies, six oies !... dit l'abbé.

– Sept oies ! dit l'archéologue.

– Amen ! dit Petitjean. (AP, Mov. II, cap. VIII, 357).

Ya hemos apuntado que, probablemente, el abbé Petitjean es el personaje que más se define por sus palabras, por su forma de hablar; y los demás personajes señalan su locuacidad y su tendencia a la charlatanería. « C'est stupéfiant ce que vous êtes bavard. » (AP, Mov. II, cap. VIII, 357). Él mismo es consciente de que no puede quedarse callado aunque lo que diga no tenga mucho sentido. « – C'est la première fois, dit Petitjean, que je reste aussi longtemps sans dire une connerie plus grosse que moi. Je me demande ce qui se passe. – Rassurez-vous, dit Angel. La voilà. » (AP, Mov. II, cap. XIII, 378). Petitjean se caracteriza, como hemos visto, por el juego que establece con el código, por eso a veces parece que no para de decir tópicos y frases hechas: « Vous n'arrêtez pas d'énoncer des truismes. » (AP, Mov. III, cap. VIII, 404). En realidad ha aprendido a ser libre con su mente y con su cuerpo y a expresar por su boca lo que los demás quieren oir. Su glotonería y su apetito sexual, –pues los ojos y las manos se le van detrás de Cuivre–, reflejan su temperamento terrenal aunque luego se ampare en la Iglesia. « – Il [Claude Léon] s'envoie une sacrée poule ! dit Petitjean. Le cochon !... Il claqua la langue avec un bruit et se signa presque aussitôt. » (AP, Mov III, cap. II, 392). Petitjean sabe conjugar su carácter humano con su oficio. Su lenguaje se construye mediante una lógica correcta, y eso le permite tener la clarividencia de Atha y

[117] Vian muestra su cultura clásica, –bachillerato en latín y griego– con dos citas « magni nominis umbra » (I, 135) de *La Farsalia*, poema épico de Lucano consagrado a las luchas de César y Pompeyo. Aquí se refiere a Pompeyo como «sombra de un gran nombre». Y la otra cita es de *La Eneida* de Virgilio (II, 311-2).

Mangemanche. Por ejemplo, cuando Atha, entre las dunas, no puede distinguir si se trata de Angel o de Anne, el *abbé* sabe que es Anne porque Angel está con Cuivre y no es posible que desaproveche la ocasión de estar junto a esa belleza.

> – Ce n'est pas Angel, dit l'abbé. C'est son copain. [...]
> – Vous avez des bons yeux.
> Non, dit Petitjean. Je pense qu'Angel n'est tout de même pas assez noix pour faire ça aussi vite avec une fille pareille. (AP, Mov III, cap. II, 391).

Al igual que Athanagore, Petitjean prefiere a Angel antes que a Anne; Angel se ha acercado a ellos desde el principio, les ha escuchado y ha aprendido, de manera que se sienten solidarios con él y no con ese otro ingeniero tan parecido físicamente a Angel pero que no ama ni tiene buenos sentimientos como él. El *abbé*, del mismo modo que Athanagore, no conversa cordialmente con Anne, antes bien, le acusa de las desgracias de Angel. Cuando Anne les comunica que ya no quiere a Rochelle y que deja la vía libre a Angel, pues ahora está dispuesto a conocer a Lavande, Athanagore le ruega que no se lo diga así a Angel y que se lo haga saber antes a Rochelle. Y Petitjean le echa en cara la rapidez de su mudanza « –Vous réglez les choses avec rapidité. – Je suis ingénieur, expliqua Anne. » (AP, Mov III, cap. II, 392). Y le intenta hacer ver la gran diferencia que existe entre él y su doble preferido, Angel.

> – Il [Angel] cherche autre chose, dit Petijean. Ce que je cherche, moi, dans la religion... enfin... en principe... parce que je fais quelques bénignes entorses au règlement... Mais je dirai une centaine de chapelets récapitulatifs ; quand je dis une cinquantaine... mettons trois. [...]
> – Il cherche autre chose, répéta Petitjean. Ne pensez pas qu'à la trique. Il y a ... [...]
> Je ne peux pas vous raconter des mots qui ne correspondront à rien en vous. (AP, Mov III, cap. II, 393-394).

Lo que quiere formular Petitjean, pero no puede porque las palabras que emplearía, «amor», «lealtad», no significan nada para Anne, es que Angel busca espiritualidad, y sensaciones sublimes, pues es un hombre sensible que ama y no es como él, un desaprensivo con los demás, no sólo con Rochelle, a la que ha usado, sino también con su amigo.

Una vez se quede solo Angel, y Anne y Rochelle hayan muerto, el abbé Petitjean será el que le guíe y le reconforte. Del mismo modo que ha conseguido salvar a Claude Léon de la muerte, evitará el final trágico de Angel, pues aparece, como por arte de magia, a su lado en el momento más crítico.

> – Je l'ai tué, dit Angel.
> – Non, dit Petitjean. Vous l'avez poussé et il est mort en arrivant sur les cailloux. C'est un hasard.
> – Vous êtes un jésuite... dit Angel.
> [...] j'ai été élevé chez les Eudistes[118], dit Petitjean avec calme. (AP, Mov. III, cap. VIII, 403).

Petitjean ofrece consuelo a Angel al describir el mismo hecho desde otra perspectiva más benevolente para su sentido de la culpabilidad. Angel le acusa de tergiversar con sus palabras los hechos, ¿pero acaso no es ese su oficio? Cuando Angel incita a Rochelle a beber la mitad del contenido del frasco, –del que si toma un poco duerme pero si toma un poco más no se despierta–, está decidido a tomar él la otra mitad y morir con ella, –como en las novelas o en las películas[119]–, pero titubea, se lo piensa porque no lo hace inmediatamente, sale fuera de la habitación y allí le espera Petitjean. Angel le confiesa ser también él el responsable de la muerte de la chica, pero el *abbé*, le quiere convencer de que eso no es cierto, no puede sentirse el causante de todas las desgracias, es insano.

> – Il ne peut pas mourir quelqu'un sans que vous éprouviez le besoin d'épiloguer, dit Petitjean.
> – Quand j'y suis pour quelque chose, c'est normal.
> – Vous croyez que vous y êtes pour quelque chose ?
> – Certainement, dit Angel.
> – Vous pouvez tuer quelqu'un et vous ne pouvez pas vous réveiller ? (AP, Mov. III, cap. X, 413).

Lo que Petitjean quiere decirle no es precisamente que se trata de los designios de Dios, sino más bien que si Anne y a Rochelle han muerto es porque era necesario para que él se salvase, se despertase, de esa relación malsana de celos y de amor y odio. « Je les ai tué en dormant. – Mais non, dit Petitjean. Vous le dites mal. Ils sont morts pour vous réveiller. » (AP, Mov. III, cap. X, 414). Al no reaccionar, como sabemos, Petitjean

[118] La orden de los *Eudistes* se encargaba especialmente de cuidar a las prostitutas.
[119] Pestureau relaciona el final de este triángulo amoroso con *Duelo al Sol*.

le atiza un contundente puñetazo con el que Angel ve estrellitas, igual que sucede en los dibujos animados con los personajes que se pegan un porrazo.

> Il prit son chapelet.
> – Combien avez-vous vu d'étoiles ?
> – Trois cent dix, dit Angel.
> – Mettons... quatre, dit Petitjean.
> Il égrena le chapelet quatre fois avec la virtuosité dont il faisait preuve en ces occasions-là. (AP, Mov. III, cap. X, 414).

Es la primera vez que Petitjean hace girar cuatro veces su rosario, habitualmente son tres, pero en esta ocasión debe sentirse muy culpable por haber golpeado a Angel tan fuerte. El abbé Petitjean revela a Angel que él es el que ha dado el frasco de veneno a Rochelle; el religioso no adopta para nada el papel de observador imparcial, si ella ha ingerido el veneno el culpable sería en todo caso él y no Angel.

> – Vous avez l'air malin, dit Petitjean, à dire des noms de femme avec le nez qui pisse du sang. Rochelle, il n'y en a plus. C'est marre. Pourquoi est-ce que vous croyez que je lui ai donné le flacon ?
> [...]
> – Je ne sais pas, dit Angel. Alors, moi je n'y suis pour rien ? Encore une fois.
> – Ça vous embête, hein ? (AP, Mov. III, cap. X, 414-415).

El abbé Petitjean consigue hacer reflexionar a Angel sobre la muerte y la vida y lo convence para que siga viviendo, para que no huya como ha hecho el Pr. Mangemanche. Es relativamente fácil dejarse arrastrar por la zona oscura del desierto pero según Petitjean « c'est raté ».

> – Le professeur Mangemanche est parti dans la zone noire, dit-il.
> – C'est comme vous si vous aviez bu [el veneno del frasco], dit Petitjean. Vous voyez qu'on peut le faire aussi.
> – Mais c'est mieux ? dit Angel.
> – Moi je trouve que c'est raté, dit Petitjean. Enfin, ça sert d'exemple. Il faut aussi des exemples de choses qui ratent. (AP, Mov. III, cap. X, 416).

Existe un entendimiento especial entre Angel y el abbé Petitjean, quizá por la naturaleza angélica de Angel, –como defiende Pestureau al acercarlo al protagonista de Faulkner en de *The wonderful visit*–, el caso es que cuando Angel decide marcharse, –al mar y a *L'Arrache-coeur*–, los dos se despiden emocionados y Petitjean le augura que volverá a ese país de sueños, a esa dimensión onírica que es Exopotamie. « Angel se racla la gorge. Il était ému. – Je ne vais plus vous voir, dit-il. Je voulais vous remercier. – Ce n'est rien, dit l'abbé. Vous reviendrez. » (AP, Mov. III, cap. XII, 419).

Y así acaban las buenas acciones del abbé Petitjean, probablemente el mejor ejemplo de personaje que se construye, que se determina y se concreta a través de las palabras. Junto con Jacquemort que, como veremos en *L'Arrache-coeur*, intenta adquirir una identidad a través de los diálogos con los demás. En *L'Automne à Pékin*, los personajes insumisos, los deslenguados, los que se burlan del código vencen a los personajes que lo acatan y veneran en exceso.

IV. C. 6. *L'Herbe rouge*.

Pierre Kast, el compañero de aventuras cinéfilas de Vian, decía a propósito de las películas de Ciencia ficción: « Ils possèdent une espèce de lyrisme, ou de sens épique fondamental, qui consiste à remplacer " Il était une fois... " par " Il sera une fois[120]... " ».

En ese sentido, Wolf, el protagonista de *L'Herbe rouge*, participa de ciertos rasgos de los nuevos héroes épicos de la ciencia ficción y de los superhéroes del cómic. Él emprende una búsqueda y se aleja del grupo, de la sociedad, en una lucha individual. Pero como observa Eco en « Le mythe de Superman[121] » existe una diferencia fundamental entre los superhéroes y los héroes mitológicos y los épicos. Ya que estos poseen unas características fijas y eternas, y sus aventuras son irreversibles, han sucedido en el pasado, con « [...] un parcours irréversible au cours duquel le personnage s'était défini de façon irrécusable[122] ». Mientras que los héroes de BD no se configuran en unos relatos *déjà-survenus* y *déjà-connus*. Los lectores no son conocedores del mito

[120] Arnaud, *Les Vies parallèles*, *op. cit*., p. 296.
[121] Eco, U., « Le mythe de Superman » in *De superman au surhomme*, (1978), Paris, Bernard Grasset, [trad. del italiano por Myriem Bouzaher], 1993, pp. 131-170.
[122] *Ibid*., p. 134.

o de la gesta *a priori* sino que piden, por el contrario, que se les sorprenda, « [...] l'intérêt principal du lecteur est déplacé sur l'imprévisibilité de *ce qui va arriver*, et dont sur l'invention de l'intrigue[123]. ». Tienen, pues, los rasgos sobrenaturales de los héroes míticos pero están sometidos al movimiento de la novela contemporánea. En *L'Herbe rouge*, no se trata de fijar y rememorar las hazañas que acontecieron, los hechos del pasado, como en la épica, sino precisamente de todo lo contrario, Wolf viaja en la máquina-nave espacial, cual Flash Gordon o Buck Rogers, para buscar su futuro, o su realidad, olvidando su pasado.

Y en esa empresa, Wolf debe hablar, comunicarse con los personajes que le rodean, con aquellos que pertenecen a su vida cotidiana: Lil, Lazuli, Folavril y el Sénateur, y con los que encuentra en su viaje mental. Es una novela que remeda los diálogos del psicoanálisis y que los confunde con la ciencia ficción.

> – Qu'est-ce que tu veux oublier ? dit Lil maussade.
> – Quand on ne se rappelle rien, répondit Wolf, ce n'est sûrement pas pareil...
> Lil insista.
> – Mais tu vas te reposer... Je voudrais deux jours de mon mari... dit elle à mi voix avec du sexe dans l'intonation. (HR, cap. II, 431).

Ya desde el principio, en ese diálogo con su mujer se observa la tremenda incomprensión e incomunicación. Lil no entiende el proyecto de su marido, su desgana presente y su deseo de vaciarse del todo para empezar de nuevo y ver las cosas de una manera distinta, y, como Chloé en *L'Écume des jours*, como si fuera un ser que necesita sólo cariño, le pide atención y hasta en la entonación de su voz se percibe el sexo.

El lenguaje de los personajes sigue siendo una prueba de la incongruencia con el referente. Como vimos en las salmodias y canciones para niños que repetía Petitjean en *L'Arrache-coeur*, como las jaculatorias de las misas, en *L'Herbe rouge*, también se pronuncian frases ceremoniales sin sentido o a-lógicas. « – Honni soit qui mal y pense... affirmèrent-elles avec un grand calme. – Et les vaches seront ourlées au mètre, deux fois, répondirent, en canon perfectionné, Saphir et Wolf. » (HR, cap. III, 434). No en

[123] *Ibid.*, p. 135.

vano, en esta novela y en *L'Arrache-coeur* es donde mejor se advierte la influencia de Korzybski.

Wolf/Vian se siente incomprendido por los que le rodean, pues no entienden su apatía y su inapetencia, pero Wolf tampoco hace un esfuerzo por comprender a los demás. No sabe cómo compensar a Lil, que se siente un poco abandonada, y cree hacerla feliz proponiendo una *partie* como antaño; pero la época de las fiestas y de los bailes *zazous* se acabó hace tiempo.

> – Téléphone à tes amis.
> – Lesquels ? demanda Wolf en décrochant.
> On lui dit lesquels et ils n'étaient pas contre. Pour l'ambiance, pendant ce temps-là, Lil et Folavril souriaient. Wolf reposa le téléphone. Il avait cru faire plaisir à Lil. Comme elle ne disait pas tout, par pudeur, il la comprenait peu.
> – Qu'est-ce qu'on va faire ? dit-il. La même chose que les autres fois ?
> Disques, bouteilles, danse, rideaux déchirés, lavabo bouché ? Enfin, si ça te fait plaisir, ma Lil.
> Lil avait envie de pleurer. (HR, cap. III, 435).

Wolf no sabe leer en los ojos de su mujer, –como le advertirán las solteronas Héloïse y Aglaé–, y Lil no se atreve a formular lo que quiere o lo que piensa. La época en la que Colin preguntaba constantemente a su Chloé lo que le apetecía hacer ya ha pasado. Wolf y Lil conviven como dos extraños. Él se siente incomprendido pero es el que más se aleja y el que no escucha.

> – Tu as encore dix minutes ? demanda Wolf.
> C'est une course, expliqua Lil. Je suis forcée, j'ai rendez-vous.
> – Tu as encore dix minutes ? demanda Wolf.
> Bien sûr, répondit Lil. (HR, cap. VI, 442).

En esa repetición insistente, « – Tu as encore dix minutes ? », se demuestra su sordera, y la abdicación de ella. Lil está dispuesta a sacrificar su tiempo y darle su atención a Wolf, mientras que él sólo se interesa por su trabajo en la máquina y por su empresa. Las aspiraciones de ella se condensan en él, pero las de él la excluyen a ella. « Je voudrais tout le temps me promener avec toi. – Tu en auras assez tout de suite, dit

Wolf. » (HR, cap. VI, 443). Wolf proyecta en su mujer lo que siente él, pues el que se cansaría enseguida de la compañía del otro no sería Lil sino Wolf.

Ella se atreve en ocasiones a hacerle reproches, pero Wolf insiste en la situación insana e irregular que sufre consigo mismo, en la insatisfacción que siente y en la necesidad que tiene de cambiar las cosas. « Tu préfères ton travail. Tu ne peux pas rester sans travailler. Ça te rend fou... – Je le suis naturellement. Pas exactement fou, mais mal à mon aise. » (HR, cap. VI, 443). Wolf no acepta su realidad.

El único momento en el que Wolf intenta, y consigue a medias, comulgar con su mujer, es, –como con Folle y con las amorosas–, en una escena erótica. Lo único que podría todavía atarle al suelo, y mantenerle en ese mundo es el sexo, pero al final también se deshace de ese lastre.

> Pour ça, dit Wolf en faisant ce qu'il disait et ils se trouvèrent allongés dans l'herbe du bois.
> – Pas là, dit Lil, c'est plein de monde.
> Elle n'avait pas du tout l'air de croire à sa raison.
> – Tu ne pourras plus jouer au plouk après, dit-elle.
> – J'aime ce jeu-là aussi, murmura Wolf dans son oreille, oreille comestible d'ailleurs.
> [...]
> – J'aime beaucoup, beaucoup ça... conclut-elle. (HR, cap. VI, 443).

Esta escena parece repetir aquella en la que Wolf se tumba en la hierba con Folavril; se diría que ese contacto con la tierra simboliza la vida. Lil dice una cosa, pero desea otra, hasta que confiesa que «eso», –las acciones sexuales no se explicitan– lo adora. Lo único que quiere Lil, como una inclinación animal, no reflexiva, es estar con Wolf. Lo demás para ella no tiene sentido, del mismo modo que lo único que quiere Folavril es estar con Lazuli.

Frente a las complicaciones existenciales de Wolf y el miedo a la impotencia de Lazuli, los personajes femeninos, Lil y Folavril, se caracterizan por su despreocupación, por tener unas hermosas cabecitas rubias pero huecas. Veamos cómo se arregla Lil para salir: « Un coup de pinceau par cil, un coup de brosse par là, de l'élixir pour les joues, du tapotif pour les tifs, des étuis à zongles et c'était fait. Pas plus d'une heure. » (HR, cap. VIII, 446). Con toda la jocosidad y alegría del grafismo de las palabras, « par cil,

par là », « zongles », –que vimos que Vian compartía con Queneau–, Lil pasa una hora delante del espejo.

En este sentido, Folavril también se muestra especialmente superficial, lo cual, ni en esta novela ni en la obra de Vian, significa o es sinónimo de negativo o perjudicial; antes bien, los personajes despreocupados, –como Colin y Chloé al principio de *L'Écume des jours*–, son los que alcanzan la simple felicidad y aquellos que dan demasiadas vueltas a su cabeza sólo consiguen amargarse la existencia, como Angel, Wolf o Jacquemort. En cualquier caso, no deja de ser un rasgo relevante que demuestra la misoginia vianesca, el hecho de que los personajes femeninos, salvo raras excepciones, nunca piensan y se dedican a cultivar su belleza y a destrozar la tranquilidad inicial de los masculinos.

> Pourquoi est-ce que je [Folavril] ne verrais jamais rien ?
> – Tu ne regardes jamais rien... dit Lazuli.
> – Jamais ce qui m'ennuie... dit Folavril.
> Lazuli se rapprocha d'elle et se rassit sans la toucher.
> – Tu es belle, murmura-t-il, comme... comme une lanterne japonaise... allumée.
> – Ne dis pas d'idioties, protesta Folavril.
> – Je ne peux pas te dire que tu es belle comme le jour, dit Lazuli, ça dépend des jours. mais une lanterne japonaise, c'est toujours joli. (HR, cap. X, 452).

Folle nunca mira aquello que le aburre, sabe desentenderse de la fealdad de lo que le rodea. Y Lazuli al compararla con una hermosa linterna japonesa encendida, no utiliza, para expresar su amor y su admiración por la belleza dorada de Folavril, ningún tópico vacío como «eres más bonita que el Sol» o « tu es belle comme le jour », porque ese enunciado no es real, dependería de los días. En *L'Herbe rouge* los personajes son consecuentes con sus enunciados. El lenguaje con el que se expresan es objeto de reflexión, pues como dice Korzybski, « Une carte est auto-réflexive ». Por eso encontramos neologismos, como en *L'Écume des jours*, aquí en lugar de *doublezons* el dinero se denomina *pélouques*, y entre los oficios, como *antiquitaire*, *vendeur de remèdes* (EJ), se cuela una *reniflante*. « – Combien vous dois-je, madame ? – Douze pélouques, dit la reniflante. » (HR, cap. VIII, 448). Hay *mot-valises*, « [...] un ricanement sarcastifleur ». (HR, 482). En la inauguración de la máquina, el alcalde toma

la palabra, literalmente por el cuello « [...] prit la parole par le cou pour l'étrangler mais elle tint bon. » (HR, cap. XII, 456), Y como sucedía con la ilegibilidad del manuscrito de *Trouble dans les andains* y con el cartel de la vaca de *L'Arrache-coeur*, aquí también se confunde el oral con el escrito. « [...] ...heu, bougre, c'est-y-dur à lire, c'te putain d'papier, l'texte est tout effacé. » (HR, cap. XII, 456). Algo parecido sucede cuando Monsieur Perle lee rápidamente la ficha de Wolf, saltándose pasajes o palabras, antes de comenzar el interrogatorio. « Monsieur Wolf... oui... né le... à... très bien, bon... ingénieur... oui... oui, très bien tout ça. Allons Wolf, pouvez-vous me parler dans le détail de vos premières manifestations de non conformisme ? » (HR, cap. XV, 463). Cada personaje se define por su manera particular de hablar.

Ante una pregunta tan directa, con un cierto tono de superioridad, sobre sus primeras manifestaciones de inconformismo, Wolf se muestra evasivo.

> – Je ne vois pas en quoi ça peut vous intéresser, répéta-t-il. D'autant que je n'ai jamais protesté. J'ai triomphé si je croyais pouvoir le faire, et dans le cas contraire, j'ai toujours ignoré les choses dont je savais qu'elles me résisteraient. [...] – Et il n'y avait-il, au faut, que des choses pour vous résister ? (HR, cap.XV, 463).

Si hasta el momento Wolf ha sido poco o nada comunicativo con los personajes del Cuadrado, con los personajes ancianos que encuentra en sus viajes también le costará trabajo exhumar su pasado y exhibir su interior. Por eso, con dificultad, Wolf consigue exponer lo que piensa, y entonces con una lógica aplastante contesta a Perle respecto a su inconformismo.

> J'ai toujours prétendu pouvoir me mettre objectivement dans la situation de tout ce qui me fut antagoniste ; et de ce fait, je n'ai jamais pu lutter contre ce qui s'opposait à moi, car je comprenais que la conception correspondante ne pouvait qu'équilibrer la mienne pour qui n'avait aucune raison subjective d'en préférer l'une ou l'autre. (HR, cap. XV, 463).

M. Perle, no queda convencido con este discurso porque según sus fichas Wolf ha sido subjetivo en ocasiones y ha elegido. Wolf contesta que entonces ha sido a cara o cruz, M. Perle enfadado le pregunta entonces: « Enfin, voulez-vous me dire pourquoi vous êtes venu ici ? » (HR, cap. XV, 464). Wolf ha llegado hasta allí para acabar con sus recuerdos de infancia, y el trabajo de Perle es hacerle hablar sobre ellos para que

después sean aniquilados por la máquina. Pero Wolf necesita un cierto orden para organizar su mente, quiere que se le pregunte de manera concisa.

> Je ne peux pas tout raconter en vrac à n'importe qui. Vous n'avez ni plan ni méthode.
> [...]
> J'ai un plan, parfaitement, et je vais vous poser des questions très précises, dures et acérées ; mais la sauce dont vous vous envelopperez les faits est pour moi aussi nécessaire que les faits eux-mêmes. (HR, 464).

Wolf va a desnudar su mente, en este caso su memoria, sus recuerdos de infancia, como en el psicoanálisis, a través del lenguaje; de hecho M. Perle no es real, sólo existe en su viaje interior, en su cabeza, y es sólo un pretexto para establecer un orden en la trituración de sus recuerdos. De lo que primero que ha decidido deshacerse Wolf/Perle es de su niñez, de su yo infantil. Y es que Wolf/Vian, –como vimos en el capítulo dedicado al doble–, tiene problemas de aceptación desde pequeño, su ego se desdoblaba en el niño heroico que deseaba ser y en el niño enfermo, superprotegido por sus padres que en realidad era. Wolf quiere que desaparezca de su mente esa dicotomía que le ha hecho sufrir y que le ha provocado desde siempre un sentimiento de ser inaceptable.

En todas esas entrevistas que tendrán lugar en los cuatro viajes que realiza Wolf en la inquietante máquina-trampa; esos personajes extraños que sólo existen en su mente: M. Perle, M. Brul, M. Grille, Mlle. Aglaé y Mlle. Héloïse, Carla y el funcionario de la garita, y que Wolf encuentra, en un paseo otoñal, en una vieja escuela y en una playa, –en un espacio más realista que el mundo insólito de su cotidianidad–, insistirán todos ellos en llevar a Wolf a la finitud de la muerte. Mientras que Lil, Folavril, o el Sénateur Dupont intentan arrastrarle a la vida, a que se aferre y se conforme con la existencia que tiene, que él encuentra insubstancial; los que podríamos denominar sus personajes interiores le arrastran en cambio hacia la muerte.

Por eso el final de la entrevista con Monsieur Perle acaba así: « [...] parce que j'ai eu peur, parce que j'en ai eu honte, parce que j'ai été déçu, j'ai voulu jouer les héros indifférents. Quoi de plus seul qu'un héros ? – Quoi de plus seul qu'un mort ? dit Monsieur Perle d'un air détaché. » (HR, cap. XV, 469). Y el final de la entrevista con el abbé Grille es similar, « [...] et quoi de plus tolérant qu'un athée ? – Un mort, dit négligemment l'Abbé Grille... » (HR, cap. XXIII, 491). El final de la entrevista con

M. Brul « – Quoi de plus seul qu'un mort... murmura-t-il. Mais quoi de plus tolérant ? Quoi de plus stable... hein, Monsieur Brul, et quoi de plus aimable ? Quoi de plus adapté à sa fonction... de plus libre de toute inquiétude ? » (HR, cap. XXXIII, 527).

Esa es la respuesta a la búsqueda de identidad de Wolf, una vez muerto conseguirá ser completo, redondo, inalterable. Parece claro que esos personajes que le interrogan sobre su pasado siguen un plan establecido, y quieren incitarle al suicidio. En el último viaje Wolf se destruirá, porque en ese proceso de vaciado ha ido perdiendo todo lo que le unía a los demás. Wolf dará el paso, en *L'Herbe rouge*, que Angel no dio en *L'Automne à Pékin*. Petitjean convenció a Angel de que aún le quedaba mucho por ver, y Wolf se obstina en cegarse y en no ver nada a su alrededor. De ahí el anhelo de mirar al otro lado del cielo en *Le ciel crevé* y de ahí también que uno de los primeros títulos que se barajasen para la novela fuera *La tête vide*.

> – Un mort, continuait Wolf, c'est bien. C'est complet. Ça n'a pas de mémoire. C'est *terminé*. On n'est pas complet quand on n'est pas mort.
> [...] et si on se débarrasse alors de ce qui vous gêne... de soi-même... on touche à la perfection. Un cercle qui se ferme. (HR, 527-528).

Esa es la conclusión final a la que llega Wolf, pero antes de llegar hasta allí ha recorrido un largo camino lleno de obstáculos, en una y otra dimensión.

En la dimensión de la hierba roja y el cielo amenazador, no sólo se ha visto atraído hacia lo terreno, por su mujer o por los encantos naturales de Folle, Lazuli también le ha retenido de alguna manera. « – Tu n'es pas de bonne humeur, constata-t-il. – Vous non plus, dit Lazuli. » (HR, 473). A pesar de la distancia, –que se observa en el tuteo y en el tratamiento de usted–, de la jerarquía entre el mecánico y el ingeniero, los dos son hombres y los dos están angustiados. Su camaradería, el recurso de Wolf de abrigarse en la amistad, se pone de manifiesto cuando van juntos al *quartier des amoureuses*, cuando se escapan de la tutela femenina. « – la trique du vent, dit Lazuli, tandis que Wolf buvait. La trique au vent et tant pis pour les cloches. Et vive les récipiendaires. Passez-moi ça, buvez pas tout. » (HR, 473) Con estas fórmulas de alegría dan por iniciada su breve evasión.

En el *quartier des amoureuses* se encuentran en el edén, acunados en un paraíso de sensualidad.

– Vous, dit Wolf, on peut entrer avec vous dans ces maisons ?

– Non, dirent les deux marchandes. Nous, on est plus ou moins vestales.

– On peut toucher ? dit Wolf.

– Oui, dirent les deux filles. Touchotter, bigeotter, lichotter, mais rien de plus. (HR, 476).

A pesar de algunas restricciones, –necesarias para su virtud–, tanto Wolf como lazuli se desinhiben totalmente, Wolf no se preocupa en absoluto de su máquina y Lazuli no ve aparecer al hombre siniestro que le observa tristemente cada vez que se acerca a Folle. Los enunciados a-lógicos no dejan de estar presentes. « – On compte cinq maisons [des amoureuses], dit Lazuli, et on entre. – D'accord, dit Wolf. Pourquoi cinq ? – Parce qu'on est deux, dit Lazuli. » (HR, 476).

La relación de Wolf con Lazuli también tiene sus más y sus menos, son compañeros de trabajo, como pone de manifiesto Lazuli, « [...] je travaille avec vous depuis le début. » (HR, 482), pero Wolf no comparte su secreto con él. No es capaz de sincerarse y de contarle su problema como Lazuli tampoco quiere seguir hablándole del hombre triste que le obsesiona. De hecho, cuando Wolf le pregunta si le ha vuelto a ver jugando a la *saignette*, Lazuli le miente. « Je ne rien à vous dire de ça, puisqu'il ne se passe rien d'anormal. » (HR, 482). Toda la posible camaradería se va al traste, ya que no es suficiente para que Wolf desista de su empeño destructivo. Y Lazuli, como su mujer, le echa en cara su hermetismo, « –Vous êtes comme tous les autres Gaulois, dit Lazuli. Vous craignez que le ciel ne vous tombe sur la tête, alors, vous prenez les devants. Vous vous enfermez. – Bon dieu, dit Wolf, c'est le contraire. Je veux voir ce qu'il y a derrière[124]. » (HR, cap. XXI, 482). La incomprensión y el contraste de posturas entre Wolf Lazuli continua en el capítulo siguiente. « – Oh, le travail ! Oui ! hein ! dit Lazuli. Mais non, vous voulez retourner dans votre sacrée cage. C'est un bon prétexte, le travail. » (HR, cap. XXII, 484). Lazuli intuye que detrás de la máquina se esconde algo más. « – Va te faire foutre, avec ta conscience professionnelle, dit Wolf. » (HR, cap. XXII, 484).

[124] Secuela quizá de la primera versión de *L'Herbe rouge*, *Le ciel crevé*, novela en la que Wolf no se zambullía en el mar de sus recuerdos sino que traspasaba la membrana del cielo para ver lo que había al otro lado.

De vuelta a casa, atravesando los subterráneos, y dejando atrás el *quartier des amoureuses* y el *quartier du jeu*, el universo de distracción masculino, Wolf y Lazuli contemplan extasiados la danza del negro, y se lamentan de no poder pasar todo su tiempo así, sin tener que volver para atender sus responsabilidades.

> – On se sent frustrés, dit Lazuli.
> – Mais si ça durait, dit Wolf, ça serait la même fin.
> – Ça ne dure jamais, dit Lazuli.
> – Si, dit Wolf.
> – Non, dit Lazuli. (HR, 485).

Lazuli cree distinguir entre lo que desea, sus ilusiones, y el hastío de su vida, pero Wolf ya no cree en esa separación; de todo se cansa el individuo, y de lo bueno antes que de lo malo, a pesar de lo que piensa la mayoría. Del mismo modo que se cansaría paseando siempre del brazo de Lil o haciendo constantemente el amor, se ha cansado de las *parties* y ya muy pocas cosas consiguen dar sentido a su vida. Wolf no ha tenido la suerte de cazar para él un *ouapiti*. « – Il avait l'air si content d'avoir un ouapiti, répondit Lil, pleine de pleurs. – Être satisfait ou gâteux, dit Wolf, c'est bien pareil. Quand on n'a plus envie de rien, autant être gâteux. » (HR, cap. XXVI, 500). El estado de perfecta beatitud que presenta el perro babeante con su codiciado ouapiti es motivo de reflexión para Wolf sobre su propia situación. « [...] il y a deux façons de n'avoir plus envie de rien : avoir ce qu'on voulait ou être découragé parce qu'on ne l'a pas. [...] Je crois que dans les deux cas, ça finit par l'inconscience. » (HR, cap. XXVI, 500). Y eso es precisamente de lo que quiere huir Wolf, él busca ante todo la lucidez. Wolf quiere penetrar en su interior y descubrir el porqué de su estado actual, con sus interrogadores él persigue su identidad, quiere averiguar lo que le compone y ser penetrante, clarividente. No obstante, a veces le asaltan las dudas y siente que le gustaría ser feliz como los demás, encontrar su opio y conformarse con lo que le rodea sin cuestionarse el vacío que le invade, e intentar llenarlo con algún sustituto, como el amor hacia Lil. « – Lil, dit Wolf. Je t'aime tant. Pourquoi est-ce que ça ne me rend pas aussi heureux que le Sénateur ? – C'est que je suis trop petite, dit Lil en se serrant contre lui. Ou alors, tu vois mal les choses. Tu les prends pour d'autres. » (HR, 501).

Wolf tiene miedo de la máquina, no sabe cómo acabará su aventura, su viaje o su experimento, porque para destruir los recuerdos y quedarse realmente vacío, primero tiene que revivirlos y eso es demasiado desagradable. « – C'est fait pour oublier, mais d'abord on repense à tout, continua-t-il. Sans rien omettre. Avec encore plus de détails. Et sans éprouver ce qu'on éprouvait. » (HR, 501). « [...] je ne me rappelle de rien, dit-il. Je sais qu'une fois dedans, les souvenirs reviennent ; mais la machine est là pour les détruire juste aussitôt.– Ça ne te fait pas peur, demanda Lil, de détruire tous tes souvenirs ? » (HR, 502). ¿En qué se convierte un hombre sin recuerdos? Este tema que será recurrente en las novelas y películas de ciencia ficción, –el control, el dominio de otra mente que se vacía–, resulta idóneo para simbolizar un itinerario retrospectivo demoledor. Porque Wolf no puede conformarse con el hecho de que su vida sea sólo lo que observa a su alrededor diariamente. « – C'est pas possible que ça ne soit que ça, dit Wolf avec un geste vague, le plouk, la machine, les amoureuses, le travail, la musique, la vie, les autres gens... » (HR, 501). La decepción es infinita. « – C'est ça, quand on est déçu, dit Wolf. C'est qu'on peut être déçu avec tout. » (HR, 501).

Como en *L'Écume des jours*, la religión no es un consuelo, pero en *L'Herbe rouge*, tampoco lo son unos padres asfixiantes, ni unos estudios inútiles que sólo sirven para que los jóvenes malgasten su juventud frente a unos libros polvorientos, ni el trabajo que se deriva de esos estudios altamente cualificados, ni por supuesto el amor y ni el matrimonio, y ni tan siquiera el deseo puro. Nada es suficiente para Wolf. La vida no alcanza ningún sentido hasta que se acaba, hasta que se completa el ciclo con la muerte.

En la entrevista con el abbé Grille, Wolf responde a la gratuidad de una religión de *music-hall*, de cartón piedra.

> – Vous avez une rancune de petit garçon contre la religion, dit-il.
> – Vous avez une religion de petits garçons, dit Wolf. [...]
> – J'ai été déçu par les formes de votre religion, dit Wolf. C'est trop gratuit. Simagrées, chansonnettes, jolis costumes... le catholicisme et le music-hall, c'est du pareil au même. (HR, cap. XXIII, 489).

Wolf intenta explicar claramente al abbé Grille que su rechazo a la religión es visceral y al mismo tiempo cultural. Para Wolf/Vian o se cree o no se cree en Dios, pero a él siempre le ha incomodado ver a un hombre con sotana, no le ha gustado el ambiente que se respira en las iglesias y ha sentido vergüenza ajena al ver a hombres de la edad de su padre hacer genuflexiones delante de muñecos de cera. Además « [...] je ne pouvais pas croire élevé comme j'ai été élevé. » (HR, 490); Wolf, como Vian, han sido educados por sus padres en el más estricto anti-militarismo y anti-clericalismo.

La religión es cosa de niños. « Voilà un bon point. Quand vous en aurez dix, je vous donnerai une image. Une jolie image. » (HR, 491). Es sólo para ingenuos, no para alguien que, como él, se guíe por su lucidez. Es una parcela de su infancia revisada desde hace tiempo y considerada sin importancia. « – C'est vide, sans substance. – C'est la raison, dit Monsieur Brul, pour laquelle je vous ai demandé de passer le voir d'abord. Pour liquider rapidement une chose dénuée d'importance. » (HR, cap. XXIV, 493). Para pasar, como cree M. Brul, a un tema que para Wolf sí debe tener importancia, sus estudios, su formación.

Pero M. Brul se equivoca, ese tema también está zanjado desde hace tiempo para Wolf. « – Le point important, dit Monsieur Brul [...] c'est de définir en quoi vos études ont contribué à votre dégoût de l'existence. Car c'est bien ce motif qui vous a amené ici ? – C'est à peu près ça, dit Wolf. » (HR, cap. XXV, 493). Wolf le explica que al principio se vio obligado a estudiar por el deseo de su padre. « – Mon père, expliqua Wolf, avait interrompu ses études assez jeune, car ses moyens lui permettaient de s'en passer[125]. C'est pourquoi il tenait tant à ce que je termine les miennes. » (HR, 494). En el instituto su ego desdoblado, su lado heroico y su lado apocado no hizo más que dividirse aún más. « [...] le lycée contribua à renforcer les caractères distinctifs dont j'ai parlé à Monsieur Perle ; désir d'héroïsme d'une part, veulerie physique d'autre part et déception corollaire causée par mon incapacité à me laisser aller complètement à l'une ou l'autre des deux. » (HR, 494).

Alumno aventajado, Wolf cuenta cómo fingía trabajar cuando en realidad podía sobrepasar la media sin necesidad de estudiar, pero no quería sentirse rechazado por los demás. Pero, por encima de estos pequeños sacrificios, en ocasiones torturas hacia su

[125] Lo cual es cierto en el caso de Paul Vian, el padre de Boris.

verdadera forma de ser, Wolf odia sus estudios porque le han hecho perder el tiempo. « – Ça m'a usé, monsieur Brul, dit Wolf. Je hais les années d'études parce qu'elles m'ont usé. Et je hais l'usure. » (HR, 496) Y además porque la educación le ha hecho creer en un orden ideal inexistente, en las categorías aristotélicas. « – J'accuse mes maîtres, dit Wolf, de m'avoir, par leur ton et celui de leurs livres, fait croire à une immobilité possible du monde [...] et de m'avoir fait penser qu'il pouvait exister un jour, quelque part, un ordre idéal. » (HR, 497). Y si algo sabe muy bien Wolf/Vian es que no hay nada que no sea dinámico, las situaciones cambian y los roles se intercambian, la deseada estabilidad es improbable e irreal.

Vian habla por boca de Wolf, como lo ha hecho por boca de Antioche (TA, VP), de Colin (EJ) y de Angel (AP), cuando relega la abstracción y la teorización a favor de la percepción sensorial y física « Et mieux vaudrait apprendre à faire l'amour correctement que de s'abrutir sur un livre d'histoire. » (HR, 498). El cuerpo y la mente no deben separarse, no debe enaltecerse una en detrimento del otro, pues más difícil y más loable es saber nadar o boxear correctamente que saber leer. –es una idea que expresa Wolf–. « [...] on a choisi de propager la culture intellectuelle. Tant mieux pour la physique... » (HR, 499).

Como vemos Wolf/Vian rechaza su infancia, sus horas de catecismo, sus estudios y su matrimonio. En su último viaje, en el capítulo XXXIII, una vez que ha roto definitivamente toda relación con Lil, encuentra en el mar a Carla[126], el único de estos personajes que no se presenta en forma de anciano sino como una hermosa joven, como la última tentación. Pero la enigmática Carla sólo le anuncia la imposibilidad de dar marcha atrás, de participar en la vida.

> – Vous résistiez à vos désirs, dit Carla. C'est drôle... pourquoi ne vous y laissiez-vous pas aller ? [...]
> Maintenant, il était trop tard. Visiblement.
> – Vous avez toujours pu résister à vos désirs, dit-elle. Et vous pouvez toujours. C'est pour cela que vous mourrez déçu. (HR, 524).

[126] Carla que con su mirada dorada y su rostro triangular nos hace pensar en Ursula Vian, la segunda esposa de Boris Vian.

Wolf nunca se ha dejado llevar por sus deseos, nunca ha dado rienda suelta a su lado pasional, sólo cuando rompe la ensaladera de cristal de su mujer y cuando mata al viejo funcionario del *canotier*. « – Je vais céder à mes instincts, dit-il, emphatique. Pour la première fois. Non, la seconde, c'est vrai. J'ai déjà cassé un saladier de cristal. Vous allez voir se déchaîner une passion dominante de mon existence : la haine de l'inutile. » (HR, 526). Finalmente Wolf se mata cuando se siente vacío por completo, se suicida arrojándose desde lo alto, así culmina su recorrido interior. « J'ai toujours pu résister à mes désirs... [...] – Mais je meurs de les avoir épuisés... » (HR, 528). Ya no desea nada.

L'Herbe rouge es la novela que mejor refleja la incomunicación y el egoísmo del individuo, Wolf no sólo rechaza todo contacto con los demás sino también consigo mismo. Las mujeres, Lil y Folavril, que han sido abandonadas, se quedan desconcertadas.

> Que fait-on quand on est effrayé ? dit Lil.
> – On fait comme Lazuli, dit Folavril. On a peur et on se sauve.
> – Ou une autre fois, on se met en colère, murmura Lil.
> – C'est ce qu'on risque, dit Folavril.
> Elles se turent. (HR, cap. XXVII, 504).

Y exteriorizan su desorientación y ofuscación. « – Ça a toujours été comme ça... se força-t-elle à dire. Il n'y avait pas de chambre, et Lazuli n'existe pas. Et je n'aime personne. Et je veux m'en aller, Lil, il faut venir avec moi. » (HR, cap. XXX, 514).

L'Herbe rouge acaba con la imposibilidad de comunicación, de relaciones y de vínculos, los personajes masculinos y los femeninos viven en mundos aparte, y los masculinos, se aíslan incluso de sí mismos al rechazar su parcela débil o insegura.

IV. C. 7. *L'Arrache-coeur*.

En esta novela, como ya hemos observado, corren paralelas dos historias: la historia del matriarcado opresivo de Clémentine y del crecimiento de los tres niños y la historia, –ligada a la de esa familia–, del extranjero, del psiquiatra Jacquemort, que busca apropiarse de un ente porque carece de substancia. En cuanto al desarrollo de la primera

intriga, las palabras y enunciados que emiten los personajes, –el padre, la madre, los niños y Jacquemort–, estarían en consonancia con los gestos que hemos analizado en el apartado anterior de este capítulo. Y en la segunda historia la evolución de Jacquemort está asociada necesariamente a los diálogos con los demás personajes a los que intenta psicoanalizar para apropiarse de su interioridad. De manera que, al igual que el abbé Petitjean, Jacquemort es un claro ejemplo de personaje que se forma, se constituye o se construye a través de las palabras. Analizar los enunciados en el caso de Jacquemort es importante, no tanto porque, como en el caso de Petitjean, se rebele contra el código, sino porque en lugar de mostrar su interioridad él se apropia de la de los demás a través de lo que le cuentan, Jacquemort es un personaje que pregunta constantemente.

Respecto al primer trayecto argumentativo que sigue el crecimiento de los niños y la separación de los padres, sabemos que Angel es encerrado durante dos meses antes del parto porque Clémentine no quiere verle, y durante el alumbramiento de Joël, Noël y Citroën, el rechazo hacia el padre, –que acarrea con toda la culpa de su dolor–, queda patente cuando Jacquemort le pregunta si desea verle. « Elle lui saisit le poignet de ses deux mains crispées. – Vous voulez voir votre mari ? demanda-t-il. – Oh ! oui, répondit-elle. Mais donnez-moi d'abord le revolver, dans l'armoire... » (AC, I, cap. III, 542). Por su exclamación y su rotunda afirmación el lector podría pensar que Clémentine le ha perdonado, pero cuando le pide el revolver se da cuenta de su error.

Angel no está allí y la presencia de ese médico no está justificada, « Ce n'est pas du tout un travail de psychiatre cette affaire-là... » (AC, I, cap. III, 543), comenta Jacquemort que está dispuesto a ayudar pero que se siente fuera de lugar. Y es que, aunque no tenga pasado, parece haber sido preparado para trabajar con las mentes pero no con los cuerpos y, sin embargo, a lo largo de la novela tendrá más contactos fisiológicos –las relaciones sexuales con las criadas o las peleas con los pueblerinos– que puramente psicológicos[127].

Los niños crecen y empiezan a hablar. « Joël et Noël levèrent le nez et grognèrent. – Aveu Antine, dit Joël. – Antine, répéta Noël. Clémentine n'est pas là, dit Angel.

[127] Pues la psicología de los personajes vianescos no se manifesta directamente a través de la introspección –salvo en raras ocasiones– y la «psicología» se exterioriza a través de los diálogos, de las palabras, de los gestos y los movimientos.

Venez, on va la chercher. [...] – Allez jouer avec papa... dit-il. – Aveu... Antine... dit Noël. –Antine... dit Joël. » (AC, II, cap. IX, 600-601). Clémentine no está pero ellos preguntan con insistencia por ella, los gemelos transforman en su jerga de bebé «Clémentine» en « Aveu Antine » o en « Antine », repiten su nombre con una estructura progresivamente minimalista. Como si fueran lechones –pues continúa la metáfora hilada de su animalización–, levantan la nariz hacia arriba –su nariz chata de bebés-cerditos– y gruñen. No hacen caso de las explicaciones, ellos sólo tienen hambre y con sus bocas infantiles desdentadas emiten el nombre deformado de su madre.

Cuando por fin encuentran a la madre encima de la mesa, ésta se despierta y no se molesta en dar muchas explicaciones.« Elle s'aperçut alors du désordre de sa toilette. – J'ai fait un rêve, commença-t-elle. [...] – Après tout, murmura-t-elle, vous savez comment je suis faite. Démonté, Jacquemort ne souffla mot. » (AC, II, cap. IX, 601-602). Clémentine empieza a esbozar una justificación, respecto al sexo onírico que ha experimentado y a su desatención como madre, –que van unidos–, pero al darse cuenta de que se trata de Jacquemort abandona toda explicación. Jacquemort, como Angel, ya ha visto desnuda a la madre, y ese es otro rasgo que refuerza el intercambio de papeles, pues Jacquemort pasará a substituir a la figura paterna.

Clémentine buscará la independencia total en la crianza de sus hijos; si con Jacquemort no hace el esfuerzo de defenderse, con Angel simplemente atacará.

> – Ils ont goûté, précisa Jacquemort.
> La figure de Clémentine se rembrunit.
> – Qui les a fait goûter ?
> – Votre mari, dit Jacquemort. Et c'est moi qui leur ai torché la physionomie.
> – Angel est venu ici ?
> – Oui, dit platement Jacquemort.
> Elle passa devant lui et gagna le jardin à pas pressés. Au tournant de l'allée, elle courait presque. Jacquemort remonta, cogitant. Donc il était. Mais que lui. (AC, II, cap. IX, 602).

Jacquemort le informa que Angel se ha encargado de dar de merendar a los niños y que él también ha contribuido en esa labor que supuestamente sólo asumía ella. Ante las preguntas de ella, Jacquemort contesta con intencionada frialdad, con un tono lacónico, resaltando así la falta de Clémentine y propiciando una escena entre la pareja. Después se retira y Vian no deja de aprovechar la oportunidad para bromear sobre el cogito de

Descartes. El enfrentamiento entre Angel y Clémentine es verbal, es una auténtica pelea espontánea –por el percance de la merienda– en la que los dos, que hasta ahora se han evitado, dejan salir al exterior todo su rencor y los niños son testigos.

> [...] Angel leva les yeux, enregistra le tout et se contracta.
> – Qui leur a donné à goûter ? dit-elle.
> – Moi, répondit sèchement Angel.
> Quelque chose dans son ton la surprit.
> – Et de quel droit ?
> – Assez ! dit Angel brutal.
> – Je te demande de quel droit tu as fait goûter ces enfants, dont il est entendu que tu n'as pas à t'occuper ?
> [...]
> (Angel la abofetea temblando de rabia).
> – Assez, gronda-t-il.
> Il parut se calmer, tandis qu'elle portait une main hésitante à sa joue.
> – Je regrette, dit-il enfin, mais tu vas trop loin.
> [los niños gritan, Citroën le pincha en la pierna con un clavo y Clémentine se ríe]
> – Assez, répéta Angel, tendu.
> Elle s'arrêta
> – En fait, continua-t-il, je ne regrette pas. Je regrette de ne pas avoir tapé plus fort. (AC, II, cap. X, 602-603).

Una disputa que provoca la ruptura definitiva de la pareja y que se sintetiza en este diálogo en el que Clémentine provoca a su marido preguntando acusadora lo que ya sabe ¿Quién les ha dado de merendar a los niños? y ¿con qué derecho?, reitera dos veces. Angel por su parte no deja de repetir « assez », él es el que pierde los nervios y pasa a la acción, golpea a Clémentine, y aunque primero se disculpa luego la vuelve a herir al lamentar no haberle pegado más fuerte. Para Clémentine Angel se ha inmiscuido en su terreno, y él no quiere saber nada ni de ella ni de sus hijos. Le hubiera gustado participar de la educación de los trillizos pero sabe que su madre jamás se lo hubiese permitido y no quiere complicarse la existencia, ya es demasiado tarde para recuperarlos, y tampoco sabría qué hacer con ellos, de manera que abandona y se aleja.

Clémentine se siente vencedora cuando Angel se va, pero sus niños crecerán paulatinamente y también se alejarán de ella. Ese distanciamiento que impondrán los niños, especialmente Citroën, es perfectamente observable por los gestos y también por los diálogos con ella. Clémentine pretende acercarse a su mundo y por eso a veces les permite por ejemplo babear en la alfombra; « Ils ont bien le droit de s'amuser, ces pauvres chéris. » (AC, III, cap. II 625). Pero en cuanto expresa su acuerdo o su beneplácito la acción transgresora deja de tener sentido, de ser divertida. « – Bavez mes minets[128], dit Clémentine. Si ça vous amuse, bavez. – On n'a plus envie, dit Citroën. » (AC, III, cap. II, 625). Casi con crueldad, los niños la relegan a su papel de madre y le impiden la entrada a su mundo, porque empiezan a ser conscientes de sus chantajes emocionales y los rechazan, sobre todo Citroën, que será el más crítico respecto a Clémentine. « – Venez me faire une bisette, dit Clémentine. – Non, dit Citroën. Non, dit Joël, Noël ne dit rien. C'était la seule possibilité résiduelle d'abréviation. » (AC, III, cap. II, 625). Los gemelos, Joël y Noël, secundan siempre a su hermano y repiten sus palabras creando un discurso reiterativo. Los niños quieren expulsarla de su universo, « – Laisse-nous, dit Citroën. On joue. – Je vous laisse, dit Clémentine. Vous voulez bien que je reste à tricoter ? » (AC, III, cap. II, 626), buscan la conquista de una cierta libertad pero Clémentine se resiste a ello y se aferra a su idea de que es imprescindible.

A medida que avanza la novela los niños crecen[129] y la obsesión de Clémentine de proteger y acaparar a sus hijos aumenta hasta convertirse en una auténtica paranoia. En la tercera parte, el desequilibrio metal de Clémentine se manifiesta a través de monólogos interiores.

> Le thermomètre éclate. Et un éclat de verre vient crever l'oeil de Joël qui regarde Citroën souffrir. Il saigne. Il va perdre l'oeil. Personne pour le soigner. Tout le monde occupé de Citroën, qui geint de plus en plus doucement. Profitant du désordre, Noël se faufile dans la cuisine. Une bassine d'eau bouillante sur le fourneau. Il a faim. On ne lui donne son goûter, naturellement ; ses frères

[128] De nuevo se refuerza la idea de comparar a los niños con cachorros, y resaltar así su naturaleza no humana, y es que, por otro lado, es lógico que los bebés y los niños posean la naturaleza animal de la madre que les amamanta y les protege como una fiera. Los niños se asocian siempre con el universo femenino, natural, animal y vegetal, de ahí que crezcan como árboles y sufran tantos cambios metabólicos.

[129] Crecimiento que es expresado por las fechas de los capítulos, un tiempo medido que, a partir del capítulo doce de la segunda parte, enloquece.

> malades, on l'oublie. Il monte sur une chaise devant le fourneau. Pour prendre le pot de confiture. Mais la bonne l'a remis un peu plus loin que d'habitude, parce qu'elle a été gênée par une poussière volante. Cela n'arriverait pas si elle balayait un peu plus soigneusement. Il se penche. Il glisse. Il tombe dans la bassine. Il a le temps de pousser un cri, un seul, et il est mort, mais il se débat encore mécaniquement, comme les crabes qu'on jette vivants dans l'eau bouillante. Il rougit comme les crabes. Il est mort. Noël ! (AC, III, cap. VI, 633).

Ésta es una de las raras ocasiones en las que Vian utiliza el monólogo interior[130], junto a los poéticos monólogos dramáticos de Colin que observamos en *L'Écume des jours* cuando volvía a casa pensando intensamente en Chloé. Quizá, este cambio en la manera de manifestar la interioridad del personaje se deba a una necesidad de resaltar la tortura mental que sufre Clémentine, del mismo modo que en el caso de Colin se trataba de hacer ver al lector hasta qué punto estaba loco de amor por Chloé. En cuanto a Clémentine, su fijación con la idea del peligro imaginario que corren sus hijos, hace que aquí, como en otras ocasiones, dé rienda suelta a todos sus miedos mediante largos monólogos interiores. En ese sentido, Buffard-O'Shea, relaciona con acierto a este personaje con otro de *Le Chiendent* de Queneau, con Mme. Cloche. En ambos casos, los dos personajes femeninos prevén todo tipo de eventualidades.

> Madame Cloche seule la nuit dans une forêt imagine un « vagabond qui la violerait, un voleur qui la tuerait, un chien qui la mordrait et un taureau qui l'écraserait », puis deux vagabonds, deux voleurs, deux chiens, deux taureaux, trois vagabonds, trois voleurs etc. Puis « une grosse chenille qui lui tomberait dans le cou ; une chauve-souris qui dans l'oreille lui crierait ouh ! ouh ! » finalement, elle « trouverait un cadavre au milieu du chemin ; un fantôme lui prenant la main ; un squelette mangeant un morceau de pain. ». De la même façon, mais sans rime Clémentine imagine ce qui arriverait à un de ses enfants [...] si Madame Cloche imagine au conditionnel, Clémentine de son côté est dans un présent qui rend les événements encore plus probables. Plus excessive que Madame Cloche, Clémentine « voit » les événements issus de son imagination. [...] Pourtant, dans les deux cas, on retrouve un délire semblable en détails, très souvent incongrus et de ce fait très improbables[131].

[130] La novela del S. XX ha privilegiado esta voz, el monólogo interior, con el que el personaje da rienda suelta a sus pensamientos de una manera muy libre, sin mediación del narrador. El narrador se oculta, no pone orden, no rectifica, y en consecuencia el texto sale tal y como es pensado por el personaje. Se trata de plasmar lo más fielmente posible cómo pensamos, caótica, confusa y desordenadamente.

[131] Buffard-O'Shea, N., « Convergence textuelle chez Vian et Queneau » in *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 39.

Este tipo de discurso alarmista será el que definirá a la madre hacia el final de la novela, y mientras Noël, Joël y Citroën vuelan y se alejan de ella, la madre se aislará cada vez más en una incomunicación voluntaria con los adultos, es decir, con Jacquemort, y su imaginación se metamorfoseará, –por este proceso cerebral expresado verbalmente–, en una realidad. Su preocupación por ellos, su miedo a perderlos y también su necesidad de saberse una buena madre, harán que Clémentine se aparte lingüísticamente de los demás y se confine en un mundo mental del que el lector sólo tendrá conocimiento a través de los monólogos. « [...] c'est un crime de vendre des savons de cette forme, ovoïdes[132] et glissants, qui peuvent vous échapper pour un oui, pour un non, et s'envoler n'importe où, et même en tombant dans l'eau, envoyer un microbe dans le nez de l'enfant. » (AC, III, cap. XII, 652). Cualquier eventualidad debe estar prevista, y para ello Clémentine pasa su tiempo a idear, a prever, a imaginar todas las posibilidades de peligro, aunque sean las más peregrinas, y por tanto su lenguaje es potencial e irreal. Su perspectiva no puede ser más negativa, porque ella siempre visualiza lo peor. « [...] chacun attrape une maladie d'une espèce différente, impossible de les soigner tous trois en même temps, et on s'use les pieds à courir d'une pièce à une autre... » (AC, III, cap. XXII, 668).

Todas sus preocupaciones se exteriorizan físicamente, –como podemos comprobar en las imágenes mentales de sus monólogos[133]–, e incluso cuando se dirige a los niños su tono de voz y sus exclamaciones hacen que su inquietud, su nerviosismo, se manifieste físicamente a través de la prosodia. « – Mais vous pleurez pour de vrai ! Citroën ! Noël ! Joël ! cessez cette comédie, mes minets ! Mes petits ! Mes chéris ! Voyons ! Ne pleurez pas ! Qu'est-ce qu'il y a ? » (AC, III, cap. II, 626).

En oposición a esta expresión de desasosiego, de turbación de la madre, los trillizos se comunican entre ellos con complicidad. Para ellos el discurso de la madre carece cada vez más de fundamento. Suelen repetir los tres la misma frase con variantes o bien manifiestan a menudo estar de acuerdo en casi todo. Citroën es el líder y comparten un mundo propio, asombroso como corresponde a la infancia, totalmente alejado del

[132] Las imágenes de la maternidad se multiplican en esta novela, y espacialmente el huevo/útero, –la forma ovoïde del jabón, de la iglesia–, es otra muestra o otra prueba de ello.
[133] Todo el mal que pueden sufrir los niños puede llegarles en forma de picadura de insecto, de enfermedad contagiosa o de jabón resbaladizo. En ningún momento la madre se plantea la psicología de los niños.

mundo de los adultos. « – J'ai une verte, dit Citroën. Il leur montra un petit objet luisant à l'éclat d'émeraude. – Voilà la noire, dit Joël. – Voilà la dorée, dit Noël. » (AC, III, cap. X, 644). Sus intervenciones acostumbran a ser tripartitas, y no suelen responder a las personas mayores como ellas lo esperan.

> – Bonjour, oncle Jacquemort, dit Citroën.
> – Bonjour, oncle, dit Joël.
> – Bonjour, dit Noël. Assieds-toi avec nous.
> – Je viens bavarder, dit Jacquemort en prenant place.
> – Qu'est-ce que tu veux qu'on te raconte ? dit Citroën. (AC, III, cap. XX, 663).

Como en « – Aveu Antine, – Antine », aquí apreciamos también la disminución gradual del enunciado, que suele producirse por rango, el primero en hablar o en contestar es Citroën, después Joël y por último Noël, que es el más parco en palabras.

Los ejemplos son abundantes:

> – Crie dit Citroën. Tu [Clémentine] feras le sifflet. Moi je suis le conducteur.
> – Moi aussi, dit Joël qui se mit à faire tchou tchou.
> – Moi... commença Noël.
> Il se tut.
> [...]
> Venez manger votre purée.
> – Non, dit Citroën.
> – Non, dit Joël.
> – Pour me faire plaisir, dit Clémentine.
> – Non, dit Citroën.
> – Non, dit Joël.
> – Alors je vais pleurer, dit Clémentine.
> – Tu ne sais pas, observa Noël méprisant, arraché à son laconisme habituel par la remarque vraiment outrecuidante de sa mère.
> – Ah ! je ne sais pas pleurer ? dit Clémentine.
> – Elle fondit en larmes, mais Citroën l'arrêta aussitôt.
> – Non, dit-il. Tu ne sais pas. Toi tu fais hû, hû, hû. Nous on fait ah.
> – Alors ah, ah, ahh ! dit Clémentine. (AC, III, cap. II, 625-626).

Cada uno de los niños repite lo que ha dicho su hermano como si fuera un eco, y esto hace que el lector se fije más en la forma del texto que en su contenido. Pues como dice Nicole Buffard-O'Shea en « Convergence textuelle chez Vian et Queneau », « Chez les deux auteurs la forme a un caractère subversif et elle " signifie " autant que le contenu[134]. ». Una vez más observamos cómo Vian privilegia la exterioridad frente a la interioridad, cómo el significante es tanto o más importante que el significado y cómo ambos son independientes del referente. Los trillizos poseen su manera particular de hablar, las onomatopeyas, « tchou, tchou », « hû, hû, hû », aparecen como un rasgo infantil y a veces los gemelos hablan como los bebés. Sin embargo Citroën tiene un mayor dominio del lenguaje, y este rasgo lo distingue de sus hermanos tanto como sus cabellos negros, sus enunciados son más largos y suelen encabezar las intervenciones de sus otros dos hermanos.

> – Vilaine ! beugla Joël, lamentable.
> – Méchante ! glapit Citroën, furieux.
> – Ouin ! hurla Noël de plus belle.
> [...]
> – Je ne veux pas de la purée, dit Citroën et il se remit à brailler.
> – Veux pas de la purée ! dit Joël.
> – A veux pas ! dit Noël.
> – Quand ils étaient émus, Joël et Noël se remettaient à parler bébé. (AC, III, cap. II, 625-626).

La degradación o reducción progresiva de los enunciados de Citroën, Joël y Noël indica una jerarquía, el que está más rezagado es el que parece tener más dificultades en comunicar; de los tres es Noël el que se marginaliza respecto a sus hermanos.

> [...] Dans le cas de Noël par exemple, son attitude par rapport au langage correspond à sa situation marginale par rapport à ses frères. Noël, et Jacquemort à la fin du roman (puisqu'il reprend la tâche ingrate et solitaire de La Gloïre), participent à la vie communitaire de façon aussi minimaliste qu'ils communiquent[135].

[134] Buffard-O'Shea, N.,« Convergence textuelle chez Vian et Queneau », *op. cit*., p. 40.
[135] *Ibid*., p. 40.

Una vez que hemos observado cómo se caracterizan por sus palabras Clémentine y los trillizos, –e indirectamente Angel y Jacquemort– nos centraremos ahora en el personaje de Jacquemort, –en el otro recorrido de la intriga–, que sufre claramente una evolución y una involución respecto a la emisión de sus enunciados. Jacquemort vacío de emociones, afectividad, deseos y pasiones necesita dialogar para nutrirse de la interioridad de los demás, pero en la tercera parte de la novela y una vez que haya conseguido psicoanalizar a La Gloïre, pasará de ser el personaje más locuaz a aceptar el mutismo absoluto como señalaba Buffard-O'Shea al compararlo con Noël.

Pero analicemos más de cerca este proceso de crecimiento que se produce a través de los contactos verbales que establece el psiquiatra. « Je suis vide. Je n'ai que gestes, réflexes, habitudes. Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens. » (AC, I, cap. IX, 549). De esta manera tan clara Jacquemort comunica a Angel su carestía y su finalidad. Entre los personajes con los que se relaciona Jacquemort, Angel es quizá el que más estimará. Entre los dos se instala una complicidad de la que se excluye a Clémentine y a los niños, Jacquemort se dirigirá a él desde el principio y ambos se «confesarán» sus necesidades y sus diferentes perspectivas.

Angel, que siempre se negará a ser psicoanalizado, le propone que empiece con la gente del pueblo.

> [...] les gens du village ne refuseront pas. Ce sont des gens un peu grossiers, mais intéressants et riches.
> Jacquemort se frotta les mains.
> – Il va m 'en falloir des tas, dit-il. Je fais une forte consommation de mentalités. (AC, I, cap. IX, 549).

Angel define, desde su punto de vista, a la gente del pueblo, que será más reacia de lo que él cree a dejarse manipular por Jacquemort. Para empezar la comunicación con ellos será casi imposible, como veremos, y el deseo de Jacquemort se verá reprimido. « Celui que je psychanalyse comme ça, il faudra qu'il me dise tout. Tout. Ses pensées les plus intimes. Ses secrets les plus poignants, ses idées cachées, ce qu'il n'ose pas s'avouer à lui-même, tout, tout et le reste, et encore ce qu'il y a par derrière. » (AC, I, cap. IX, 550). Jacquemort pretende llegar hasta el subconsciente de sus interlocutores,

no se conformará con conversaciones banales, quiere que la mente de los demás se materialice en palabras, pero esa pretensión será difícil de alcanzar con la gente del pueblo que carece de vergüenza y de sentimiento de culpa.

Jacquemort se obstina en el hecho de que se siente vacío, de que no cobija nada en su interior, pero Angel le responde lo siguiente: « [...] vous avez au moins ce désir-là et que ce là suffit à faire que vous ne soyez pas si vide. » (AC, I, cap. IX, 550). Desde el momento en el que Jacquemort siente el deseo de «llenarse», eso significa que no está vacío, ya tiene un deseo. « – Mon cher ami, dit Angel, permettez-moi de vous répéter qu'avoir envie d'avoir des envies c'est déjà une passion suffisante. La preuve, c'est que cela vous fait agir. [...] – Cela prouve cependant en même temps le manque d'envie, dit-il. » (AC, I, cap. IX, 550). De esa forma se exterioriza una preocupación central de los héroes vianescos desde *L'Écume des jours*. Desear es lo que alienta al individuo a actuar; Colin, Chick y Alise desean y son personajes activos, en *L'Automne à Pékin* Angel desea a Rochelle y actúa, en cambio en *L'Herbe rouge*, Wolf pierde paulatinamente sus deseos, los agota y se siente vacío, por eso al final Carla le dice « – Vous avez toujours pu résister à vos désirs, dit-elle. Et vous pouvez toujours. C'est pour cela que vous mourrez déçu. » (HR, 524). En el caso de Jacquemort es como si naciera en el punto en el que muere Wolf, completamente hueco.

Pero Angel insiste en que si está vivo es imposible que no tenga nada dentro. « Puisque vous avez un désir, vous êtes libre. – Et si je n'en avais pas du tout ? Pas même celui-là ? – Vous seriez un mort. » (AC, I, cap. IX, 551). En sus conversaciones con Angel, Jacquemort hace hincapié en la necesidad de construirse una interioridad a través de los diálogos con los demás, porque « Après tout, le rôle d'un psychiatre, c'est clair. C'est de psychiatrer. » (AC, I, cap. X, 553). Si en *L'Herbe rouge*, Wolf era el sometido a los interrogatorios pseudo-psicoanalíticos de otros personajes, aquí es Jacquemort el que pretende inquirir a los otros. Empezando por Angel, « Vous n'aimeriez pas vous laisser psychanalyser ? – Non, dit Angel. Je n'aimerais certainement pas. Je ne suis pas intéressant, d'ailleurs. Je suis intéressé. C'est différent. » (AC, I, cap. XIII, 560). Angel es un personaje que, como vimos, aprendió en *L'Automne à Pékin* a manejar el lenguaje a su antojo, como le enseñaron sus maestros: Athanagore, Mangemanche y Petitjean, de manera que para él las palabras no tienen secretos y sabe cómo conducirse con Jacquemort. No obstante, en las múltiples visitas del psiquiatra,

Angel no puede reprimir su necesidad de contar a alguien sus problemas con Clémentine, a pesar del peligro que supone que Jacquemort intente analizar su psique a través de sus palabras.

> – Naturellement, toujours à ne rien faire...
> – Toujours, répondit Angel.
> – Ça va ? demanda le psychiatre.
> – Ça va, dit Angel. J'ai la fièvre. [...]
> – Peux pas..., dit Angel. Sitôt qu'on est tous les deux [él con Clémentine] dans le lit, la fièvre me reprend. [...]
> Et les autres me fichent la fièvre.
> – Vous avez mauvais conscience, remarqua Jacquemort.
> Angel sourit à la malice. (AC, II, cap. III, 587-588).

Es cierto, en ese pueblo en el que se borran los pecados, Angel arrastra los remordimientos de lo que sucedió en *L'Automne à Pékin*, pero sonríe ante el intento frustrado de Jacquemort de hacerle hablar sobre el motivo de su fiebre, –toda manifestación física es signo de algo interno– incluso aunque intente propiciar una empatía con él. Angel abre su corazón, cuenta a Jacquemort en qué situación se encuentra con su mujer que le rechaza. « – Je ne peux rien dire, dit Angel. Elle a souffert et pas moi. Ça lui donne des droits. – Je conteste, dit Jacquemort, qu'une chose aussi inutile que la souffrance puisse donner des droits quels qu'ils soient, à qui que ce soit, sur quoi que ce soit. » (AC, II, cap. III, 588). Jacquemort mantiene un argumento de lógica, si el sufrimiento es inútil, –frase hecha–, nadie puede respaldarse en él. De alguna manera Jacquemort consigue que Angel desvele su interioridad y el psiquiatra le aconseja o le receta incluso un remedio, construir un barco.

> – Heu... oui..., répondit Jacquemort.
> – Angel se tut. Il n'était pas bien, cela se voyait.
> – Vous devriez chercher un dérivatif, dit Jacquemort. Faites du bateau.
> – Je n'ai pas de bateau... répondit Angel.
> – Faites un bateau. (AC, II, cap. III, 588).

> – Vous voyez, dit-il. Je suis vos conseils.
> – Un bateau ? demanda Jacquemort.

– Un bateau.
– Vous savez faire un bateau ?
– Je ne lui demanderai pas de grosses performances, dit Angel. Pourvu qu'il flotte. (AC, II, cap. VI, 595).

Construir algo es una buena terapia y Angel vuelve a poner en práctica sus conocimientos de ingeniero. Entre tanto Jacquemort le visita asiduamente y no ceja en su empeño de conocer algo más del pasado de Angel.

– Vous doublez votre travail...
– Ça n'a pas d'importance. Je n'a rien d'autre à faire.
– C'est curieux, murmura le psychiatre. Vous ne pourriez pas travailler si vous ne commenciez pas par régulariser vos matériaux ?
– Je pourrais, mais je n'aimerais pas.
– Et il y a longtemps que vous êtes comme ça ?
Angel le regarda, une lueur de malice à l'oeil. (AC, II, cap. VI, 595).

Con esa mirada maliciosa Angel le hace entender que no podrá engañarle y que no se le escaparán comentarios acerca de su pasado en *L'Automne à Pékin*, ni de la causa de su mala conciencia. Ni siquiera sobre por qué es tan metódico en su trabajo. « – Pour un amateur... – Je ne suis pas un amateur, répondit Angel. [...] – Je ne suis pas un professionnel, dit Angel. » (AC, II, cap. XIII, 608). Cuando Angel afirma contundentemente que no es un aficionado se apresura enseguida a decir que tampoco es un profesional, un ingeniero, ni una cosa ni la otra, es como si jugara con Jacquemort al gato y al ratón. « – Ne commencez pas à poser des questions, c'est une déplorable manie. » (AC, II, cap. XIII, 609). Angel hará lo posible por guardar su misterio y en *L'Arrache-coeur* se presentará como un personaje con toques enigmáticos. A su vez él también hará preguntas indiscretas a Jacquemort. « À mon tour de poser des questions. Où en êtes-vous de vos grands projets ? – Rien, dit Jacquemort. Jusqu'ici, j'ai eu un chat et c'est tout. » (AC, II, cap. XIII, 609).

La relación de confianza que se establece al final entre estos dos personajes se pone de manifiesto justo antes de la partida de Angel en el barco. « – Vous ne partez pas comme ça. Enfin... dit Jacquemort, désespéré. – Si. Pas aujourd'hui, mais je partirai comme ça. » (AC, II, cap. XIII, 610). La separación de Angel de Jacquemort recuerda

de algún modo a la de Mangemanche de Angel en *L'Automne à Pékin*, –además ambos Angel en *L'Arrache-coeur* y Mangemanche en *L'Automne à Pékin*, se van hacia la nada, hacia la muerte–. Jacquemort manifiesta su desconsuelo como Angel se entristeció en la huida del Pr. Mangemanche.

> – Ne faites pas cette gueule-là, dit Angel. Vous me rendez malade.
> Dirait-on pas que vous perdez un ami !
> – C'est le cas, dit Jacquemort. Je vous aime bien.
> – Ben moi aussi, dit Angel. Mais vous voyez, je m'en vais quand même. On ne reste pas parce qu'on aime certaines personnes ; on s'en va parce qu'on déteste d'autres. il n'y a que le moche qui vous fasse agir. On est lâches. (AC, II, cap. XVII, 619).

Con este discurso de una lógica inquebrantable, «uno no se queda porque quiere a ciertas personas, se va porque detesta a otras», los dos se despiden, no sin que antes Angel señale lo siguiente: « Toutes les fois qu'on commence à parler ensemble, on s'écarte dans le fortement pensé. » (AC, II, cap. XVII, 619). Y que respecto a su mujer y los niños se va porque no quiere discutir. « [...] je préfère qu'elle les élève toute seule. Je ne serais sûrement pas d'accord et je déteste les discussions. » (AC, II, cap. XVII, 620).

Otro personaje con el que Jacquemort mantiene una relación en la primera y segunda partes de la novela es con Culblanc, pero ese tipo de relación es muy diferente a la que establece con Angel. Culblanc, la criada de Clémentine, es el primer sujeto que el psiquiatra de barba roja pretende psicoanalizar. « Ne sois pas timide avec moi. Étends-toi et détends-toi. – Est-ce que je me déshabille ? demanda-t-elle. [...] tu es venue ici pour une psychanalyse ou pour une fornication ? » (AC, I, cap. XIX, 578). Jacquemort indica a la campesina que se recueste –como en el típico diván en el que debe reclinarse el paciente– y se relaje, pero Culblanc no sabe lo que es el psicoanálisis, ella lo confunde con otra cosa de carácter estrictamente físico y más placentero[136].

A pesar de las numerosas tentativas, a Jacquemort le resulta muy difícil conseguir mantener un vínculo que no sea físico con Culblanc, –a la que siempre recuerda por su olor–, pero en algunas ocasiones y pese a la reticencia de la joven a la que no le gusta

[136] Evidentemente Vian se burla aquí de las teorías sexuales de Freud, con estas campesinas que no distinguen el psicoanálisis de la fornicación. *Vid*., Freud, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

hablar sino obedecer, « – J'aime bien qu'on me dise tout ce que je dois faire... Ce n'est pas moi qui commande, après tout... » (AC, I, cap. XIX, 578), consigue intercambiar algunas frases con ella antes o después de los gruñidos.

> – Quel âge as-tu ? Demanda Jacquemort.
> – J'ai vingt ans.
> – Tu es d'où ?
> – Du village.
> [...]
> – C'est pourquoi que vous m'avez fait venir ? demanda-t-elle. Pour me demander ces choses-là ?
> – C'est aussi pour ça, dit Jacquemort prudent.
> – C'est des choses qui ne vous regardent pas, dit-elle. (AC, I, cap. XIX, 578-579).

Culblanc le deja muy claro que no desea ser interrogada, –igual que Angel pero de manera distinta–, lo único que a ella le interesa es mantener relaciones sexuales con Jacquemort y se niega a hablarle porque intuye que se está burlando de ella. « – Vous me montez ou non ? demanda-t-elle. Je suis venue pour ça. Vous le savez bien. Je ne sais pas parler, mais je ne suis pas assez bête pour vous laisser vous moquer de moi. » (AC, I, cap. XIX, 579). Como observamos en un capítulo anterior, Culblanc se presenta con rasgos claramente animales, igual que Clémentine, cuando pide que la monte como si fuera una yegua. Su tozudez y su rusticidad se unen a su desconfianza y se niega en redondo a que Jacquemort la utilice en su experimento. « – Je suis pas venue pour ça, observa-t-elle. Je veux bien le truc, mais pas causer. » (AC, II, cap. XI, 604). La criada, con su manera particular de hablar, no se anda por las ramas; se interesa por el sexo pero no por la conversación. Entre tanto Jacquemort no consigue cumplir su objetivo « Et personne à psychanalyser. La boniche se montrait toujours intraitable. Aucun progrès. » (AC, II, cap. II, 584).

El psiquiatra sólo conseguirá que confiese un trauma infantil del que no es consciente cuando la «viole psicológicamente» a la fuerza. « – Si tu ne me le dis pas, je mange le morceau, [un bout de sein] assura-t-il la bouche pleine, avec quelques difficultés. » (AC, II, cap. XI, 605). Aquí, en lugar de obligar a la criada a mantener relaciones sexuales con él, cosa para la que está dispuesta, lo que hace Jacquemort es obligarla físicamente a hablar, a desvelar su secreto, su interioridad. Y en concreto, lo que quiere saber con

amenazas es por qué Culblanc siempre quiere fornicar a cuatro patas y nunca con otra postura.

> – Je l'ai toujours fait, dit-elle.
> – Quand ça ?
> – Depuis le début.
> Avec qui l'as-tu fait la première fois ?
> – Avec mon père
> – Et pourquoi comme ça ?
> – Il disait qu'il voulait pas me regarder. Qu'il osait pas.
> – Il avait honte ?
> – On connaît pas ça, chez nous, dit-elle, dure. (AC, II, cap. XI, 605).

Jacquemort consigue por fin realizarse como psiquiatra y «cazar» un incesto, un conflicto sexual infantil inconsciente. Inconsciente porque para Culblanc entra dentro de la normalidad, pues lo que sí sería anormal es que su padre sintiera vergüenza por ello.

> – Quel âge avais-tu ?
> – Douze ans.
> – Je comprends pourquoi il n'osait pas te regarder.
> – Non, vous ne comprenez pas, dit-elle. Il voulait pas parce qu'il disait que j'étais trop moche. Et puisque c'est mon père qui le disait, il avait raison. (AC, II, cap. XI, 605).

Jacquemort, que ya se ha enfrentado a la forma de ser de los lugareños presenciando la feria de los viejos y otros espectáculos crueles, empieza a darse cuenta, con la confesión de Culblanc, de que él se encuentra en otro plano, que tiene otra cosmovisión, y que le va a resultar muy difícil comprender o asimilar, «llenarse de», las interioridades de esos campesinos con los que poco o nada tiene que ver.

Con Culblanc no consigue nada más « – Si tu me racontais un peu plus de choses, dit Jacquemort, je pourrais essayer de ménager ta sensibilité. Mais tu n'es guère bavarde. – Madame m'avait bien dit, grogna la nurse. Je ne veux plus vous voir. » (AC, II, cap. XI, 606). De manera que decide buscar a otro paciente para psicoanalizar que encontrará finalmente en La Gloïre, el personaje que más se aleja de la mentalidad de la gente del pueblo, ya que él es el que carga con su vergüenza y es el personaje marginal por antonomasia.

Entre tanto, Jacquemort se entrevista con otros personajes característicos del pueblo como son el cura, el carpintero o el herrador, y gracias a esas conversaciones conocemos la manera de expresarse de esos personajes secundarios. Especialmente interesantes son los enunciados bruscos y violentos que emite el *maréchal-ferrant*, como corresponde a su oficio y a su caracterización como personaje verdugo de aprendices, que sin embargo hace las delicias de Clémentine cuando acaricia a su androide, el doble metálico que la imita y la substituye en la cama del herrador.

Jacquemort intentará dilucidar, hablando con el *maréchal-ferrant*, el misterio de Clémentine que entra en trance todas las tardes a la misma hora. El narrador nos presenta a los dos personajes jugando con el lenguaje, a Jacquemort que llega al pueblo, « [...] pauvre Jacquemort qu'il était bête, mais quoi, lui ne se voit pas. Alors il arriva au village, puisque c'est dit plus haut... » (AC, II, cap. XIV, 612) y al *maréchal-ferrant*, « Il était toujours impressionnant, mais encore plus dans l'ombre, car cette impression restait imprécise et grandissait de ce fait. » (AC, II, cap. XIV, 612). Jacquemort se acerca a la vieja costurera que cose vestidos idénticos a los de Clémentine y se topa con el herrador.

> – C'est moi qui les commande, dit le maréchal-ferrant d'une voix plate dangereuse. Et que je les paye.
> [...]
> Pour votre charmante jeune femme, peut-être ?
> – N'ai pas.
> [...]
> – Oh! Oh! persifla Jacquemort. Vous me la baillez belle !
> – Je ne baille personne, maréchala le ferrant. (AC, II, cap. XIV, 613).

El herrador habla con una voz serena y peligrosa, contundente, y como sucedía en *L'Automne à Pékin* donde Mangemanche exclamaba « On mangemancherait ! » o Amadis « s'amadisouait », aquí el ferrant puede « maréchaler », del mismo modo que el maréchal podrá « ferranter ». « – On a tort de dire les yeux fermés, ferranta le maréchal. On n'a pas les yeux fermés parce qu'on met des paupières devant. Ils sont ouverts dessous. » (AC, II, cap. XIV, 613). Con esta lógica aplastante el *maréchal-ferrant* contesta a Jacquemort, la anciana con los párpados bajados no tiene cerrados los ojos

porque siempre están abiertos debajo de la membrana del párpado. Jacquemort, que se siente algo ultrajado, amenaza al herrador con fornicar con su criada pero a este individuo no parece afectarle y le responde así: « – Je vais troncher votre bonne. – Grand bien vous fasse, dit le maréchal. Je l'ai tronchée avant vous et c'est pas fameux. Elle remue pas les fesses. » (AC, II, cap. XIV, 614).

Con la criada del herrador, con Nëzrouge, Jacquemort repetirá la experiencia que tuvo con Culblanc, pues la muchacha también confundirá el psicoanálisis con la fornicación. Al entrar a su habitación, en casa del herrador, la encuentra sorprendentemente leyendo: « – J'ai bien l'droit d'lire, dit Nëzrouge agressive. » (AC, II, cap. XV, 615). Como si toda actividad intelectual fuera un pecado. « – Déshabille-toi et étends-toi sur ce lit, dit Jacquemort. – Ah ! zut, dit la fille, et si mon patron rentre, il faudra que je me rhabille pour faire la soupe. » (AC, II, XV, 615). Se produce el mismo proceso que con Culblanc sólo que ahora Jacquemort no busca hacerle comprender. Directamente sustituye el psicoanálisis por el sexo. « – Le lit va grincer, dit Jacquemort décidant de remettre sa psychanalyse à un peu plus tard. On peut mettre ta paillasse par terre, plutôt. – Oui... dit-elle excitée. » (AC, II, cap. XV, 616).

Jacquemort está decepcionado, lo ha intentado con dos criadas rústicas, ha absorbido la materia gris a un gato y a eso se ha limitado su proyecto de psicoanalizar a todo el pueblo para enriquecerse de sus mentes. El psiquiatra acaba frustrado de tanta fisionomía; « Elle remua un peu. – Lâche ça ! protesta Jacquemort. Je n'en peux plus. Elle obéit ». (AC, II, cap. XVI, 616). Se siente incomprendido y fuera de sitio, desplazado, no consigue conectar con nadie. Los habitantes de ese pueblo no parecen tener alma, ni consciencia, ni nada interesante en el cerebro. « – Vous reviendrez encore me psy... choser, dit-elle, la voix rauque. J'aime ça. Ça fait du bien. » (AC, II, cap. XVI, 617). Su comportamiento es excesivamente animal, no se ven afectados por ningún tipo de trauma psicológico que se esconda en su subconsciente.

Y tampoco encuentra en absoluto espiritualidad en el discurso del cura, que se enfrenta al pueblo no para echarle en cara su falta de escrúpulos sino porque los campesinos no consideran a Dios como un artículo de lujo. Pues, como ya sabemos, el cura de *L'Arrache-coeur* promulga una religión de fasto y un Dios de bambalinas.

> – Je suis contre la religion, dit Jacquemort. Sans perdre de vue qu'elle peut être utile dans les campagnes.
> [...]
> – Utile !... La religion est un luxe, dit-il. Ce sont ces brutes qui veulent en faire quelque chose d'utile. (AC, I, cap. XVI, 569).

Al preguntarle Jacquemort acerca de las injusticias que se llevan a cabo en el pueblo y cuál es su postura frente a esas víctimas, –los niños golpeados, los viejos subastados y objeto del hazme reír de todos– el cura expresa su más completa indiferencia: « Cette foire aux vieux ? Peu m'importe la foire aux vieux, monsieur ! Ces hommes souffrent... et ceux qui souffrent sur terre gagnent leur part de Paradis. [...] Ma gêne vient de ce qu'ils ne souffrent pas en Dieu, Monsieur. » (AC, I, cap. XVI, 569-570).

El cura manifiesta su idea no utilitaria de Dios en los siguientes términos: « Dieu n'est pas utilitaire. Dieu est un cadeau de fête, un don gratuit, un lingot de platine, une image artistique, une friandise légère. » (AC, I, cap. XVII, 574). Con esta enumeración explica que Dios es la belleza superflua y no existe para aliviar el sufrimiento de nadie, –como hemos visto que sucedía en *L'Écume des jours*–, a Dios no se le contenta con plegarias y ruegos para que sane enfermedades, para que llueva o para que dé buenas cosechas, Dios es sordo a esas nimiedades, él sólo se regodea en la estética inútil, en los brillos y las flores. Ante esta idea, –que el cura grita en la iglesia a través de un sistema amplificador para amedrentar a los del pueblo, « Sa voix, immense, paraissait venir de partout, et Jacquemort devina qu'un système amplificateur lui permettait d'atteindre ce volume. » (AC, I, cap. XVII, 572)–, los pueblerinos tienen un concepto muy diferente de la religión y de Dios. « Ici, on croit en Dieu. Et c'est pas le curé qui nous en empêchera. Il sait seulement pas à quoi ça sert, Dieu. » (AC, I, cap. XVII, 575).

Se enfatiza la teatralidad de los sermones del cura, que actúa como en un espectáculo de *music-hall*[137], y después, entre bastidores es felicitado por su subordinado, por el sacristán, que le adula por el efecto de sus frases y por el impacto de su intervención. « – Ah ! pantela le sacristain. Quand vous leur dîtes : " C'est une église et pas un arrosoir !... ", je défaillis. Positif. Quel talent, mon curé, quel talent ! Et Dieu n'aime pas

[137] Exactamente igual que en el sainete *Le dernier des métiers*, en el que un cura vanidoso, el padre Saurelles, trabaja en un espectáculo y es entrevistado por un periodista durante un entreacto.

le sainfoin " Quel art ! " » (AC, I, cap. XVII, 575). Para el cura, los burdos y toscos provincianos no alcanzarán a comprender nunca la hermosura y la futilidad de un Dios que sólo existe para exhibir una ostentación inútil.

> Dieu a besoin de fleurs, Dieu a besoin d'encens, il lui faut les hommages et les présents somptueux, l'or et la myrrhe et les visions miraculeuses, et des adolescents beaux comme des centaures, et des diamants brillants, des soleils, des aurores, et tu es là, laid et miteux, comme un âne pelé qui pète dans un salon... (AC, III, cap. XXV, 677-678).

Pero para conseguir embelesar y seducir a ese difícil público organiza una pelea de boxeo. « Ceci est un spectäcle[138] de Luxe placé sous le signe de Dieu, créature de luxe, et quiconque en cette circonstance refusera d'agir luxueusement en enfer sur de misérables feux de charbon de bois... » (AC, III, cap. VII, 637). « Il se gratta l'aisselle, puis aussitôt le nombril, porta ses doigts à son nez, hocha la tête et reprit : – Une exhibition dont le luxe fera pâlir celui des spectacles laïques où des créatures dévêtues servent de prétexte à l'élaboration d'un cadre majestueux. » (AC, III, cap. XXV, 676-677).

Jacquemort se permitirá opinar y puntualizará, en ese combate entre Dios y Satán, entre el cura y el sacristán « [...] vous constituez les deux termes d'un équilibre ; l'un rend l'autre valable. Sans diable, votre religion prendrait un aspect un peu gratuit. » (AC, III, cap. XXV, 677). Por eso el cura materializa las tendencias morales en cuerpos que sangran y se golpean. Se produce un constante tira y afloja entre la concepción de la religión por parte del cura y por parte del pueblo; y Jacquemort asiste perplejo a ese combate dialéctico, que se refuerza al final con un combate físico, pues todos en la iglesia acaban a tortazos y puñetazos. Incluso Jacquemort participa en ese fregado y recibe y propina algún que otro golpe.

En este punto de la novela el psiquiatra se siente peligrosamente asimilado por las costumbres y la forma de vida del pueblo. Poco a poco se asombra menos de la barbarie que le horrorizaba tanto antes y se acostumbra a ese desprendimiento del pecado, de la culpa. Como todos, en ese momento, se acerca a La Gloïre para arrojarle su vergüenza a

[138] En este pueblo de *L'Arrache-coeur* cualquier palabra puede adoptar la diéresis que caracteriza su dialecto.

cambio de oro, pero esto sucede al final de la novela. « Ne vous en faites pas. Je prends votre honte. – Merci, dit Jacquemort. Et maintenant si nous continuions notre séance ? » (AC, III, cap. VIII, 642). La relación entre Jacquemort y La Gloïre es muy significativa y se establece prácticamente desde el principio. « – Vous êtes étranger ? dit-il. – Oui, répondit Jacquemort. – Sans ça, vous ne me parleriez pas comme ça, remarqua l'homme presque pour lui. » (AC, I, cap. XV, 566). Porque nadie se dirige a La Gloïre, a ese personaje vestido de harapos que, como el psiquiatra, también era un extranjero. Jacquemort, al no ser de allí y acabar de llegar, no ve ningún inconveniente en hablar con él, máxime cuando lo que él pretende es encontrar a sujetos para psicoanalizar. « [...] on me paie d'honte et d'or. [...] On me donne à manger. On me donne de l'or. Beaucoup d'or. Mais je n'ai pas le droit de le dépenser. Personne ne veut rien me vendre. J'ai une maison et beaucoup d'or, mais je dois digérer la honte de tout le village. » (AC, I, cap. XV, 566-567). La Gloïre le explica su situación y su imposibilidad de comunicación con los demás, con los que el único tipo de intercambio comercial que puede establecer es el del oro a cambio de la vergüenza. Un oro inútil, por tanto, sin ningún valor. Jacquemort le propone psicoanalizarle porque le parece un individuo interesante, completamente distinto a los demás. « – Dites donc, proposa-t-il, si on allait chez vous ? J'aimerais vous poser quelques questions. – Eh bien, dit La Gloïre, pourquoi pas ? Allons-y. Vous permettez ? » (AC, III, cap. III, 629). La Gloïre por primera vez va a disfrutar de un interlocutor y Jacquemort va a conseguir finalmente su objetivo. A lo largo de la novela entre ellos se consolida una fuerte relación. « Je vais voir mon vieil ami La Gloïre. – Vous continuez à le psychanalyser ? demanda Clémentine. Hum... oui, dit Jacquemort. » (AC, III, cap. XII, 646). Y ese intercambio verbal entre los dos extranjeros, entre los dos excluídos, se traducirá en una paulatina transunbtancialización mental; La Gloïre, como el gato negro, será absorbido literalmente, físicamente por Jacquemort, que contemplará asustado cómo el anciano se desdibuja. « Lui, en tout cas, devient vraiment très transparent et je commence à être inquiet. » (AC, III, cap. XII, 646). Y Jacquemort se enriquecerá visiblemente con la interioridad de La Gloïre, « Hé, hé, se dit Jacquemort, me voilà étrangement profond et raffiné soudain. Qui croirait, hein, qui croirait. » (AC, III, cap. XXI, 666). Hasta tal punto estos dos personajes se fundirán gracias al psicoanálisis, a sus diálogos, a su comunicación, que cuando La Gloïre muera, – probablemente vampirizado por el psiquiatra–, Jacquemort decidirá

substituirle, ocupar su lugar, como ocupó el de Angel. « La Gloïre est mort hier, et je vais prendre sa place. Vide au départ, j'avais un handicap trop lourd. La honte, c'est tout de même ce qu'il y a de plus répandu. » (AC, III, cap. XXVII, 681). Jacquemort se condenará a sí mismo a la incomunicación pero colmará su vacío existencial de otro modo, pescará con sus dientes la vergüenza y conocerá mejor que nadie la mala conciencia de los demás.



IV. D. LA PERCEPTIBILIDAD SENSORIAL DE LOS PERSONAJES VIANESCOS.

En las novelas de Boris Vian los lectores pueden aprehender a los personajes con los cinco sentidos, pues se nos ofrecen a través de una gran cantidad de datos sensitivos que en muchas ocasiones se asocian o se mezclan. De manera que las luces, los colores, los olores, los sabores, las sensaciones táctiles y los sonidos se confunden y nos permiten configurar «personajes sinestésicos». De nuevo, de esta forma, alcanzaremos o conoceremos la interioridad de los personajes, su psicología y afectividad, mediante un proceso de exteriorización, a través de las sensaciones que conducen a las impresiones.

La perceptibilidad es fundamental en el *langage-univers* de Boris Vian como afirma por ejemplo Michel Majean en « Fonctions de la sensorialité dans *l'Herbe rouge* et *l'Arrache-coeur* ». « [...] la sensorialité, de par son importance, est un procédé non négligeable de caractérisation de l'univers romanesque de Vian[1]. », y « La sensation est également un mode de saisie des personnages, de leur présence, de leur réalité à l'intérieur du roman[2] ». En el caso de los personajes vianescos, la originalidad de esa innegable percepción sensorial por parte del lector, es que no sólo sirve para captar y describir su exterior, su físico y su indumentaria[3], sino que también, gracias a las sensaciones, el lector comprende su interioridad psicológica, sus deseos, emociones, miedos, obsesiones, angustias, pensamientos y sentimientos que se materializan, se metaforizan en objetos sensibles, perceptibles. Las preocupaciones, los *soucis*, de Colin se arremolinan bajo la cama de Chloé y crecen florales como soucis-caléndulas, y los recuerdos tienen vientres blancos y lomos plateados, como los peces que nadan en la atmósfera acuática de la alcoba en *L'Écume des jours*.

Los personajes de Vian se perfilan muchas veces mediante una yuxtaposición de sensaciones y/o por sinestesias, por asociaciones de sensaciones que pertenecen a campos de percepción diferentes, como sucede con el *pianocktail* de Colin que nos recuerda « l'orgue à bouche » de Des Esseintes en *À Rebours* de Huysmans.

[1] Majean, M., « Fonctions de la sensorialité dans *l'Herbe rouge* et *l'Arrache-coeur* », in Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, vol. I, 1977, p. 427.
[2] *Ibid*., p. 428.
[3] Extremadamente coloristas y tangibles, recordemos la descripción de Jacquemort que se caracteriza por los colores, con un traje negro, una camisa lila, sus ojos azules y su barba pelirroja, « [...] on a une image aussi brillante et contrastée qu'un dessin d'enfant. ». Majean, *op. cit.*, p. 426.

Los ejemplos son muy numerosos, tengamos en cuenta sólo algunos que muestren esas combinaciones sensoriales para describir y caracterizar a los personajes que aparecen en las novelas de Boris Vian.

Al final de *Vercoquin et le plancton*, cuando todo salta por los aires, los únicos supervivientes de la explosión son la pareja formada por el Major y Antioche, y así se describe esta escena:

> Le Major, assis sur le pavé de la cour intérieure jonchée de débris, tamponnait son oeil gauche avec un morceau de sparadrap.
> À ses côtés, Antioche fredonnait un blues.
> Ils étaient les seuls survivants du désastre. Tout le pâté de maisons avait sauté, sans déranger personne, car un petit bombardement était en train du côté de Billancourt.
> Il restait au Major son chapeau, son slip et son oeil de verre. Antioche avait sa cravate. À quelques mètres, le reste de ses habits brûlait à flamme fuligineuse.
> L'air sentait le diable et le cognac. La poussière et les gravats retombaient lentement, en nuages épais. (VP, IV, cap. VI, 187-188).

Como podemos apreciar, se produce una mezcla de percepciones significativa. Antioche tararea un *blues*, una canción triste, melancólica, que nada tiene que ver con el *jitterbug* o con los ritmos que han bailado durante la fiesta; el *blues*, que surge de los *hollers*, de los cantos africanos del campo, relaciona además esta melodía con las partes de la novela dedicadas al trabajo. Un aire triste que se confunde con los ruidos de la guerra, ya que mientras Antioche canturrea un bombardeo tiene lugar sobre Billancourt.

A esos sonidos de bombas y de *blues*, se une la visión del fuego, de la *flamme fuligineuse*, que se califica por su color negruzco; el aire huele a quemado, a diablo y a coñac, y el polvo cae como una lluvia o una bruma impidiendo la nitidez de la visión. En este ambiente de destrucción, con connotaciones infernales y de oscuridad, se describe el final de estos personajes.

En *L'Écume des jours*, –además del *pianocktail*, o de la nube rosa y dulce que envuelve a Colin y Chloé como un algodón de azúcar y que simboliza su intimidad y su separación del mundo gracias a su amor–, encontramos innumerables asociaciones sensoriales, como la que aúna el color, la suavidad y el perfume de la mujer-flor. En la mente de Colin la orquídea rosa y azul que crece en el asfalto se metamorfosea en Alise

y la naranja y gris en la ratona[4]. « Il cueillit une orchidée orange et grise dont la corolle délicate fléchissait. Elle brillait de lueurs diaprées. – Elle a la couleur de la souris à moustaches noires... Je suis arrivé chez moi. » (EJ, 74). Nicolas hace girar a gran velocidad su pastel blanco y al aplicarle una hoja de acebo, como si fuera una aguja de gramola, de su superficie herida se escucha *Chloé*, el tema de Ellington. Cuando Colin conoce a la mujer-*blues* y baila con ella, el ambiente en la sala es fantástico, con gases de colores y música, en el techo hay una claraboya por donde se ve el cielo e Isis les ofrece la dulzura de unos pasteles que Chloé rechaza pero Colin no. En la primera parte de la novela, antes de la boda, antes de la enfermedad, la fusión de sensaciones es muy positiva y sensual: la luz, los colores vivos, el amarillo, el rosa, el malva, el violeta, se mezclan con los perfumes de las flores y de los cabellos de las chicas, con la música jazz alegre del *bízcame*, del *boogie* de Alise, y con el placer de los platos exquisitos cocinados por Nicolas siguiendo las recetas de Gouffé. La alegría de esta pléyade de personajes eternamente adolescentes se manifiesta con este despliegue de sensaciones agradables, con un sentido gustativo refinado y sibarita, y un sentido táctil voluptuoso y erótico[5]. En la boda « Les sous-Chuiches leur cassaient sur la tête, au passage, un petit ballon de cristal mince rempli d'eau lustrale et leur plantaient, dans les cheveux, un bâtonnet d'encens allumé qui brûlait avec une flamme jaune pour les hommes et violette pour les femmes. » (EJ, 106). El ruido cristalino de la esfera transparente al romperse, la frescura del agua lustral, –que después se convertirá en la opresiva agua estancada y mortuoria–, el perfume sagrado del incienso en los cabellos, –se reitera así la idea de los cabellos olorosos– y el color amarillo y violeta de las llamas –que aparecerá como un *leitmotif*–, dan una idea de la aleación de sensaciones pertenecientes a diferentes órganos sensoriales.

En la segunda parte de la novela las sensaciones serán negativas, los colores se oscurecerán, la luz se convertirá en sombra, los olores serán fétidos como el del éter, la música será más triste y los ruidos inquietantes, al tacto las superficies serán cortantes y rugosas y el sabor de los platos de Gouffé será substituido por el de una simple sopa o unas salchichas. Pero la mezcla, la mixtura sensitiva, será igualmente intensa, los cinco

[4] Lo cual refuerza aún más la feminización del lar de la casa, de esta mascota o animalillo tierno que no se separa ni un momento de Chloé.
[5] Recordemos la escena en la que Chloé, Alise e Isis se preparan para la boda y se acarician y besan mutuamente.

sentidos seguirán unidos para dar cuenta de la degradación de los personajes en *L'Écume des jours*.

En el capítulo LIV, Chick oye el choque de las palabras de Partre, escucha dos discos al mismo tiempo mientras observa la mezcla del rojo y el azul de las llamas, todo se funde en su mente. « Il voyait machinalement le rouge gagner sur le bleu et les mots s'entrechoquaient avec de grandes lueurs, ouvrant à sa figure un champ de repos doux comme de la mousse au mois de mai. » (EJ, 187). Las palabras se materializan y se entrechocan con gran luminosidad, –como los rayos de luz en los grifos–, se produce una sinestesia auditiva y visual, y esa impresión produce un efecto de reposo que se expresa de manera física, con el tacto, pues es suave como el musgo de mayo.

Probablemente la yuxtaposición de sensaciones más insistente en toda la novela, desde el principio hasta el final, sea la que relaciona a los personajes femeninos con las flores. La piel de la mujer es suave como la de un animal, –Chloé casi siempre viste con pieles–, pero su belleza, sus colores, su aroma, la tersura de su tez y su sexo la asimilan a las flores. En el caso de Chloé, quizá el personaje más «sinestésico», no sólo es un bebé, un cachorro y un *blues*, sino también una mujer-flor, como Alise, Isis, Rochelle (AP), Folavril y Lil (HR). Su naturaleza vegetal está siempre presente en la mente del lector, en ella crece un nenúfar[6] y debe estar rodeada de flores. Flores que al inicio tienen un carácter marcadamente sensual y que a medida que avanza la enfermedad tienen un carácter claramente funesto. Las flores participan tanto en los adornos de las bodas como en los funerales.

Cuando Alise visita a Chloé enferma se encuentra con el siguiente cuadro:

[6] Gilbert Pestureau, en su tesis sobre la influencia anglosajona en la obra de Boris Vian, defendió el origen faulkneriano de esta flor. Vian leía *Mosquitoes* cuando componía *L'Écume des jours* y en esa novela de Faulkner un personaje femenino, Miss Maurier, muere también de una flor que le invade el pecho, un nenúfar. « On eût dit qui s'éveillait au sein de ce corps si familier une chose qu'elle y avait abrité à son insu. Cette chose se déployait comme une fleur vénéneuse, un assemblage compliqué de pétales, qui poussaient, se fanaient et mouraient, et que remplaçaient aussitôt d'autres pétales plus grandes encore et plus implacables ». Pestureau citaba ese pasaje de *Mosquitoes* en el Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., p. 117. También apuntó que Boris Vian decía a Claude Léon cuando escribía *L'Écume des jours*, « Chez Faulkner c'est le chèvrefeuille qui est le symbole de la sexualité, moi je choisirai le nénuphar ». (p. 118). El nenúfar tiene claras connotaciones sexuales, brota justo después de la boda. Y cuando Herbert Dickhoff se pregunta en ese sentido cómo es posible entonces que Chloé tosa nada más salir de la iglesia cuando todavía no se ha consumado el acto sexual, Alain Costes le responde que Colin ya se lo ha inoculado por vía bucal. Colin ya la ha besado y eso también es un contacto sexual. Anne Clancier está de acuerdo con esta suposición porque sexual no quiere decir exclusivamente genital, y Chloé, como mujer ya es de por sí una flor. *Vid*., discusión acerca de la simbología del nenúfar en Colloque de Cerisy, vol. I, pp. 124-125.

> Chloé était allongée sur son lit, vêtue d'un pyjama de soie mauve et d'une longue robe de chambre de satin piqué d'un léger beige orange. Autour d'elle, il y avait beaucoup de fleurs et surtout des orchidées et des roses. Il y avait aussi des hortensias, des oeillets, des camélias, de longues branches de fleurs de pêcher et d'amandier, et des brassées de jasmin. Sa poitrine était découverte et une grosse corolle bleue tranchait sur l'ambre de son sein droit. Ses pommettes étaient un peu roses et ses yeux brillants, mais secs, et ses cheveux légers et électrisés comme des fils de soie. (EJ, 151).

Inmóvil sobre la cama, vestida con tejidos suaves, de tacto agradable como los pétalos de las flores, de seda y satén, –como sus cabellos de seda–, de colores malva y *beige* anaranjado, –es decir violeta y amarillo pálidos, los colores insistentes de la boda pero suavizados y matizados–, Chloé está rodeada de flores, como Ofelia. Se trata de una descripción extremadamente sensorial, con infinidad de colores y de perfumes. Las rosas, las orquídeas, las hortensias, los claveles, las camelias, las flores de melocotonero y almendro, el jazmín; esta enumeración de flores produce un mareo de aromas intensos y una orgía cromática. Pero todas esas flores exteriores, perceptibles, sensoriales, no pueden competir con la flor del mal[7], con la corola azul del nenúfar que sesga como un puñal desde dentro la piel ambarina del pecho de Chloé.

El nenúfar, la flor acuática maligna, mórbida, se relaciona con el campo semántico de las superficies hirientes, cortantes –que analizaremos en el capítulo dedicado al espacio–, y su color azul, –que curiosamente difiere de su posterior color crema– con la madre-flor azul de Novalis.

Durand, en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, menciona a *Heinrich Von Ofterdingen* de Novalis, obra en la que el poeta se interna en una gruta y se baña en un estanque, y allí ve en sueños, en el agua, una misteriosa flor azul que se metamorfosea en mujer y que acaba convirtiéndose en una visión de la madre[8]. Quizá esta relación del nenúfar azul con la maternidad, sea una pista para aquellos que –como Claudette Oriol-Boyer– consideren que el nenúfar es la representación de un feto[9].

---

[7] ¿Pensaría Vian en Baudelaire al imaginar el nenúfar? ¿O en la *Ophélie* de Rimbaud?

[8] « En analysant ce passage il est impossible de ne pas être saisi par l'isotopisme de l'eau, de la nuit, du creux, des couleurs, de la tiédeur et de la féminité. ». Durand, *op. cit.*, p. 265.

[9] Alain Costes en « L'Écume du corps » asegura, desde un punto de vista psicocrítico, que en el nenúfar que devora a Chloé puede verse la representación de la agresividad de Colin, (p. 111), y en la discusión posterior a esa comunicación en el Colloque de Cerisy, Claudette Oriol-Boyer defendió la posibilidad de que se tratara de la invasión del cuerpo femenino por un feto. (p. 113). Lo cual nos hace pensar en el

En cualquier caso, en este fragmento que analizamos las flores que más abundan, las rosas y orquídeas, son las que simbolizan el amor. La rosa es símbolo de frescura, de juventud y su color encarnado la convierte en símbolo de pasión. Isis será la que lleve una rosa roja prendida en el pelo el día de la boda, y la que acercará a los labios de Chloé un clavel rojo. Isis, –que en otra ocasión irá vestida de rojo–, será el único personaje femenino que sobreviva, y se mostrará apasionada con Nicolas; pero por su función mediadora llevará también esas notas de color rojo, que en esta novela tienen connotaciones negativas, de sangre y de pasión como sufrimiento. Otras rosas negativizadas serán las metálicas, las que florecen de los extremos de los cañones de los fusiles que incuba Colin. Unas rosas blancas muy hermosas que poseen sin embargo una naturaleza hiriente. Su textura no es suave y aterciopelada sino cortante y afilada, pues Colin intenta cortar una con sus manos para llevársela a Chlóe y se hace un profundo corte. « [...] l'un des pétales lui déchira la main sur plusieurs centimètres de long. Sa main saignait à lentes pulsations, de grosses gorgées de sang sombre qu'il avalait machinalement. Il regardait le pétale blanc marqué d'un croissant rouge et l'homme lui tapa sur l'épaule et le poussa doucement vers la porte. » (EJ, 182).

La sangre tiñe la blancura cremosa de estas flores, que participan así de la naturaleza metálica y mortífera del fusil, del arma de la que brotan. Simbólicamente en el amor de Colin hacia Chloé la blancura de la boda se tiñe de rojo, de malos presagios.

Si las rosas simbolizan la pasión amorosa, las orquídeas simbolizan el amor como pecado; sus formas exóticas y su carnosidad las asocian con el sexo femenino. Como hemos apuntado, una orquídea rosa y azul se identifica con Alise, la naranja y gris con la ratona y Chloé se perfuma con orquídeas bi-destiladas. « Chloé était toujours entourée de fleurs. Ses mains allongées sur les couvertures tenaient à peine une grosse orchidée blanche qui paraissait beige[10] à côté de sa peau diaphane. » (EJ, cap. LXII, 197).

---

bocal de los pollos que decoraba la mesa al inicio, y a ese respecto Oriol-Boyer dice: « J'ai trouvé un écho à cette image du foetus dans le début de *L'Écume des jours,* où Colin met sur la table un flacon qui contient, je crois, des embryons de poulet mis en formol ». (p. 114). G. W. Ireland no estuvo de acuerdo con esas suposiciones. En cualquier caso, todos coincidieron en que el nenúfar es una flor mortífera en la mitología, que crece geométricamente, –las figuras de aristas–, y que participa de los dos elementos, del sólido y el líquido, anunciando el entierro en la semi-isla.

[10] La piel diáfana, transparente, cristalina de Chloé, es aún más blanca que la de la orquídea, que adquiere así el mismo color crema que los pétalos de las rosas que brotan de los extremos de los fusiles que ha incubado Colin.

Además, las orquídeas, –como en el caso de la camelia blanca que lleva prendida Chloé en sus cabellos el día de su boda y que la relaciona con la tísica Marguerite Gauthier en *La dama de las camelias*– aluden a referencias literarias. En la novela de R. Chandler *The big sleep* (1939), traducida para la *Série Noire* por Boris Vian como *Le grand sommeil*, el general Sternwood, paralítico, recibe a Marlowe en su invernadero de orquídeas, en un ambiente sofocante, húmedo y caluroso y la reflexión acerca de estas flores exóticas es la siguiente: « Aimez-vous les orchidées ? – Pas particulièrement, dis-je. Le général ferma les yeux à demi. Ce sont de vilaines choses. Leur chair ressemble trop à la chair des hommes, et leur parfum a le charme corrompu d'une prostituée[11].», y ciertamente esas orquídeas se asociarán con las hijas del general, Dolores y Carmen, que son una auténticas viciosas. Esta intertextualidad con las novelas policiacas, que propician las orquídeas, no acaba aquí. Todos recordamos a Nero Wolfe, el detective orondo de Rex Stout, que además de los placeres de la mesa cultiva una pasión devoradora y exclusiva por las orquídeas, de las que posee una colección incalculable en el invernadero situado en el ático de su casa.

Pero, como hemos apuntado, más que las referencias literarias de las flores en este apartado nos parece interesante señalar su asociación sensitiva con los personajes femeninos, que son percibidos por el lector, por los demás personajes y por el narrador, como capullos de mil hojas que encierran un misterio junto a un agradable aroma.

> L'odeur des fleurs et le parfum des filles se mêlaient étroitement et Chick se prenait pour une abeille en ruche. Alise portait une orchidée mauve dans les cheveux, Isis une rose écarlate et Chloé un gros camélia blanc Elle tenait une gerbe de lis et un bracelet de feuilles de lierre, toutes neuves et vernies de frais, brillait à côté de son gros bracelet d'or bleu. Sa bague de fiançailles était pavée de petits diamants carrés ou oblongs qui dessinaient en morse le nom de Colin. (EJ, cap. XXI, 104-105).

Como podemos observar, cada uno de los tres personajes femeninos protagonistas de *L'Écume des jours* se caracteriza y se asocia con una flor, Alise con una orquídea malva, Isis con una rosa roja y Chloé con una camelia blanca, flores significativas, simbólicas, que las distinguen y las definen. Además la novia lleva en sus brazos la flor

[11] Chandler, *Le grand sommeil*, (1948), Paris, Gallimard, la série noire, [traducido por Boris Vian], 1992, p. 14.

de la pureza, la flor de Lis, y unos brazaletes de hiedra verde y de oro azul, ambos brillantes, que podrían interpretarse como grilletes.

En *L'Herbe rouge*, como en *L'Écume des jours*, se vuelve a reiterar la imagen sensorial de la mujer-flor. Wolf dice a su esposa « – Tout ce qui n'est ni une couleur, ni un parfum, ni une musique, dit-il en comptant sur ses doigts, c'est de l'enfantillage. – Et une femme, protesta Lil. Sa femme ? » (HR, cap. XVIII, 472). La mujer es un color, un perfume y una música, como lo demuestran Alise y Chloé, y como lo demuestra sobre todo Folavril en *L'Herbe rouge*, « Elle [Folavril] avait les lèvres juteuses et écarlates comme l'ombre à l'intérieur d'une fleur chaude. » (HR, cap. XXVIII, 506).

Además de esa tórrida sensualidad, que relaciona las flores y la sexualidad, en *L'Herbe rouge* encontramos también otros ejemplos de asociación o de yuxtaposición de sensaciones.

En la máquina funesta los recuerdos acuden a Wolf en tropel, como ondas de reminiscencias sensibles.

> Les lambeaux du temps jadis se pressaient autour de lui, tantôt doux comme des souris grises, furtifs et mobiles, tantôt fulgurants pleins de vie et de soleil –d'autres coulaient tendres et lents, fluides sans mollesse et légers, pareils à la mousse des vagues[12].
> [...]
> Et d'abord ils accoururent en hordes inorganisées comme un grand incendie d'odeurs, de lumière et de murmures.
> [...]
> Où étaient les souvenirs purs ? En presque tous se fondent les impressions d'autres époques qui s'y superposent et leur donnent une réalité différente. Il n'y a pas de souvenirs, c'est une autre vie revécue avec une autre personnalité qui résulte pour partie de ces souvenirs eux-mêmes. (HR, cap. XIII-XIV, 460-461).

El tiempo abandona su naturaleza abstracta y se vuelve espacial, objetual, a través de las sensaciones físicas, –como veremos en el capítulo siguiente Boris Vian privilegia en sus novelas el espacio–, el tiempo pasado se materializa en jirones de tela, se personifica, los recuerdos participan del tacto, son suaves como ratones grises o efervescentes como la espuma de las olas y también del sentido de la vista, son fulgurantes, luminosos y dinámicos. En los recuerdos se mezclan todos los sentidos

[12] Los instantes del pasado, tiernos y lentos, son fluidos y ligeros como la espuma, la espuma de los días.

porque acuden en hordas como un gran incendio de olores, de luz y de murmullos. Las evocaciones puras, neutras, teóricas, abstractas, no existen, los recuerdos son un cúmulo de impresiones revividas de otro modo.

Un ejemplo de cómo rememora Wolf su pasado, su infancia, su estancia en el colegio, lo encontramos en el capítulo XXV.

> Quel calvaire ! Seize ans... seize ans le cul sur des bancs durs... seize ans de combines et d'honnêteté alternées –seize ans d'ennui– qu'en reste-t-il ? Des images isolées, infimes... l'odeur des livres neufs le premier octobre, les feuilles que l'on dessinait, le ventre dégoûtant de la grenouille disséquée en travaux pratiques, avec son odeur de formol, et les derniers jours de l'année où l'on s'aperçoit que les professeurs sont des hommes parce qu'ils vont partir en vacances et que l'on est moins nombreux. (HR, 496).

Lo único que le queda o lo que recuerda de aquellos años de aprendizaje son las sensaciones más que los conocimientos. Wolf asegura a M. Brul que en su mente sólo se agolpan imágenes aisladas, ínfimas, percepciones, impresiones, como la de unas nalgas doloridas por la dureza de los bancos, el olor de los libros nuevos, la textura y el color de las hojas de papel, el colorido de los dibujos o el hedor a formol de las ranas disecadas. « La sensation est montrée comme l'exploration, la description, la concrétisation d'un univers au présent. Mais elle est aussi le truchement par lequel on rappelle le passé, elle est le fil par lequel on attire le souvenir[13]. ».

En todas las novelas de Boris Vian prima la corporeidad sobre la abstracción. Los personajes exteriorizan su interioridad de manera teatral, a través de los gestos y los movimientos, a través de las palabras, y también a través de la sensorialidad, de forma que su interior se hace así perceptible, para el lector y para los demás personajes. Nosotros, a pesar de que tendremos siempre en cuenta que, como hemos observado, suele existir una fusión de sensaciones pertenecientes a órganos sensoriales distintos, vamos a dividir este apartado, –quizá por comodidad metodológica–, en cinco secciones correspondientes a los cinco sentidos. Esto no significa que, aunque centremos nuestra atención en un sentido determinado para observar la caracterización de los personajes, dejemos de lado las sinestesias o la posible asociación con otro sentido.

[13] Majean, « Fonctions de la sensorialité dans *l'Herbe rouge* et *l'Arrache-coeur* », *op. cit*., p. 429.

IV. D. 1. La vista.

« L'art, de toute façon, n'est jamais dans le paysage. Il est dans l' «oeil[14] ».

En las novelas de Boris Vian ver y ser visto es crucial, la mirada es fundamental a la hora de describir físicamente a un personaje, pero es que los personajes vianescos también podrán ser observados por dentro. Existen numerosos mirones en sus novelas y relatos, la figura del *voyeur* adquiere un papel notable en la obra de Vian. Baste con recordar el relato « Le voyeur[15] », o a Jacquemort espiando al herrador con su androide a través del agujero de la cerradura de la puerta en *L'Arrache-coeur*. Y tan importante es la mirada como su contrapartida la ceguera. En *L'Arrache-coeur*, el herrador asegura a Jacquemort que tras los párpados los ojos siempre permanecen abiertos. En el sueño también se pueden ver desfilar imágenes. « Jacquemort constata que la vieille couturière avait effectivement de faux yeux peints sur ses paupières fermées. Le maréchal suivait son regard. – Les yeux peints, c'est pour qu'on ne remarque rien de la rue, dit-il. Si vous n'étiez pas entré, vous n'auriez rien remarqué. » (AC, II, cap. XIV, 613). La cerrazón de ojos es tan significativa como su apertura. En el relato « L'amour est aveugle », los personajes se reconocen por la voz y por el tacto porque una niebla *aphrobaisiaque* les impide ver nada, como esa atmósfera es afrodisiaca todos van desnudos por la calle y mantienen relaciones sexuales con desconocidos, hasta el día en el que se anuncia por la radio que la niebla va a remitir y entonces todos se revientan los ojos para seguir amándose ciegamente.

Como vimos en un capítulo anterior, el ojo cobra a veces vida propia, se independiza del resto del cuerpo, –como el ojo que mira a Colin y a Chloé desde el riachuelo de inmundicias (EJ)– y hasta incluso se convierte en un objeto, como el ojo de cristal del Major. El ojo –los ojos– de Vian es dinámico y libre, en ocasiones es torturado por imágenes de impacto, como el ojo seccionado por una cuchilla de afeitar de *El perro andaluz*, –Colin también « tailla en biseau les coins de ses paupières mates », con un corta uñas, para dar misterio a su mirada–. La vista es seguramente el sentido más

[14] Gauthier, M., *L'Écume des jours*, *Boris Vian*, Paris, Hatier, « Profil d'une oeuvre », 1973, p. 116.
[15] Vian, « Le Voyeur » in *Le Loup-garou*, *op, cit.,* pp. 159-170.

utilizado, el más desarrollado y por tanto con el que se tiene también más tendencia a encasillar la realidad en imágenes tipificadas; en ese sentido, lo visual corre paralelo al lenguaje. Vian se propone siempre, –al igual que con el lenguaje–, desmontarlo, jugar con el sentido de la vista, y conseguir que se deje de creer en todo lo que se vea, como debe dejarse de creer en todo lo que se oye o se lea. Hay que desacostumbrar al ojo a ver la realidad cotidiana, hay que presentarle fenómenos extraños de luz y de sombras como los que tienen lugar en *L'Écume des jours* o en *L'Automne à Pékin*, hay que subyugar al ojo con hipnóticas espirales y rayas bicolores, hay que seducir con la mirada y atrapar las miradas, hay que provocar. Por otro lado, los ojos son el reflejo del alma, y en el caso que nos ocupa, esta frase hecha resulta literalmente cierta. El amor, el deseo, el odio, la envidia, el desinterés, el fastidio, el aburrimiento se expresan a través de los ojos, « Il enveloppa le Major d'un regard si venimeux que la monture d'ébonite de son pince-nez se corroda en trois endroits. [...] Il promena sur l'assemblée son regard de jumelle monoculaire » (VP, 142). Las miradas, como ésta de Fromental de Vercoquin hacia el Major, cargada de odio, pueden producir incluso efectos físicos, –al igual que los ojos de los superhéroes, como Superman, que emiten rayos X o son capaces de soldar chapas de acero–, o reacciones activas en otros personajes. Las miradas pueden también comunicar de manera más sincera que las palabras.

Esto sucede frecuentemente en *L'Écume des jours*, una de las novelas más visuales como prueba el hecho de que « oeil » y « regarder » son las palabras más frecuentes como señala Michel Maillard en *Lecture plurielle de L''Écume des jours*[16].

En *L'Écume des jours*, la luz y los colores son muy importantes, ya que se produce una degradación, a medida que se avanza en la novela, de la luz hacia la sombra; de la nitidez de las formas de los objetos hacia imágenes borrosas, indefinidas, veladas e imprecisas; de los colores cálidos y pastel, amarillos, naranjas, rosa, a los fríos y oscuros, el azul metálico, con notas cromáticas amenazadoras que surgen desde el principio, en rojo y en blanco, pues la ausencia de color se asocia en esta novela a la nada y a la muerte, a la morbosidad.

[16] Maillard, Michel, « Colin ou Chick et la quête impossible, lecture sémio-critique de *L'Écume des jours* » in *Lecture plurielle de l'Écume des jours*, [obra colectiva dirigida por Alain Costes], Paris, 10/18, 1979, p. 286.

> Il prit à l'étagère de verre le vaporisateur et pulvérisa l'huile fluide et odorante sur ses cheveux clairs. Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots. (EJ, 61).

Al inicio abundan las imágenes visuales positivas: el brillo, la transparencia de la estantería de cristal, del aceite fluido, los colores solares de los cabellos claros de Colin, y de las diferentes tonalidades de amarillo desde el ámbar del peine al naranja de sus mechas peinadas en surcos y el color de los albaricoques. Este efecto visual luminoso se asocia con la limpieza, con la fragancia del aceite sobre los cabellos, –como veremos serán recurrentes en esta novela los cabellos olorosos–, y con la suavidad de los mismos, pues son sedosos. Además, del sentido visual, –de la comparación de las acanaladuras que produce el peine a la imagen visionaria e irónica de los surcos que hace el labrador con un tenedor en la confitura–, pasamos al sentido gustativo por el sabor dulce de la mermelada. El perfume, la dulzura, acompañarán a los colores rutilantes o a los pastel, como los del comedor « [...] la salle à manger-studio, dont le tapis bleu pâle et les murs beige-rose étaient un repos pour les yeux ouverts. » (EJ, 64). Los colores pastel, dulces, expresan reposo y armonía, y tanto el azul celeste de la alfombra y el mantel, como el rosa de las paredes y del bocal decorativo, son un guiño a la eterna y tierna infancia de los personajes.

En cambio el blanco, otro color asociado simbólicamente a la inocencia y a la infancia, en *L'Écume des jours* adquirirá un tinte negativo, será el no-color de ultratumba, del otro mundo, de los fantasmas, de las figuras fantásticas del folklore y de numerosas culturas y religiones; Vian en *L'Automne à Pékin* asociará el blanco a los entierros chinos[17]. Chloé, como el bebé que parece ser, se vestirá en repetidas ocasiones de blanco: « Chloé avait une petite robe de laine blanche [...] » (EJ, 126), sin ir más lejos su traje de novia será idéntico al de Alise y al de Isis, pero el suyo será blanco mientras que el de las damas de honor será de «color de agua[18]». El blanco es pues –además del color de la infancia– el color de las bodas, lo cual refuerza la idea de que a partir de la ceremonia es cuando empiezan los problemas de la pareja, cuando Chloé

[17] En *L'Automne à Pékin* se menciona esta particularidad del blanco como color de luto en la cultura china. « [...] la nurse apparut, vêtue de blanc comme pour un enterrement chinois ». (AC, I, cap. III, 541). Otra pista que explica quizá la naturaleza chinesca de la novela.
[18] Además de la nota pícara, es decir, llevan vestidos transparentes, se introduce así desde la boda el elemento nefasto del agua asociado a la feminidad.

enferma y todo su mundo se desmorona a una velocidad progresiva. El coche que conduce Nicolas, comprado para la boda y para el viaje de luna de miel, es blanco y en su interior está forrado de peluche blanco[19]. Las flores que encarga Colin para su boda, –rosas, gladiolos, lirios–, son todas blancas excepto un ramo de rosas rojas. « Toute la chambre était pleine de fleurs blanches choisies par Colin et, sur l'oreiller du lit défait, il y avait un pétale de rose rouge. » (EJ, 104). Y es que el blanco, el color de la boda y de la enfermedad, –del hielo de la pista de patinaje, de la nieve que se cobija en el pecho de Chloé, del gabinete de consulta del Pr. Mangemanche–, se salpica a menudo de rojo, de pinceladas rojas de pasión, de sangre, de notas encarnadas que relacionan el sexo con la muerte. En *L'Écume des jours* el color blanco no es casi nunca inmaculado, –el coche blanco[20] se manchará durante el viaje de novios con el barro cobrizo de la mala carretera–, en numerosas ocasiones está manchado de rojo. Como la sangre –del empleado de la pista de patinaje asesinado por Colin–, que funde el hielo[21], o la sangre que mana del corte en la mano de Colin y que tiñe de rojo los pétalos de las rosas metálicas blancas.

El pescado rojo en el estanque en el que se mira Chloé, los pájaros rojos que sobrevuelan los hilos telegráficos, son una muestra de que el texto de *L'Écume des jours* está salpicado de notas rojas, sangrientas, que funcionan como avisos de peligro, como anuncios de la tragedia final. Y esta presencia cromática púrpura, escarlata, carmesí, será cada vez más evidente o estará más presente en las últimas novelas, pues teñirá de rojo todo el espacio, con la hierba roja marciana de *L'Herbe rouge* y en el acantilado y el arroyo rojos de *L'Arrache-coeur*.

Como hemos apuntado, el blanco y el rojo estarán presentes a lo largo de toda la novela, desde el principio hasta el final, como toques de alarma, pero también se

[19] Nicolas, cuando se ponga al servicio de los padres de Isis y visite a Chloé, irá completamente vestido de blanco. « Il avait un uniforme neuf de gabardine blanche et une casquette de cuir blanc. Il était rajeuni, mais son expression inquiète trahissait un désarroi profond. » (EJ, 174).

[20] A Boris Vian le gustaban los coches blancos, porque para él simbolizaban la pureza de la mecánica. En *Trouble dans les andains* el coche eléctrico de Adelphin y el cadillac de Antioche son blancos, como el *Brazier* crema de Boris.

[21] « Sous la porte de la cabine, une mince rigole de sang mousseux serpentait lentement, et la liqueur rouge se mit à couler sur la glace, en grosses gouttes fumantes et lourdes. » (EJ, 129). Contrastes entre el frío y el calor, de la sangre humeante en el hielo, la sangre de la espuma, rojo sobre blanco, roja como las notas pasionales que han ido apareciendo como malos presagios: el pescado rojo, el cobre rojo, el pétalo rojo o los pájaros rojos.

producirá una degradación de los colores, de los vivos, luminosos y suaves hacia los oscuros y la gama de los fríos.

En la boda predominan las rayas amarillas y violetas, pues tanto la iglesia como los religiosos, se adornan de manera bicolor. « On peint tout en jaune ? dit Joseph. Avec des raies violettes, dit le Bedon, [...] Il faut la hallebarde jaune et la canne violette, ça sera plus distingué. » (EJ, 99). « Partout, de grandes lumières envoyaient des faisceaux de rayons sur des choses dorées qui les faisaient éclater dans tous les sens et les larges raies jaunes et violettes de l'église donnaient à la nef l'aspect de l'abdomen d'une énorme guêpe couchée, vue de l'intérieur. » (EJ, 107). Una vez que se acaba la fiesta de la boda, el decorado de cartón piedra de esa comedia musical se levanta y hasta los colores se arrancan, se retiran, « Ils s'apprêtaient à enlever le jaune et le violet pour les remettre dans des petits pots tous dégoûtants. » (EJ, 108). El amarillo, el dorado, siempre presente en la primera parte de la novela, se combina con su complementario, con el violeta, como los personajes masculinos con una llama amarilla en la cabeza se complementan con los femeninos con una llama violeta. Las rayas amarillas y violetas, –los colores favoritos de Vian–, nos hacen pensar en la luz a través de una persiana, en la luz y las sombras[22], del desierto de Exoportamie en *L'Arrache-coeur*. Como una metáfora hilada, el amarillo no sólo contrastará fuertemente con el violeta, el color de la templanza, sino también con el negro en el atuendo del Pr. Mangemanche. « Il était vêtu de noir et portait une chemise d'un jaune éclatant. – Physiologiquement, déclara-t-il, le noir sur fond jaune correspond au contraste maximum. J'ajoute que ce n'est pas fatigant pour la vue et que ça évite d'être écrasé dans la rue. » (EJ, 133). El negro sobre amarillo repite esa imagen de contraste entre la luz y la sombra. Lo que sucede es que la luz, –como las luces que entraban en la iglesia–, y la oscuridad se vuelven tangibles, pictóricas, se representan con colores como en los dibujos. La claridad, el resplandor, el haz de luz se materializa, se vuelve tangible en los cabellos de Alise, « Avec les cheveux d'Alise il y faisait plus clair. » (EJ, 183), que su tío guarda en su bolsillo, como si fuera un indio apache[23], y en las camisas de Mangemanche, que aparecerán de nuevo en la novela siguiente, en *L'Automne à Pékin*, y que heredará Angel. El dorado, el amarillo, irá perdiendo su brillo a medida que se avance en la novela, y la ratona y

[22] De hecho los pintores impresionistas aconsejaban representar en el lienzo las sombras con los colores complementarios; las umbrías o penumbras no son negras sino violetas.
[23] O el loco del relato de Maupassant, « La chevelure ».

Nicolas serán los primeros en echar de menos la luz de los Soles. Además los colores se vuelven fríos y se observa un predominio de los azules. « Sa figure était claire et tendre sur les draps bleu lavande ourlés de pourpre. » (EJ, cap. XLVII, 170). Como la corola azul del nenúfar, la figura, la tez, la piel transparente de Chloé, deja entrever sus venas y se rodea, está en contacto, con el color azul de las sábanas, del azul floral de la lavanda, con una nota sanguínea, las sábanas están rematadas de púrpura.

> Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur crème de sa peau, mais, pendant son sommeil, ce n'était pas la peine et les taches rouges de ses joues revenaient. Ses yeux faisaient deux marques bleutées sous son front et, de loin, on ne savait pas s'ils étaient ouverts. (EJ, cap. LIII, 182-183).

Durante el día su piel adquiere el color crema del nenúfar, color crema como el de las rosas de acero de pétalos « ombrées de beige » afilados y agresivos, y durante la noche, como las rosas que se manchan de la sangre de Colin, su tez está manchada de rojo. Sus ojos cerrados ya no muestran el azul cristalino de sus pupilas sino el violáceo de sus ojeras. Como hemos visto, el personaje de Chloé es descrito cromáticamente, y a través de todos los sentidos, por su comparación constante con las flores. Mientras Chloé duerme, la oscuridad como un fundido llena la alcoba, como negro es su destino. Colin lo ve entonces todo negro por dentro y por fuera.

La mirada de los personajes se identificará a menudo con el objetivo de una cámara, tendrán una visión fragmentada.

> Colin montait, le nez sur les talons des deux filles. De jolis talons renforcés, en nylon chair, des souliers hauts de cuir fin et des chevilles délicates. Puis, les coutures des bas, légèrement froncées, comme de longues chenilles et les creux articulés de l'attache des genoux [...] il voyait le haut des bas de celle de gauche, la double épaisseur des mailles et la blancheur ombrée de la cuisse. La jupe de l'autre, à plis plats, ne permettait pas le même divertissement mais, sous le manteau de castor[24], ses hanches tournaient plus rond que celles de la première, formant un petit pli cassé alternatif. (EJ, 82).

[24] ¿Tendrá algo que ver la piel de ese abrigo con la compañera de Sartre?

En este pasaje Colin, que está obsesionado con el sexo, sube por las escaleras hacia la casa de Isis detrás de dos chicas y su mirada, en contra-picado, también asciende progresivamente desde los pies hacia arriba por debajo de la falda. Primero focaliza, en un primer plano los pies, los zapatos de tacón y los talones, después sus ojos van subiendo –y ese movimiento se describe como si fuera el de una cámara–, por los tobillos y las piernas siguiendo la costura de las medias. A través de los ojos de Colin, el lector sólo conoce un fragmento de las dos chicas, sus piernas –sus zapatos, sus medias– y las caderas que se intuyen por el movimiento de una de ellas. Esta focalización trepadora se repetirá en *L'Automne à Pékin*, cuando Angel, –que como Colin también busca un objeto de deseo–, se queda embelesado mirando las piernas de las chicas. « Il [Angel] voyait de face une des filles qui tenait les pigeons à tondre. Elle portait une jupe très courte et le regard d'Angel rampa le long de ses genoux dorés et polis pour s'insinuer entre les cuisses longues et fuselées; il y faisait chaud. » (AC, C, cap. I, 235). Su mirada se va sola a inspeccionar el terreno femenino; como Colin que, hasta el momento, ha sido el observador de todas las mujeres que han aparecido. Alise o Isis han sido descritas a través de sus ojos. De forma que, y gracias a este claro ejemplo de perspectiva privilegiada, podría demostrarse que Colin es algo así como un mirón. Al final de la escalera y del recorrido visual, Colin mirará sus pies por decencia y éstos, que se independizan de su cuerpo, se pararán en el segundo piso como ellas.

Otro efecto visual notable en *L'Écume des jours* es que, a menudo, los personajes serán aprisionados en imágenes fijas, como en las que reflejan las superficies de los espejos o como en las fotografías. Curiosamente se producen muchas referencias a las fotografías en esta novela. Las tres parejas se fotografían en la boda y cuando Colin describe a Alise dice de ella que era guapa como una fotografía, y es realmente descrita como una imagen sin dimensión. La imagen de Alise como una fotografía será recurrente porque aparece también en el capítulo LIX.

> [...] sous un des disques il trouva une photo d'Alise, il croyait l'avoir perdue. Elle était de trois quarts, éclairée par une lumière fondue, et le photographe avait dû mettre un projecteur derrière elle pour faire du soleil dans le haut des cheveux, [...] l'image de Partre se formait sur celle d'Alise et il sourit à Chick. (EJ, 193).

Chick tiene en sus manos el retrato de Alise que creía perdido, –como su presencia en la casa–, en el que, acaso por artificio del fotógrafo, se muestra el halo dorado de su cabellera. La mano de Chick le acerca a sus ojos la foto, casi de manera involuntaria, y la imagen, el rostro de Alise se metamorfosea en el de Partre. Chick no sabe ver a Alise, y Colin se lo reprocha. Del mismo modo que, durante la ceremonia de la boda, Chick lee a escondidas un libro de Partre, y « Colin prit le livre et regarda, mais il ne voyait pas les pages. Il voyait les yeux d'Alise, à son mariage, et le regard d'émerveillement triste qu'elle jetait sur la robe de Chloé. Mais Chick ne pouvait pas comprendre. Les yeux de Chick n'allaient jamais si haut. » (EJ, XXXV, 139). Colin ve lo que no ve Chick, él comprende los deseos de Alise a través de sus miradas.

Otras imágenes congeladas, las encontramos también por ejemplo, en la «radiografía» del interior de Chloé, en la imagen que no se describe al lector y que sólo ven Colin y Chloé en una pantalla de plata roja. Una pantalla plateada como la de un espejo, y es que en *L'Écume des jours* se señalarán, como dijimos, muchas miradas intencionadas o furtivas hacia los espejos o las superficies reflectantes. Al principio de la novela se produce la cómica escena en la que Colin, en el cuarto de baño, enciende la luz y se acerca al espejo de aumento para inspeccionar su epidermis. « Quelques comédons saillaient aux alentours des ailes du nez. En se voyant si laids dans le miroir grossissant, ils rentrèrent prestement sous la peau et, satisfait, Colin éteignit la lampe. » (EJ, 619). Aquí se juega con el dinamismo de la imagen atrapada en el espejo, –como en el famoso *gag* de las películas cómicas que consiste en que un personaje debe imitar todos los movimientos de otro que se mira en un supuesto espejo inexistente–. Esta subversión de la imagen congelada es recurrente, se repite en *L'Automne à Pékin*, cuando Claude Léon enciende la luz de su habitación para sorprender en el espejo a su imagen del día anterior. Pero quizá en *L'Écume des jours* el personaje que más se mira a sí mismo, el más narcisista, sea Chloé, que se contempla antes de la boda en el estanque y se mira en el espejo un momento antes ir a ver a Mangemanche. « Chloé se fit un sourire en passant devant la grande glace du couloir dallé. » (EJ, 144).

La última imagen fija será la de Chloé muerta. « Ses yeux regardaient Chloé sur leur lit de noces, mate, avec ses cheveux sombres et son nez droit, son front un peu bombé, sa figure à l'ovale arrondi et doux, et ses paupières fermées qui l'avaient rejetée du monde. » (EJ, cap. LXIV, 199). No es Colin sino sus ojos los que miran a una Chloé

estática, rígida, de cabellos sombríos y nariz recta, con los ojos cerrados para siempre, ciega.

En la novela siguiente, en *L'Automne à Pékin*, observamos un curioso fenómeno visual, con la escisión del desierto de Exopotamie en franjas de luz y de sombra; este contraste cromático se desarrolla o repercute además en una separación que se establece a lo largo de toda la novela, desde los preludios hasta el final del tercer movimiento, entre las sensaciones provocadas por el brillo, por los colores vivos y los objetos brillantes y la contrapartida de las imágenes desagradables y los colores de la putrefacción. Como el verde, el color vegetal que ya en *L'Écume des jours* tenía una connotación negativa, –Isis vestida de verde como Ceres–, y que en esta novela pasa de ser el color que connota lozanía y frescura, esperanza, a ser el color de la podredumbre de la carne humana.

Respecto a la zona brillante, rutilante, resplandeciente: « Les boutiques se succédaient dans un chatoiement de couleurs brillantes [...] Les arbres brillaient au soleil, comme les boutiques ; leurs feuilles fraîches frottaient le toit de l'autobus, et faisaient le même bruit que les plantes marines sur la coque d'un petit bateau. » (AC, A, cap. II, 218-219). Los escaparates de las tiendas, como las hojas de los árboles, brillan, centellean al Sol. Aquí el verde de los árboles aún es positivo, se asocia con el brillo de la luz y con la frescura de las hojas que frotan a su paso el autobús en el que viaja Amadis. Lo visual, el verde, el brillo, se alía con el sentido táctil y con el auditivo, ya que las hojas de los árboles aéreos rozan el autobús y se oyen como las plantas marinas que se enredan en la quilla de un barco.

El brillo es reiterativo, también resplandece el cabello rubio de Rochelle, como el de Alise en *L'Écume des jours*. « [...] il [Angel] était en train de regarder les cheveux de Rochelle depuis longtemps déjà. [...] Il trouvait très difficile de la regarder en face. Elle brillait trop. Pourtant ses yeux... il fallait voir la couleur... » (AP, 237). Rochelle al principio de la novela, en el preludio C y en el primer movimiento, se caracteriza por sus trajes verdes, « Rochelle riait, agitant ses cheveux éclatants sur le col de son tailleur vert vif... » (AP, C, cap. II, 241). Como Chloé, Rochelle agita sus cabellos cuando ríe, cabellos « éclatants » como los de Alise y va vestida de verde como Isis en la fiesta,

como una mujer-planta. Parece que Rochelle es un compendio de los tres personajes femeninos de la novela anterior, Rochelle es la «mujer» en todas sus facetas[25]. En el primer movimiento se hace especial hincapié en el color verde vivo de sus vestidos. « [...] la robe vert vif de Rochelle frémissait, agitée au point fixe par les vents ascendants, et le soleil lui faisait une ombre très belle, malgré l'irrégularité du sol. » (AP, Mov, I, cap. VIII, 298). Su vestido la metamorfosea en una planta verde que se agita con el viento, que *frémisse*, pero se arraiga un punto fijo. La asociación del personaje femenino de la intriga con el color verde será significativa.

El Pr. Mangemanche continúa en la línea cromática de los colores brillantes con sus camisas refulgentes, « Il passa les doigts entre le col de sa chemise bouton d'or et son cou cylindro-conique. » (AP, D cap. I, 246). « Sa chemise jaune éclatait de soie sous le soleil qui leur faisait face. » (AP, Mov, I, cap. IV, 276). Ya hemos visto que las camisas de Mangemanche participan de los rayos dorados del Sol. Pero sus camisas no son sólo alegres y positivas por el color « bouton d'or », sino también por el tacto suave de la seda, gracias a una sinestesia y un juego de palabras sobre una expresión hecha « éclatait de soie » en lugar de « éclatait de joie » y por el sonido suave que acompaña al tacto de la seda gracias a las sibilantes aliteraciones. « soie sous le soleil » /swasulesolejl/ y « faisait face » /fezefas/. En esta fase, o zona o campo crómatico y visual de la luz, del brillo, las camisas de Mangemanche son algo así como el emblema. No sólo reflejan la luz o la representan sino que incluso emana de ellas « Il sortit et sa chemise jaune projeta dans l'escalier du grenier une lumière suffisante pour l'empêcher de trébucher sur les marches inégales. » (AP, Mov. II, cap. VI, 340), como si fueran linternas que guían. Por eso cuando el Pr. Mangemanche decida internarse en la zona de sombra y desaparecer, suicidarse, no podrá hacerlo con sus camisas, y se las dejará o regalará a Angel, como si se tratase de un relevo.

En un desierto estriado con zonas de luz y de sombra, el color de la luz más frecuente será forzosamente el dorado. El color áureo de los granos esparcidos de arena, que son pulverizados por el viento y producen hermosos efectos « [...] ils formaient des arcs-en-terre du plus gracieux effet. Le professeur Mangemanche goûtait cette polychromie. » (AP, Mov. II, cap. XII, 370). Esta imagen de una atmósfera mágica de polvo dorado se

[25] En *L'Herbe rouge* la «mujer» volverá a escindirse en la mujer fresca, antes de ser mancillada, Folavril, y la mujer casada, Lil. Y en *L'Arrache-coeur* aparecerá la mujer madre, Clémentine.

repite de nuevo en *L'Herbe rouge*, « Le soleil matérialisait l'air en millions de points d'or où dansaient quelques bêtes ailées. » (HR, cap. XXVIII, 505).

Además del oro, del metal precioso, de la piedra filosofal de esta novela alquímica, podemos encontrar otros colores metalizados, brillantes, como por ejemplo el cobre de Cuivre y de Lavande. Lavande tiene la piel negra y los cabellos cobrizos y Cuivre tiene el pelo negro y toda la piel como una estatua de cobre[26]. « Elle avait les yeux et les cheveux noirs et sa peau était d'une curieuse couleur d'ocre foncé. Les pointes des seins, presque violettes, se dressaient, aiguës, au devant des deux globes polis et durs. » (AP, Mov. I, cap. IX, 301), « Ses yeux noirs et ses dents saines accrochaient au vol des éclats de lumière. » (AP, Mov. I, cap. X, 306). Cuivre por su color cobrizo y la dureza o la tersura de su cuerpo, –sus pechos son « deux globes polis et durs »–, se relacionaría con la mujer androide, fabricada por el herrador para su placer (AC). Este personaje que se confunde con un elemento metálico se caracteriza por su cromatismo y su brillo, el de su piel, el de sus ojos y el de sus dientes.

Frente a la claridad y el resplandor de este campo visual positivo, encontramos también las imágenes desagradables, desapacibles de la descomposición de la materia.

Por ejemplo Rochelle mira horrorizada una imagen digestiva, de consumición y consunción de cuerpos humanos en los jugos gástricos del vientre de la ciudad, del metro que traga a los hombres incautos y los deshace en su interior. « Avec un bruit de succion, ce dernier [le métro] absorba sous ses yeux [de Rochelle] cinq personnes dont trois de la campagne, car elles portaient des paniers d'oies, et elle dut fermer ses paupières pour se ressaisir. » (AP, Mov. I, cap. III, 272), Rochelle cierra los ojos porque no puede soportar ese espectáculo horrible, como si un ogro se comiera a cinco niños.

Otra imagen insoportable para Angel es la mirada de Rochelle hacia Anne, « [...] des yeux un peu noyés, horribles, des yeux qui bavaient, avec des paupières comme des fleurs meurtries, aux pétales légèrement écrasés, spongieux et translucides. » (AP, Mov. I, cap. VI, 283). Angel mira a Rochelle que mira a Anne, y a los ojos de Angel los ojos de Rochelle son horribles, no son brillantes como los de Cuivre sino anegados en la humedad, muertos, ahogados, y –de nuevo con la metáfora hilada, con la referencia

[26] De *l'Oeuvre au rouge* a *l'oeuvre au noir*.

floral–, sus párpados son como pétalos de flores marchitas, ajados. Sus ojos ya indican su posterior deslucimiento, Rochelle pasará de la lozanía del vegetal a ser una flor abierta de olor dulzón.

Pero quizá, las imágenes más desagradables sean las que muestren la putrefacción de la carne humana, de la gangrena del interno, que adquiere un horripilante color verde. « La plaie béait et des bourrelets verdâtres se soulevaient tout autour. Le centre, rouge noir, bouillonnait déjà à petites bulles rapides. » (AP, Mov. II, cap. VI, 344).

> La plaie béait, d'un vert vif, et une mousse abondante refluait sans cesse du centre vers les bords, maintenant complètement brûlés et déchiquetés. Une humeur liquide s'écoulait entre les doigts de l'interne et souillait le linge épais sur lequel reposait son corps agité d'un tremblement rapide par moments, une grosse bulle arrivait à la surface de la blessure, en éclatait, criblant le corps du patient, au voisinage de sa main, d'une infinité de petites taches irrégulières. (AP, Mov. II, cap. X, 364).

A causa de la gangrena el Pr. Mangemanche le amputa el brazo, pero la herida vuelve a supurar y de nuevo brota el humor verde, el color de los cadáveres en descomposición. « Le biceps de l'interne, du côté du moignon, venait de se craqueler et de s'entrouvrir. La chair, autour de la déchirure, se soulevait en bourrelets verdâtres, et des millions de petites bulles montaient en tourbillonnant des profondeurs obscures de la plaie béante. » (AP, Mov. II, cap. X, 367). La herida presenta un aspecto nauseabundo, es como si el interno se estuviera pudriendo en vida. De un centro negro/rojo brota, emana, un líquido repulsivo de color verde vivo, del mismo verde vivo que los trajes de Rochelle, en burbujas que se agitan como gusanos. Esta imagen de vómito, de regurgitación sería la imagen contraria, –pero igualmente negativa–, de la de engullir, de hecho el perro que atropella Agathe Marion y que se traga la alcantarilla, es vomitado inmediatamente por el agujero negro, por esa boca de asfalto, porque el perro « [...] avait les poumons d'une curieuse couleur verte » (AP, 325). De ahí que pensemos que en *L'Automne à Pékin* ese color verde simboliza la corrupción física, –recordemos las costras verdes en el rostro de Vincent en *Vercoquin et le plancton*, o al bedel del consejo vestido de *vert sombre*–, no es un color de esperanza, todo lo contrario, es morboso como Rochelle que, con sus vestidos verdes, también sufre un proceso progresivo de descomposición, de podredumbre vegetal.

En esta zona de sombra, relacionada con la podredumbre de la materia humana, el Pr. Mangemanche no reviste sus camisas áureas sino que se parapeta en su bata blanca, aséptica, ligada a la enfermedad como en *L'Écume des jours*. « [...] le docteur Mangemanche, en blouse blanche de chirurgien vétérinaire, qui stérilisait un scalpel à la flamme bleue. » (AP, Mov. II, cap. X, 363). Y cuando se interne con su coche en la zona oscura del desierto... « [...] il respira un bon coup et pénétra dans la zone noire. La dernière chose qu'on vit, c'était le morceau de verre rouge arraché au garde-boue, et il s'éteignit comme un oeil sous un coup de poing. » (AP, 375). ...sólo una luz roja brillará por un instante y luego se apagará en medio del negro, como un ojo cerrado por un puñetazo.

En *L'Herbe rouge*, con el personaje de Folavril, volverá a señalarse el brillo positivo y la belleza de la mujer dorada: « [...] ses seins tendaient le devant de son chandail jaune trop court qui remontait sur la hanche, découvrant de la peau dorée. » (HR, 451). « Folavril qui cachait ses yeux derrière une grille de cheveux jaunes. » (HR, 430). Su piel de ámbar y sus cabellos rubios, que aquí esconden sus ojos como una reja, –recurrencia de las rayas y la alternancia de la luz y la sombra–, se unen casi siempre a su tacto agradable, a su perfume natural y a sus labios de frambuesa. Folavril es una mujer amarilla en su conjunto y en el detalle, « Tout près, elle avait de minuscules taches de rousseur et, sur les tempes, des fils de verre dorés. » (HR, cap. X, 452). « Elle penchait la tête en marchant et, dans sa robe à dessins jaunes et noirs, elle avait l'air d'une salamandre blonde. » (HR, cap. XII, 457). De nuevo aparece la oposición recurrente del amarillo y el negro, que como dice Mangemanche en *L'Écume des jours* corresponde fisiológicamente al contraste máximo.

Pero, como hemos anunciado, en *L'Herbe rouge* el rojo es quizá el color que aparece más insistentemente; es el color de la inquietante hierba, « Des yeux de Wolf tombait sur l'herbe de sang une lumière hostile et froide... » (HR, cap. XVII, 470). Y es también el color que adquieren los recuerdos una vez que son destruidos por la máquina y se acumulan como un líquido viscoso, como sangre, en un pozo. « En élevant la main, il constata, à contre-jour, qu'une goutte rouge foncé restait suspendue à l'extrémité de son index. Elle se massa, s'allongea en poire et, d'un coup, se détacha de son doigt en filant comme de l'huile. » (HR, XIII, 459). La sangre es lo más parecido a la materia de la que

están hechos los recuerdo de Wolf, y efectivamente a cada viaje Wolf vuelve cada vez más vacío y exhausto, como si se desangrara, como si las sesiones de psicoanálisis le vampirizaran.

L'Herbe rouge, es una novela extremadamente colorista, « Une jolie image, la coupe d'un moteur d'avion avec le vert pour l'eau, le rouge pour l'essence, le jaune pour les gaz brûlés et le bleu pour l'air d'admission. À l'endroit de la combustion, la superposition du rouge et du bleu donnait un beau pourpre couleur de foie cru. » (HR, cap. XXIX, 508-509). Color de hígado crudo que hace participar a este objeto de la anatomía humana.

Pero además de ese cromatismo, la importancia del sentido visual en esta novela radica también, como en las anteriores, en el hecho de que las emociones se expresan a través de las miradas. « [...] l'ombre d'une déception de plus passa devant ses yeux. » (HR, cap. XXV, 497). « Wolf le regarda méchamment. » (HR, cap. XXV, 498).

Del mismo modo que en la última novela, en *L'Arrache-coeur*, encontramos el simbolismo cromático, –del rojo de las rocas del acantilado, de las flores que bordean el camino hasta llegar a la casa, del arroyo rojo de aguas pútridas que arrastran las inmundicias y la carroña– y también otras formas de expresar a través de la mirada la interioridad de los personajes.

Por ejemplo, a través de los ojos de Jacquemort conocemos a la mayoría de personajes de la novela, y esa focalización interna proporciona al lector datos, tanto del personaje focalizado como del que mira y describe. Jacquemort, como ya hemos apuntado, adopta claramente el papel de *voyeur*, sobre todo respecto a los personajes femeninos. « Jacquemort la détailla, [a Culblanc] un peu lourde, bien plantée, la poitrine ronde et grasse, le ventre pas encore déformé par le travail. » (AC, I, cap. XIX, 578). Culblanc es descrita desde la perspectiva del psiquiatra, que se fija principalmente en sus atributos femeninos, en sus apéndices mamarios, igual que hace con Clémentine, focaliza sus pechos mientras amamanta. Pero donde quizá queda más clara su condición de mirón es cuando espía al herrador con su androide y lo describe así.

> [...] vêtu d'une robe de piqué blanc, un merveilleux androïde de bronze et d'acier, ciselé à l 'image de Clémentine, et qui marchait vers le lit d'un pas irréel. La lueur de la lampe, [...] , tirait des reflets de ses traits délicats, et le métal luisait des mains, poli jusqu'à la douceur du satin, scintillait comme un bijou sans prix. [...]

> Jacquemort, fasciné, détaillait les seins de peau souple, les hanches flexibles et les articulations miraculeuses des genoux et des épaules. Doucement, l'androïde s'étendit sur le lit. (AC, II, cap. XVI 617-618).

Curiosamente, Jacquemort pasa de percibir a un androide, a una mujer de bronce y acero, que se caracteriza por el brillo de su piel metalizada, –como la de Cuivre–, y que anda de una manera irreal, a convertirla poco a poco, en su descripción, en un ser de carne y hueso, cuyo cuerpo, que refulge como las joyas, está tan pulido que parece suave como el satén. Y sus senos, –de nuevo la fijación por los pechos femeninos en esta novela que se cuestiona la maternidad– ya no son duros y fríos sino de piel elástica, sus caderas flexibles y sus rodillas se articulan como las de una humana. A los ojos de Jacquemort el autómata, el robot, se convierte en una mujer, idéntica a Clémentine pero apasionada.

Otro fenómeno visual digno de reseñar en *L'Arrache-coeur* es que, como hemos dicho, los seres que son psicoanalizados pierden su substancia, que es absorbida por el psiquiatra. Los cuerpos se solidifican o se transparentan dependiendo de la falta o abundancia de actividad mental, de vida íntima. « Puis, comme il [Jacquemort] se ressaisissait, la transparence disparut et il se solidifia de nouveau. » (AC, 552). Sus víctimas pierden su corporeidad y se quedan huecas.

> Il y avait près du haut mur gris une chose noire, spongieuse et plastique... C'était l'enveloppe vide et légère d'un chat noir, d'un chat sans substance, impalpable et sec. [...] voltigeant de place en place, tel un corbeau ivre, et vide du vide parfait du végétal sec, comme la paille ancienne des meules oubliées au soleil. (AC, II, cap. VII, 597).

Esta carcasa negra, que revolotea al viento como la paja, como un cuervo borracho, es el gato negro vaciado por Jacquemort, y La Gloïre, a medida que sea psicoanalizado, también irá perdiendo su materia, y dejará de ser perceptible por el sentido visual.

En *L'Arrache-coeur* como en las demás novelas, lo que ven y lo que no ven los personajes y cómo son vistos por otros personajes, por el narrador heterodiegético o por el lector, es de una gran relevancia. Pero Boris Vian no insiste sólo en este sentido visual, quizá el más traidor y el más fácil de engañar, en la perceptibilidad de los personajes, también reclama los cuatro otros sentidos.

IV. D. 2. El tacto.

Básicamente, las sensaciones táctiles expresadas en los contactos, roces, caricias, fricciones o frotamientos que se producen entre los personajes, sean humanos, animales u objetos, son de dos tipos: por un lado aquellas sensaciones que son agradables, positivas, de suavidad, de tersura, de calidez y por otro, las sensaciones desagradables de viscosidad y de aspereza. Los ejemplos más claros los encontramos en *L'Écume des jours*, novela en la que el contraste entre las superficies sedosas, secas y calientes –como la piel de los personajes femeninos– y las cortantes o hirientes, es especialmente significativo.

Ya hemos apuntado que Chloé, a menudo, se viste con abrigos de pieles, lo cual refuerza la idea de la mujer animalizada, y también el hecho de que su contacto es suave y tibio como el pelaje de un animal. En su primera cita con Colin, Chloé lleva « Un manteau de fourrure à longs poils, de la couleur de ses cheveux, et une toque en fourrure aussi, et de petits bottes courtes à revers de fourrure. » (EJ, 90). Parece un osito negro, es como un animal peludo, es igual que la ratona gris. En otras ocasiones llevará abrigos de « larynx », o de « [...] léopard benzolé, dont les taches, atténuées par ce traitement, s'élargissaient en auréoles et se recoupaient en curieuses interférences. » (EJ, 126). La piel de Chloé, –quizá el personaje de *L'Écume des jours* más perceptible–, es suave como la piel de un felino, y en general, todos los personajes femeninos proporcionarán un tacto agradable a los masculinos, por fuera y por dentro, como Lavande en *L'Arrache-coeur*, cuyo interior según Claude Léon es de terciopelo rosa. « [...] à l'intérieur, la négresse est comme du velours rose. » (AC, Mov. II, cap. XIV, 378). La identificación de la mujer con un animal se mantiene en todas las novelas, a través del sentido del tacto por la suavidad de su piel. Por eso, en *L'Herbe rouge*, Wolf confunde a Folavril con un bebé topo.

> – J'ai une bête douce tout près de moi, dit-il.
> – Merci !... répondit Folavril.
> Elle rit très silencieusement.

> Ce n'est pas toi, dit Wolf [...] C'est une taupe... ou un bébé taupe. Ça ne bouge pas mais c'est vivant... tiens, écoute quand je le caresse [...] Wolf s'assit et le posa sur la poitrine de Folavril, à l'endroit où commençait la robe, juste entre les seins.
> – C'est doux, dit Folavril. (HR, cap. V, 438).

Ambos comparten la suavidad del bebé topo como si fuera un derivativo, una pantalla de la prohibición tácita de su contacto físico; a Wolf le hubiera gustado quizá acariciar a Folavril, o posar su mano entre sus senos, pero reprime su deseo y mima con sus manos al bebé topo que ronronea de placer mecido por la respiración de Folle.

La contactos físicos, táctiles, entre los personajes masculinos y los femeninos serán casi siempre sensuales, de un marcado carácter erótico. En *L'Automne à Pékin*, Angel percibe a Cuivre a través del tacto, la «ve» con sus manos en la oscuridad del desierto.

> – Vous êtes gentille, dit-il.
> L'abbé Petitjean et Athanagore marchaient en avant.
> – Non, dit-elle. Je ne suis pas spécialement gentille. Vous voulez voir comment je suis ?
> – Je voudrais, dit Angel.
> – Allumez votre briquet.
> Je n'ai pas de briquet.
> – Alors, touchez-moi avec vos mains, dit-elle en s'écartant un peu de lui.
> Angel posa ses mains sur les épaules droites, et remonta. Ses doigts se promenèrent sur les joues de Cuivre, sur ses yeux fermés et se perdirent dans les cheveux noirs. (AP, 310).

Para Cuivre el calificativo « gentille » no tiene sentido en los labios de Angel, no es necesario ni suficiente para caracterizarla, para que él sepa cómo es ella; Cuivre piensa que sólo su cuerpo la define tal y como es, por eso le pide a Angel que la mire desde fuera. Las cualidades interiores se dejan a un lado para dejar paso a la envoltura, que en el caso de Cuivre es especialmente atrayente. Como el mechero no funciona y están a oscuras, Angel palpa su rostro como haría un invidente[27], y siente, percibe a través del tacto a la chica, sus hombros, sus pómulos, sus párpados y su cabello negro. De nuevo se yuxtaponen los sentidos, pues es difícil que Angel descubra que el cabello de Cuivre

[27] En cierto modo Angel está ciego de amor, pero no de Cuivre sino de Rochelle, su capacidad sensorial se encuentra obturada.

es oscuro mediante el tacto, y es que, de manera poética, su cabello se confunde con la noche que les rodea.

Los ejemplos de roces, de caricias sensuales se multiplican en *L'Herbe rouge* con la suave Folavril. « II frotta sa joue contre les longs cheveux de la fille blonde qui marchait au même pas que lui. » (HR, 432). « Il [Wolf] sentit les doigts frais lui caresser le visage, cherchant sa bouche, et lui glisser une cerise entre les lèvres. Il la laissa tiédir quelques secondes avant de la croquer et rongea le noyau mobile. » (HR, 438). Aquí la voluptuosidad se produce en dos campos sensoriales, por un lado el táctil, Folavril acaricia el rostro de Wolf buscando su boca para introducir en ella una cereza, y por otro lado el gustativo, el sabor de la cereza que se mezcla con la sensación de su presencia física, al jugar con el hueso. Se produce otra vez una desviación del deseado contacto físico de Wolf con Folavril, la cereza sustituye la boca de la chica, cavidad que pertenece tanto al ámbito digestivo como al sexual.

En el *quartier des amoureuses*, Wolf y Lazuli, sin sentirse cohibidos, disfrutarán de contactos placenteros con las vendedoras de pimienta y de alcohol de piña. En un lugar de deleite en el que el suelo de las calles está recubierto de peluche amarillo, aunando el color favorito a la textura más agradable, la de la piel del animal o de la mujer.

> [...] une marchande longue, brune et déliée, qui chantonnait une valse lente et dont la cuisse lisse effleura la joue de Wolf. Elle sentait le sable des îles. Wolf la retint en étendant la main et il lui caressa la peau suivant les contours des muscles fermes. [...]
> Restant où il était, il enlaça les jambes de la marchande de sandwiches et posa ses lèvres sur de la chair qui voulait bien. (HR, cap. XIX, 475-476).

Una de las vendedoras del *quartier des amoureuses* roza con su muslo la mejilla de Wolf, y éste la retiene, le acaricia la piel siguiendo sus contornos, y la besa donde se le ofrece su carne. Y este tacto voluptuoso se une a los demás sentidos, al visual de su figura morena, al auditivo con el vals que canturrea, al olfativo pues huele a la arena de las islas y al gustativo porque ofrece sandwiches. En esta escapada al paraíso de los sentidos, Wolf y Lazuli no dejan de acariciar la piel femenina. « Lazuli, déjà prêt, l'attendait en caressant les deux autres filles qui se laissaient faire plutôt volontiers... » (HR, cap. XX, 477). Y también Folavril será especialmente proclive a las caricias « Elle

lui caressait les joues de ses mains fines et ses lèvres suivaient les cils de Lazuli, les effleurant de justesse. Lazuli frémissait. » (HR, cap. XXIX, 507). En esta novela en la que las relaciones que se establecen entre los personajes definen la evolución de cada uno de ellos, los contactos manuales, físicos serán significativos. En general los personajes masculinos se alejarán de las caricias de los femeninos, pues si bien en cierto que Wolf y Lazuli son activos al tocar con desenvoltura y placer a las *amoureuses*, no harán lo mismo con Lil y Folavril. Ésta última acaricia a Lazuli, le besa, le abraza pero él se espanta cada vez que la toca porque se siente observado por su doble.

Folavril es el personaje femenino más parecido a Alise (EJ) respecto a su perceptibilidad, como Alise es una flor, es un animal, es una niña, es un color, es un perfume, sólo tiene que dejarse amar. Su actividad y su carácter pasional las diferencia, las separa de la pasividad de Chloé. Folle, para Boris Vian, es la Mujer positiva, con mayúscula, es un ser vivo consciente de serlo. « Folavril bougea sa jambe et sa jambe se recomposa cellule par cellule ; il y eut un moment où le grouillement des cellules fut presque intolérable. C'était délicieux. Elle s'étira avec un petit gémissement de plaisir. » (HR, cap. XXVIII, 506).

En oposición a las sensaciones táctiles agradables, sensuales, suaves, cálidas, están las sensaciones negativas que producen los objetos o los cuerpos hirientes; recordemos esta imagen: « Colin se sentait fatigué. Des choses pointues et ternes tournaient dans sa tête avec une rumeur vague de marée. Il se raidit sur la banquette ». (EJ, 139). Junto al sentido auditivo, el rumor marino, y el elemento acuático, los pensamientos de Colin, sus preocupaciones, se materializan, se reifican y se convierten en cosas puntiagudas que pinchan, que duelen. Y no sólo las superficies rugosas o cortantes se asocian a los objetos, –al cuchillo que corta la cabeza de la anguila, a la guillotina que ejecuta a la receta en *L'Écume des jours*, o a los puñales de Lazuli (HR)–, « Sa joue se posa sur l'épaule de Folavril, encore un peu anguleuse de trop de jeunesse. » (HR, 439). El hombro anguloso de Folavril agrede en cierta medida a Lazuli, que no puede permitirse tocarla sin reprimirse en el acto.

En el capítulo siguiente, referido a la proyección de los personajes en el espacio, analizaremos con más detalle la implicación de estas superficies cortantes, –poligonales,

de aristas y cantos, opuestas a la suavidad y la redondez de las formas femeninas esféricas–, en la expresión de la interioridad de los personajes.

IV. D. 3. El olfato.

Los personajes pueden ser definidos también por cómo huelen, « – Vous êtes un type sympa ! conclut Pigeon dont l'haleine, à bien y réfléchir, rappelait assez l'atmosphère des établissements Henessy[28] » (VP, 184), o por lo que huelen. Este sentido puede llegar a ser mucho más fiable que el de la vista, al menos así lo debe creer Lil cuando en lugar de ir a visitar a una vidente se dirige a una « reniflante » para conocer su futuro (HR).

Los olores no engañan, « [...] les odeurs ne mentent jamais. » (HR, 448) y el olfato está muy presente en las novelas de Boris Vian.

Un primer aspecto recurrente de los personajes de Vian, que hemos considerado a partir del sentido olfativo, es que sus cabellos son olorosos, especialmente las cabelleras de los personajes femeninos que suelen estar perfumadas.

En su *Journal à rebrousse-poil*, Vian confesaba que cuando era adolescente lo que más le llamaba la atención de la anatomía de las chicas eran sus pechos y sus cabellos. Y es cierto que, insistentemente, se mencionan las melenas con un cierto matiz fetichista. Chloé, Alise e Isis sólo se diferencian prácticamente por el color de sus cabellos, una es morena, la otra rubia y la tercera castaña, en diversas ocasiones se menciona el brillo de los cabellos de Rochelle (AP) y las largas melenas rubias de Folavril y Lil (HR). Pero la cabellera más famosa es indiscutiblemente la de Alise, una masa refulgente como el Sol de un rubio ardiente, incombustible por las llamas. Y aquí el fetichismo de Vian se manifiesta claramente porque esa cabellera de Alise muerta, independiente, único vestigio del cadáver de la mujer, que es guardada por Nicolas en el bolsillo de su chaqueta y la lleva así a todas partes, nos recuerda mucho a la cabellera dorada, como la cola ardiente de una cometa, de « La chevelure » de Maupassant[29].

[28] Normal si tenemos en cuenta que en la última fiesta de *Vercoquin et le plancton*, los *zazous* confiscan todo el buen coñac del tío de Odilonne, y que por eso también tras la explosión del edificio el aire huele a diablo y a coñac.

[29] « Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. [...] Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique [...] Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. » pp. 346-347; « Je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter. Je l'ai promenée par la

En las novelas de Vian abundarán los cabellos claros que olerán a incienso, –como las reliquias–, a flores o a perfumes; en *Vercoquin et le plancton* el Major es feliz sumergiendo sus narices en el cabello rubio de Zizanie que huele a una mezcla de rue Royale y de Place Vendôme, un perfume llamado Brouyard. En *L'Écume des jours*, ya desde el principio, –como hemos observado–, los cabellos de ámbar de Colin, son perfumados con un aceite oloroso. Y en cuanto a la cabellera de Alise, « Un parfum délicieux montait des clairs cheveux d'Alise. Colin s'écarta un peu. » (EJ, 71). Colin se aleja, se aparta de ese perfume embriagador porque teme caer bajo su hechizo. A menudo, una sensación conduce a otra por asociación, cuando Colin se fija en la orquídea azul y rosa que crece en el asfalto, y que le hace pensar en Alise, primero focaliza sus colores, su forma, y luego su aroma lo asocia con el perfume de sus cabellos. Esto es curioso porque en la boda Alise llevará prendida a sus cabellos una orquídea malva, y además Chloé se perfuma también con una destilación de orquídeas.

El día de la boda « Leurs cheveux frisés [de Chloé, Isis y Alise] brillaient dans le soleil et s'arrondissaient sur leurs épaules en masses lourdes et odorantes. » (EJ, cap. XXI, 104). Se enfoca en un primer plano los cabellos de las chicas y de algún modo las tres se confunden, pues sin importar su color, las tres cabelleras son rizadas, brillantes, –sentido visual–, pesadas, voluminosas –sentido táctil– y fragantes –sentido olfativo. Más tarde, el aroma de los cabellos de cada una de ellas se distinguirá porque una llevará una orquídea, otra una rosa y otra una camelia, así sus melenas olerán a flores distintas. Además, recordemos que al entrar en la iglesia los religiosos les plantan unos bastoncillos o palitos de incienso de llamas violetas para ellas y amarillas para ellos, que hacen que de sus cabellos emane el perfume sagrado de esa resina.

Los cabellos de Chloé –sin ser rubios, sino morenos y rizados– son muchas veces mencionados por su perfume, –además de por su color, su brillo y su movimiento–, « Ses cheveux mousseux flottaient librement et exhalaient une douce vapeur parfumée de jasmin et d'oeillet. » (EJ, 126). Colin sigue el rastro de ese perfume mientras andan por la calle, sigue sus impulsos sensoriales, y eso hace que se pierdan, ya que «ve» o percibe a través del olfato, de ese aroma, las casas redondeadas que pierden sus perfiles rectos y agudos, sus formas cuadrangulares, y se vuelven esféricas como la alcoba

---

ville comme une femme [...] comme ma maîtresse. ». p. 350. Maupassant, « La chevelure », in *Boule de suif, la maison Tellier*, Paris, Gallimard Folio, [Prólogo de Louis Forestier], 1973, pp. 343-350.

cuando suena la sensual música de Ellington. Al final Nicolas debe leer las placas esmaltadas de las calles para saber por donde van. Colin será un fetichista de la fragancia de los cabellos de Chloé, su perfume será evocador cuando él se imagine lo peor. « Je prends toujours son oreiller, [...] il sent l'odeur de ses cheveux. Jamais plus je ne sentirai la douce odeur de ses cheveux. » (EJ, 129). El perfume de los personajes femeninos no se reduce únicamente a los cabellos, las mujeres en las novelas de Vian huelen a naturaleza, tienen un olor propio, aunque no usen ungüentos ni perfumes sofisticados tienen un aroma que captan los personajes masculinos. Alise, Cuivre o Folavril huelen a hierba, a animal o a desierto.

Por ejemplo, Cuando Alise se acerca a Colin para darle un beso, –le acaba de regalar un anillo en forma de náusea–, él la olfatea y la compara con Chloé.

> – Quel parfum avez-vous ? dit-il. Chloé se parfume à l'essence d'orchidée bidistillée.
> – Je n'ai pas de parfum ! dit Alise.
> – C'est naturel ! dit Chick.
> – C'est merveilleux ! ... dit Colin. Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins.
> Parlez nous de Chloé !... dit Alise flattée. (EJ, 94).

Alise y Chloé huelen a orquídeas, pero mientras que el perfume de Chloé es artificial el de Alise es natural. Ella huele a naturaleza, a animal salvaje, a bosque, con un arroyo y unos conejitos. En *L'Herbe rouge* sucederá algo parecido, Folavril también tendrá un perfume natural, « Folavril était tout près de lui et l'arôme de son corps se mêlait aux parfums de la terre et de l'herbe. – Tu sens bon, Folle, dit-il. J'aime ton parfum. – Je n'en mets pas, répondit Folavril. » (HR, cap. V, 438). No usará perfume en oposición a Lil, la mujer casada que se acicala, « Elle était toute tiède dans son peignoir bleu. Elle sentait bon le savon et les parfumeries chauffées sur la peau. Il l'embrassa dans le cou. » (HR, cap. XVIII, 472) y cuyo perfume, artificial, es familiar y reconocido enseguida por su marido, « Wolf, sans se retourner, perçut à ses côtés le parfum blond de sa femme. » (HR, cap. I, 430). Frente a esa sinestesia, ese « parfum blond » y la « essence d'orchidée bidistillée » de las mujeres casadas, Alise, Folavril o Cuivre huelen a libertad. « – Vous [Cuivre] sentez un drôle de parfum, dit-il. – Quoi ? – Le désert. » (AP, Mov, I, cap. XI, 310).

Luego, y siguiendo con el olor femenino, la referencia más claramente sexual la encontramos en *L'Arrache-coeur*, donde Jacquemort no sólo focaliza y describe a los personajes femeninos a través del sentido visual sino que también, en el caso de la criada Culblanc, la describe por su olor. « Elle sentait fort, mais Jacquemort n'avait pas opéré depuis son arrivée à la maison et cette odeur un peu bestiale ne lui déplut point. [...] Jacquemort était serré contre elle et le parfum animal lui emplissait les narines. » (AC, I, cap. XVII, 571-572). Del olor a perfume, a flores, al espiritual incienso o a naturaleza, aquí el olor es netamente animal, Culblanc es animalizada a través de todos los sentidos.

> [...] ils avaient fini par s'accoupler, toujours dans cette étrange position quadrupède, la seule qu'elle tolérât. Jacquemort se fatiguait de ce mutisme épuisant, et il fallait l'odeur de ses mains, l'odeur du sexe de cette fille, pour le consoler de n'avoir pas pu tirer d'elle que des réponses vagues à des questions précises. [...] Terminant sa toilette, évitant de se laver les mains, il décida d'aller voir Angel. Il avait besoin d'un interlocuteur. (AC, II, cap. VI, 594).

Culblanc sólo copula en posición de cuadrúpedo, no habla, sólo gruñe, es un animal, con ella Jacquemort no puede practicar el psicoanálisis y sólo consigue excitarse con su olor. El psiquiatra busca la compañía masculina para la conversación, para la comunicación, y con la mujer sólo mantiene las relaciones propias para la supervivencia de la especie; del mismo modo que Anne prefiere discutir con los hombres y con Rochelle sólo mantiene una relación estrictamente sexual. Cuando Jacquemort quiere excitarse, despertar su libido, lo hace oliendo sus manos, « Furtivement, tournant dans une allée, il respira ses doigts. L'odeur tenait. » (AC, II, cap. VI, 594). Pero también es una manera original de percibir a un personaje que es evocado únicamente por el olfato, « La face interne de son pouce droit avait vraiment gardé un parfum caractéristique. [...] L'odeur matérialisait des formes, le dos robuste de la bonne et lui-même attaché aux reins arrondis qui s'arquaient sous ses coups de boutoir. Des formes qui aidaient à marcher. » (AC, II, cap. VI, 596). Jacquemort «ve» a Culblanc a través de su nariz, el olor se transforma en visión, y en este caso, ese olor le sirve al psiquiatra como elemento que desencadena sus impulsos sexuales. « Et puis il se remit à penser au sujet intéressant, Clémentine. Peut-être aurait-il dû toucher. Il flaira ses doigts. Il y avait encore un peu le parfum de la bonne, mais cela datait d'hier et c'était vague. » (AC, II,

cap. IX, 601). Jacquemort se excita porque en su mente ve el cuadro de Clémentine desnuda sobre la mesa, pero debe conjugarlo con el olor físico de Culblanc.

De una manera o de otra, –desde la más poética a la más física– siempre son los personajes masculinos los que focalizan por el olfato a los femeninos. « Je les aime, dit Wolf. Elles sentent bon la femme. » (HR, cap. XIX 476).

Por otra parte, con el sentido olfativo en las novelas de Vian podemos encontrar o aislar, como con el sentido del tacto, olores agradables y desagradables. Entre los primeros podríamos mencionar por ejemplo el perfume de la nube rosa que envuelve a Colin y a Chloé, o las nubes que se introducen en la iglesia en la boda, « Les nuages entraient. Ils avaient une odeur de coriandre et d'herbe de montagnes. Il faisait chaud dans l'église et l'on se sentait enveloppé d'une atmosphère bénigne et ouatée. » (EJ, 107). La atmósfera adquiere corporeidad por los aromas y por su blandura, por la sensación táctil, como en el *quartier des amoureuses* (HR), donde el aroma a especias y a comida, se mezcla con el tacto de la piel de las vendedoras y del suelo forrado de peluche. Y frente a estas sensaciones olfativas agradables, también descubrimos el olor a éter del barrio médico en *L'Écume des jours*, el hedor de la sala de reuniones de la compañía de *L'Automne à Pékin*, « [...] lieu de la réunion défunte, qu'empuantissaient des fumées révoltantes. » (AP, Mov. I, cap. II, 271), o la fetidez del sacristán en su papel de diablo en *L'Arrache-coeur*, « [...] le sacristain sortit de la coulisse en un éclair. Une violente odeur de souffre se répandit. » (AC, III, cap. VII, 639). Además, hemos localizado otros olores sorprendentes, que definen a los personajes, como el de la barba de Mangemanche « Ce dernier, debout devant la fenêtre, parfumait sa barbiche avec une brosse à dents trempée dans de l'extrait d'opoponax. » (EJ, 146). O bien que impregnan los ambientes, en *L'Automne à Pékin* « L'air sentait les fleurs et la résine » (AP, Mov. II, cap. IV, 330), o en *L'Arrache-coeur* el olor a mar y a plantas del acantilado. Olores que a veces resultan inquietantes, como el perfume de las flores rojas en *L'Automne à Pékin*, de los *hépatrols*, « L'odeur des fleurs rouges remplissait la brèche entre les deux moitiés de l'hôtel. » (AP, Mov. III, cap. X, 413), o en *L'Herbe rouge*, « [...] dans le parfum des fleurs sanglantes. » (HR, cap. V, 439), perfume especialmente siniestro que se asocia con el color rojo, con la muerte sangrienta de los recuerdos y con la nada que se instala en medio del hotel Barrizone partido en dos.

Es evidente que el olfato es un sentido privilegiado por Boris Vian, que además de unirse al sentido gustativo, –el sentido fisiológicamente más cercano–, se asocia sorprendentemente también con el tacto y con la vista. Con el sentido táctil, hemos visto los ejemplos de las nubes en *L'Écume des jours* que se palpan, que se ven y que se huelen, o por ejemplo en *L'Arrache-coeur*, la expresión de ser golpeado por los olores se lleva hasta su consecuencia física, « Jacquemort tentait de scinder en parfums individualisés les bouffées complexes qui le frappaient au droit de chaque bâtiment. » (AC, I, cap. IX, 554). Este personaje que, como hemos visto, visualiza a través de los olores se siente agredido por las bocanadas, las tufaradas que salen de las ventanas y puertas de las casas del pueblo como si fueran su mal aliento. Una confusión de emanaciones que le golpean como un puñetazo.

En cuanto a la relación del olfato con el sentido visual, ya hemos considerado cómo Jacquemort percibía imágenes, veía a Culblanc, a través de los olores. Y como apuntamos al principio, el olfato puede considerarse como más fiable incluso que la vista. « [...] un regard [del librero] désincarné et malodorant » (EJ, cap. XLII, 154). Esta sinestesia que asocia la vista con el olfato resulta sorprendente porque ¿Cómo puede una mirada oler mal?, sin embargo, aparte de estas poéticas asociaciones, la substitución de la vista por el olfato obedece casi siempre a un intento de hacer auténticas, genuinas, las imágenes que perciben los personajes. Esas imágenes pueden corresponder a ese instante preciso, o bien, desencadenar las imágenes del recuerdo, del pasado, –Jacquemort recuerda a Culblanc cuando huele sus dedos–, o bien, como en el caso de la *reniflante* de *L'Herbe rouge*, materializar imágenes del futuro.

Hemos querido acabar este apartado sobre el sentido olfativo con este curioso personaje, con la vidente de los olores, la *reniflante*, porque nos parece, –junto a Jacquemort en *L'Arrache-coeur*–, el personaje que más se define por el olfato. En el capítulo VIII, Lil sale del Cuadrado y se dirige a ella para saber lo que le depara el futuro. De ese modo ya se indica la agitación, el miedo tácito que siente Lil ante una amenaza que presiente. La *reniflante* actúa en todo momento como una pitonisa que, en lugar de escrutar una bola de cristal, huele las cartas sudadas. « [...] elle tira de son corsage un jeu de cartes qui ruisselait d'une sueur fumante. [...] Elle sentait avec violence. – Bougre, bougre, dit-elle. Je ne subodore pas grand-chose dans votre jeu.

Crachez-z-y par terre, voir, et posez le pied dessus. Lil obéit. – Retirez votre pied, maintenant. » (HR, 447). La adivina olfativa le anuncia que alguien de su familia, de su casa, va a encontrar lo que busca después de haber estado enfermo. Lil, muy contenta, piensa que quizá construir la máquina haya sido una buena idea al fin y al cabo, porque en la única persona en la que piensa es en su marido, en Wolf, que es por quien ha ido a visitar a la *reniflante*, y que para ella está enfermo de una dolencia que no comprende, la apatía. En realidad Lil se equivoca, mal interpreta las palabras de la *reniflante*, que acierta en sus predicciones, pues no se trata de Wolf sino del Sénateur Dupont, que consigue encontrar lo que quiere, un *ouapiti*.

Los olores nunca mienten, le asegura la *reniflante*, y efectivamente a través del olfato parecen dibujarse con más nitidez las figuras de los personajes, lo que les ha sucedido e incluso lo que les va a acontecer.

IV. D. 4. El gusto.

Si hay un sentido que Boris Vian exprese o utilice en la perceptibilidad de sus personajes con un gran placer ese es el gustativo. En las novelas sus personajes no dejan de comer y de beber, y esa importancia del gusto, del placer culinario, lo encontramos ya en la vida real del propio autor, pues parece ser que Vian, a pesar de su delgadez, tenía un apetito devorador. Su hermano Alain cuenta que después de comer era capaz de engullir, como postre, cinco plátanos, que era muy goloso, adoraba los pasteles como Colin (EJ) y que sus postres favoritos eran la *charlotte aux poires* y el *Saint-Honoré*, dulces que la tata Zaza le preparaba cuando estaba enfermo. También le encantaban las *crevettes arrosées au martini*, o los cócteles de nombres fantasiosos y divertidos como los que preparaba el *barman* Louis Barucq en el Club Saint-Germain-des-Prés[30]. Era un gran aficionado a las tartas, como Michelle, y solían organizar junto a sus amigos *tartes-parties*[31]. Finalmente podríamos decir, respecto al apetito de Vian, que tenía un

[30] Y que aparecen algunos de ellos nombrados en sus novelas, por ejemplo en *Vercoquin et le plancton*. En el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* podemos encontrar las recetas de algunos cócteles como: Le Saint-Germain, le Grizzly de l'Oural, Le Show-Burn, el Green Moon, el Lait de Tigre o el sperme de Flamant rose más conocido como foutralafraise.

[31] Las « tartes-parties » eran variantes de las « surprises-parties ». Se organizaban en el apartamento de Boris y Michelle, en la rue Faubourg Poissonière, y se denominaban así porque el elemento sólido a consumir eran precisamente las tartas. Las tartas de la mujer de Claude León, –que Boris adoraba– o las de Simone de Beauvoir. En una de esas « tartes-parties », el doce de diciembre de 1946, Boris Vian fecha

gusto ecléctico pues además de ser un adicto a la refinada cocina de Jules Gouffé[32] era también partidario de consumir en grandes cantidades sandwiches[33], *dougnouts*, coca-cola y otras «exquisiteces» de la moderna cocina *amerlaude*[34].

El sentido gustativo es esencial porque partimos de la base que en sus novelas los héroes vianianos son focalizados a menudo en el momento de sentarse a la mesa, y esa « franchisse de l'allusion alimentaire », como dice Barthes, es significativa a la hora de caracterizarlos.

El vientre rabelaisiano, digestivo y sexual, esto es, la *guidouille* de la barriga del Père Ubu, está presente siempre en la obra de Vian. Sexo y comida se conjugan con este sentido gustativo. Respecto a la atracción de los 'patafísicos, de Jarry y de Boris Vian, por Rabelais, ésta no sólo se limita a su increíble dominio del lenguaje sino también a su visión carnavalesca[35] y a la importancia que concede al lado sensual del hombre, a la carne. Baste con recordar en este sentido los capítulos LIX, « De la ridicule statue appellée manduce : et comment, et quelles choses sacrifient les Gastrolatres à leur Dieu Ventripotent » y LX, « Comment es jours maigres entrelardez à leur Dieu sacrifioient les Gastrolatres. », capítulos de *Le Quart Livre*[36] en los que los Gastrólatras presentan a su Dios Ventripotent una lista de platos exageradamente larga que da una idea de la gran importancia otorgada a la comida.

En el capítulo LIX se da una enumeración largísima de carnes y vinos.

---

la definitiva separación de Camus y Merleau-Ponty. *Vid*., Arnaud, *Les vies parallèles*, *op. cit*., pp. 278-280.

[32] Jules Gouffé (1807-1877) es un célebre cocinero discípulo de Carême (1784-1833). Boris Vian apreciaba mucho su *Livre de cuisine* (1867). Y lo menciona no sólo en *L'Écume des jours*, pues el refinado cocinero de Colin, Nicolas sigue al pie de la letra esa Biblia culinaria, por ejemplo con el « pâté chaud d'anguilles », sino también en *L'Automne à Pékin*, ya que se menciona una biografía hecha por Nicolas y Jacques Loustalot, el Major.

[33] Del mismo modo que Colin y Chloé, acostumbrados a las exquisiteces de Gouffé, cuando vuelven del viaje hacen que Nicolas les prepare sandwiches porque tienen prisa y van a salir.

[34] Cocina rápida que aparece descrita por ejemplo en el relato « Martin m'a téléphoné », en el que Boris se transpone en un trompetista que toca junto a unos amigos en una fiesta organizada por los G.I.'s. « Il fait un signe au garçon qui nous apporte trois cocktails, du gin orange ou quelque chose comme ça, j'aime mieux le coca-cola [...] Il s'en va et nous ramène deux assiettes, l'une avec quatre énormes parts de tarte aux pommes, et dans l'autre une pile de sandwiches, les uns corned-pork, les autres beurre et foie gras, la vache ce que c'est bon. ». Vian, « Martin m'a téléphoné » in *Le Loup-garou*, Paris, 10/18, 1970, p. 85.

[35] Estudiada ampliamente por Mikhaïl Bakhtine.

[36] Rabelais, *Le Quart livre* in *Les cinq livres*, Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, « Classiques modernes », [edición a cargo de Jean Céard, Gérard Defaux y Michel Simonin], 1994, cap. LIX, pp. 1168-1173, y cap. LX, pp. 1174-1179.

> Breuvage eternel parmy, precedent le bon et friant vin blanc, suyvant vin clairet et vermeil frays, je vous diz froyd comme la glace : servy et offert en grandes tasses d'argent. Puys offroient : Andouilles capparasonnées de moustarde fine. Saulsisses. Langues de boeuf fumées. Saumates. [...] Boudins. Cervelatz, Saulcissons. Jambons. Hures de sangliers. [...] Le tout associé de breivage sempiternel. Puys luy enfournoient en geuele : Patés à la saulse chaulde. Coustelettes de porc à l'oignonnade. Chappons roustiz avecques leur degout[37] [...].

Y la lista sigue y sigue, en el capítulo siguiente, LX, la carne se sustituye por el pescado porque son los « jours maigres entrelardez », los días de abstinencia fuera de la cuaresma intercalados entre los « jours gras ».

> caviat. Boutargues. Beurre frais. Purées de poys. Espinards. Arnas blans bouffiz. Arans sors. Sardaines. Anchoys. Tonnine. [...]. Saulmons sallez. Anguillettes sallées. Huytres en escalles. [...] Lamproyes à saulse d'Hippocras. Barbeaulx. Barbillons. Meuilles. Meuilletz. Rayes. Casserons. Esturgeons. Balaines. Macquereaulx. Pucelles. Plyes. Huytres frittes. Pectoncles. Languoustes. Espelans[38]. [...].

El apetito descomunal del dios Ventripotent de Rabelais nos hace pensar en una imagen ogresca, de tragar, de engullir, de abismo o *gouffre* y es que al placer digestivo, que aparece en Vian, se alía también una connotación inquietante, negativa, que señalan Bachelard y Durand. Existe un isomorfismo entre la animalidad, la mordedura, la caída, el laberinto, el agua negra y la sangre. Durand se refiere, en ese sentido, a la micro *chute* interior del sexo y de la digestión, « Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature, est aussi indicatif d'un double dégoût et d'une double morale : celle de l'abstinence et celle de la chasteté[39]. ». Esa caída en el abismo, en la profundidad de las aguas oscuras que tragan, que succionan, el descenso en el vientre de las ciudades, en los pozos, el metro, o las alcantarillas, que simbolizan el paso vertiginoso del tiempo y la carrera hacia la muerte, se repite de nuevo como un eco en la digestión de los alimentos.

[37] Rabelais, *Le Quart livre*, *op. cit.*, p. 1171.
[38] *Ibid.*, p. 1175.
[39] Durand, « III. les symboles catamorphes » in I Partie « Les visages du temps » in *Les structures anthropologiques de* l'imaginaire, *op. cit.*, p. 131.

> [...] le troisième schème terrifiant, celui de la chute en miniature, de la chute intérieure et coenesthésique sous sa double forme sexuelle et digestive. Transfert grâce auquel l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps se doublera toujours d'une inquiétude morale devant la chair sexuelle et même digestive[40].

El tiempo es devorador, arranca la vida a mordiscos, como Saturno devorando a sus hijos, y la acción animal de tragar, de morder, de ingerir, de consumir, tanto por la vía digestiva como por la sexual, –recordemos que para Vian el sexo de la mujer es castrador, es un orificio dentado, un segundo sexo horizontal, (no precisamente el de Beauvoir), que amputa, que devora el miembro viril–, agota, usa, extingue la vida del hombre. « [...] le temps revêtit le visage thériomophe et l'agressivité de l'ogre, apparaître à la fois comme l'animé inquiétant et le dévorant terrifiant, symboles de l'animalité renvoyant, soit à l'aspect irrévocablement fugace, soit à la négativité insatiable du destin et de la mort[41]. ». De ese modo, la acción de comer y el sentido gustativo pueden y deben relacionarse en la obra de Vian con la sexualidad y con la temática de la muerte siempre presentes. Nutrirse, alimentarse, como en *Alicia en el país de las maravillas*, es equivalente a crecer y a metamorfosearse, pero ese crecimiento es comprendido siempre como un paso más hacia la agonía. El proceso de crecimiento de los niños-larvas, de los trillizos de *L'Arrache-coeur*, o de los adolescentes de *L'Écume des jours*, de Colin y Chloé, parece peligroso porque ese desarrollo sólo les conduce hacia la desgracia, hacia el temido universo de los adultos. Alicia, en el País de las maravillas, no deja de crecer y de menguar constantemente, –igual que Joël, Noël y Citroën, que tienen un crecimiento acelerado, más rápido de lo normal, pero saben que si son picados tres veces por una cierta pulga pueden hacerse diminutos–, y parece estar siempre rodeada de comida y de bebida con los letreros «Cómeme» y «Bébeme», cosa que Alicia hace sin dudar para intentar solucionar sus problemas técnicos de talla y también por un deseo de hacerse mayor[42].

Pero una cosa es el crecimiento, –un proceso lento de desgaste–, ligado a una cuestión de identidad y otra la acción física de masticar, que relaciona las fauces con el mordisco feroz del tiempo.

---

[40] Durand, *Les structures anthropologiques de* l'imaginaire, *op. cit.*, p. 133.
[41] *Ibid.*
[42] Anhelo que se aprecia en sus diálogos consigo misma, en los que se reprende adoptando el papel de adulta por sus debilidades o niñerías.

> Dans une perspective freudienne il semble que l'on puisse discerner deux phases dans le stade de fixation buccale : la première correspond au suçage et à l'avalage labial, la seconde à l'âge dentaire où l'on croque. Nous insisterons ici sur le fait que la valorisation négative du ventre digestif et de la manducation est lié au stade le plus évolué qu'est le croquage[43].

Para la perceptibilidad de los personajes vianianos, el sentido gustativo se relacionará sobre todo con el olfato y con la vista, y nos servirá como medio para configurar a los personajes, para clasificarlos o conocerlos mejor, según los platos que coman, según su apetito o la delectación o placer que encuentren en la comida y los efectos que les produzca ingerirla. Nos fijaremos por tanto en la mención explícita de los alimentos y la bebida y en aquellas circunstancias o situaciones narrativas en las que aparece y que habitualmente podrían haber sido omitidas o elididas.

En *Trouble dans les andains*, Adelphin y Sérafinio se alejan de la sala de baile, en el *raout* de la Baronne de Pyssenlied, con refuerzos de bebida y de pastelillos. « Saisissant discrètement cinq bouteilles de champagne et plusieurs assiettes de petits gâteaux [...] » (TA, 35). Suben, bien surtidos, al piso superior para hablar en la intimidad. Cinco botellas para dos personas y varios platos de pasteles dan muestra de hasta qué punto son personajes con buen apetito. Lo que es digno de reseñar es que este refrigerio, asociado a la fiesta, –el *champagne*, los pasteles– participa de los movimientos de la pareja, « [...] Sérafinio saisit le bras d'Adelphin qui laissa choir dix-sept macarons et quatre babas au rhum [...] » (TA, 36), y esos dulces –Vian era goloso– son explícitamente mencionados.

En *Vercoquin et le plancton* la comida y la bebida se asocian también a la fiesta, a las *surprises-parties*, donde se disfrutan de todos los placeres y donde se asocia la música y el baile, con el sexo y la bebida que desinhibe, que libera a los jóvenes *zazous* y les permite en su embriaguez moverse con desenfreno. Por el contrario, en las horas de oficina, en la CNU, sólo se come y se bebe cuando los empleados se escapan al *milk-bar* de la esquina para comerse un helado. Normalmente, si el perfecto *zazou* sigue las

[43] Durand, *op. cit.*, p. 131.

indicaciones dadas en los capítulos IV y V de la primera parte, –una digresión que consiste en una lista de consejos para conseguir que una *partie* sea un éxito–, la comida, el *buffet*, suele ser uno de los últimos recursos. « A) Il n'y a pas une seule jolie fille. [...] a) la surprise-party est bien organisée. Rabattez-vous sur le buffet, et tout est dit. [...] b) la susprise-party est mal organisée. Allez-vous-en et tâchez d'emporter un meuble pour vous dédommager. » (VP, 28-29). Como vemos, si la fiesta está en pleno apogeo los *zazous* no se preocupan por los pasteles o no tienen tiempo de comer canapés. Eso sí, la bebida no se olvida, pues se beben mixturas y brebajes tan imaginativos como los que preparaba Louis Barucq, como por ejemplo el cóctel explosivo del Major, el « Monkey's Gland au poivre rouge, son breuvage favori. » (VP, 172).

El problema se produce cuando festejan el compromiso del Major y Zizanie en casa de ésta. La anunciada *boum* comienza desde el principio gafada por la ineludible presencia de los adultos, de la familia de la novia. Esos aguafiestas impiden divertirse a los jóvenes que se ven acosados y asediados por las miradas inquisidoras y moralistas de los adultos, de los *parents verts*, como les denomina Gérard Durozoi, en su artículo « L'Expulsion coquine des parents verts[44] ». Como los *zazous* no pueden divertirse, ni bailar ni ligar, intentan resarcirse con la comida y la bebida que es custodiada, como en un fuerte inabordable, por los adultos. Ni siquiera consiguen acercarse a las provisiones sólidas ni al *champagne* porque los mayores vestidos con trajes oscuros se lo tragan todo.

> [...] le buffet, inabordable, était assiégé par une foule compacte de «gens sérieux » en complets sombres qui engouffraient avec voracité les provisions [...] et regardaient d'un oeil sévère les jeunes gens assez mal élevés pour oser s'approprier d'un petit gâteau. [...] À peine les assiettes de petits fours arrivaient-elles au jour qu'elles étaient réduites à merci par les cousins en redingote [...] Peu à peu les « parents » se gonflaient et les jeunes, tassés, rabattus, brimés, coincés, refoulés au néant se voyaient perdus dans les angles les plus reculés. (VP, 160-161).

Los adultos de negro son representados como auténticos glotones que devoran todos los comestibles e impiden la nutrición de los jóvenes-niños que se hacen cada vez más pequeños, que disminuyen de tamaño. Únicamente Antioche y René Vidal, –por algo

[44] Durozoi, G., « L'Expulsion coquine des parents verts » in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 89-99, más la discusión, pp. 101-109.

son un personaje desdoblado–, pueden acercarse de vez en cuando a la mesa de la comida pasando desapercibidos, porque han acudido a la fiesta, muy precavidos, vestidos de oscuro[45].

> Antioche, habillé de noir, (il avait prévu le coup) s'avançait de temps à autre vers le buffet –de trois quarts, pour rompre sur son âge– et réussissait ainsi à se procurer quelques matières alimentaires, juste de quoi ne pas mourir sur place. Vidal grâce à son complet bleu marine, se défendait aussi, mais Emmanuel et les zazous étaient noyés sans rémission. (VP, 161).

Como vemos en esta novela, en *Vercoquin et le plancton*, la lucha, la oposición que se establece entre el mundo de la juventud y de los adultos, de la fiesta y el trabajo, se observa también a través de las consideraciones sobre la comida. Los « parents » son los que tragan como un pozo sin fondo, los que engullen, los que se inflan, mientras que los jóvenes menguan de tamaño, al tiempo que ven restringida su libertad y reducido su campo de acción. Mientras Miqueut mueve sus mandíbulas como un conejo « Sa mâchoire de lapin travaillait sans cesse. Il portait de temps en temps sa main à sa poche puis à sa bouche et faisait comme s'il toussait [...] » (VP, 161), los *zazous*, totalmente acorralados, « [...] rétrécissaient comme des légumes déshydratés. » (VP, 162). Pera esa situación cambia radicalmente cuando los jóvenes se rebelan y atacan a los adultos. Tras la victoria, diez *zazous* se encargan de transportar el *champagne*, doce *zazoutes* de transportar los pasteles y las pirámides de sandwiches y el resto el helado y el alcohol al nuevo emplazamiento de la fiesta, al apartamento del tío de Odilonne. Allí además hacen el hallazgo de las reservas de coñac del tío recientemente difunto, setenta y dos botellas que se unen a la fiesta.

En esta novela la bebida y la comida son un indicio útil para configurar a los personajes, para resaltar la separación y la oposición existente entre los jóvenes, eternos adolescentes, y los adultos.

En la siguiente novela, en *L'Écume des jours*, las alusiones explícitas a lo que comen y beben los personajes serán aún más significativas. No sólo desde el punto de vista

[45] Los músicos de la orquesta *amateur* Claude Abadie, entre los que se incluía Boris, no solían llevar las protocolarias chaquetas blancas, vestían de oscuro, de forma que, en un momento dado, cuando trabajaban con otras orquestas, podían bailar confundidos con los clientes.

estructural o para indicar el tipo de relaciones que se establecen entre ellos, sino también para su percepción sensitiva directa, individual. Desde el principio los personajes se sentarán alrededor de una mesa, y esa escena o cuadro de reunión frente a un plato preparado por el cocinero y *maître d'hôtel* Nicolas, será recurrente. A medida que avance la novela, se llevaran a cabo esas veladas o banquetes, como si fuera un ritual, en las que los personajes intercambiarán impresiones. Al inicio Colin invita todos los lunes a Chick para que cene con él. « [...] tous les lundis soir Chick venait dîner, il habitait tout près. » (EJ, 62). Ese rito nos indica de entrada su grado de confianza y el hecho de que ninguno de los dos trabaja, porque se reúnen un lunes por la noche. Además sirve como pretexto para introducir al tercer personaje masculino, Nicolas, que se define especialmente a través del sentido gustativo. A Nicolas le encanta cocinar según las recetas y el *Livre de cuisine* de Gouffé. Por eso el plato que les propone esa noche, con la anguila que ha pescado en el lavabo, –porque Nicolas es un cocinero astuto y con recursos– es el « pâté chaud d'anguilles[46] » de su maestro.

En la primera parte de la novela, el paraíso luminoso en el que vive Colin, y el resto de los personajes adolescentes, se asocia siempre con el sabor exquisito de los platos elaborados de Gouffé y con los sabores dulces. El sabor dulce es el más apreciado por el paladar infantil, frente al amargo o el ácido, que se asocian a substancias peligrosas o venenosas, el dulce es el sabor considerado instintivamente más agradable, y en el universo alegre y despreocupado de Colin, –en ese paraíso idílico que aparece al inicio de la novela–, junto a los colores claros, el tacto suave y el perfume de las flores encontramos el sabor de los caramelos, golosinas, bombones, confites y pasteles. Por ejemplo, esta preferencia por el dulce la encontramos en un desayuno preparado por Nicolas para sus «niños». « C'étaient des abricots fourrés aux dattes et aux pruneaux dans un sirop onctueux et caramélisé sur le dessus. » (EJ, 110). Los manjares dulces poseen además un carácter mágico, *féerique*, como corresponde al universo de la infancia, como la nube rosa de amor que envuelve a Colin y Chloé, y que nos hace pensar en un algodón de azúcar. O bien, y este ejemplo es más claro, como el pastel que prepara Nicolas y que sirve junto a un vino ambarino, dulce, como si fueran néctar y ambrosía. Tras el baile en el que Colin conoce a Chloé y se queda prendado de ella, se

[46] Vian reproduce a su manera la receta entera, copiada de la página 638 del *Livre de cuisine* de Goufée, (EJ, 63).

reúne de nuevo para comer en su casa con Chick y Nicolas les presenta ese postre. Como el pastel es tan bonito, –el gusto se alía con la vista–, deciden beber antes de cortarlo. Y prueban ese « [...] un vin doré, lourd et mobile comme l'éther pesant » (EJ, 88). El sabor del vino se asocia con su brillo, con su color dorado y su textura, –y se compara con el éter, que de nuevo será mencionado más tarde, en la segunda parte de la novela, pero con connotaciones negativas, el éter del barrio médico–. Ese vino parece producirles un efecto maravilloso, « – C'est terrible ! [...] dit Chick, dont les yeux se mirent à briller de feux alternatifs et rougeâtres. » (EJ, 88). Ese vino es como un filtro de amor o como una pócima mágica, como los brebajes que sorbía Alicia, pero no hace crecer sino soñar, embriagarse, despegar de la realidad. Colin dice que está seguro de que « [...] si on en boit assez, Chloé va venir tout de suite. » (EJ, 88) Su naturaleza mágica queda probada cuando apagan la luz. « – Oh !... murmura Chick. Dans le cristal, le vin luisait d'un éclat phosphorescent et incertain, qu'on eût dit émané d'une myriade de points lumineux de toutes les couleurs. » (EJ, 88). El sabor de ese vino está asociado a la reverberación de la luz, y el pastel también es maravilloso.

> – Je vais essayer quelque chose, dit-il.
> Il prit une feuille de houx au bouquet de la table et saisit le gâteau d'une main. Le faisant tourner rapidement sur le bout du doigt, il plaça de l'autre main, une des pointes du houx dans la spirale.
> – Écoute !... dit-il.
> Chick écouta. C'était *Chloé*, dans l'arrangement de Duke Ellington. Chick regarda Colin, Il était tout pâle. – Je... je n'ose pas le couper... dit Colin. (EJ, 89).

Si el vino es la luz, del dulce pastel se escucha el tema de *Chloé*, Nicolas hace girar el pastel como un disco, él es el artífice de esa maravilla del líquido luz y del pastel música, él es el mago[47]. Además dentro del pastel también se esconde una sorpresa para ellos, como si fueran niños, Chick más decidido corta la tarta y en el interior encuentran los regalos que más desean, un artículo de Partre para Chick y una cita con Chloé para Colin. Es como si Nicolas fuera San Nicolas en un día de Navidad[48].

[47] Todo los platos preparados por Nicolas parecen decir *Cómeme* o *Bébeme*, como en *Alicia en el país de las maravillas*.
[48] Nicolas es San Nicolas, pero también es un hombre-máquina, como lo atestigua el hecho de que al día siguiente de la boda se toma un brebaje para la resaca a base de vino blanco, vinagre, yemas de huevo, ostras, carne picada, con nata y una pizca de hiposulfato de sodio. Como si fuera el *perpetual food* de *Le*

En la época de prosperidad, los personajes no dejan de beber y de comer muchos dulces y platos exquisitos, muy refinados, como el « andouillon des îles au porto musqué[49] », o como las figuritas de *foie gras* que hace Nicolas y representan a Colin y Chloé. Gouffé es un símbolo de lujo y bienestar y del placer sensual y erótico de la comida. Pero a partir de la boda, en la que por cierto se reparte helado y refrescos piadosos con sandwiches de bacalao, empezará a notarse la progresiva decadencia. Durante el viaje de novios lo único que lleva Colin consigo como equipaje, –el resto piensa comprarlo en el camino– es el libro de Gouffé, del que no puede desprenderse, y cuando Chloé se amedrenta él le propone leer juntos ese *Livre de cuisine*, para distraerla. De ese modo vemos hasta qué punto es importante esa cocina en *L'Écume des jours*, –para Colin y para Vian–, pues es mucho más que los sabores de sus platos, es un modo de vida, una actitud. La cocina de Gouffé es el símbolo de la época de la prosperidad, y se hace tan memorable que aparecerá de nuevo en *L'Automne à Pékin*, « Assis à côté de Mangemanche et qui lisait un bon livre, *La Vie de Jules Gouffé*, par Jacques Loustalot et Nicolas. » (AP, Mov. I, cap. IV, 275-276). Por eso resulta tan dramático que, a medida que avanza la destrucción, la degradación del apartamento y de los personajes, Nicolas deba abandonar las recetas de su maestro y en lugar de sus acostumbrados platos fantasiosos, de sus pasteles mágicos, deba ofrecer a Chick y a Colin, en el capítulo XLIII una simple sopa. A Colin sólo le queda un vino en la bodega. De ese modo, a la enfermedad de Chloé y las dificultades económicas de Colin se añade la pobreza gustativa de lo que ingieren, porque Nicolas, que también se degrada y envejece, sólo puede preparar platos adecuados a esa nueva situación, como por ejemplo tres salchichas ennegrecidas, y grasientas. « Nicolas revint avec une poêle graisseuse dans laquelle se débattaient trois saucisses noires [...] Colin réussit à piquer une des saucisses avec sa fourchette et elle se tordit dans un dernier spasme. » (EJ, 157).

---

surmâle de Jarry. Nicolas no puede permitirse estar nunca enfermo o indispuesto, su salud es de hierro, porque es el que ejerce el papel paternal en esta historia.

[49] Del mismo modo que Nicolas da la receta del « pâté chaud d'anguilles » también explica a Colin los pasos a seguir para preparar este plato de Gouffé. « – Et ceci s'execute ? dit Colin. – De la façon suivante : prenez un andouillon que vous écorcherez malgré ses cris. Gardez soigneusement la peau. lardez l'andouillon de pattes de homards émincées et revenues à toute bride dans du beurre assez chaud, Faites tomber sur glace dans une cocotte légère. Poussez le feu, et, sur l'espace ainsi gagné, disposez avec goût des rondelles de ris mitonné. Lorsque l'andouillon émet un son grave, retirez prestement du feu et nappez de porto de qualité [...] – Je reste sec ! Gouffé fut un grand homme. » (EJ, 75).

Las salchichas, como en los dibujos animados, están vivas, –se personifican como los refrescos que son piadosos– los alimentos se animan y se retuercen, se rebelan contra los personajes humanos, –como las corbatas el día de la boda–. Esa animación de las salchichas, relacionada con la animalidad, tiene connotaciones muy negativas, y no es la primera vez que observamos toques siniestros en el horizonte culinario de esta novela.

En la primera parte incluso, en la primera cita de Colin y Chloé cuando contemplan los escaparates, Colin se queda asombrado al ver un vientre sobre ruedas con el letrero « le vôtre ne fera pas de plis non plus si vous le repassez avec le fer Électrique. C'est le ventre de Serge, mon ancien cuisinier !... Qu'est-ce qu'il peut faire là ? » (EJ, 91). Esa visión de un vientre independiente del cuerpo, el vientre de su antiguo cocinero –que Colin había intercambiado con su tía por Nicolas–, resulta espeluznante y ratifica la idea del vientre rabelaisiano y ogresco. Y es que frente al sabor dulce del inicio, el fantasma buco-anal está presente en *L'Écume des jours*, sobre todo en la segunda parte de la novela, junto a las imágenes de vómito y de mordeduras. Ya vimos que un claro ejemplo de dentellada, de mordisco, era el de la ratona introduciendo su cabeza en las fauces del gato al final de la novela. La regurgitación la observamos en el humor sobre la náusea existencialista. « Partre s'était levé et présentait au public des échantillons de vomi empaillé. Le plus joli, pomme crue et vin rouge, obtint un franc succès. » (EJ, 121). Y en cuanto al recorrido laberíntico por el tubo digestivo, y las imágenes buco-fecales, podemos recordar al conejo modificado de la farmacia en el capítulo XXXV. Ese conejo medio robot medio animal, come zanahorias cromadas y expulsa píldoras muy redondas, como las cagarrutas de los conejos, que después Chloé debe tragar y que según ella saben muy mal. Como vemos en esta novela el sentido gustativo tiene una trascendencia simbólica, nos indica el grado de involución de los personajes, que pasan de saborear platos exquisitos y paladear el dulce a enfrentarse con los malos sabores, los hedores y las imágenes desagradables. Y su propio camino hacia la muerte y su falta de tiempo es expresada a través de imágenes ogrescas, de bocas que engullen y tragan.

En *L'Automne à Pékin* los personajes también comen y beben, y la perceptibilidad gustativa y la relación que se establece entre los personajes y la comida es importante para caracterizar a Claude León, Athanagore, el abbé Petitjean o Pippo Barrizone.

Por ejemplo en el caso de Claude Léon la gastronomía y el erotismo van unidos, ya que en él se aprecia una evolución de la abstinencia a la libidinosidad. En el preludio B, cuando aparece por primera vez, decide pasar hambre, no puede permitirse los lujos de la mesa, porque se ha gastado su dinero en comprar el arma, el *égalisateur*, que le ha pedido su jefe. « Il mangerait un peu moins pendant cinq ou six jours, et ça rattraperait les cinq cents francs. Saknussem l'apprendrait peut-être par hasard. » (AC, B, cap. IV, 228). Está dispuesto sacrificar su comida, y es que, en cualquier caso, su relación con los alimentos es problemática. Del mismo modo que las salchichas ennegrecidas que prepara Nicolas se animan y son hostiles, se rebelan, el trozo de queso que le queda a Claude Léon –a Chick, cuando Alise se va, sólo le queda también un trozo de queso y Partre–, cobra vida y tiembla al percibir a su lado el *égalisateur*. Como vimos, el arma y el queso pertenecen al reino de los objetos animados, y están relacionados porque para comprar el arma Léon sólo puede comer queso. « Le fromage, dont il ne restait plus qu'un gros morceau, grouillait paresseusement dans l'assiette jaune à trous mauves. Il se versa, pour terminer, un plein verre de lithinés au caramel et l'écouta descendre le long de son oesophage. » (AP, B, cap. IV, 227). Vemos cómo el queso, probablemente de *gruyère*, hormigueaba, se movía, en el plato que adquiere por metonimia el color y la textura del queso, amarillo con agujeros violetas, asociación reiterativa de colores que se añaden a su olor característico y a su sabor. Y Claude Léon lo escucha caer, ese queso *grouillant* de gusanos, a lo largo de su esófago, en la micro-caída digestiva junto a un líquido medicinal. En oposición a la abstinencia/castidad que sufre este personaje en el preludio, durante los movimientos, en el desierto, y gracias al abbé Petitjean, Léon en su condición de ermita en lugar de pasar hambre y privaciones, como sería de esperar en un asceta, no deja de fornicar con Lavande.

En cuanto a Petitjean, ya hemos observado que es un personaje que se caracteriza por su apetito sexual y culinario, « – Ça ne m'étonne pas... Je suis toujours le même, dit l'abbé. Buveur et indiscret, et goinfre en outre. » (AP, Mov. II, cap. VIII, 355). Petitjean acepta con gusto un buen Cointreau[50] y no despega los ojos de las curvas de Cuivre; después, para aplacar su mala conciencia, sólo tiene que decir tres veces el rosario.

[50] Esta bebida está relacionada cómicamente con el sexo porque « Cointreau pique dès qu'on sert » es el título camuflado de H. Miller *Tropique de cancer*, traducido en Denoël en 1945, y objeto de las mismas persecuciones que *J'Irai cracher sur vos tombes* (1946), por parte de Daniel Parker y el vigilante Cartel de Acción social y moral. « Quand j'étais à Saint-Philippe du Roule, je n'utilisait que ça [el Cointreau] comme vin de messe. C'étaient des messes qui pétaient le feu, ces messes-là, je vous le dis. » (AP, Mov. I,

En *L'Automne à Pékin* hemos de tener en cuenta también la presencia de varios personajes cocineros, y es que en las novelas de Vian abundan los cocineros: Nicolas (EJ) es quizá el más sobresaliente, ingenioso y lujoso, pero en *L'Herbe rouge* encontramos también a una cocinera un poco excéntrica que se empeña en que el pobre Sénateur Dupont actúe como un gato–, podemos citar al cocinero del equipo de Athanagore, el negro Dupont, causa de la rivalidad entre Martin Lardier y Amadis Dudu y por supuesto Pippo Barrizone, el regente del hotel que sirve como enclave, como punto de encuentro, para todos los personajes. « – Quoi ? dit Pippo. Démolir le fameux hôtel Barrizone ? Que ceux qui ont goûté de mes spaghetti à la Bolognese sont restés avec la Pipe toute leur vie ? » (AC, Mov. II, cap. V, 335). Toda la vida y toda la muerte se quedan los personajes alojados en el hotel y no precisamente por sus *spaghetti*. Las comidas que prepara Dupont para Atha y su equipo están en consonancia con su trabajo, muchas latas de conserva, pues se alojan en tiendas de campaña y muchas momias. « [...] les deux hommes [Athanagore y Martin] entrechoquèrent bruyamment leurs fourchettes à cinq doigts en piquant, d'un commun accord, dans la grosse boîte de ragoût condensé que venait d'ouvrir Dupont, le serviteur nègre. » (AC, Mov. I. cap. I, 260). « – Vous avez trouvé des momies ? – Nous en mangeons à tous les repas. Ce n'est pas mauvais. Elles sont en général, bien préparées, mais il y a souvent trop d'aromates. » (AP, Mov. II, cap. IX, 358). Cuando Petitjean les pregunta, acerca de sus hallazgos arqueológicos, por las momias, la sorprendente respuesta de Atha es que les sirven como alimento diario, quizá como guiño cómico al hecho de que los ingleses utilizaban las momias egipcias para fines insospechados, pero también es significativa esta especie de necrofagia.

Al final de la novela, un líquido venenoso de sabor amargo será crucial para el desenlace. Petitjean se lo ofrece a Rochelle como una droga para que duerma. « – Si vous aviez pris la moitié de la bouteille, dit-il, vous ne vous seriez pas réveillée. [...] – Prendre chacun la moitié de la bouteille... murmura Angel. » (AP, Mov. III, cap. IX, 409-410). Esa botella prohibida, cuyo contenido puede provocar el sueño eterno de Angel y Rochelle nos recuerda a los frascos vedados que Alicia no debía beber, pero

cap. X, 308). Y en Saint-Philippe du Roule el abbé Petitjean estaba en la orden de los Eudistes. « Prêtes de Jésus et Marie organisés par Saint Jean Eudes (1601-1680) pour gérer des séminaires et des instituts du Bon Pasteur pour la réhabilitation des prostituées. ». Nota de Pestureau a la edición de *L'Automne à Pékin* que manejamos, *op. cit.*, p. 1311.

que eran excesivamente atrayentes como para no ser probados; líquidos que parecían veneno pero que sabían a « [...] una mezcla de tarta de cerezas, flan, piña, pavo asado, caramelo[51] [...] ». Rochelle bebe la primera pero Angel no bebe inmediatamente después. « – Oui..., dit Angel. Il était blanc comme de la craie. Rochelle but la moitié du flacon et le lui rendit. – C'est mauvais, dit-elle. A vous... » (AP, Mov. III, cap. IX, 412). Este suicidio de los enamorados no llegará a consumarse porque Petitjean interviene y derrama el contenido de la botella. « Le petit flacon brun s'était renversé sur le sable et une tache d'humidité s'allongeait sous le goulot. Le sable commençait à noircir à cet endroit et il montait une fumée cauteleuse. » (AP, Mov. III, cap. X, 414). En ese veneno se concentra el mal sabor y el efecto nicromántico de los brebajes diabólicos.

Nada que ver con la actuación del sentido gustativo en *L'Herbe rouge*. En esta novela advertimos una clara perceptibilidad gustativa de los personajes femeninos, la sensualidad de Folavril puede ser saboreada, es masticlable. Y es que a grandes rasgos hemos observado que en las novelas de Boris Vian los personajes femeninos son comestibles y consumibles. Tanto en el sentido erótico más positivo como en el más negativo, ya que al ser devoradas por los personajes masculinos se deshacen y se destruyen. En *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton* las mujeres son algo así como un objeto de consumo, los personajes masculinos las utilizan, las succionan, y luego se deshacen de ellas. En *L'Écume des jours* ese proceso es poetizado, es atenuado y matizado pero Chick no deja de devorar a Alise y Colin parece inocular a Chloé su enfermedad. Además en alguna ocasión se dice de la piel dulce y dorada de Chloé que es como el mazapán, « Elle avait une peau ambrée et savoureuse comme de la pâte d'amandes. » (EJ, 109). Los personajes femeninos se comen, en *L'Herbe rouge* de nuevo se habla del sabor de la piel de Folle y en dos ocasiones al menos de su boca de frambuesa. « Je [Lazuli] veux te prendre dans mes bras et avoir le goût de framboise de ton rouge. » (HR, cap. X, 452).

En el *quartier des amoureuses* todos los placeres se conjugan y de nuevo la cocina se alía con el sexo con esas voluptuosas vendedoras de comida y bebida.

[51] Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Alianza, [traducción y prólogo de Jaime de Ojeda], 1990, pp. 37-38.

> [...] des marchandes de poivre[52] et de cantharide, vêtues d'un gros ruban de fleurs dans les cheveux et portant des petits plateaux de métal mat avec des sandwiches tout prêts.[...] Lazuli se mit debout et il cherchait des yeux une porteuse de boissons. Elle arriva et ils burent des gobelets d'alcool d'ananas pimenté et bouillant. (HR, cap. XIX, 475).

Las vendedoras de especias llevan «sólo» un lazo florido en el pelo, –se reiteran por metonimia los cabellos olorosos– y ofrecen de comer a los hombres como las « porteuses de boissons » les ofrecen de beber, en un mundo en el que todo está pensado para su placer y al alcance de la mano o de la boca. El alcohol caliente de piña con especias es como un afrodisiaco, « Il héla une porteuse de boissons qui accourut. Sur son plateau, l'alcool d'ananas pimenté bouillait dans des gobelets d'argent. Elle but avec eux et ils l'embrassèrent sur ses lèvres à vif. » (HR, XX, 478). Se confunde el ardor del alcohol hirviente con los labios de la mujer. Esta visión de la mujer como objeto erótico y alimenticio será recurrente, y nos hace pensar en el canibalismo y en las representaciones surrealistas de la mujer-maniquí[53]. Otra variante de esta misma idea es la de la mujer madre que amamanta, que da de comer de su cuerpo, como Clémentine en *L'Arrache-coeur*. La succión de los trillizos adquiere connotaciones sexuales –Jacquemort considera que los pechos de la mujer no están hechos para dar de mamar– y se sitúa en el estadio anterior a la dentición, a la dentellada del ogro. En cualquier caso la substancia de la mujer es consumida, absorbida por el hombre.

Por otro lado, en esta novela, Clémentine en su abnegación maternal será capaz de sacrificarse por sus hijos de manera absurda para probarse a sí misma y a los demás su capacidad de sacrificio. De manera que empieza apartando los mejores trozos de comida para sus hijos, cosa que hacen naturalmente las madres, luego empieza a comer los

[52] Otra provocadora « marchande de poivre » aparece en el relato « Les Poissons morts » in *Les Fourmis*. Es un eufemismo para denominar a la prostituta que conjuga o reúne todos los placeres, y esos lazos floridos en el pelo las relacionan además con el jazz: « [...] le bordel *Roamer Inn* où les filles portaient " des noeuds de ruban gros comme leurs têtes noués dans les cheveux " annonçant les marchandes des poivre et de cantharide du quartier du plaisir de *L'Herbe rouge*. ». Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 386.

[53] El año que falleció Vian, en 1959, Breton invitó a Oppenheim a la décima *Exposition InterNatiOnale du Surréalisme* (EROS, Galería Daniel Cordier). «En la misma, la artista recrea una cena dada por ella a sus amigos; cena consistente en una mujer desnuda, tumbada sobre una mesa y recubierta de alimentos. La cena privada se convierte en un acto público, donde la mujer real es sustituida por un maniquí femenino con el rostro pintado de oro. Los comensales son maniquíes masculinos completamente vestidos; la sombra de Manet es alargada. La obra se titula *Festín caníbal*.» Santamaría, L., «Historia de O(ppenheim)», in *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*, Valencia, Universitat de València, [edición a cargo de Monleón, Pujante, Aliaga y Haderbache], 2001, p. 186.

restos de papillas y los desechos y acaba al final comiendo a escondidas queso y carne putrefactos. Su idea del sacrificio se aproxima al martirio, al autocastigo. Jacquemort se percata de que ya no come con ellos en la mesa, « Et vous, qu'est-ce que vous devenez ? On ne vous voit plus aux repas. Ni à midi, ni le soir. [...] – Je ne mange plus que ce que je dois, dit Clémentine. ». (AC, III, cap. XII, 646). Y ese « ce que je dois », según ella, es carne podrida para mortificarse como los santos[54].

> Elle ne mangeait plus guère au repas de midi pendant lequel elle s'occupait de gaver ces trois [...] ça sentait mauvais. Ça sentais la charogne... [...] Puis elle s'étendit sur son lit. Cette fois, elle ne vomirait pas. Elle le savait. Maintenant elle conserverait tout. Il suffisait d'avoir assez faim. [...] les meilleurs morceaux pour les enfants [...] Les enfants méritaient bien ce sacrifice – et plus c'était affreux, plus cela sentait mauvais, plus elle avait l'impression de consolider son amour pour eux, de le confirmer, comme si des tourments qu'elle s'infligeait de la sorte pouvait naître quelque chose de plus pur et de plus vrai. (AC, III, cap. V, 629-630).

En este pasaje se nos indica que no es la primera vez que lo hace, en otras ocasiones ha vomitado pero esta vez va a aguantar en su cuerpo el bocado de carroña maloliente. Esta imagen buco-anal nos recuerda evidentemente a La Gloïre que también debe «pescar» con sus dientes la carne putrefacta, los cuerpos podridos arrojados al arroyo rojo. Ella cree sacrificarse por sus hijos, mostrar su amor por ellos tragando aquello que huele y sabe peor. « Que voulez-vous, quand on aime ses enfants, il y a des sacrifices que l'on peut faire. » (AC, III, cap. XII, 648). Pero su devoción maternal llegará aún más lejos, cuando Jacquemort le sugiere hacer como los animales y limpiarles con la lengua, a la madre no le parece una idea descabellada. « [...] vous devriez leur lécher le derrière. Elle réfléchit un moment. – Vous savez, dit-elle, les animaux le font bien pour leurs petits... peut-être qu'une bonne mère doit le faire... » (AC, III, cap. XII, 649). Una vez más podemos observar a la mujer totalmente, exageradamente, animalizada; que en su deseo de ser la mejor madre sólo piensa en realizar proezas físicas como lamer las heces de sus crías.

[54] Del mismo modo que Clémentine entra por las tardes en estados de éxtasis místico-sexuales. Estos sacrificios, junto a los monólogos de paranoica, son una manera de llevar hasta al extremo la crítica al maternalismo exagerado de las madres superprotectoras, que además de perjudicar y restringir enormemente la libertad de sus hijos se consideran unas *superwomen*.

> Joël se pencha, les coudes aux cuisses. Elle lui saisit délicatement les fesses, les écarta un peu et se mit à lécher. Soigneusement. Consciencieusement. [...] Ce n'était même pas humiliant. Et, au fond, très naturel. Ça n'avait pas très bon goût en fin de compte. Un rien de bifteck allait lui faire du bien. (AC, III, cap. XIV, 651-652).

Clémentine recurre a un poco de bifteck podrido para aliviarse del sabor de los excrementos[55]. Por eso nos resulta sorprendente que le parezcan repugnantes las prácticas culinarias de Jacquemort.

> – C'est pour vous, dit-elle. Pour vous seul. Une chatterie.
> Elle souriait avec un peu de malice. Il regarda mieux.
> – Mais… c'est du mou ! s'écria-t-il joyeusement.
> Tout juste, dit Clémentine.
> – Je l'aurais préféré cru, commenta Jacquemort, mais l'attention est si délicate... Clémentine, vous êtes un ange.
> – Je vous aime bien, dit-elle, mais, malgré tout, je n'aurais guère supporté de vous le voir manger cru. (AC, II, cap. XII, 607).

Clémentine quiere vengarse del psiquiatra por lo que le ha hecho a Culblanc y por eso le ofrece en el plato una rata o ratón, « une chatterie », gesto que Jacquemort aprecia sobremanera pues ya ha psicoanalizado al gato negro y se ha apropiado de sus substancia.

En *L'Arrache-coeur*, mientras los adultos se mortifican con la comida, el sentido gustativo les caracteriza negativamente, los niños, en pleno proceso de crecimiento, pasan de la leche materna y de las tostadas con mermelada, –los alimentos propios de los niños normales–, a ingerir, –como Alicia en el país de las Maravillas–, elementos, seres y constituyentes mágicos como las babosas azules que les hacen volar. « [...] une petite limace, jaune aussi, était collée. Tu peux la manger quand même, mais ce n'est pas une bonne. C'est les bleues qui vous font voler. » (AC, III, cap. X, 644). Citroën es

[55] « Dans *Le Deuxième Sexe*, S. de Beauvoir analyse précisément le comportement maternel, les réactions liées par exemple à l'allaitement, à la domination et au masochisme maternels, les psychoses et névroses de la mère, particulièrement envers les fils. À propos des déviations mystiques, ses remarques sur sainte Marie Alacoque qui nettoya de sa langue les excréments d'un diarrhéique ou sur sainte Thérèse qui témoignait de possessions à la fois divine et sexuelle ne sont pas sans faire penser au comportement de Clémentine : *cf.* Ici pp. 651-652 et 600-602 (S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe,* Gallimard, Idées, II, pp. 170-189 et 420-425). ». Nota de Pestureau, a la edición que manejamos de *L'Arrache-coeur*, *op. cit.*, p. 1313.

el que indica a sus hermanos las que deben comer o no, como si fueran setas, sólo las azules tienen ese efecto y además saben a piña.« [...] les bleues, c'est bon. C'est comme de l'ananas. – C'est vrai ? demanda Joël. – Et après, on vole, dit Noël. » (AC, III, cap. X, 645). « – On va en manger beaucoup, dit-il. Comme ça, on pourra voler très haut. – Une suffit, dit Citroën. » (AC, III, cap. XIV, 654). Lo que los niños ingieren es lo que justifica también su naturaleza de mutantes, de seres sorprendentes, fantásticos. Y es que la perceptibilidad gustativa es otra manera de acercarse a los personajes, ya que como hemos podido observar, en las novelas de Vian los personajes infantiles o los eternos niños, –desde los jóvenes *zazous* de *Vercoquin et le plancton* o los personajes de *L'Écume des jours* a los trillizos de *L'Arrache-coeur*– se separan diametralmente de los adultos a través de la comida y la bebida. Del mismo modo que se hace hincapié en la separación entre los personajes masculinos que devoran y los femeninos que son comestibles.

IV. D. 5. El oído.

Con este último sentido analizaremos todo tipo de sonidos y de ruidos que ejerzan una influencia en la caracterización de los personajes, pero tendremos especialmente en cuenta, como no podría ser de otra manera, la presencia constante de la música en la obra narrativa de este autor, que en otra de sus vidas paralelas tocaba la *trompinette* en una orquesta *amateur* de jazz.

Su amor por la música probablemente lo heredó de su madre, Yvonne Ravenez, que tocaba el piano y estuvo a punto de empezar una carrera como cantante –de ahí que los nombres de sus hijos tuvieran relación con la ópera[56]–. En casa de los Vian todos tocaban un instrumento, su hermano Lélio tocaba la guitarra, Alain la batería y Boris la trompeta. Alain Vian, –que era el relaciones públicas de la familia[57]–, conocía al clarinetista Claude Abadie[58] y lo invitó a las *surprises-parties* que se celebraban en

[56] La madre de Vian escogió su nombre de pila, Boris, por Boris Godounov, un personaje de Modest Moussorgski, uno de sus compositores favoritos.
[57] También fue su hermano Alain el que le presentó a Boris a su primera esposa Michelle y a su inseparable Major en el verano de 1940.
[58] En marzo de 1942, Alain Vian tocaba la batería con Claude Abadie.

Ville-d'Avray[59]. Muy pronto se fusionó la orquesta *amateur* Abadie-Vian[60], que –con un estilo « Dixieland[61] »– tocaba en bailes más o menos clandestinos porque la música de jazz estaba prohibida durante la ocupación. Arnaud en *Les vies parallèles de Boris Vian* recogía este testimonio de Claude Léon, batería de la orquesta Abadie, sobre el estilo a la trompeta de Boris.

> Or la première chose que je vis quand je m'installai à la batterie au Royal Villiers, c'est que Boris jouait les jambes écartées et la trompette sur le côté de la bouche. Peut-être n'est-ce pas d'une importance capitale, auditivement parlant (vous remarquerez mon restrictif « peut-être »). Plus frappant et de toute autre conséquence était le fait qu'il jouait comme Bix[62]. [...] Boris avait ce style voluptueux, romantique, extrêmement fleuri, très éloigné du style un peu dur des grands maîtres de la trompette à cette époque [...] quand Boris jouait nous entendions vraiment le continuateur de Bix, avec beaucoup de swing qui était quand même la qualité essentielle[63].

La orquesta Abadie ganó el Séptimo Torneo de jazz *amateur*[64], en enero de 1944. Ganó otros numerosos premios en Bruselas y en marzo de 1946 adquirió la fama suficiente para que un año más tarde, en junio de 1947, se introdujera en el santuario de Saint-Germain-des-Prés, en el recién estrenado *Tabou*. Así empezó el período *germanopratin* que consagró e inmortalizó a Boris Vian como trompetista y animador en el *Tabou* y posteriormente en el Club Saint-Germain-des-Prés. Durante ese

[59] Como sabemos, Claude Abadie también irrumpe con su orquesta en la fiesta del compromiso del Major en *Vercoquin et le plancton*.
[60] Ensayaban dos veces por semana, y se llamó momentáneamente Abadie-Vian por complacer a Michelle que había sufrido por entonces una operación de tiroides. Al día siguiente continuó siendo la orquesta Abadie. *Vid.*, Arnaud, *Les vies parallèles*, *op. cit.*, p. 89.
[61] El estilo de Nueva Orleáns, importado por los músicos blancos a Chicago, por *The original Dixieland jazz Band*. *Vid.*, Fordham, J., *Jazz*, Editorial Raices, 1994.
[62] « Bix Beiderbecke, le Romantique du jazz, né en 1903, mort en 1931, un des rares cornets blancs qui supportent la comparaison avec les grands trompettes noirs. On a dit de lui qu'il s'était inspiré du style d'Armstrong, de l'Armstrong des débuts de l'époque Swing, dans la mesure où il pratiquait une invention mélodique fondée sur 1e principe de l'ornementation. Il a transformé le staccato Dixieland en un legato soutenu et recherché les intonations lyriques et douces. Les enregistrements de Bix sont rares et tous de l'époque héroïque, de 1923 à 1930. » Nota de Noël Arnaud. *Les Vies parallèles*, *op. cit*, p. 80. Corneta, pianista y compositor blanco nacido en Davenport, fue el ideal del trompetista para Boris Vian (*cf. L'Écume des jours*, nota 41). Tocó sobre todo en Chicago, e intentó enriquecer el jazz con búsquedas armónicas. Su vida fue llevada a la ficción por Dorothy Baker en *Young man with a horn* que Boris Vian tradujo al francés en 1951 como *Le jeune homme à la trompette*. en la Colección « La Méridienne » de Gallimard. Y llevada a la pantalla con la película de P. Avati, *Bix*. Nota de Pestureau, *op. cit.*, p. 1335. *Vid*., Fordham, J. « Bix Beiderbecke, Gigantes del jazz » in *Jazz*, Editorial Raices, 1994, p. 98.
[63] Arnaud, *Les vies parallèles*, *op. cit.*, p. 80.
[64] Ellos se vanagloriaban de no ser profesionales, los músicos de la orquesta Claude Abadie eran todos aficionados –Abadie era banquero, Boris Vian trabajaba en la AFNOR, Claude Léon era ingeniero químico en La Oficina del Papel– y estaban locos por el jazz.

principado, –a Vian se le conocía como el *Prince de Saint-Germain*–, tuvo la oportunidad de conocer en persona a Duke Ellington, a Miles Davis o a Charlie Parker[65], porque él se encargaba, con mucho gusto, de recoger en el aeropuerto y de acompañar en sus visitas a París a los grandes del jazz, que no dejaban de pasar por el Club Saint-Germain.

Boris Vian era un apasionado del jazz, –desde que era adolescente era miembro del *Hot Club* de Francia–. « [...] peu de temps après la mort de Boris, Henri Salvador me disait : il était amoureux du jazz, il ne vivait que par le jazz, il entendait jazz, il s'exprimait en jazz[66] ». Por ello, en el prólogo a *L'Écume des jours*, Boris dice que en la vida sólo le importan dos cosas: « Il y a seulement deux choses: c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid [...] ». (EJ, 58).

Como dice Salvador, Boris vivía para el jazz y se expresaba con el jazz. La transcendencia de esa música en su vida se refleja en sus novelas y en toda su obra literaria. En sus relatos « Martin m'a téléphoné », « Méfie-toi de l'orchestre » o « Le Figurant », los personajes se sitúan en el eje central de una *jazz-band* o de una *big band*.



Duke Ellington de visita por el Club Saint-Germain-des-Prés.
Saluda a Juliette Gréco y Anne-Marie Cazalis,
ante la atenta mirada de Boris Vian.

[65] Entre sus preferidos están: Duke, Gillespies, Bix, Parker, Davis, Armstrong... « [...] du côté des pianistes, Jelly Roll, [...] Pete Johnson, Fats Waller, Erroll Garner, Art Tatum, [...] les *drummers* : Chick Webb [...] Kenny Clarke, Max Roach [...] cuivres, Charlie Parker et Dizzy Gillespie en tête avec Miles Davis, Coleman Hawkins [...] Don Byas [...] Pour les chanteuses [...], Sarah Vaughan et Billie Holiday [...] au-dessus de toutes règne l'incomparable Ella Fitzegerald. ». Pestureau, « Le jazz, son oxygène », in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*., p. 388.
[66] Arnaud, *Les vies parallèles*, *op. cit.*, p. 97.

En numerosos relatos aparecen personajes músicos, como en « L'Écrevisse », las referencias a temas musicales son numerosas y se puede observar incluso, en la construcción de esos relatos cortos, una estructura musical[67].

Tampoco hemos de omitir su larga colaboración, –trece años–, con *Jazz Hot*, revista del Hot Club de Francia, –entre otras revistas y publicaciones especializadas de jazz[68]–, en *Jazote* Vian publicaba sus crónicas[69], sus comentarios y opiniones sobre, por ejemplo, la polémica transición del estilo Nueva Orleáns al *be-bop* de Parker o Dizzy Gillespie[70], con su aforismo « To be or not to bop ! ».

Pero lo que aquí nos interesa realmente observar, respecto a esa pasión por la música de Boris Vian, es cómo sus personajes respiran jazz, « Le Jazz, son oxygène », dice Pestureau[71] con mucha perspicacia.

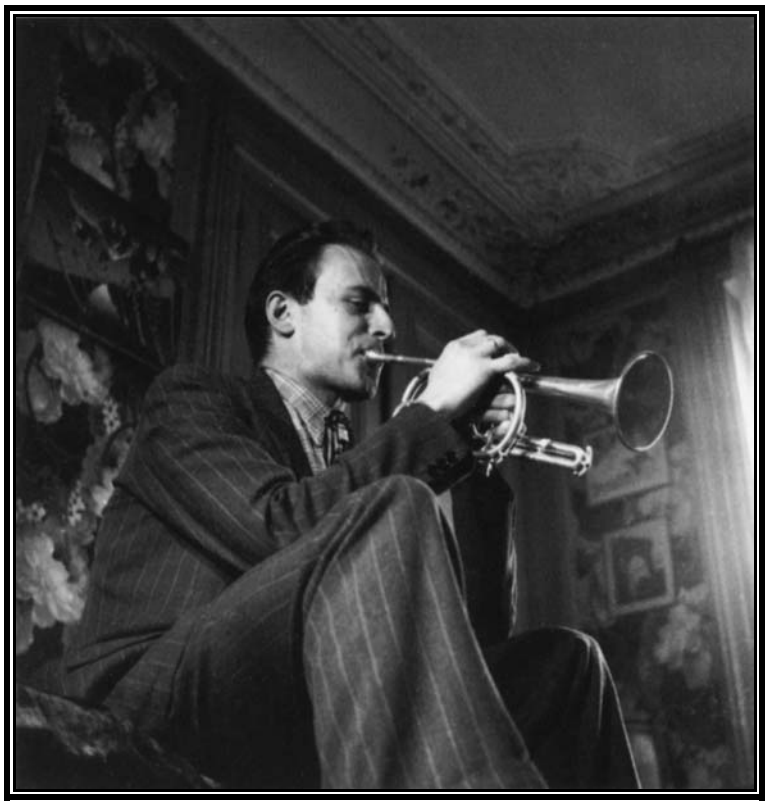
[67] De hecho el gusto de Vian por esa forma narrativa breve tiene mucho que ver con su intento por hacer corresponder la literatura con la música de jazz.

[68] Como *Midi Libre*, *Radio 49*, *Radio 50*, *Arts*, *Jazz News*, *Jazz 54, Combat, Spectacles*, *La Gazette du jazz, Relais, Cahiers du disque, Arts, Music-Hall, Bonjour Philippine* o *Discographie française*.

[69] Boris Vian empezó su colaboración en esta revista de jazz en marzo de 1944. Entonces publicó un poema titulado *Référendum en forme de ballade*, firmado Bison Ravi. Su primer texto impreso y su primera intervención en este órgano del Hot Club de Francia, en el que se integrará completamente a partir de 1946. El nº 5, de marzo de 1946, fue el principio de su colaboración regular a la revista del Hot Club, con un artículo titulado « France-soir organise un référendum ». ¨(Michelle Vian, había publicado en el nº 2, de noviembre de 1945, un artículo sobre « L'Orchestre de l'armée de l'air »). Continuó en el nº 7, (mayo-junio), nº 8 (julio-agosto), nº 10 (noviembre) y el nº 11 (numerado 12 por error). En 1947 publicó en esta revista: en el nº 12 (enero de 1947), nº 15 (junio) y en el nº 17 (noviembre), en el que Boris Vian, firma un artículo como Hugo Hachebuisson, –su seudónimo de la época de los « Amis de l'art »–, que constituirá la declaración de la escisión del *Jazz Hot* de Francia, tras la asamblea general del 2 de octubre. Hugues Panassié y Charles Delaunay se separan; Delaunay funda la Fédération des Hots Clubs Français, conserva –con la complicidad de Jacques Bureau– el local de la rue Chaptal y la revista *Jazz Hot*: Boris Vian se une al grupo de Delaunay, partisano del jazz « progresista », [...] nº 18 (diciembre). La mayor parte de los artículos de Boris Vian aparecidos en *Jazz Hot* –o *Jazote* como a él le gustaba decir– fueron publicados en volumen por Lucien Malson bajo el título de *Chroniques de jazz* en clasificación temática (La Jeune Parque, 1967; 10/18 1971). [...] Antes del nº18, las colaboraciones de Boris en *Jazz Hot* consistían sobre todo en presentaciones de músicos de jazz franceses (Rostand, Combelle, Chauliac, Diéval, etc.).En el año 1948 colaboró todos los meses: nº 19 (enero), nº 20 (febrero), nº 21 (marzo), nº22 (abril), nº 23 (mayo), nº 24 (junio-julio), nº25 (agosto-septiembre), nº 26 (octubre), nº 27 (noviembre), nº28 (diciembre) y el número especial de Navidad en el que publicó el relato « En rond autour de minuit ». En 1949, sigue publicando en muchos números, durante todo el año pero a partir de entonces, además de estudios particulares sobre un músico, hace críticas de discos con los seudónimos de Otto Link y Michel Delaroche. Continuó colaborando en esta revista de 1950 a 1958. Arnaud, *Les vies*, *op. cit.*, 4ª edición, pp. 481, 483-486, 488, 490-492, 494-497.

[70] *Cf.*, *Croniques de* jazz, (La Jeune Parque, 1967), Paris, Pauvert, [texto establecido y presentado por Lucien Manson], 1996. *Cf.*, Écrits *sur le jazz* y *Autres écrits sur le jazz*.

[71] Pestureau, « Le jazz, son oxygène » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit.*, pp. 377-424.



En *Vercoquin et le plancton*, sabemos que el baile, el *swing*, era esencial para los agitados *zazous* –además del sexo y el alcohol–, las fiestas y la música eran inseparables. En esa novela Vian rendía homenaje a toda una generación, a un movimiento cultural y musical de moda. En seguida se hace patente la abundancia de títulos de canciones de *jazz* y de *blues,* doce temas son nombrados en *Vercoquin et le plancton* con títulos cómicos e inverosímiles como: « *Keep my wife until I come back to my old country home in the beautiful pines, down the Mississipi river that runs across the screen with Ida Lupino* », Boris se burlaba así de la moda de los títulos interminables[72]. Además, no dejaba de mencionar a Mildiou Kennington –Duke Ellington–, a Guère Souing –Gershwing[73]–, o a Bob Grosse-Bibi –Bob Crosby–.

En esta novela, los movimientos de los personajes, –al menos en la primera y cuarta partes– siguen el ritmo de la música, y no sólo cuando bailan, –recordemos al Major, a

[72] Y ese no es el único título cómico citado en *Vercoquin et le plancton*: *Chant of the Booster* de Mildiou Kennington, *Garg arises often down South*, par Krüge et ses Boërs, *Until my green rabbit eats his soup like a gentelman*, *Toddlin' with some skeletons*, *Give me that bee in your trousers*, *Holy pooh doodle dum dee do*, *Cham, Johan and Joe Louis playing Monopoly tonight*, *Pallokas in the milk*, *Baseball after midnight* o *Mushrooms in my red nostrils*.
[73] A quien los puristas reprochaban su falta de *swing*, de ahí que se convirtiera en Guère Souing.

Coco y Coco, a Corneille Leprince o a Zizanie bailando con sus tres pretendientes– sino en cualquiera de sus gestos, que se convierten en una especie de coreografía. Cuando Zizanie entra en la sala de baile el Major la admira pasmado y se escucha un *blues*, la música del amor, « *Keep my wife until* [...], le dernier air à la mode. C'était un blouze de onze mesures pointées où le compositeur avait habilement introduit quelques passages de valse *swing*. » (VP, 18). La música acompaña los sentimientos del personaje, los exterioriza de algún modo. El Major no puede ocultar sus celos hacia su amigo Antioche cuando éste baila con Zizanie. « Le Major regardait Antioche d'un air sombre pendant que le troisième disque, *Toddlin' witch some skeletons*, égrenait ses arpèges liminaires. » (VP, 21-22). Y a esa mirada sombría que exterioriza su recelo, su inquietud, su desconfianza, se alía ese tema en concreto, en ese momento en el ambiente se respira esa música.

En el capítulo XV, otro tema, *Mushrooms in my red nostrils*, es el que incita, el que estimula a Fromental de Vercoquin a hacer prueba de su arrojo y a acercarse a una rubia para ligar, no sin antes beberse dos tercios de una botella de *gin*. El sentido gustativo se asocia con el auditivo como sucede con el *pianocktail* de Colin en *L'Écume des jours*. La música y la ginebra juntas son el detonador que consigue que Fromental se decida, se atreva y actúe.

Antioche tiene más suerte ya que él no tiene que mover un dedo para que las chicas se le acerquen. « Je m'appelle Jacqueline ! dit-elle en tentant d'insinuer une de ses cuisses entre les jambes d'Antioche, qui agit en conséquence et l'embrassa sur la bouche pendant toute la fin du disque ; c'était *Baseball after midnight*. » (VP, 51). Como podemos apreciar en toda la primera parte de la novela, –de título muy musical, « Swing chez le Major »–, la música acompaña siempre los *remue-ménage des sentiments*. Pues esos temas parecen estimular a las parejas a acercarse y a bailar con desenfreno o bien muy pegados. « [...] Il ne faut pas confondre musique et " joue à joue ", comme le dit Boris Vian, les disques sont mieux appropriés pour laisser les mains libres à l'heure du remue-ménage des sentiments[74] ».

En la primera parte de la novela, que corresponde a la primera fiesta, los discos permiten efectivamente a los jóvenes tener las manos libres, Antioche como organizador se encarga personalmente de custodiar los discos, objeto redondo y bendito, que devora

[74] Boggio, Ph., *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 23.

el *pick-up* y que codicia Janine, un personaje accesorio que Antioche debe vigilar porque a la primera de cambio substrae los que puede escondidos en su sujetador.

En la segunda *partie*, de la última parte, como se trata de una fiesta más enardecida y culminante si cabe, el *pick-up*, es relegado por la aparición de la orquesta *amateur* Abadie al completo. De ese modo René Vidal/Vian, que además de trabajar en la C.N.U. toca la *trompinette* en dicha orquesta, se encuentra en la fiesta con sus compañeros. Vian aprovecha la oportunidad, –como observamos en el apartado referido a la introducción en la ficción de las personas de su entorno–, para hacer desfilar a sus camaradas de aventuras jazzísticas: al jefe de la banda Claude Abadie, a Lhuttaire, el clarinetista Claude Luter, « Croisant Lhuttaire, le clarrinnettisstte à vibrrrattto » (VP, 176), al trombón Gruyer, o Jack Brienne, al guitarrista Hianipouletos o Teymour Nawab, alias Timsey-Timsey y al batería D'Haudyt que enmascara a Claude Léon. Es decir, los discos se substituyen por la música en vivo y en directo, mucho más *Hot*.

> Les beuglements sournois du trombone donnaient aux ébats des danseurs un caractère quasi sexuel et paraissaient issir du gosier d'un taureau égrillard. Les pubis se frottaient vigoureusement, afin sans doute, d'user ces projections pileuses, gênantes pour se gratter et susceptibles de retenir des parcelles d'aliments, ce qui est sale.[...] plein de grâce, Abadie se tenait à la tête de ses hommes et lançait un piaulement agressif toutes les onze mesures, pour faire la syncope. (VP, 174).

La música provoca y hace manifestarse todas las pulsiones de los *zazous*, especialmente la sexual, que se relaciona estrecha y necesariamente con el baile. Los jóvenes se «frotan», conectan entre ellos a través del cuerpo, que es agitado sin remedio por el ritmo de la banda. « Les musiciens donnaient le meilleur d'eux-mêmes et arrivaient à peu près à jouer comme des nègres de trente-septième ordre. Un chorus suivait l'autre et ils ne se ressemblaient pas. » (VP, 175). Sin olvidar el hecho de que en esa última *surprise-partie* más de la mitad de los personajes mencionados son músicos, hay que tener en cuenta además que el ritmo de esa música se convierte en algo crucial para seguir el movimiento de los personajes que, –como hemos apuntado–, se activa, se afana o se acelera con ese mismo compás. Movimiento que no se limita al del baile y que es dirigido por Abadie como lo son sus músicos.

El contratiempo engendrado por el *swing* es aceptado, pero si no es así está severamente penalizado, aunque sea en clave de humor. « – Où est D'Haudyt ? demanda

Vidal, après la porte ouverte. – Il est juste un petit peu tombé dans l'escalier avec sa batterie ! répondit Abadie, toujours au courant des moindres fausses notes. » (VP, 172). El vigilante jefe de la banda siempre tiene su oído atento a las falsas notas. Como la cocinera, Berthe Planche, encerrada en un armario, golpea insistentemente a contratiempo es castigada, siendo violada por cinco *zazous* de dos en dos y luego vuelta a encerrar. Y en *L'Automne à Pékin*, Angel mirará con disgusto a Anne cuando éste se ponga a bailar a contratiempo. « Angel les regarda deux secondes puis détourna les yeux, prêt à vomir. Anne était déjà à contretemps, et Rochelle suivait sans se troubler. » (AP, C, cap. I, 239).

Si esta segunda fiesta llega a su máximo apogeo es gracias seguramente a la entrada triunfal de la orquesta Abadie, –aunque sus músicos sólo consigan tocar como negros de 37 orden–, combinada con el coñac. La música constituye una verdadera catarsis. Los ingenieros que trabajan para Miqueut se evaden y se liberan gracias a su afición por la música, como es el caso del trompetista René Vidal, que en sus ratos libres copia partituras porque toca con Abadie, o de Emmanuel Pigeon que cuando se encoleriza expresa su rabia a través del saxofón. Tras una discusión con Miqueut, « Alors, Emmanuel rentra dans son bureau. Il saisit son saxophone et émit un si bémol grave d'une intensité sonore de neuf cents décibels. » (VP, 105). El insensible Miqueut le recuerda entonces que hay que evitar hacer ruido y le pide que le prepare unas notas.

En esta novela en la que tan claramente se expone la lucha de los jóvenes contra el mundo de los adultos, la música constituye un arma de gran calibre, junto con sus trajes o su comportamiento; es un grito de libertad tan fuerte, tan agudo o grave como el si bemol del saxofón de Pigeon.

Vian salvará a los miembros de la orquesta Abadie de la gran explosión final que acabará con todos los personajes excepto con Antioche y el Major. Su simpatía por los músicos se refleja en ese guiño, ya que Lhuttaire, Gruyer, Hianipouletos, Abadie, y D'Haudyt abandonarán la fiesta antes, hacia la madrugada, –del mismo modo el Major ha expulsado graciosamente a Peter Gna por el balcón salvándole así la vida–, y serán remplazados de nuevo por el *pick-up*. En cualquier caso la música nunca muere pues, tras la explosión, Antioche y el Major escuchan un *blues* mezclado con el estruendo de un bombardeo.

Pero no todo es música lo que se escucha, los ruidos de las bombas no siguen el ritmo del *blouze*. En *Vercoquin et le plancton*, como en el resto de las novelas, el lector se sorprende de la gran cantidad de ruidos que se oyen. Y de cómo no sólo han de fijarse en los enunciados de los personajes sino también en la parte sensorial de sus palabras, en los sonidos que emiten, –ya hemos considerado la gran abundancia de onomatopeyas y la importancia del lenguaje de los bocadillos–, de su tono de voz, de su risa o de su llanto. La perceptibilidad auditiva de los personajes podría desdoblarse entonces en dos bloques: el primero que correspondería a los sonidos armónicos o a la música, que los personajes perciben y con la que se manifiestan o se expresan. El lector debe tener en cuenta la música que envuelve a los personajes o emana de ellos para observar sus reacciones y su comportamiento. Y por otro lado los ruidos, ya sean de personajes humanos –ruidos corporales, voces, risas–, de personajes animales o de objetos.

En *Vercoquin et le plancton* abundan las indicaciones sobre los ruidos corporales y las voces, por poner algunos ejemplos, el Major tiene una voz suave, segura y cautivadora: « [tous] restaient immobiles, sous le charme que distillait la douce voix du Major. » (VP, 143). Una voz que seduce siempre a su auditorio, como sucede en la justa de versos contra Vercoquin en la que el Major, al recitar sus alejandrinos, provoca el desvanecimiento colectivo de las camareras. Frente a esa voz de intérprete solista, de hipnotizador, la risa de Miqueut es como el ruido de un conejo « Hi, Hi, Hi ! » y resulta desagradable como el tacto del sudor frío. « Il [Vidal] dormit commodément pendant une heure et demie et fut réveillé par le rire forcé de Miqueut qui suintait à travers la cloison mince. » (VP, 125). A esa risa forzada, irritante, desapacible de su jefe se le asocia el sentido del tacto, pues ese sonido atraviesa el tabique como una exudación o una transpiración, es una risa acuosa. A menudo Vian asociará a los sonidos de sus personajes humanos calificativos que los relacionarán con otros órganos sensitivos, creando fuertes contrastes, como es el caso del *rire forcé de Miqueut qui suintait* o el *odeur de pitié dans la voix* de Zizanie (VP, 145) al referirse a Fromental.

Pero además de la voz, –de las risas, gruñidos y todo tipo de sonidos que se emitan gracias a las cuerdas vocales–, en *Vercoquin et le plancton* no se olvida el resto de los ruidos del cuerpo que pueden ser tan significativos como la voz a la hora de caracterizar a un personaje. « Le coeur du Major nageait dans la joie avec un grand bruit

d'éclaboussement, comme un marsouin. C'était le bruit du vomitorium de campagne, mais il ne s'en rendait pas compte. » (VP, 49). No sólo el corazón enamorado palpita al ritmo de un tambor –como es el caso de Colin en *L'Écume des jours*–. sino que también el amor se expresa a través de extraños ruidos como éste *grand bruit d'éclaboussement*, que el Major adjudica a su corazón nadando en la felicidad y que en realidad se corresponde con un ruido corporal exterior nada romántico. No sólo los ruidos que emite un personaje pueden decirnos mucho acerca de ese personaje, sino que también es interesante tener en cuenta cómo percibe e interpreta él los ruidos de los demás; porque como vemos en el caso del Major enamorado, hasta el fragor de los vómitos le pueden sonar a gloria. Es de suma importancia para captar la interioridad de un personaje, que el lector tenga en cuenta la perceptibilidad auditiva.

L'Ecume des jours es, ya lo hemos visto, una novela-jazz. En su preludio Vian deja claro que su belleza se asienta sólo en el amor y en la música de Ellington[75] o de la Nouvelle Orléans. Lo demás, el trabajo, las deudas, la enfermedad o Partre, es feo. La fantasía de la música y el amor sincero se enfrentan a una realidad decepcionante y cruel.

Los seis personajes principales de *L'Écume des jours* están ligados, de una manera u otra, al jazz. Chloé especialmente, ya que no puede dejar de relacionarse con el tema arreglado por Duke Ellington[76], el *blues Chloé*, *The Song of the Swamp*, de G. Kahn y N. Moret. El amor y la música de Ellington se concentran y se encarnan así en ese personaje femenino. Por eso, en cuanto Colin se dirige a ella, le pregunta si es el *blues* de Ellington. Esta muchacha aérea de formas sensuales y doradas, que aúna la ligereza,

[75] « Edward Kennedy Ellington (1899-1974), " EKE " pour les amis, dit " Duke " (le Duc), est l'un des plus grands musiciens de l'histoire du jazz. Pianiste, compositeur et chef d'orchestre noir de génie, son oeuvre est caractérisée par des styles successifs tels le style *jungle* –effets de trompettes et trombones bouchés, raucité, " vocale " des cuivres–. le style *mood* ou d'atmosphère, le style concerto pour la mise en valeur d'un soliste. Boris Vian n'a jamais varié de son admiration totale de celui-ci, depuis le concert à Paris de 1939. » Nota de Pestureau a la edición que manejamos, *op. cit.*, p. 1303. *Cf.*, *Sur le jazz*; Ellington que se hizo famoso en el *Cotton Club* de Harlem, *Cf.*, Fordham, *Jazz*, *op. cit*., pp. 100-101.

[76] *Chloé* figura en el disco LP *At His Very Best*, Duke Ellington and his Orchestra (RCA Victor LPM 1715, 1959. New York. USA). Fue grabado el 28 de octubre de 1940 con solos de Nanton, Bigard, Brown, Blanton, Williams y Webster. El subtítulo es indicado por Duchateau y M. Le Bris en « Le Romancier de la mort » in *Magazine Littéraire*, nº 17, p. 15. Nota de Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit*., pp. 423-424.

la transparencia del sonido con la cadencia erótica del *blues*[77], aparece en el mismo momento en el que Colin escucha con Nicolas ese tema para aprender a bailar el *biglemoi*.

Chloé ya es anunciada de esa manera. Y se establecen las diferencias rítmicas y musicales entre Alise y Chloé. La apasionada rubia es literalmente hija del *boogie-woogie*[78], mientras que la morena Chloé se asociará a la tristeza del *blues*.

Nicolas, se relaciona también con la música, pues es el improvisado profesor de baile –y de la vida– de Colin. Le enseña a bailar el *Bízcame* en el *living-room* y le advierte del peligro de bailarlo como si fuera un *boogie-woogie* y menos aún a la manera de los negros, –de nuevo el baile es directamente asociado con el acto sexual–, ponen por tanto un tema ambiental, de estilo *mood*. « [...] un tempo d'atmosphère, dans le style de *Chloé*, arrangé par Duke Ellington, ou du *Concerto pour Johnny Hodges*... dit Nicolas. Ce qu'outre-Atlantique on désigne par *moody* ou *sultry tune*. » (EJ, 76). Ese tema que se identifica con el personaje de Chloé y viceversa aparecerá constantemente a lo largo de la novela.

Colin lo escucha con Nicolas, como una anticipación a su amor, antes del encuentro anunciado con su amada-*blues*. Luego durante la *partie* en la que conoce a Chloé, Colin baila con ella y la turbación que siente es tan profunda que se manifiesta a través del silencio, de la ausencia de toda percepción auditiva, no escucha la música ni el bullicio, se aísla de los demás. « Il se fit un abondant silence à l'entour, et la majeure partie de reste du monde se mit à compter pour du beurre. » (EJ, 84). Pero luego, al final de la fiesta, vuelve a escuchar el tema de *Chloé*, y éste es un momento significativo, porque, auditivamente, las dos parejas formadas hasta el momento, Chick y Alise, y Colin y Chloé, se separan. Chick y Alise bailan ardientemente el *biglemoi* como los negros, al ritmo del *boogie*, mientras que Colin y Chloé bailan con el *blues* de Ellington. « Elle [Alise] avait bien choisi le disque. C'était *Chloé* arrangé par Duke Ellington. Colin mordillait les cheveux de Chloé près de l'oreille. Il murmura: – C'est exactement vous. »

[77] « Il est clair qu'il a voulu unir, dans la source du roman –et la naissance de Chloé– le culte du jazz à la fascination du corps féminin, la sensualité immatérielle et la sexualité heureuse. », Pestureau, « Le Jazz, son oxygène », *op. cit*., p. 378.

[78] Según su tío Nicolas, fue concebida por el sexual *boogie* porque sus padres se conocieron bailándolo y a los nueve meses nació Alise. « Le boogie-woggie, style de piano lié au rythme du train sur les rails [...] contraste avec le blues mélancolique par son rythme obsessionnel, tonique et palpitant de swing: on se déchaîne pour danser le boogie ! ». Nota de Pestureau, a la edición que manejamos, *op. cit*., p. 1305.

(EJ, 86) Efectivamente, ella es el *blues* y su amor parece más «espiritual», pero también será más trágico. Pues no hay que olvidar que « [...] le jazz même quand il est gai, plonge ses racines dans l'esclavage, le malheur, les tortures et la mort[79]. ». Como se demostrará al final. Pero antes de la boda, en la primera parte de la novela, el tema de Ellington, *Chloé*, se repite como un *leitmotif*; para la felicidad de Colin, surge del pastel-disco que el mago Nicolas hace girar y en cuyo interior Colin descubre su primera cita con ella. Y por supuesto en la boda se vuelve a escuchar el tema *Chloé*. « L'Ouverture et le Cérémonial étaient écrits sur des thèmes classiques de blues. Pour l'Engagement, Colin avait demandé que l'on jouât l'arrangement de Duke Ellington sur un vieil air bien connu, *Chloé*. » (EJ, 107). No podía ser de otro modo, su unión con Chloé debía sellarse con esa melancólica música. Después la boda se convertirá en una fiesta, muy diferente de las *surprises-parties* anteriores, pero también con música y con gente que baila en la iglesia, como en las comedias musicales. Al final de la ceremonia a los músicos se los llevan a todos apretados como sardinas arrestados por deudas y tocan todos a la vez, creando una nota discordante que puede interpretarse como un mal presagio.

La historia de amor de la pareja Colin y Chloé está estrechamente relacionada, desde el principio hasta el final, con el jazz, –con el tema *Chloé*–. Por ejemplo, tras la boda, en la intimidad, sus corazones laten al ritmo de un *boogie*, lo que significa una clara referencia al sexo. O bien, su alcoba cambia de forma, adquiere la redondez de los senos, del cuerpo de Chloé, se erotiza, cuando escuchan otro tema de Ellington, *The Mood To Be Wooed*. « – Qu'est-ce que c'était ? demanda Chloé. – C'était *The Mood To Be Wooed,* dit Colin. – C'est ce que je sentais, dit Chloé. Comment le docteur va-t-il pouvoir entrer dans notre chambre avec la forme qu'elle a ? » (EJ, 131). Los deseos de los personajes se exteriorizan a través de la música y de la transformación del espacio que, –como veremos–, se amolda a su interioridad. El doctor Mangemanche podrá entrar en la habitación esférica, y tras relacionar, en un guiño cómico, esa forma con un embarazo de Chloé, con el sexo, adivina luego enseguida que se trata de la sensualidad de Ellington. Mangemanche también es un iniciado en el culto al jazz, –en *L'Automne à*

[79] *Ibid.*, p. 55.

Pékin canturreará algunas canciones–, lo cual se demuestra porque él también relaciona a Chloé con el tema ellingtoniano.

Pero no sólo las alusiones al jazz se vinculan en esta novela con Chloé, la música está presente en todo, desde el repiqueteo de los rayos de Sol en los grifos, que hacen bailar a los ratones hasta el ejemplo más claro del *pianocktail*. Ya aclaramos, cuando considerábamos las abundantes sinestesias, que este genial invento de Colin, –que mostraba con él sus dotes de ingeniero creativo–, combinaba directa y explícitamente la música con el alcohol. Esa mezcla, ineludible en las fiestas, que se daba cómicamente gracias a la combinación de las notas con los ingredientes. De forma que el *pianocktail* proporcionaba un placer doble y sinestésico. La primera vez que lo prueban Colin y Chick, –como el lenguaje ha de tomarse al pie de la letra–, el huevo del cóctel, al pasarse con el *Hot*[80], se convierte en tortilla. Tocan *Lovelesss love* y luego beben el filtro de amor destilado por esa música.

En el capítulo XLV, vuelve a escucharse el *pianocktail*, pero ahora la situación es muy distinta, Colin necesita venderlo a un *antiquitaire*. Para probarlo éste toca el *Blues of the Vagabond*, y como en el caso de *Lovelesss love*, la música y el tema se adecuan perfectamente al estado de ánimo del personaje.« [...] assis par terre [Colin] [...] pleurait de grosses larmes elliptiques et souples qui roulaient sur ses vêtements et filaient dans la poussière. La musique passait à travers lui et ressortait filtrée, et l'air qui ressortait de lui ressemblait beaucoup plus à *Chloé* qu'au *Blues du Vagabond*. » (EJ, 164). Colin llora conmovido porque se produce una especie de transmutación, todo el cuerpo de Colin filtra la música de Ellington y lo que sale de él se parece más bien a *Chloé*, es una poética manera de expresar cómo la música exterior se transforma en otra distinta en su interior, que refleja sensorialmente su pensamiento en Chloé, en su volátil y etérea esposa. Colin se libera de su angustia con sus lágrimas y con la música, se siente bien porque es como cuando Chloé no estaba enferma El resultado de esa música celestial es un cóctel iridiscente como el arco iris. Que aúna al deleite del oído y del paladar, –pues tiene el mismo sabor que el del *blues* que acaba de sonar–, el placer de la vista. Más tarde el *antiquitaire*, –personaje simpático porque también es un apasionado de Ellington–, le propone tocar *Misty Mornin*, que también tendrá un buen gusto, « Ça donne un cocktail gris perle et vert menthe avec un goût de poivre et de fumée. » (EJ,

[80] El *Hot* es un jazz muy expresivo y caliente por el fuego de la improvisación.

164), esa música se une de nuevo a los colores y al sabor. Y para terminar, *Blue Bubbles*.

En *L'Écume des jours* las sinestesias en las que participa la música, –como las que produce el *pianocktail*–, exteriorizan la afectividad de los personajes. En esta novela la música lo inunda todo, caracteriza a los personajes y llega hasta personificarse en Chloé, llega a encarnar a un personaje. Pero eso no es todo, como veremos con *L'Automne à Pékin* la estructura misma de la novela puede ser musical, en *L'Écume des jours*, los capítulos XVI y XXXII, –en los que Colin piensa en Chloé– se construyen con heptasílabos y el capítulo LXIII –en el que Colin lee el anuncio de la muerte de Chloé–, con alejandrinos blancos, con el ritmo del jazz[81].

El XVI, corresponde al monólogo interior de Colin que, mientras se dirige a su casa, se dirige también mentalmente a su amada, « Chloé, vos lèvres sont douces // vous avez un teint de fruit // Vos yeux voient comme il faut voir // et votre corps me fait chaud » (EJ, 97). Los heptasílabos marcan también, en el capítulo XXXII, la carrera frenética de Colin hacia su casa cuando le avisan que Chloé está enferma. « Il courait de toutes ses forces // et les gens, devant ses yeux, // s'inclinaient lentement, // pour tomber, comme des quilles // [...] » (EJ, 129). Precisamente aparece el mismo ritmo en los dos capítulos en los que, –como observamos en el apartado del lenguaje–, se emplea el monólogo interior para expresar la interioridad de Colin, que, de ese modo, se singulariza como si fuera un solo de trompeta.

En cuanto al resto de los sonidos, *L'Écume des jours* como *Vercoquin et le plancton* es una novela muy ruidosa, y casi todos los crujidos, rumores, estridencias, silbidos, susurros, chillidos o estallidos son valiosos para aportar datos acerca de los personajes.

Por ejemplo, como las masas siempre son negativas, el ruido de los patinadores se compara con el ruido de un regimiento que avanza en el barro sobre el pavimento. Y sin salir de la pista de patinaje, Colin es llamado por los altavoces –para recibir por teléfono la mala noticia del síncope de Chloé–, a través de estos altavoces Colin escucha una voz cavernosa que interrumpe la música.

[81] « On doit surtout remarquer que ce rythme, « naturel », inné chez Vian écrivain, il ne le conserve lors de la rédaction que pour les passages véritablement lyriques, les phrases haletant d'amour ou d'angoisse, comme si cette cadence, octosyllabe incomplet, brisé, *syncopé* à la manière du *swing* du jazz, devait rester liée aux émotions le plus poignantes. ». Pestureau, « Le jazz, son oxygène », *op. cit*., p. 417.

Pero si hay un sonido corporal que Colin no podrá soportar ese será el de la tos de Chloé, el sonido de la enfermedad, que parece desgarrarle a él el pecho. En cuanto salen de la iglesia tras la boda Chloé empieza a toser por primera vez. « Chloé se mit à tousser et descendit les marches très vite pour entrer dans la voiture chaude. » (EJ, 109). Más tarde, Chloé se pondrá a toser cuando juegue con la nieve que rodea el hotel. Como una niña cogerá con sus manos los copos artificiales, blancos y fríos, que nunca se funden, –bajo los que se esconden las flores que se asocian de nuevo con el frío–, y entonces toserá « [...] comme une étoffe de soie qui se déchire ». (EJ, 116). Ese sonido comparado con la seda, –con el cuerpo de seda de Chloé– al desgarrarse, hará sufrir a Colin hasta tal punto que le pide a Chloé que deje de toser. Se siente tan unido a ella que se produce una transferencia de sensaciones, o bien presagia la desgracia de ambos. En el camino hacia la consulta del Pr. Mangemanche, Chloé empezará a toser de nuevo, « – Ne tousse pas, Chloé... supplia-t-il. » (EJ, 145). Pronto esa tos maléfica, esa primera manifestación física y acústica del mal se asociará con el nenúfar, con el monstruo que devora su pulmón. El doctor dirá que el pulmón de Chloé hace «una música extraña». Es como si a la música del amor se enfrentara el ruido de la desgracia.

Los ejemplos de ruidos molestos y desagradables son numerosos. En el capítulo XXXV, el cristal de la puerta del *marchand de remèdes* se rompe sólo por el ruido que hacen Colin y Chick al entrar. Como si la rotura de ese cristal fuera un signo nefasto[82], sale el comerciante anciano, desagradable, que llama ipso facto por teléfono con una voz de ultratumba. « Sa voix avait le son d'une corne de brume [...] » (EJ, 137). En *L'Écume des jours*, del mismo modo que las masas son negativizadas, también son atacados los personajes que se dedican al trapicheo y al comercio, sea de remedios, de armas o de libros. Por eso el anciano de veintinueve años, que está al mando de Colin en la fábrica de cañones de fusiles es relativamente simpático pero « Sa voix chevrotante et boiteuse était une souffrance pour les oreilles de Colin ». (EJ, cap. LII, 181). La expresividad de la voz humana es fundamental. En el capítulo XXXIX, en el gabinete del Pr. Mangemanche, Colin no puede controlar su tono de voz que se aleja de la seguridad ficticia de sus palabras. « – certainement, murmura Colin... [...] – Probablement, dit Colin. » (EJ, 147). La certeza, la convicción que quiere evidenciar

[82] Ya hemos comentado la asociación fatídica de la rotura de cristales con la muerte de Chloé.

Colin con esos adverbios es irreal, no tiene un apoyo físico, pues en el vestíbulo blanco y redondo su voz resuena como lejana.

Pero no todos los sonidos corporales son tan negativos en *L'Écume des jours*; como ya hemos apuntado, el corazón desbocado de Colin cuando ve a Chloé suena como un tambor en una marcha militar alemana. « – Chloé ?... – Vous la connaissez ?... [...] Il n'ajouta pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on entend que la grosse caisse. » (EJ, 84). O bien, –como ya apreciamos–, su excitación sexual se desprende de las curiosas asociaciones que hace Colin al escuchar los golpes de la puerta de su habitación y de la calle al salir. « La porte claqua derrière lui avec le bruit d'une main nue sur une fesse nue… cela le fit tressaillir... [...] La porte extérieure se referma sur lui avec un bruit de baiser sur une épaule nue... » (EJ, 80). Colin exterioriza su deseo a través de esos ruidos que él «erotiza». Y es que el espacio y los objetos contribuyen especialmente a la perceptibilidad acústica. En ese sentido, cuando Colin sube las escaleras, –siguiendo las piernas de las dos muchachas– y se acerca al apartamento de Isis, él oye ya la algarabía de la fiesta. La escalera gira tres veces, luego es una escalera de caracol, una espiral que funciona como un gramófono para intensificar ese ruido. Otro soporte extraño para el sonido oral es el papel; en el capítulo XLVI, Colin recibe una carta de Chloé que está ausente y en cuanto abre el sobre puede leerla escuchando al mismo tiempo la voz de su amada. Evidentemente lo lógico es que escuchara esa dulce voz mentalmente, mientras pasea sus ojos por las líneas escritas, pero, como en el universo de Vian todo es posible, probablemente –del mismo modo que de un dulce pastel se desprende *Chloé*–, Colin puede escuchar físicamente su voz, como si se tratara de una grabación.

La degradación progresiva que se opera en esta novela-jazz, afecta también, por supuesto, a los sonidos musicales y a los ruidos. Por ello, de la luminosidad y dulzura de los cócteles iridiscentes o de la belleza de *Chloé*, al final sólo quedan los cánticos irrespetuosos y obscenos del entierro de Chloé. « Le camion allait assez vite. Ils durent courir pour le suivre. Le conducteur chantait à tue-tête. Il ne se taisait qu'à partir de deux cents cinquante doublezons. » (EJ, cap. LXV, 201). El contraste con la música que sonaba en la iglesia durante la ceremonia de la boda es abismal. Pues durante el sepelio

el Chuiche y el Bedon bailan como salvajes alrededor del camión y al final cantan *à la salade*. « Colin se boucha les oreilles mais il ne pouvait rien dire, il avait signé pour l'enterrement des pauvres, et il ne bougea même pas en recevant les poignées de cailloux. » (EJ, 202). Ese gesto, el de taparse los oídos, es suficientemente expresivo. Jacquemort en *L'Arrache-coeur* hará lo mismo para no escuchar los gritos y lamentos de los torturados. Colin ya no quiere escuchar más la fealdad del mundo, con la muerte de Chloé *Chloé* no volverá a sonar, y a partir de ese momento todos los sonidos serán un martirio, como el ronroneo del Cristo en la cruz, « Il chercha une position plus commode sur ses clous. [...] Colin entendit sortir de ses narines un léger ronronnement de satisfaction, comme un chat repu. » (EJ, 202), que se asemeja al del gato que abre sus fauces malolientes para que la ratona introduzca su cabeza.

L'Automne à Pékin, ya lo hemos apuntado, tiene una interesante estructura musical con cuatro preludios, tres movimientos y sus correspondientes pasajes o interludios. Pero es evidente que ya no nos encontramos en una novela-jazz, pues las alusiones directas a la música o la intertextualidad musical no son tan notables como en *L'Écume des jours*. Sólo el Pr. Mangemanche, –que por supuesto viene de la anterior novela-jazz–, es el personaje que más tararea aires *amerlauds*.

> [Mangemanche] fredonnait gaiement un petit air amerlaud intitulé *Show Me The Way To Go Home*, tout à fait approprié à la circonstance, tant par les mots que par les notes. Il enchaîna avec habileté, en haut d'une forte élévation de terrain, sur *Takin' A Chance On Love* de Vernon Duke et l'interne gémissait à apitoyer un marchand de canons paragrêles. (AP, Mov. I, cap. VII, 290-291).

Hemos de recordar que Mangemanche en *L'Écume des jours* era uno de los personajes apasionados por Ellington, –como Colin o el *antiquitaire*–, pertenecía al club de esos adoradores de Vernon Duke[83]. Por eso entona *Takin' A Chance On Love*[84] –y se citan temas en la novela como *Black, Brown and Beige*[85]–.

[83] Vian hace un clarísimo guiño de autocitación, pues Vernon Duke combina a Ellington con Vernon Sullivan.
[84] Vian y sus personajes parecen sentir una especial predilección por los temas anglosajones. *Vid.*, Vian, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, Pauvert, 1997.
[85] Pieza que duraba 54 minutos, tocada por primera vez el 23 de enero de 1943, en Carnegie Hall, como colofón a la « Semana Ellington » que conmemoraba los inicios del gran músico en Nueva York. Una parte de esta obra maestra, que pretende evocar la historia de los negros americanos, fue grabada el 11 y el 12 de diciembre de 1944, con, entre otros músicos, Johnny Hodges (RCA *The Works of Duke*, 19).

Además del Pr. Mangemanche el otro personaje que tiene una filiación con el jazz en esta novela es Angel, lo cual no es de extrañar, si tenemos en cuenta la relación que hemos establecido entre estos dos personajes que saltan de una novela a otra en el universo de Vian. Mangemanche viene de *L'Écume des jours*, de la novela-jazz, lo cuál explica su predilección por esa música, y Angel/Vian utiliza curiosamente el jazz como imagen para dilucidar cómo los pensamientos se expresan sólo a través de los sentidos, porque son de naturaleza física. Hay, por tanto, que dejar de colocar a los pensamientos y sentimientos fórmulas o etiquetas lingüísticas fijas, vacías de sentido. Lo que se debe hacer es constatarlos y sentirlos.

> – Constater objectivement, et sans préjugés. – Vous pouvez ajouter : sans préjugés bourgeois, dit le professeur. Ça se fait. – Je veux bien, dit Angel. Ainsi, les individus en question ont étudié si longuement et si à fond les formes de la pensée que les formes leur masquent la pensée elle-même. Vient-on à leur mettre le nez dedans, ils vous bouchent la vue au moyen d'un autre morceau de forme. Ils ont enrichi la forme elle-même d'un grand nombre de pièces et des dispositifs mécaniques ingénieux, et s'efforcent de la confondre avec la pensée en question, dont la nature purement physique, d'ordre réflexe, émotionnel et sensoriel, leur échappe en totalité. – Je ne comprends pas du tout, dit Mangemanche. – C'est comme en jazz, dit Angel. La transe. – J'entrevois, dit Mangemanche. Vous voulez dire : de la même façon, certains individus y sont sensibles et d'autres pas. – Oui, dit Angel. C'est très curieux, lorsqu'on est en transe, de voir des gens pouvoir continuer à parler et à manoeuvrer leurs formes. Lorsqu'on sent la pensée, je veux dire. La chose matérielle. (AP, Mov. II, cap. VII, 352).

El pensamiento se materializa, se deja percibir, de nada sirve especular sobre él con enunciados prefijados, hay que sentirlo directamente, físicamente, sensorialmente, como *la transe* en jazz. Angel intenta explicar esa idea a Mangemanche, –el otro iniciado en la música–, que comprende inmediatamente esa reflexión sobre el pensamiento sensorial en cuanto Angel lo compara con el jazz. Esa música se convierte así en un código común.

Respecto a las voces y los ruidos, en *L'Automne à Pékin*, –como en el resto de las novelas–, encontramos también ejemplos de la relevancia de los matices acústicos para expresar la situación de los personajes. En el preludio D, El ingeniero Cornélius Onte, que se encuentra en el hospital tras el accidente, se ve sometido a los pinchazos de somníferos del Pr. Mangemanche, que no tiene intención de escucharle. « – Écoutez, dit

Cornélius Onte. Il parlait d'une voix vague et brouillée et ses paupières retombaient. » (AP, D, cap. VI, 250). De manera que el sonido de su voz se adormece y se traba. Sin embargo el dolor, expresado con el ruido desagradable de sus huesos, le despierta. « Il geignit à la fin de sa phrase, car les morceaux de sa hanche, en se cognant, faisaient un bruit désagréable à ses oreilles. » (AP, D, cap. II, 243). En esta novela, a los sonidos corporales humanos que parecen convertirse en ruidos, –pues los huesos de las caderas rotas en cinco o seis pedazos se entrechocan como si fueran objetos o baquetas de una batería– se unen los sonidos musicales y humanizados de los animales y los objetos.

> Il [Amadis] vit un oiseau, perché sur un tas d'ordures, qui donnait du bec dans trois boîtes de conserves vides et réussissait à jouer le début des *Bateliers de la Volga* , et il s'arrêta, mais l'oiseau fit une fausse note et s'envola, furieux, grommelant, entre ses demi-becs, des sales mots en oiseau. (AP, A, 213)

El pájaro personificado se transforma en un músico improvisado que en lugar de piar –sería lo más natural–, golpea con su pico unas latas como si fueran un buen batería. Así consigue tocar el inicio de una pieza musical, pero abandona refunfuñando palabrotas de pájaro por haber emitido una nota falsa. Y es que, –como observamos en *Vercoquin et le plancton*–, el contratiempo en el ritmo y la falsas notas son penalizadas en el universo de Vian. Lo que resulta interesante aquí es que en *L'Automne à Pékin*, en esa confusión de humanos, animales y objetos, parece que los humanos emiten más bien crujidos, chirridos y demás ruidos propios de los objetos, mientras que los animales y objetos que cobran vida se expresan a través de la música. Pues, desde el primer preludio, no sólo el pájaro sino también los neumáticos del autobús 975, –en el que viaja Amadis Dudu hacia Exopotamie–, reproducen sonidos musicales. « Il faisait grand jour. Les pneus dentelés chantaient sur le revêtement comme autant de toupies de Nürmberg sur des postes de téessef. ». (AP, A, cap. III, 222). Los neumáticos dentados son, por un lado, como bocas que cantan –bocas oscuras de cantantes negros– y por otro, son como los discos que giran sin cesar, negros y esféricos. Como vemos en estos ejemplos, tanto el pájaro como los neumáticos son muy musicales, y gracias a esos

sonidos que emiten se humanizan, mientras que los seres humanos «ruidosos[86]» se reifican o cosifican.

En *L'Herbe rouge* la música se liga al resto de placeres sensitivos; aparece pues fundamentalmente en el *quartier des amoureuses*, y en los pasadizos subterráneos que Wolf y Lazuli recorren de vuelta a casa. Es cierto que al inicio de la novela organizan una *surprise-partie*, –para agradar supuestamente a Lil–, pero no se hace una mención explícita a la música, de hecho Wolf abandona enseguida el baile con Folle. Sin embargo, en la escapada de los dos personajes masculinos al *quartier des amoureuses*, a ese edén en el que los hombres gozan plenamente del placer de los sentidos, « [...] la musique vous nouait les six dernières vertèbres, très douce et sulfureuse. » (HR, cap. XIX, 475). La música que escuchan suave se une a los colores, olores y sabores afrodisíacos y provoca efectos muy sensuales.

De alguna forma, parece que la música se relaciona con la desinhibición de los personajes masculinos, se escucha cuando éstos se sienten libres, es decir, alejados de los personajes femeninos. Cuando regresan junto a ellas, al cuadrilátero en el que se enfrentan, deciden hacerlo por las galerías subterráneas que recorren el vientre de la ciudad para poder observar antes, –su ultimo soplo de libertad– el espectáculo ofrecido por un negro que baila al son de la música.

> [...] à ce moment-là, ils arrivèrent au point d'où l'on voyait le nègre danser, les nègres ne dansent plus dehors. Il y a toujours un tas d'imbéciles qui viennent les regarder, et les nègres croient que c'est pour les tourner en ridicule. Car les nègres sont très susceptibles et ils ont raison. Après tout, être blanc est une absence de pigments plutôt qu'une qualité spéciale, et on ne voit pas pourquoi des types qui ont inventé la poudre se prétendaient supérieurs à tout le monde et devraient être autorisés à troubler les activités autrement intéressantes de la danse et de la musique. [...] Le nègre se faisait de la musique sur une machine perfectionnée qui jouait longtemps. Il travaillait le matin, par sections, des danses qu'il exécutait le soir, complètes et avec tous les détails. [...] Le nègre était très habile, il avait bien quinze façons de se remuer les rotules, ce qui est un nombre considérable, même pour un nègre. (HR, cap. XXII, 483-484).

[86] Pensemos que la presencia de Carlo y Marin –los trabajadores de la superficie– y de Bertil y Brice –los trabajadores de las galerías subterráneas– sólo se hace notar a través de los ruidos de sus picos y palas.

En este sincero homenaje a la música negra y al baile del jazz, Vian aprovecha, como siempre, para defender a los músicos de color –su único músico blanco preferido era Bix Beiderbecke– y manifestar su anti-racismo[87].

> Le rappel de la négritude prend toutes les formes chez Boris Vian, bénéficie de tous les éclairages : l'objectivité du sociologique –[...]; l'admiration du danseur devant tout l'héritage africain [...] la sensibilité et la délicatesse dont un Blanc doit faire preuve envers les Noirs [...] La pitié – « (dans les années 1930-40) on oubliait les vrais rois, les rois noirs, ou on les laissait mourir de misère » –; l'humour évidemment : « Je maintiens, puisque je suis raciste, que jamais les Blancs n'égaleront les Noirs en matière de jazz[88] ».

Por otro lado, este personaje secundario que se mueve con tanta gracia, –posee quince maneras diferentes de mover las rótulas– constituye un motivo puramente musical, armónico, que entretiene y deleita a Wolf y Lazuli, –pasan horas mirándole–, y funciona como una agradable pausa antes de volver al horrible orden cotidiano, a la realidad del trabajo, de sus obligaciones y de la inquietante hierba roja.

El erotismo de la música que *nouait les six dernières vertèbres* de los personajes masculinos en el *quartier des amoureuses*, Lazuli sólo la encuentra en la voz voluptuosa de Folavril, « [...] elle parlait d'une voix enveloppante et douce et chanteuse » (HR, cap. XVII, 470). Un voz acariciadora, que sigue relacionando el sonido musical al sexo, y cuya sensualidad contrasta totalmente con la voz rasgada, chirriante, metálica de Clémentine en *L'Arrache-coeur*, « Elle avait une voix d'ongles sur du cuivre. » (AC, I, cap. IV, 543). Cuando este personaje sufre los dolores del parto emite un sonido tan desagradable como la tos de Chloé en *L'Écume des jours*, que suena como la seda

[87] Anti-racismo que se observa sobre todo en los dos primeros Vernon Sullivan, *J'Irai cracher sur vos tombes* (1946) y *Les morts ont tous la même peau*, (1947). Pero también en numerosas referencias en sus obras, –por ej. en *Vercoquin et le plancton* los músicos de Abadie sólo consiguen tocar como negros de 37 orden–, en las que los personajes de color siempre son simpáticos. En sus artículos y crónicas, en las que hace a menudo alegatos por los *jazzmen* de color. Y tampoco debemos olvidar sus traducciones –junto a Duhamel– de Richard Wrigth, *Là-bas près de la rivière* y *Claire étoile du matin*, in *Les enfants de l'oncle Tom* (1946), Paris, Gallimard, Folio, 1988. Wrigth es conocido como uno de los primeros grandes novelistas norteamericanos de color, que reivindicaba la igualdad y denunciaba las injusticias de la América sureña y del K.K.K.; Wrigth abandonó su Mississippi natal y se instaló en la *rive gauche*, donde fue acogido por Sartre y los componentes de *Les Temps modernes*.

[88] Pestureau, « Le jazz, son oxygène », *op. cit*., p. 393.

cuando se rasga. En *L'Herbe rouge*, el sonido de las voces cobrará una gran importancia a la hora de caracterizar a los personajes.

Como decíamos, Folavril, –el personaje femenino más sensual de la novela–, no sólo posee una voz cálida y envolvente, sino que todos los sonidos que se relacionan con su cuerpo son sumamente agradables. « Folavril croquait des cerises ; on entendait le jus vif et parfumé lui éclater dans la bouche. » (HR, cap. V, 437). No sólo los que ella produce sino también los sonidos que emiten todos los seres que se ponen en contacto físico con ella. Ya que cuando mordisquea las cerezas el sonido de su jugo se une a su aroma y a su sabor en una sinestesia muy placentera. Algo parecido sucede cuando Folavril acaricia al suave bebé topo que muge de placer.« Folavril caressait tendrement le bébé taupe qui mugissait de satisfaction... un tout petit mugissement de bébé taupe. » (HR, cap. V, 439). Pero aparte del caso de Folavril, –personaje que al ligarse al deleite sensorial se une irremediablemente a la musicalidad– encontramos también personajes negativos, –los ancianos que encuentra Wolf en su viaje mental hacia su pasado– que se aderezan de voces antipáticas o fastidiosas. « Sa voix [la del abbé Grille] travaillée et trop distinguée heurtait Wolf comme une verrerie incommode. » (HR, cap. XXIII, 488).

Cuando Wolf/Vian viaja en la máquina a través del tiempo con el fin de destruir su pasado, las bocanadas de recuerdos que le asaltan como hordas de sensaciones, –como vimos anteriormente–, también resuenan, vibran y se perciben acústicamente. « [...] devant lui se déroulant la carte sonore à quatre dimensions de son passé fictif. » (HR, cap. XIV, 461). Para Wolf su memoria se extiende como un paisaje de imágenes, de olores, de sabores, de sensaciones táctiles y especialmente de sonidos confundidos. Y en ese otro mundo al que llega, después de cada inmersión, Wolf reflexiona acerca del silencio, del vacío absoluto, que alcanzará tras vaciarse por entero. En un momento dado, conversando con el abbé Grille, Wolf piensa y manifiesta que, en muchas ocasiones, las palabras se reducen estrictamente a su componente físico, son sólo sonidos que pierden todo su sentido[89]. Eso sucede especialmente con aquellos discursos o enunciados a los que el individuo pretende dar una mayor transcendencia, como por ejemplo las palabras de amor, que a fuerza de repetirlas resultan absurdas, y en general

[89] En *Enfance* de N. Sarraute, Tachock, la niña que fue la escritora, juega a menudo con la sonoridad de las palabras rusas y francesas, las personifica y crea entes independientes de su sentido y su referente.

todas las cantilenas, –las *cantinèles en gelée*–. « [...] Wolf s'étonnait maintenant de voir à quel point tous ces mots d'amour et d'adoration pouvaient rester dénués de signification, se limiter à leur fonction sonore dans la bouche des enfants qui l'entouraient comme dans la sienne même. » (HR, cap. XXIV, 492). Aquí Wolf se refiere a los rezos y cánticos infantiles en la iglesia, pero esa idea de la palabra como simple vehículo sonoro es aplicable a otras situaciones en las que se otorga una importancia excesiva a las locuciones o a los términos.

En *L'Herbe rouge*, Wolf se afana por acallar progresivamente las voces que resuenan en su cabeza, y por silenciar la *carte sonore* de su pasado, así que se zambulle en el mar, en el agua salada en la que bailan suspendidos los granos de arena dorada y en donde no se oye nada más que los zumbidos de los oídos. « [...] le silence total régna, lui laissant les oreilles bourdonnantes comme lorsqu'on a plongé dans une eau trop profonde. » (HR, cap. XXIX, 512). Eso hace Wolf hasta que sus ojos se vacían y se vuelve sordo para el mundo.

En la última novela, en *L'Arrache-coeur*, es Jacquemort el personaje más receptivo a las percepciones auditivas. La música que escucha en la iglesia, y que brota de las gargantas dulces de los niños, le hace sentirse en paz consigo mismo, en calma. Su canto le relaja tanto como la oscuridad, y ambas sensaciones sirven para atenuar el dolor de su alma, su malestar interior, su sentimiento de culpa.

> La musique avait ramené un peu de calme dans son esprit troublé. [...] pensa comme le temps passe, et le temps passait en vérité, car, déjà, l'ombre calmait la dureté du vitrail bleu, et les voix des enfants se faisaient plus douces ; ainsi va-t-il de la musique et de l'obscurité dont l'association est onctueuse et vous met un pansement sur l'âme. (AC, II, cap. V, 592).

Frente a esa untuosidad benéfica de la música reparadora, los oídos de Jacquemort se ven asaltados a lo largo de toda la novela por los quejidos, los clamores y los gritos desgarradores de las víctimas de la sociedad corrompida del pueblo. Ya desde el principio, lo primero que escucha el psiquiatra son los gritos de dolor, inhumanos, de Clémentine. Pero esos lamentos insoportables, que sirven como una especie de llamada, –pues Jacquemort se acerca a la casa al escuchar los alaridos de la madre–, no se acaban ahí. Es como si ese personaje a la búsqueda de una identidad, en pleno proceso de

aprendizaje, se viera conminado a recorrer un camino o itinerario acústico de chillidos, que manifiestan el suplicio insoportable de los personajes torturados. Gritos que –junto a las imágenes dantescas que deben soportar sus ojos– llaman su atención y le muestran el horror de las relaciones entre víctimas y verdugos. « Un cri de douleur relevé d'étonnement, dont la résultante est assez voisine de la colère, avec une nuance passive qui ne lui échappa point. [...] Des païsans, devant une haute porte de chêne fruste, crucifiaient un cheval. [...] » (AC, II, cap. IV, 589). El psiquiatra escucha horrorizado al caballo, –completamente personificado–, que grita con todos los matices humanos, pues su grito es de dolor y de asombro, cuya mezcla se asemeja a la cólera con un matiz de pasividad desoladora. Todo eso se expresa a través de un sonido tan horrible, que perturba y conmueve de tal modo a Jacquemort, que el psiquiatra se tapa los oídos, –igual que en *L'Écume des jours* Colin hace ese mismo gesto para no escuchar las canciones procaces en el entierro de Chloé–, y se aleja corriendo de ese cuadro de tortura. « Les poings serrés sur les oreilles, il courait maladroit d'avoir les avant-bras collés au cou, criant lui-même, pour ne pas percevoir les clameurs désespérées du cheval. » (AC, II, cap. IV, 591). Resulta tan mortificante, tan aterrador ese acto de crueldad gratuita que Jacquemort hace lo posible por negarlo. Una reacción muy parecida tendrá Jacquemort cuando presencie la tortura de los árboles del jardín. « [...] le harpon pénétrer pour la troisième fois, dans le bois tendre, il [Jacquemort] ne put y tenir, se retourna et s'enfuit vers la falaise. Il courait, courait et l'air vibrait, autour de lui, des rugissements de colère et de douleur du massacre. » (AC, III, cap. XVII, 658). Los árboles se identifican a los niños, su madera es tierna y son arponeados como ballenatos, al igual que el caballo son personificados, cobran vida, y el psiquiatra no puede soportar sus gritos de dolor que no se asemejan en nada al ruido de los árboles al caer.

Como vemos, en *L'Arrache-coeur*, los sonidos estridentes y desgarradores que emiten los seres inocentes torturados –árboles y sobre todo animales y niños–, son una prueba más de la injusticia que se instala en una sociedad despiadada, en la que priman las relaciones de *nés giflés* y *nés gifleurs*, en una comunidad en la que está prohibido pronunciar la palabra «vergüenza».

Hemos podido apreciar que el sentido auditivo está siempre presente en todas las novelas de Vian, –y también en el resto de su obra literaria, sea narrativa, poética o teatral[90]–. Los ruidos, murmullos o voces de los personajes de sus novelas, así como la influencia directa de la música y el jazz, son criterios a tener muy en cuenta a la hora de aprehender a las criaturas que se mueven en su *langage-univers*. Especialmente si sabemos que ese universo de ficción se mueve al ritmo del *swing*, del *blues*, del *jitterbug* o del *boogie*.

Una vez que Vian dio por terminada su faceta de novelista con *L'Arrache-coeur*, se dedicó por entero a la música. « Tous les amis de Vian insistent sur son goût fondamental pour la musique, et ainsi quand Simone de Beauvoir rappelle le renoncement à la littérature de Vian [...] elle précise que ses nouvelles activités furent entièrement musicales[91]. ».

Vian se centró en la composición[92] e interpretación de sus canciones[93] y en su trabajo en Philips, donde se ocupaba del catálogo de los discos de jazz[94].

> Quand le succès romanesque lui échappe par suite de l'incompréhension ou des contresens de la critique et du public, il se jette dans d'autres voies vers des médias plus accueillants, des champs nouveaux où il tente encore de parler à ses frères: théâtre, presse, radio, cinéma, chanson surtout, cette fusion de la poésie et de la musique –deux muses aimées. Il a comprit après Trenet et avec Prévert qu'on peut tout mettre dans la chanson, amour du jazz et passion du cinéma, révolte et farce, tendresse et humour, société de consommation et relations difficiles des êtres[95].

[90] El ruido indefinido y aterrador de *Les Bâtisseurs d'empire*.
[91] Pestureau, « Le Jazz, son oxygène », *op. cit*., p. 378.
[92] Compuso entre 400 y 478 canciones, algunas junto a músicos como Jean Gruyer, Eddie Barclay, Jimmy Walter, Jack Diéval, Paul Braffort o Henri Salvador. Con éste último compuso 82 canciones, entre ellas sus rocks humorísticos, convirtiéndose los dos en pioneros del *rock and roll* francés. *Fais-moi mal, Johnny*; *Rock-monsieur*; *Dis-moi que tu m'aimes Rock*; *Rock-Hoquet*; *Riff and Rock*; *Va t'faire cuire un oeuf, man* o *Rock and Roll-Mops*. *Cf.*, Vian, *En avant la Zizique... et par ici les gros sous*, (Le livre Contemporain, 1958), Paris, Pauvert, 1997. Y Vian, *Derrière la zizique*, (Bourgois, 1976), Paris, Ch. Bourgois, 1997. *Cf*., Vian, *Chansons*, *op. cit.*.
[93] Sus canciones además de ser interpretadas por él mismo, fueron interpretadas por cerca de 200 cantantes u orquestas antes de 1960 y más tarde por Béatrice Moulin, Serge Reggiani, Joan Baez, Serge Gainsbourg o Brassens. *Cf*., Gainsbourg, S., « J'ai pris la relève » in L'ARC nº 90, 1984, pp. 61-63.
[94] A finales de 1954, Jacques Canetti, –un personaje importante en el mundo de la canción–, le propuso trabajar para Philips, pues era director artístico de esa firma. Canetti poseía además el cabaret « Les Trois baudets » y la agencia Radio-Programme que organizaba espectáculos de variedades. En Philips creó la colección « Jazz pour tous ». Paralelamente intentó cantar y Canetti le brindó la oportunidad de hacerlo en su cabaret « Les Trois baudets », donde Boris actuó desde el 4 de enero de 1955 hasta el 29 de marzo de 1956. En enero del 55 participó en una gira por toda Francia y Bélgica. *Cf.*, Bens, J., *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 15.
[95] Pestureau, « Le Jazz, son oxygène », *op. cit.*, p. 14.

Pero seguir el rastro de la carrera y evolución musical de Boris significa adentrarnos en otra vida paralela. Baste con afirmar que la música siempre fue imprescindible para Vian y para sus personajes porque la necesitaban para respirar, era su oxigeno.



LA PROYECCIÓN DE LOS PERSONAJES EN UN ESPACIO INQUIETANTE

V. LA PROYECCIÓN DE LOS PERSONAJES EN UN ESPACIO INQUIETANTE.

Probablemente el componente más clásico de la novela junto con los personajes sea el espacio[1], pues como dice Genette en « Langage et espace[2] »: « l'homme préfère l'espace au temps ». Lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que el tiempo recuerda de forma más evidente la condición mortal[3], aunque en el caso que nos ocupa este factor es también señalado sin piedad por el espacio vianesco o viani/ano. Por ello nosotros potenciaremos o resaltaremos el análisis y la interpretación de la dimensión espacial en el cronotopos[4] de las novelas de Vian. El lugar, el territorio real o imaginario del *langage-univers* donde los personajes actúan y sufren o provocan los sorprendentes fenómenos que allí tienen lugar, como la nube rosácea que envuelve a Colin y Chloé o el rayo que hace desaparecer a Saphir Lazuli y parte en dos la casa de Wolf en *L'Herbe rouge*, o el inquietante desierto de Exopotamie, de arenas doradas, fragmentado en zonas de luz y de sombra.

Quizá por nostalgia romántica[5], Vian rodea a sus héroes, a medida que avanzan las novelas, de paisajes amenazadores[6], y hace que sus personajes exterioricen, proyecten su intimidad, en una naturaleza violenta, siniestra, saturnal. Sin embargo, más que mostrar el estado de ánimo, Vian consigue que el espacio envolvente, que acaba siempre circunscribiendo, ahogando a los personajes, sea también un signo, una clave

[1] Goldenstein, en el capítulo que consagra al espacio en *Pour lire le roman* señala la importancia funcional del espacio, y la necesidad de preguntarse siempre dónde se desarrolla o se produce la acción, cómo, de qué manera es representado el espacio, y por qué se ha escogido ese espacio y no otro. *Vid.*, Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1988.
[2] Genette, G., *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », [dirigida por Ph. Sollers], 1966, p. 107.
[3] El tiempo desgarra, engulle la vida del hombre, de ahí la insistencia en las fauces, en los agujeros negros, los abismos de las alcantarillas, las constantes caídas. Pues la caída, –imagen recurrente en los suicidios–, es una imagen del tiempo, como puede serlo la siniestra máquina de Wolf. En « Le Rappel » y en *L'Herbe rouge*, es importante exorcizar el pasado para destruir al tiempo ogresco.
[4] Término de Mikhaïl Bakhtine.
[5] Vian cita entre sus obras favoritas, entre sus libros-padres, *Adolphe* de Benjamin Constant.
[6] Y con «amenazadores» no nos referimos sólo al acantilado de *L'Herbe rouge* y de *L'Arrache-coeur*, o a la tormenta que hace desaparecer por un rayo la habitación de Lazuli en *L'Herbe rouge*, sino también a la naturaleza exultante de alborozo ofensivo, de vegetación lujuriosa (AC) que se ríe con dientes de oro (VP). En ese sentido, la naturaleza impasible frente al deterioro del ser humano sería baudelairiana.

de interpretación de la vida inconsciente del que contempla e incluso que funcione en la intriga o la fábula como otro personaje más[7].

La interconexión que existe entre el espacio y el personaje en Vian, no es expresada, sin embargo, en términos absolutos y abstractos. Al paisaje, al medio, sea natural o artificial, a los objetos, a la materia, no se les adjudica los calificativos de «alegres» o «melancólicos». Un crepúsculo no es «evocador», una casa no es «acogedora» ni un mar «insondable», sino que se aplica más bien el mecanismo de Flaubert[8] cuando escribía en *Mme. Bovary* « L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée[9] ». Vian se aparta, como hemos visto en capítulos anteriores, de los clichés lingüísticos, de los *truismes* y de las imágenes fijadas del mundo. Los espacios recreados por Vian serán captados únicamente por los sentidos, serán una orgía de colores, sabores, olores, sonidos y sensaciones táctiles. « La terre est bleue comme une orange », decía Éluard, y su aprehensión por parte del elemento focalizador, ya sea el narrador o el personaje, será siempre tremendamente subjetivo.

Si tradicionalmente se considera que el espacio en la novela tiene tres funciones: referencial, narrativa y simbólica, Boris Vian hace hincapié en las dos últimas. Ya que el espacio no puede ser considerado como un simple decorado, como un cuadro en el que se desarrolla la acción, y si bien es cierto que en algunas novelas incorpora topónimos reales: Bayonne, la isla de Borneo (TA), Angoûleme, Versailles (VP), Nueva Orleáns, Memphis, Chicago en el paratexto de *L'Écume des jours*; nunca corresponden con la realidad, porque Bayonne es un lugar de sueño, que no de ensueño, y Vian jamás puso los pies en los *Étazunis*. Amén de los topónimos transpuestos de la realidad como Ville-d'Avrille (VP), o totalmente fantasiosos, como el desierto de Exopotamie (AP) o

[7] Como sucede especialmente en *L'Écume des jours*. *Vid*., Real, E. Introducción a *La Espuma de los días*, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales, [edición a cargo de Elena Real, traducción de Joan Verdegal], 2000, p. 50.

[8] Recordemos el behaviorismo de Flaubert, que en lugar de describir, de nombrar un sentimiento, un estado de ánimo, lo revelaba a través del objeto o del paisaje. Behaviorismo que se puso muy de moda en los años cincuenta con la *Série Noire*. Behaviorismo presente en Chandler. « [Vian] a retenu la grande leçon du cinéma et du roman américains : le bavardage pseudo-psychologique nuit à l'effet saisissant et au choc de l'image brute. Ironie du sort et futilité de l'homme s'accommodent mieux de l'ellipse, détachement et distance, pudeur et humour ». Pestureau, « Boris Vian béhavioriste ? » in *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 432.

[9] Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 85.

el pueblo sin nombre de *L'Arrache-coeur*, que corresponden a «países» más intranquilizadores que el de las Maravillas o el de Nunca Jamás. En cualquier caso, la referencialidad en las novelas de Vian sólo aparecerá como punto de partida o trampolín para lanzar la imaginación del lector al espacio sideral, y para poner de manifiesto la posible intercomunicación entre los espacios terrestres, conocidos como «reales» y los mundos mentales «ficcionales» puestos en paralelo por los 'patafísicos.

El «referente», –que no el signo[10]–, espacial, siempre será para Vian las casas que se metamorfosean, que explotan por los aires o se destruyen por licuefacción o por combustión ígnea, los jardines lujuriosos donde brilla sobre la hierba roja una flora carnal, el mar y el cielo verdi-azules fundidos, nubes y espuma confundidos, el Sol que se ríe con dientes de oro, a rayas, con franjas de luz y de sombra o que se escurre para introducirse por las ventanas, la arena dorada, los arroyos púrpura y las aguas putrefactas.

En cuanto al espacio narrativo, acaso sean los espacios de *Vercoquin et le plancton* el mejor exponente, ya que, como si se tratara de un montaje cinematográfico[11], el espacio marca el ritmo de las acciones y de su desarrollo en esta novela. Con cambios alternativos de secuencias simultáneas[12], con primeros planos[13], con *travellings*, como por ejemplo en los itinerarios de Colin por las calles para ir o salir de su apartamento (EJ) o de Angel en las dunas del desierto yendo o viniendo de la ermita de Claude Léon (AP) o de los ir y venir de Jacquemort de la casa del acantilado al pueblo (AC).

En cualquier caso, tendremos en cuenta la frecuencia, el orden y las razones de esos cambios de lugar para descubrir hasta qué punto se asegura así en el relato de la historia su fragmentación o montaje y su movimiento. Ya que otra de las razones que nos ha

[10] Porque « La carte n'est pas le territoire ».
[11] Respecto al fragmentarismo narrativo, *vid*., Deleuze, G., el cap. VIII, « Whitman » in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1993.
[12] Como sucede en *L'Écume des jours* en los capítulos XXIV, XXV, XXVI, XXVII y XXVIII, en los que se alternan las parejas de Colin / Chloé en el viaje de bodas y de Chick / Alise en la Conferencia. También se alternan las secuencias y espacios de Chick atacado por los Douglas y de Alise asesina e incendiaria, y de Colin en su macabra sucesión de trabajos y de Chloé moribunda en el lecho rodeada de flores.
[13] « Caméra subjective, travellings, accélérés, fondus, enchaînés, il y a toute une étude à faire sur la technique cinématographique de Boris Vian ». Pestureau, « L'Influence du cinéma américain », in « L'influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris Vian » in Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, vol. 1, 1977, p. 303.

llevado a dar tanto protagonismo en este trabajo al espacio como parámetro narrativo, es precisamente el hecho de ser la base ineludible de la increíble cinética de los personajes vianescos[14].

Como espacios narrativos Vian preferirá al espacio de expulsión[15] el espacio «boomerang», de ida y vuelta, que es el tipo de movimiento propio de los relatos de aventuras y de viajes, de la literatura de evasión, de viajes imaginarios y Ciencia Ficción[16]. Vian lo revisa y lo reutiliza dándole toques negativos, en *L'Écume des jours*, en los desplazamientos sucesivos de Colin, de la casa hacia fuera –para ir a la pista de patinaje, a la fiesta de Isis, o a visitar al Pr. Mangemanche– y hacia adentro –cuando vuelve a su casa después de encargar las flores de la boda, o cuando vuelve corriendo angustiado de la pista de patinaje–; de Angel el único personaje que va y vuelve del desierto de Expotamie y de otros personajes de *L'Automne à Pékin* que van y vienen del Hotel de Barrizone o de la ermita de Claude Léon; de Wolf que hace cuatro viajes de ida y vuelta en la siniestra Máquina[17], –en el último su cuerpo yace muerto sobre la hierba roja–; de Jacquemort (AC) que va y viene de la casa de Clémentine al pueblo, con un papel impuesto de mediador y que habiendo surgido de la nada, vuelve a la nada al substituir a La Gloïre.

Otros espacios narrativos, luego necesariamente en movimiento, –tipificados y privilegiados después por los *Nouveaux Romanciers* porque expresan la pérdida, la errancia y la confusión del hombre moderno en un *huis clos*, limitado y angustioso– son el laberinto[18] y la espiral.

[14] Los personajes se mueven en el espacio, aunque también pueden hacerlo en el tiempo, como Wolf en *L'Herbe rouge*. Los viajes en el tiempo, –H. G. Wells *La máquina del tiempo* (1895)–, es uno de los temas predilectos de la Ciencia Ficción. Curiosamente cuando Wolf viaja hacia su pasado hay una cierta quietud, los espacios que él encuentra en ese más allá temporal se encuentran todos en su mente, y de hecho él no sale de la Máquina ni del Cuadrado.

[15] Él nunca fue expulsado de su vínculo familiar, sólo se auto-expulsó del apartamento que ocupaba con Michelle y sus hijos en la rue Poissonnière.

[16] *Vid*., Tadié, J. Y., *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

[17] En *L'Herbe rouge* se hace patente que los viajes son el motivo que estructura y da ritmo a la novela.

[18] *Vid*., Ronse, H., « Le Labyrinthe, espace significatif » in Cahiers internationaux du symbolisme, nº 9-10, 1966. Y Tadié, J.Y., cap. IV « Roman de la ville, ville du roman » in *Le roman au XX^e siècle*, (1990), Paris, Pierre Belfond, 1997, pp. 125-172.

Por supuesto Vian privilegia la *guidouille*[19], un espacio hipnótico en el que nos detendremos, –o en el que nos sentiremos engullidos como a través de un embudo o de un reloj de arena–, pero el laberinto subterráneo[20] también está presente, en *Trouble dans les andains*, en *L'Herbe rouge*, y en *L'Arrache-coeur*. Además, después de la II Guerra Mundial, y a través de la literatura *amerlaude* que llega a Francia[21], la Ciudad[22] se erige con fuerza en el imaginario como un laberinto que traduce la angustia, la náusea o el *dégueulis* del hombre frente al mundo en el que no encuentra lugar. « Ce n'est peut-être pas un hasard si la tragédie de l'homme moderne, depuis Kafka, s'exprime surtout en termes d'espace [...] le labyrinthe est devenu la banale – parce que meilleure – traduction de la posture dérisoire d'un individu que le monde engloutit et déroute[23]».

Sin embargo, como hemos apuntado, el movimiento y la figura ´patafísica de la espiral, de la rosca, de la hélice, del caracol, del disco en un *pick-up*, estará muy presente en el espacio de las novelas de Vian, como no podría ser de otro modo con el *Promoteur Insigne de L'Ordre de la Grande Guidouille*. Pues en el Collège de 'Pataphysique todos lo miembros de esta orden lucen orgullosos en sus solapas las placas con forma de espiral[24], en memoria de la espiral dibujada por A. Jarry en el gargantuesco vientre del Père Ubu[25], y no sólo eso, la espiral es el emblema que aparece en los diseños de sus corbatas y de sus adornos.

[19] Como miembro de l'OGG, L'Ordre de la Grande Guidouille du Collège de 'Pataphysique.
[20] « Tout est horrible en profondeur, tout est non sens. *Alice au Pays des Merveilles* devrait d'abord s'appeler *Les aventures souterraines d'Alice* ». Deleuze, G., cap. III « Lewis Carroll » in *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 34.
[21] El espacio urbano omnipresente en las novelas de la *Série Noire* de Gallimard.
[22] Con una gran C, aunque a Vian no le gustara « parler Majuscule ».
[23] Janvier, L., *Une parole exigeante*, Paris, Éd. de Minuit, 1964, pp. 27-28.
[24] Boris Vian era *Promoteur Insigne de l'OGG* y llevaba la insignia gris, Queneau era el *Grand Conservateur de l'OGG*. La espiral blanca es la que corresponde al *Président intérim* (el Vice-curateur), la negra es para los *dignitaires non maîtres de l'OGG*, la « merdoie » para los *Grands maîtres*, la amarilla para los *Définiteurs suprêmes*, la verde para los *Grands féciaux consorts*, la malva para los *Grands officieux*, la rosa para los *Commendeurs requis* y la azul para los *Commendeurs exquis*. *Vid*., Foulc, Th., *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, Primera parte, cap. IX, Paris, Fayard, 2000.
[25] « [...] à l'équilibre, à notre fabuleux nombril, à la spirale logarithmique ou équiangle de Jacques I^er^ Bernouilli (que le noble Père Ubu appelait sa guidouille), image de la pérennité des mondes, et, pourtant, au sentiment de l'éternité. ». Arnaud, N., prólogo de los *Écrits Pornographiques*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980, p. 17.

La espiral tan querida por los prestidigitadores e ilusionistas y por los dibujantes, silueta predilecta de los dibujos animados[26], en las novelas de Vian puede cobrar un significado tétrico. Pues los personajes caen en abismos, en espacios cerrados en los que se gira frenéticamente hasta el final, como en las escaleras de caracol, ya sea en una aceleración descendente[27] o ascendente[28] el personaje siempre parece acabar ingerido.



Boris Vian y Raymond Queneau, con las placas de
l'Ordre de la Grande Guidouille.
El 11 de junio de 1959.

[26] Todos recordamos los ojos de los hipnotizadores con espirales a dos colores y en perpetuo movimiento concéntrico.
[27] Por ejemplo la de Colin (EJ), que acabará tragado por las aguas.
[28] Como la frenética huida del padre hacia pisos superiores en *Les Bâtisseurs d'empire*, o como sucede con el personaje de Wolf, pues la máquina en la versión anterior a *L'Herbe rouge*¸ en *Le ciel crevé*, era un escalera que hería el cielo.

Por último, el espacio simbólico es extraordinariamente rico y significativo en Boris Vian, las funciones que derivan del hecho de que los espacios sean abiertos o cerrados, exteriores o interiores, grandes o pequeños, oscuros o luminosos, secos o húmedos, solitarios o multitudinarios, naturales o artificiales son fundamentales a la hora de configurar al personaje, ya que cada personaje vianesco se caracterizará por un territorio, por el dominio que ocupe y viceversa.

Como los personajes-larva o los proto-agonistas de Beckett, que se sitúan en espacios cada vez más reducidos, desde el asilo psiquiátrico a la inmovilidad de la cama. El espacio opresivo predominará en las novelas, y se establecerán relaciones difíciles, de odio, de aversión, entre los personajes y el espacio.

En cuanto a cómo es descrito el espacio, los objetos yuxtapuestos y simultáneos. Según G. Genette no debe haber separación entre describir y narrar, porque son operaciones que se interpenetran, y Vian estaba de acuerdo con cortar las cadenas de la *ancilla narrationis*. Las descripciones de Vian serán dinámicas, amenas y poéticas, porque eso es lo que a él le hubiera gustado leer, porque pretende no aburrir a sus lectores. Fuera las descripciones parásitas, los decorados gratuitos que ralentizan el ritmo; Vian ofrecerá descripciones operativas que formen un corpus con el personaje, que actúen como o junto a él[29]. Además la porción o el fragmento de mundo que el narrador presenta e impone puede tratarse y ofrecerse con técnicas prestadas de otras artes. En ese sentido Vian es deudor de los mundos oníricos de la pintura surrealista[30], de Max Ernst, de De Chirico[31], de Dalí[32], de Duchamp, de Magritte[33], de Chagall[34], de

[29] Es quizá en *L'Arrache-coeur* donde encontramos al inicio de cada capítulo descripciones del espacio que funcionan más como oberturas o preludios.

[30] «Los recursos utilizados por los pintores surrealistas presentan una cierta cohesión de escuela: animación de lo inanimado, metamorfosis, aislamiento de fragmentos anatómicos, máquinas fantásticas, confrontación de cosas incongruentes, perspectivas vacías, creación evocativa del caos». Fernández, A., Barnechea, E. y Haro, J., *Historia del Arte*, Barcelona, Vicens Vives, 1990, p. 448.

[31] De Chirico es el pintor de las casas inhabitadas y de las calles desiertas o habitadas únicamente por minúsculas figuras solitarias. Como en *Misterio y melancolía de una calle*.

[32] En la pintura de Dalí nos fijamos en la composición de sus espacios en *Premoniciones de la Guerra civil* (1936) o en *Tentaciones de San Antonio*, y en sus alucinantes perspectivas como la de su famoso *Cristo de san Juan de la Cruz*.

[33] Recordemos el cuadro *El tiempo detenido*, que representa el interior de una habitación en la que un tren sale llameante de una chimenea, lo que nos recuerda el tren fuera de lugar de *L'Automne à Pékin*.

[34] El onírico Chagall nos ofrece una pintura mágica en la que todo es posible, las personas andan con la cabeza en el suelo (El cielo y el mar confundidos) o vuelan (AC), las casas se apoyan en el tejado, o los animales encierran sueños o historias en sus cerebros, como en *Yo y la aldea* o *París visto desde la ventana*.

Delvaux, de Tanguy[35]; también de la BD, de los *cartoons* y por supuesto del cine de Hollywood, con planos panorámicos (AC), *travelling* (EJ), iluminación (EJ, AP), juegos de distancias respecto al objeto, dobles espacios, –por ej. en las llamadas por teléfono (VP, EJ)–, picados y contra picados.

En este apartado de los personajes proyectados en el espacio analizaremos cómo el pudoroso personaje vianesco se refleja, –en el sentido de que repercute, rebota o reverbera– en el paisaje del universo insólito creado por Vian. Su interioridad se observa, se huele y se toca[36] en el ámbito físico que le envuelve y es que el individuo, como materia que es[37], no se escinde del resto de la masa, es materia o cuerpo viviente, pero materia al fin y al cabo, lo cual le recuerda perpetuamente su condición mortal y el fin de su ciclo vital[38].

V. A. LA MORFOLOGÍA DE ESE MUNDO INSÓLITO.

V. A. 1. *Trouble dans les andains*.

No vamos a detenernos en esta primera novela de juventud[39], editada de manera póstuma, ni analizaremos detalladamente los cambios de espacios. Sólo apuntaremos que Vian mezcló, –en su homenaje paródico a la novela folletinesca de Rocambole y Fantômas–, el espacio urbano, –un París oscuro–, lleno de pasadizos, puertas escondidas en chimeneas con truco y bodegas húmedas, con un espacio de aventuras, insular y tropical[40]. Si el moderno hotel particular *à gadgets* de Antioche y el Major se encuentra

[35] En Tanguy vemos el horizonte lejano (AP), la desnudez de las playas (HR), y los rayos en la fuga de las perspectivas se combinan con formas orgánicas perdidas en medio de la nada, como en *La luz de las sombras*.
[36] Para Sartre en *L'Être et le néant* y Merleau-Ponty en *La Phénoménologie de la perception*, lo psíquico no puede disociarse de lo fisiológico.
[37] Podríamos creer que la función real de la materia más palpable deja en segundo término la irreal, pero Bachelard nos demuestra que esto no es así, que las imágenes son sublimaciones de los arquetipos más que reproducciones de la realidad y que el lenguaje poético cuando traduce las imágenes materiales es una verdadera encantación de energía.
[38] El mundo y la materia que lo compone son igual a muerte, como vimos en el capítulo dedicado a la confusión de reinos animal, vegetal y mineral.
[39] Si es que su última novela no lo era también.
[40] Tan exótico como el reino de Kule-Kule de *Conte à l'usage des moyennes personnes*.

en Auteuil[41] y Adelphin va a buscar a Sérafinio a la Place de la Concorde, o si los cuatro se dirigen a Bayonne a la casa del Major, el espacio en el que se desencadenan las aventuras en la intriga del manuscrito, será la isla de Borneo. Lugar exótico al que se traslada el Baron Visi, y del que procede el *barbarin* y el rhizostomus, la mascota acuosa del Baron. En la ciudad observamos un espacio de connotaciones negativas, que se caracteriza por la oscuridad, la profundidad y la humedad. Así es el espacio opresivo, laberíntico y subterráneo de las bodegas del Major en Bayonne, conectadas con extrañas cuevas, inundadas de sangre de rhizostomus[42].

> [...] le sang du rhizostomus remplissait maintenant l'endroit de sa masse liquide, un peu grumeleuse, et puissamment fétide. Le spectacle désolant du jaconas à demi immergé dans ce jus noirâtre agit profondément sur les sens du Major qui possédait une âme sensible sous des dehors métallisés. (TA, 185).

En esas profundidades se producen muchas explosiones, –el espacio se destruye constante y paulatinamente en Boris Vian–, y aquí en lugar de privilegiar las imágenes de ruinas, de destrucciones progresivas, –del mismo modo que se deteriora un cuerpo por la vejez o por la enfermedad–, el enérgico Vian se complace en mostrar repetidamente la destrucción fortuita o provocada violentamente, voluntariamente, con los incendios y las explosiones con bombas que lleva a cabo el Major, ese personaje particularmente explosivo[43].

Desde el principio, en el capítulo XII, en el baile al que acuden Adelphin y Sérafinio, el Hôtel de la Pyssenlied salta por los aires.

Por otro lado, el fuego de las explosiones contrasta con el líquido que encuentran y que les hunde en las cavidades provocadas por esos estallidos. Agua negruzca, estancada, elemento siempre nefasto en el imaginario vianesco, con connotaciones morbosas, « Les cadavres des occupants plongèrent avec trois " poufs " sinistres dans

[41] Antioche y el Major comparten una vivienda en Auteuil, « De pierre de taille, soigneusement équarrie au bédane, et dont les trous étaient rigoureusement bouchés au chewing-gum densifié, couvert d'ardoises peintes en jaune orange, le petit bâtiment avait une allure particulièrement coquette ». (TA, 87). Modernos, grandes amantes de los adelantos « Tout, chez eux, se faisait à l'électricité ». (TA, 88). Con dispositivos técnicos muy avanzados, con células fotoeléctricas, todo parece activarse por arte de magia y sin sirvientes, porque no les gustan los entrometidos.

[42] Río de sangre viscosa y negruzca que se reproducirá más tarde en el arroyo de éter y deshechos humanos del barrio médico de *L'Écume des jours* y en el arroyo rojo de *L'Arrache-coeur*.

[43] Recordemos el final del relato « Le Figurant », in *Les Fourmis*, *op. cit*.

les eaux du bassin ou les gymnotes et les carcharias[44] commencèrent immédiatement à les dévorer » (TA, 158). Líquido, fluido que se no se mezcla con la sangre del rhizos, pero sí se confunde. El Major no sabe nadar en la sangre viscosa del rhizostomus. « – Les deux liquides ne se mélangent pas, dit le Major. Mais il m'est impossible de nager dans le sang du rhizo… » (TA, 205). El agua negra, como el arroyo rojo de *L'Arrache-coeur* es símbolo de muerte[45]. « Aux pieds d'Antioche brillait un lac noir dont les eaux, stagnantes comme un encre inerte, semblaient recouvrir on ne sait quelles horreurs putréfiées [...] L'eau sous ses doigts était chaude comme un sein de morte, et mobile comme de l'éther. » (TA, 203-204). « Un mugissement surnaturel retentit, et un jet d'eau liquide chaud vint inonder les quatre hommes qui reculèrent, horrifiés, car ils avaient reconnu l'odeur du sang de crapaud. » (TA, 111).

V. A. 2. *Vercoquin et le plancton*.

En la primera y cuarta parte, las *surprises-parties* del universo *zazou* tienen lugar en acogedores interiores que parecen ideados a propósito. « Swing chez le Major » en una de las numerosas casas[46] del Major en Ville d'Avrille y « La passion des Jitterbugs » en casa del tío de una *zazoute*. Y la segunda y tercera parte en las aburridas oficinas del último piso de la CNU, el *Consortium National de Unification*[47].

Novela en clave, la CNU transpondrá en la ficción a la AFNOR, como la casa del Major transpone la villa « Les Fauvettes » en Ville-d'Avray, la casa de Vian/Antioche, rodeada por un jardín idílico y cercana al parque de Saint-Cloud[48].

En el capítulo III se describe la casa así « La maison était située tout auprès du Parc de Saint-Cloud, à deux cents mètres de la gare de Ville d'Avrille, au numéro trente et un

[44] Vian combina las anguilas eléctricas, los *gymnotes* con peces fantásticos.
[45] *Cf*., Bachelard, cap. II, « Les eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes. » in *L'Eau et les rêves*, (1942), Paris, José Corti, 1981, pp. 63-96.
[46] En los relatos se citará la casa del Major de Coeur de Lion, que era el *pied à terre* que su madre tenía en París.
[47] Recordemos que la CNU transponía en la ficción a la AFNOR, la Association Française de Normalisation, en la que trabajó Boris Vian y a la que se incorporó en cuanto obtuvo su *peau d'âne*, su título de *centralien*.
[48] Boris Vian nació en la calle Versailles, enfrente de los estanques de Ville-d'Avray, –de donde quizá se inspiró para los nenúfares de Chloé o los sellos-sanguijuelas de « Les Poissons morts »–, en un magnífico hotel particular alquilado. Pero poco tiempo después de su nacimiento, Paul Vian compró la villa « Les Fauvettes », –de aspecto sobrio y color claro–, en la calle Pradier, sin marcharse de Ville-d'Avray.

de la rue Pradier[49]. Une glycine à 30º chimiquement pure ombrageait le porche majestueux prolongé par une volée de deux marches donnant accès au salon du Major ». (VP, 15).

Villa situada no lejos del bosque de *Fausses-Raposes*[50] y de los estanques donde su vecino Jean Rostand, –a quien está dedicada la novela–, pescaba ranas para destriparlas.



Contiguo a la casa, los padres de Vian, habilitaron un pabellón para que sus hijos se divirtieran organizando fiestas sin necesidad de alejarse de las faldas de la *mère Pouche*.

Fiestas sí, pero con castidad y bebiendo limonada, nada que ver con las hiperbólicas fiestas de *Vercoquin et le plancton*, en las que la casa del Major[51] se llena de cócteles y bebidas explosivas de nombres exóticos: « Des bouteilles de nansouk tunisien, voisinaient avec des flacons de toqué, du gin Funèbre Fils (du Tréport), du whisky Lapupacé, du vin Ordener, du vermouth de Thuringe, et tant de boissons délicates que l'on avait de la peine à s'y reconnaître. » (VP, 14), y alberga en su ambiente temas de música jazz de títulos interminables. Espacio que se estructura por y para la *surprise-partie* en bar, vestuarios –recordemos los de la fiesta de Isis en *L'Écume des jours*– y en *baisodrome*, que suele ubicarse en estancias más privadas[52]. Además, en esta primera parte, la naturaleza acompaña con el júbilo y la carcajada de un Sol que se ríe con dientes de oro. « Le soleil posait sur toutes choses son clair regard d'ambre bouilli et la nature en fête riait de toutes ses dents du midi, dont trois sur quatre étaient aurifiées[53] ». (VP, 15). Al tiempo espléndido, se une un espacio idílico, el jardín que rodea la casa, con olor a hierba y a vegetación voluptuosa. Ese vergel es el espacio de la mascota del Major, del

[49] Dirección de los Vian en Ville-d'Avray, en la calle Pradier, cerca de donde Balzac cultivaba bananas.
[50] Bosque donde habita el lobo-hombre Denis/Vian, de « Le Loup-garou », que, en su escapada nocturna en bicicleta, atraviesa de vuelta a casa el parque de Saint-Cloud situado a cincuenta metros de la entrada de la villa « Les Fauvettes ».
[51] Curioso desplazamiento de la propiedad, que confirma la idea de ver al Major y a Antioche como dobles.
[52] « Les invités n'avaient pas remarqué grande chose. Ils dansaient et buvaient et bavardaient, et disparaissaient par couples dans les pièces libres, comme dans toute surprise-partie réussie [...] » Vian, « Surprise-partie chez Léobille » in *Le Loup-garou*, op. cit., p. 778.
[53] El Sol siempre vital y positivo para Vian, es aquí personificado e introduce el motivo de los ojos dorados, y de la licuefacción de la luz, en *ambre bouilli*. La clara mirada del Sol sobre todas la cosas sustituye al ojo de Dios encerrado en un triángulo, en una figura geométrica antipática.

mackintosh, jardín de las delicias en el que este curioso animal canino fornica con las invitadas, o donde el tercero en discordia, Vercoquin, se convierte en un improvisado Onan al ocuparse de fornicar a su pareja que se incrusta literalmente en la tierra, incidiendo en la imagen de la tierra que engulle.

Por otro lado, el espacio de la fiesta en esta primera parte cambia gracias a la atmósfera creada por la música, que es un componente esencial[54], por ejemplo en las escenas del acercamiento de parejas, de los bailes consecutivos de Zizanie con el Major, con Fromental de Vercoquin y con Antioche, no se produce un cambio de lugar sino de música, el cambio de marco es más bien un cambio de ritmo y de ambiente gracias a las tres canciones diferentes[55].

En los capítulos IV, V y VI, en la larga digresión acerca de cómo organizar *surprises-parties*, sobre sus finalidades y sobre cómo conducirse en ellas[56], se nos indica que, por ejemplo, los cuartos de baño sirven para atascar el lavabo, y poder así mantener al anfitrión alejado de su chica. Y que conforme la fiesta aumenta su interés, esto es, va siendo más chiflada y desproporcionada, más peligran los muebles de la casa. Como sucede con la fiesta final en casa del tío de Odilonne, donde Peter Gna arroja objetos desde el balcón, la criada es encerrada en el armario de las escobas tras ser violada, los guardias que se quejan del ruido se encierran en un armario con dos *zazous*, y las habitaciones cobijan todo tipo de parejas. Pero no adelantemos acontecimientos.

Entre otros compartimentos del espacio de una fiesta, también tenemos el *vomitorium de campagne*. El Major observa complacido que sus invitados no utilizan su cuarto de baño más que para maniobras estratégicas y maquiavélicas y no para las fisiológicas.

[54] En *L'Écume des jours* el ambiente musical es también primordial, frente a los ritmos alocados del *jitterbug*, del *boogie-woogie*, del *Biglemoi*, de las fiestas de *Vercoquin et le plancton* y del cumpleaños del caniche de Isis, la música del *blues*, impregna en la segunda parte toda la obra.

[55] Como hemos visto, el baile es la manera de aproximarse a la hembra en una especie de ritual de apareamiento, y el *baisodrome*, como toca, se sitúa contiguo a la sala de baile.

[56] Pasaje muy divertido, normativo como corresponde a un ingeniero de la AFNOR y sumamente instructivo para comprender ciertas actuaciones o manejos.

> [...] le mur du parc à cet endroit, était assez bas et onze individus en complet bleu marine, avec des chaussettes blanches, dégueulaient par-dessus le dit mur, auquel ils étaient commodément accoudés.
> – Types bien élevés ! nota le Major au passage. Préfèrent faire ça chez mon voisin. Mais c'est dommage de perdre tant de bon alcool. (VP, 49).

En el exterior, en el jardín, –lugar de amor y de defecación–, encontramos a los dos opositores, Vercoquin y el Major, en secuencias simultáneas en el mismo espacio y realizando ambos el acto sexual con sus parejas. En el capítulo XV, mientras Vercoquin, « onana » en la tierra a una rubia..., el Major pace o yace junto a Zizanie, no lejos de allí, en el capítulo siguiente. Como en *Sueño de una noche de verano*, en ese jardín *féerique*, el Major se deja llevar en los brazos de Morfeo y Fromental en los laureles con su nueva amiga.

El organizador de la fiesta, Antioche, es el que se encarga también de ponerle fin subiendo a los pisos superiores y deshaciendo los abrazos libidinosos. « Il extirpa deux couples du lit du Major, deux autres et un pédéraste du sien propre, trois au placard à balais, un du placard à chaussures (c'était un tout petit couple). Il trouva sept filles et un garçon dans la cave à charbon, tous tout nus et couverts de dégueulis mauve » (VP, 60).

En *Vercoquin et le plancton*, los jóvenes adolescentes gesticulan mucho, hablan mucho, beben mucho, bailan mucho, en definitiva están en constante movimiento, y necesitan un espacio dinámico, frente al espacio hierático de los adultos, que aparece en la segunda y tercera parte dedicadas a los a los sub-ingenieros que fingen trabajar y se aburren en sus oficinas contando las horas que les faltan para salir de allí. En « Dans l'ombre des ronéos » y en « *Le Major dans l'hypoïd* » nos adentramos en un Sub-mundo marrón verdín, con un Sub-Ingeniero, Miqueut, que es un *emmerdeur*. Merdre !. Cambiamos completamente de registro, ahora estamos en el territorio del trabajo, se acabó la bebida, la música y el sexo. Y el espacio cambia también; pasamos de la casa de Ville d'Avrille, lugar de fiesta con jardín ambarino, a un edificio de oficinas gris, « [...] un immeuble moderne en pierre de taille » (VP, 65), en el que la oficina del Sub-Ingeniero Miqueut está decorada con muebles « [...] de chêne sodomisé passés au vernis

bureaucratique, qui tire sur le caca d'oie » (VP, 65). La CNU ocupa todo un edificio situado cerca de Pigalle, detrás de la Escuela militar, y los servicios de los que se ocupa Miqueut y donde trabaja Vidal están en el último piso[57]. La topografía interna es descrita así:

> Un couloir central desservait un certain nombre de bureaux communiquant entre eux par une série de portes intérieures. Au barycentre trônait Léon-Charles, encadré par René Vidal à droite et Emmanuel Pigeon de l'autre côté. Jouxtant le bureau de Vidal, se trouvait celui de Victor Léger, que celui-ci partageait avec Henri Levadoux. Pigeon avait pour vis-à-vis Adolphe Troude et Jacques Marion occupait à côté d'eux un bureau situé tout au bout du couloir. En face étaient les bureaux des dactylos. (VP, 73-74).

Los personajes son presentados según su ubicación cuadricular, y les conocemos por la oficina que ocupan; nada que ver con las secuencias que se encadenan en la primera parte gracias a los *scats* que se escuchan consecutivamente. Como se encuentran en el último piso, el ascensor como elemento cinético cobrará una gran importancia y se prestará a situaciones típicas de los *gags* burlescos, humorísticos del cine cómico y de los dibujos animados[58]. Cada vez que Léon Charles Miqueut baja a otros pisos, todos aprovechan para ir al bar a tomar algo o para hacer otra cosa, como practicar la trompeta o aprender inglés. A menudo el centro de reunión de los jóvenes, embutidos y asfixiados en trajes severos, es el despacho de Vidal/Vian. « [...] lorsque le sous-ingénieur principal descendait discuter avec Toucheboeuf ou se rendait en réunion. » (VP, 74). Por eso los ingenieros empleados, Vidal, Victor Léger, Levadoux, están siempre pendientes de la orquestación de los más mínimos movimientos de su jefe y por supuesto del edificio: ruido de puertas, del ascensor... y en cuanto les es posible se encuentran en el terreno de Vidal. Así se crea un espacio burbuja en ese absurdo laberinto administrativo que funciona para ellos como una auténtica cárcel, –el espacio

[57] Pero nada que ver con la perspectiva de *vol d'oiseau* de los espíritus fuertes sino más bien con la incitación al suicidio por caída, como en « Le Rappel ». *Vid*., Bachelard, G., cap. XII « La psychologie de la pesanteur » in *La Terre et les rêveries de la volonté*, (1947), Paris, José Corti, 1982.
[58] Recordemos el ascensor en el que las tres parejas descienden por su propio peso en *L'Écume des jours*.

de la CNU es cuadriforme como las jaulas de las gallinas[59]–, burbuja que les oxigena y en donde sueñan con escaparse, con estar fuera, porque dentro pierden su tiempo[60].

En ese sentido, la oposición del espacio interior y exterior cobra una vital trascendencia porque, como defenderá Vian en el *Traité de civisme*, el trabajo de oficina cotidiano es lo que impide al hombre vivir. « On serait si bien dehors ! dit Levadoux, et cette originale remarque fit passer au fond de ses yeux de topaze brûlée un nuage de nostalgie galopante[61] ». (VP, 75).

Durante los tres meses, inverosímiles, en los que tiene lugar el conflicto bélico, la Segunda Gran guerra, los personajes se disgregan y los espacios se multiplican; Miqueut permanece encerrado en su oficina con el teléfono pegado a su oreja, hablando, o mejor dicho asintiendo de vez en cuando, en el cap. XI René Vidal vuelve andando desde Angoulême[62], y el Major y Antioche se han atrincherado en un bar donde han acabado con todas las existencias.

En la tercera parte de la novela, « Le Major dans l'hypoïd », el Major debe abandonar por un tiempo su magnífica *villa* apartada del mundo para adentrarse en ese submundo laboral, y lo hace todo por amor, por su amada Zizanie[63]. Quizá por ello, a la llegada del sulfúrico Major, las cosas que suceden en la CNU se aceleran, se intensifican y se produce un mayor dinamismo. La temperatura sube considerablemente, –todos se asfixian de calor salvo Miqueut porque tiene sangre de rana–, no sólo porque los radiadores funcionan mal, sino porque se respira el ambiente caldeado de las secretarias en celo. En el cap. II, las nuevas secretarias contratadas por Cerceuil, que toman unas cápsulas supervitaminadas, entran en una excitación progresiva, « Une ardeur sauvage émanait du moindre geste de ces jeunes filles. » (VP, 120). Y en esa fiebre sexual acaban incluso destrozando las máquinas de escribir « [...] sous la pression de leurs

[59] De hecho en el capítulo XIX, se hablará de « La cage du Sous-Ingénieur principal », y en el primero de la tercera parte de « La tanière du Sous-Ingénieur principal » (VP, 117), como si fuera la jaula o la guarida de una bestia inmunda o de un «gallina» encerrado en un espacio ridículo.

[60] Kronos suele presentar en Vian un rostro espacial. Como en la Ciencia Ficción (HR) (*El planeta de los simios*), el tiempo transcurre a la velocidad de la luz y se observa por un cambio de espacio.

[61] Como vemos las emociones siempre se expresan sensorialmente y son dinámicas, la nostalgia galopa.

[62] El 6 de noviembre de 1939 Boris Vian tuvo que desplazarse al sur, a Angoulême, para incorporarse a *l'École Centrale des Arts et Manufactures*, donde iba a estudiar su ingeniería, ya que por causa de la guerra *l'École Centrale* había «huido» de París. « Seul de tous René Vidal n'était pas encore de retour quand à seize heures quinze, Miqueut entrouvrit la porte de communication de leurs deux bureaux. Il grimpait péniblement l'escalier à ce moment-là car il venait à pied d'Angoulême ». (VP, 94).

[63] Como le sucederá a Colin con Chloé (EJ), pues, como siempre, se presenta a las mujeres como las causantes de todas las desgracias de los hombres, empezando por la necesidad de asumir las responsabilidades sociales.

doigts puissants, les machines à écrire volèrent, une à une, en éclats. Une fois de plus, les bonbons vitaminés faisaient leurs ravages ». (VP, 122). Como sucederá en la cuarta parte, en la última gran *boum*, los objetos se destrozan alegremente por un exceso de energía juvenil, –sea sexual, colérica o de algazara–; en el caso de las secretarias, parece que la llegada del Major a la oficina tenga que ver con esa rebelión, pues se ponen en huelga. « [...] l'odeur du correcteur rouge[64] se mêlait à celle des femelles enragées. Lorsque toutes les machines furent hors d'usage, les sept secrétaires s'assirent au milieu des décombres et se mirent à chanter en choeur ». (VP, 123). El espacio se destruye, el personaje del Major, como si fuera un elemento detonante, hace que todo a su alrededor explote –como en *Trouble dans les andains*–. Por ello, el despacho de Troude se desploma algunos pisos más abajo, con él encima de los escombros[65], y el edificio empieza a desplomarse, a desmoronarse.

Con el Major por medio, como no podía ser de otro modo, ese aburrido espacio se destruye y se pone en movimiento con gracia, como en el cine cómico o en los dibujos animados. Y daremos dos ejemplos claros:

El primer *gag* espacial nos lo ofrece la segmentación del espacio de la típica situación de la llamada por teléfono, que en la técnica cinematográfica se reúne en un mismo plano, de manera que tenemos simultáneamente a dos personajes, en espacios distintos pero directamente comunicados, o bien en un espacio duplicado. El espacio que proporciona el objeto del teléfono, está compartido y es mediático, fático. De manera que en la conversación que mantienen Vercoquin de Fromental con el Major, éste le grita y Vercoquin se queda sordo, lo cual es plausible, pero luego le escupe y Vercoquin debe limpiarse la oreja, lo cual es imposible pero muy cómico. Es como si no hubiera una separación espacial, una distancia o como si el hilo telefónico les conectara como un cordón umbilical.

Otra situación espacial típica es la del ascensor, el elemento más cinético de un edificio, que en este universo chiflado sube y baja de manera curiosa, por ejemplo

[64] El olor del corrector que se mezcla con el olor de las *femelles enragées*, se mezcla también sinestésicamente con el color rojo, y tiene una connotación sexual, pasional. Las notas rojas se introducen progresivamente en *L'Écume des jours* y en *L'Automne à Pékin*, para colorearlo todo de un púrpura sangriento en *L'Herbe rouge* y en *L'Arrache-coeur*.

[65] Curioso fenómeno físico propio de los *cartoons*, y en ese sentido recordemos todas las caídas vertiginosas.

cuando Vercoquin sigue a Zizanie en la CNU con intención de secuestrarla y aprovecha el momento en el que ella sube al ascensor.

> Ouvrir la porte de fer forgé, s'emparer de la petite, l'entraîner dans la cabine et presser le bouton pour la descente ne furent qu'un jeu pour Fromental dont la passion, apparente sous l'étoffe légère d'un pantalon d'été, décuplait l'énergie si elle entrevoyait quelque peu l'aisance naturelle de ses mouvements. (VP, 132-133).

Vercoquin y Zizanie llegan a la planta baja y cuando abren la puerta del artefacto elevador entra el Major, que agarra al vuelo a Zizanie, y con el otro brazo expulsa a Vercoquin del ascensor y lo lanza hasta el sótano por la escalera, y luego se introduce de nuevo con su amada en el ascensor, en dirección ascendente. Se trata de secuencias muy rítmicas, ágiles y aceleradas. « En six étages, il avait eu le temps de faire du bon boulot. Mais il glissa dessus en sortant et faillit s'écraser le nez sur les dalles du palier ». (VP, 133).

Cuando por fin el Major y Zizanie celebran su fiesta de compromiso en el piso de la joven, el inicio de esa *surprise-partie* nada tendrá que ver con la estructura espacio-narrativa de la fiesta de cumpleaños del Major. En casa de Zizanie, las chicas estarán escoltadas por los Padres, ninguna posibilidad de crear un *baisodrome*, porque las madres precavidas no abandonarán con sus miradas diligentes los movimientos acompasados de sus niñas[66], y cuando una pareja empiece a moverse con ritmos poco o nada decorosos, la rodearán con su insidiosa fisgonería hasta que los pobres *zazous* se vean obligados a pararse. De nuevo el dinamismo vivaz de la juventud se enfrenta al estatismo de los adultos, que no se mueven ni un ápice del *buffet*, y su único movimiento perceptible es el de sus mandíbulas. Con la mesa en la que se sirven los canapés y las copas de *champagne* como parapeto, las personas mayores de trajes oscuros no retroceden nunca ante la débil avanzadilla de algún osado joven que pretende resarcirse de esa fiesta frustrada comiendo y bebiendo.

[66] « Les “ parents ” sont des spectateurs, voire des voyeurs qui empêchent de danser [...] la sexualité dans *Vercoquin* est forcément heureuse : elle ne peut pas être coupable, parce que la notion de culpabilité n'a pas de sens pour le Major et ses amis. Au contraire, dès qu'intervient le regard adulte intervient du même coup une culpabilisation qui se traduit dans le livre par un resserrement de l'espace. ». Durozoi, G., « L'expulsion coquine des parents verts » in *Boris Vian*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, vol. I, 1977, p. 93.

Pero el Major y sus ayudantes reaccionan a tiempo para salvar su *partie* y cuando al final del capítulo XI de la tercera parte se dirigen a los lavabos, sabemos que todo va a cambiar y que esa situación no se va a prolongar.

En la cuarta y última parte « La passion des jitterbugs », la fiesta de compromiso se traslada al lujoso apartamento del tío muerto –masacrado por los *zazous*– de Odilonne Duveau y es entonces cuando la *boum* alcanzará su merecido apogeo. Odilonne da al criado de su tío un billete de cinco *zwenzigues* y el desfile o la caravana entra en el bastión donde se instala para montar una fiesta aún más loca que la primera. De ese modo se desencadena toda una serie de situaciones espaciales curiosas ligadas a la fiesta. El Major encuentra a un hombre vestido en la bañera con un perro. Un gendarme llama a la puerta quejándose de haber recibido una maceta de bronce de 42 kilos en la cabeza, por obra y gracia de Peter Gna. Le ofrecen coñac para apaciguarlo[67] y se acaba cayendo por la escalera. Llegan también dos policías alertados por el escándalo, que han recibido una jardinera en la cabeza. Peter Gna, en el balcón, fuma un cigarrillo para reponerse del esfuerzo y el Major, cogiéndole por el cuello y la cintura, lo lanza a la calle con su canadiense y una chica para que no tenga frío[68].

Miqueut, del que no consiguen deshacerse, llama insistentemente por teléfono –de nuevo el espacio desdoblado– preguntando por Pigeon, el cuál hace ver con sus gestos que no desea ser molestado por el *emmerdeur*. El apartamento se desmantela a una velocidad progresiva; la lámpara se cae del techo, el piano se cae por un agujero..., la separación vertical entre los pisos ya no existe. A medida que llega la noche la actividad frenética de los *zazous* aumenta, a las dos y media la *surprise-partie* está en pleno apogeo, y si en la fiesta de la primera parte el Sol se reía con dientes de oro, en esta fiesta la oscuridad trae el paroxismo y al final, la luz del fuego purificador y fundacional, abrirá un nuevo ciclo.

[67] Método infalible también para apaciguar a los vecinos, como Juste Métivier, que a la vista del coñac se calla y se incorpora a la fiesta..

[68] Es curioso, porque de esa forma lo salva de la destrucción final, como también se salvarán los músicos de la Orquesta Claude Abadie porque se retirarán antes. Hacia las tres de la madrugada la orquesta para de tocar, « Vidal lâcha sa trompinette, extirpa son étui de sous les fesses de d'Haudyt » (VP, 186) busca a Emmanuel y besando la frente del Major se va con la orquesta a otra parte. Orquesta de carne y hueso, de cuerda y metal, que es sustituida por el venerable *pick-up*. De ese modo, no sólo se salvan de la explosión final el Major y Antioche, sino también el doble de éste último, René Vidal, –nadie puede vivir sin su doble– y los demás músicos, junto a sus amigos Claude Léon/D'Haudyt, Claude Abadie y su cuñado Peter Gna.

Ya que, como era de esperar, no sólo el apartamento sino la manzana entera estalla accidentalmente y el espacio queda así reducido a escombros y cenizas. Como si se tratara de una imagen *proléptica*, el agente del desastre final será el hombre vestido en la bañera con un perro, que había aparecido anteriormente. Él será la mano inocente que provoque el cataclismo. Abre el gas para calentar el agua y se duerme, el olor insoportable es percibido por Miqueut, que está encerrado en un armario y empieza a escribir su testamento. « Deux zazous passèrent près de la salle de bains. Une querelle, à propos de rien, les divisait. Il y eut un coup de poing sur l'oeil, une chandelle... un éclair formidable... et l'immeuble sauta... » (VP, 187).

Todos mueren excepto el Major y Antioche y aquellos que, como apuntamos, se han salvado al abandonar antes ese espacio. Los músicos han sido perdonados por Boris.

En *Vercoquin et le plancton*, como en *Trouble dans les andains*, asistimos a una eufórica destrucción del espacio. A una devastación fogosa y catártica; que poco tiene que ver con el progresivo y angustioso desmantelamiento del espacio de *L'Écume des jours*.

V. A. 3. *L'Écume des jours*.

Nos centraremos y extenderemos más en el análisis de los espacios de esta novela, porque en *L'Écume des jours* el espacio no sólo es primordial para la configuración del personaje sino que es un personaje protagonista más. En esta novela ellingtoniana asistimos a una metamorfosis nefasta del espacio que acompaña la degradación de todos los personajes.

Desde el primer capítulo nos sumergimos en el paraíso adolescente, en el dominio de Colin, en un interior acogedor y brillante. El lector es acogido en la intimidad de su cuarto de baño con baldosas de color amarillo limón, y luego es conducido a la cocina, el territorio de su cocinero paternal. Tanto el baño como la cocina son los lugares más caseros[69], uno personal y el otro social, ambos recubiertos de baldosas amarillas, como

[69] La casa sirve de centro estable, de matriz en el movimiento progresivo en espiral. « Au commencement était la maison. Ce commencement est à la fois commencement romanesque et commencement mythique. ». Baude, Jeanne-Marie, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian. », in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., p. 221.

el camino del Mago de Oz, y serán substituidos, desde el momento de la boda, por la alcoba, esfera de amor y muerte.

En el inicio, la característica principal del apartamento de Colin es su luminosidad, su color dorado[70], sobre todo el pasillo de la cocina con ventanales por los dos lados, con dos Soles a cada lado[71], donde los ratones, los lares de la casa, jugarán con los rayos líquidos de luz.

> Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets[72], et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune. (EJ, 62).

La descripción colorista, muy visual, del comedor de Colin, « [...] la salle à manger-studio, dont le tapis bleu pâle et les murs beige-rose[73] étaient un repos pour les yeux ouverts ». (EJ, 64). se intercalará con los datos y descripciones de la pareja Colin y Chick, ya que ese será su lugar de encuentro, donde comen juntos acompañados por Nicolas. En la primera comida, Colin decora la mesa con un mantel azul cielo –a juego con la alfombra–, y con un ornamento muy peculiar, un bocal con embriones de pollo que parecen mimar el *Spectre de la Rose,* de Nijinsky. Una nota insólita, carnal, a juego con el *beige rose* de las paredes[74]. Los ornamentos se completan con algunas ramas de mimosa en lianas[75] y con una vajilla de porcelana blanca *croisillonnée d'or transparent*.

[70] Que se degradará en la casa recubierta de oro de La Gloïre (AC), espacio anti-social como el palacio del Rey Midas.
[71] Como en los espacios de otros mundos de la Ciencia Ficción.
[72] A Boris Vian le gusta salpicar sus textos de bellas sinestesias, en este caso los rayos dorados se asocian al ruido del metal de los grifos, como si los rayos fueran tan fuertes y brillantes que se solidificaran, y al chocar contra los grifos produjeran música. La prosa vianesca es muy poética y en especial *L'Écume des jours*, es una novela que se revela especialmente lírica, plagada de imágenes, como ya observaron los surrealistas G. Legrand y G. Goldfayn.
[73] Colores de reposo, de armonía, con el cielo en el suelo y las paredes carnales.
[74] Recordemos « La Route déserte », el relato de Vian en el que se le da tanta importancia al color de las paredes. « Le seul ennui, c'était le papier, avec les oranges oranges sur fond bleu de Prusse, et Fidèle prit le téléphone et téléphona qu'on vint le changer. Il voulait des oranges bleu de Prusse sur fond orange. [« la terre est bleue comme une orange » decía Éluard]. À la réflexion, il décida qu'un papier beige uni et granité ne serait pas mal non plus, et le peintre posa des bandes alternativement ivoire et blanc-crème, avec une bordure rouge vif assortie au maroquin des chaises, et remplaça les photos des tombes par le portrait de Noémi [...] ». Vian, « La Route déserte » in *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997, p. 88. Fidèle prefiere a las naranjas azules sobre fondo naranja, un papel carne, *beige* y *granité*, como la textura de la piel, como las paredes del salón de Colin. No podemos dejar tampoco de señalar las rayas marfil y crema con el ribete rojo, como las rosas metálicas crema festoneadas de sangre.
[75] Mezcla botánica extraña de las bolas de mimosa con los lazos de regaliz negro; de nuevo se repite el contraste cromático del amarillo y el negro.

Todo muy etéreo, con muchas transparencias, y con un fondo azul cielo, los toques dorados de las mimosas y el oro transparente. Todo es tan amable que hasta el timbre en persona va a avisar a Colin de que su amigo ya ha llegado. Este espacio es tan positivo que Chick puede rellenar incluso su mechero con Sol líquido, con energía viva. Es un mundo ideal.

Además. frente a todas estas descripciones del espacio de Colin, aún no hemos encontrado ni un solo indicador temporal, –probablemente porque en el universo de los eternos adolescentes el tiempo no cuenta[76]–. El tiempo sólo se introducirá espacialmente[77] en la parte final y la usura será devastadora, pero en los primeros diez capítulos todo es perfecto.

El apartamento no sólo es luminoso y colorista sino que, objeto de bellas sinestesias, también huele bien, –por sus ventanas entra el olor de la primavera[78]– y es muy musical. En la casa se respira el jazz, no sólo por el *pianocktail* de Colin, el « [...] pick-up du plus fort modulé » y un mueble « [...] aménagé en discothèque[79] ». (EJ, 64), sino porque da a la avenida de Satchmo[80].

En el capítulo III, Colin abandona su castillo dorado para dirigirse a la pista de patinaje. Surge de la boca del metro, imagen buco-anal[81], y se orienta gracias al color de su pañuelo de seda, que se fija en el edificio, como una metonimia. « [...] la couleur du mouchoir, emportée par le vent, se déposa sur un grand bâtiment, de forme irrégulière. [...] » (EJ, 69). La pista de patinaje, como espacio social, se aleja diametralmente de la Casa del héroe, y se muestra como un espacio amenazador. Es un « Organisme

[76] Aunque Colin y Chick ya hayan cumplido veintidós años y las chicas tengan dieciocho, Colin y Chloé son descritos como bebés, totalmente inconscientes del mundo de los adultos.

[77] El espacio será el indicador del paso del tiempo. No sólo el proceso decadente de la enfermedad sino también el paso de las estaciones será observable gracias al espacio. Como dijimos, el hombre se siente más cómodo en el parámetro espacial que en el temporal.

[78] En realidad es invierno, pero todo es tan hermoso que el clima se contagia.

[79] Pues el apartamento de Colin, como el de Antioche y el Major en *Trouble dans les andains*, goza de todos los artilugios futuristas, como el conducto que lleva los platos hasta el fregadero.

[80].Así las calles de esa ciudad imaginaria en la que se ubica el universo de Colin homenajean todas a los grandes del jazz, del mismo modo que en el paratexto, los pretendidos lugares de composición: Nueva Orleáns, Memphis, y Davenport, son un guiño a su pasión por el jazz, porque Vian nunca viajó a los *Étazunis*, pero rindió homenaje de esa forma a estos lugares fetiches para un *jazzman*.

[81] « On mange beaucoup dans *L'Écume des jours*. On se rend vite compte en effet que le texte est truffé de connotations orales (le boire, le manger, la succion, le baiser...) et plus particulièrement *sadiques-orales* (quintes de toux, décollation, égorgement, vomissements...). Cependant, toute cette imagerie se raréfie et disparaît même totalement à compter du chapitre XLIII pour faire place, peut-on dire, au déploiement des représentations de la pulsion *sadique-anale* (boues, saletés, moisissures...). ». Coste, A., « L'Écume du corps » in Colloque de Cerisy, UGE 10/18, vol. I, 1977, p. 111.

pétrifié » (EJ, 69) –como el espacio de la CNU–, hierático y acuático, por el hielo y la piscina. Donde se anticipa la desgracia de Chloé con el color blanco del hielo, del agua petrificada y del frío que se instalará en su pecho y que la convierte en una estatua, en un cuerpo inmóvil. Espacio cruel, donde los *varlets-nettoyeurs* se deshacen de los pedazos de cuerpos humanos. « Des lambeaux d'individualités dissociées[82] » (EJ, 70) arrojándolos al hoyo, a la trampilla ubuesca, sin una pizca de compasión. Espectáculo al que el resto de patinadores asiste sin inmutarse mientras continúan girando por la pista, en movimientos circulares, en espiral[83], al ritmo de la música.

Respecto a las estaciones, es curioso que ese mundo idílico se presente en pleno invierno, pero eso no es relevante porque aunque sople un viento seco, cruja el hielo y la gente esconda su barbilla en pañuelos, bufandas e incluso en una jaula de pájaros, el paisaje exterior, por contagio, sigue siendo tan positivo como el interior porque es un reflejo de su estado de ánimo, « Colin se hâtait par les rues lumineuses ». (EJ, 73). El despreocupado Colin, como si fuera un niño maniático, sólo se preocupa de no pisar las rayas del pavimento, porque de lo contrario un grano brotará de su nariz para la fiesta de Isis.

Tiene preocupaciones de adolescente, sólo desea enamorarse y su obsesión por el amor le lleva, en el plano espacial, a que todo le recuerde sus deseos. Cuando en el capítulo V vuelve a su casa, en su cabeza sólo tiene un antojo, un apetito sexual, y las flores y perfumes que encuentra a su paso desencadenan la sensualidad de su imaginación. Como dijimos, la orquídea rosa y azul que crece en el asfalto le hace pensar en Alise y otra orquídea naranja y gris en la ratona, « –Elle a la couleur de la souris à moustaches noires... Je suis arrivé chez moi ». (EJ, 74). A través de esa orquídea se adelanta la aparición de Chloé y se simboliza el hogar con el alma-mujer de la casa. Estas asociaciones de las flores le hacen pensar, como vimos, en la belleza de la mujer y son una anticipación de la urgencia de rodear a Chloé de flores para combatir su enfermedad.

En ese sentido de intercalar desde el principio vaticinios de mal agüero, una floristería abierta anunciará, –porque *L'Écume des jours* está plagada de presagios y anticipaciones funestas, como en las tragedias clásicas de estructura oracular–, la

[82] De la masa, de la aglomeración de materia humana, indistinta, que es tratada sin ninguna piedad.
[83] Movimiento circular, insidioso, constante, como el del disco/pastel que gira en manos de Nicolas, como el de la habitación de Chloé que se convierte en una esfera cuando gira un disco del Duke.

necesidad a la que se verá sometido luego Colin para acceder a ellas, a las flores, a la mujer. « – Les boutiques des fleuristes n'ont jamais de rideaux de fer. Personne ne cherche à voler les fleurs. » (EJ, 74). Robar no, pero trabajar como un esclavo y empeñar cosas por ellas sí.

Cuando Colin llega a su casa lo hace como si entrara en su reino, en su palacio de cristal, por eso lanza una irónica exclamación arcaica « À moi mes fidèles serviteurs ! » (EJ, 74). « Il introduisit dans la serrure de la porte de glace argentée une petite clé d'or ». (EJ, 74). Es el espacio lujoso, brillante, dorado de los cuentos de hadas. De nuevo en el cuarto de baño, –esta vez para acicalarse para ir al baile, donde espera encontrar a una cenicienta idéntica a la áurea Alise–, conjuga el verbo *aimer*, conversa con la ratona[84], sentado en la bañera rectangular, de esmalte amarillo, y comprueba físicamente que se respira amor en el aire. Un aire caliente que le cobijará del gélido invierno, que no tiene cabida en su corazón. Su excitación sexual se desprende de las asociaciones que hace al escuchar los golpes de la puerta de su habitación y de la calle.

« La porte claqua derrière lui avec le bruit d'une main nue sur une fesse nue… cela le fit tressaillir... » (EJ, 80), intenta pensar en otra cosa pero entonces casi se cae por la escalera cuando baja de tres en tres los escalones cubiertos con una alfombra malva.

« La porte extérieure se referma sur lui avec un bruit de baiser sur une épaule nue... » (EJ, 80). De nuevo se repite en sus oídos un sonido erótico provocado por la casa-mujer y al llegar a la calle y en el trayecto hacia el apartamento de Isis tampoco deja de pensar en su excitación sexual: las mujeres en las ventanas, los enamorados que se besan en los portales. El pobre Colin cierra los ojos, como si su interioridad estuviera ligada únicamente a lo que le llega del exterior, pero sólo ve a mujeres hermosas, los abre para no caerse y entonces sigue a otra mujer. El lector camina y ve la calle junto a él, –ya que es Colin quien focaliza el itinerario–, como en un *travelling*, en movimiento, sobre todo cuando sube las escaleras hasta llegar al 2º piso, donde se encuentra el apartamento de los padres de Isis. Vimos cómo Colin seguía de cerca, en contrapicado, las piernas de dos chicas que subían con él por la escalera de caracol y oía el ruido de la fiesta, intensificado por el gramófono que forma la escalera en espiral, en *guidouille*.

Algunos críticos han querido ver en la decoración del vestuario de las chicas, en la habitación de Isis, otro auspicio fúnebre por las imágenes sangrientas y los ganchos de

[84] Quizá sea más bien él la Cenicienta del cuento.

carnicero: « [...] Isis avait emprunté aussi deux têtes de mouton bien écorchées qui souriaient au bout des rangées ». (EJ, 83).

Dejando de lado el espacio de la fiesta, –baste con recordar los de *Vercoquin et le plancton*–, en el capítulo XII, nos encontramos con el del día después, con los tres personajes masculinos principales Colin, Chick y Nicolas, en el apartamento del primero. Es entonces cuando Colin expresa su máxima aspiración en términos espaciales: « – Je voudrais, continua-t-il, être couché dans de l'herbe un peu rôtie, avec de la terre sèche et du soleil, tu sais, de l'herbe jaune comme de la paille et cassante, avec des tas de petites bêtes[85] [...] » (EJ, 87). Es entonces también cuando Nicolas, haciendo girar a toda velocidad un pastel blanco en el que hinca delicadamente una hoja de acebo. « [...] il plaça de l'autre main, une des pointes du houx dans la spirale. » (EJ, 89). Consigue hacer sonar, como si fuera un mago, el tema de *Chloé*.

A lo largo de esta novela la figura positiva de la esfera, del pastel, de los discos, del Sol, de la habitación de Chloé, se asocia con atributos femeninos, « Elle avait, sous le sein droit, une petite cicatrice, parfaitement ronde[86]. » (EJ, cap. XLVII, 168-169), frente a las aristas, esquinas y filos masculinos de marcado carácter negativo.

Por ejemplo en el capítulo siguiente, en su ansiada primera cita, Colin espera a Chloé en una plaza redonda. Y « Le soleil aussi attendait Chloé », (EJ, 89). Vian animiza la naturaleza, que comparte con los personajes sus miedos, sus deseos, sus obsesiones. En este caso, Colin se ve reflejado en un Sol que, como él, espera y mientras se entretiene en hacer sombras. Como está nervioso, Colin no sabe lo que le va a decir, pero tampoco sabe a dónde la va a llevar. Al final es ella quien decide, y como sucedía en el cuarto de baño en el que Colin respiraba amor, el ambiente que acompaña a la pareja adquiere la forma compacta de una nube rosa. Como siempre lo íntimo se exterioriza y se materializa, esta vez en forma de pantalla protectora que les aísla del resto del mundo.
« Un petit nuage rose descendait de l'air et s'approchait d'eux. – J'y vais ? proposa-t-il. – Vas-y, dit Colin[87] Et le nuage les enveloppa. À l'intérieur, il faisait chaud et ça sentait

[85] Un deseo de espacio libre y natural, como el que más tarde formulará Anne en *L'Automne à Pékin*, y Wolf en *L'Herbe rouge*, recostado junto a Folavril y sintiendo en su mano al suave bebé topo.
[86] Esa cicatriz redonda es positiva porque significa que el mal ha sido erradicado, que el nenúfar ha sido extraído.
[87] La nube personificada, funciona como la ratona cuando Colin habla consigo mismo. Es una técnica de pudor afectivo.

le sucre et la cannelle[88]. » (EJ, 90). Como la niebla *aphrobaisiaque* de « L'Amour est aveugle[89] », esa nube rosa, que hace pensar en un *barbapapa*, les acompaña y les coloca fuera de la realidad que les rodea, creando un ambiente dulzón de amor. A través de ese algodón de azúcar ellos pueden ver sin ser vistos[90]. Cuando pasan por un túnel, la nube rosa no les sigue, les espera al otro lado.

Con elipsis espacio-temporal, en el cap. XV Colin anuncia a sus amigos su próxima boda; en esos momentos Chloé está ausente, está en el Midi. En casa de Colin, por el momento, las reuniones se producen en el comedor, alrededor de la mesa, con un buen manjar preparado por Nicolas. Todavía se encuentran en la fase oral antes de pasar a la anal[91].

Nueva elipsis, y respetando el desarrollo lineal de la primera parte de la historia, Colin corre por la calle hacia Chloé –situación recurrente– porque se casa al día siguiente. Los monólogos interiores se alternan con descripciones del exterior, y breves reflexiones sobre lo que Colin ve en la calle. El cielo claro y azul y los árboles negros que comienzan a germinar. Entra en una floristería, –espacio reiterado– y dice: « – Je voudrais des masses de fleurs pour Chloé ! dit-il ». (EJ, 97). Luego necesitará de veras inundar a Chloé con flores y no precisamente para adornar, sino con fines terapéuticos.

Los espacios que se describen antes de la boda[92] se multiplican con la separación de los personajes, por un lado en el cap. XVII la casa de los hermanos Desmaret, en el cap. XVIII, la iglesia donde se prepara la decoración y la escenografía y coreografía de una pseudo-comedia musical, en el cap. XIX en casa de Chloé y en el cap. XX en casa de Colin.

[88] Esa sinestesia de olor dulce a azúcar y canela nos recuerda y contrasta con el ambiente de especias, a la pimienta, del *quartier des amoureuses* de *L'Herbe rouge*. Estamos en la primera parte de la novela, cuando la luz se asocia al sabor dulce y al olor a primavera.

[89] « [...] ce brouillard avait une douce odeur d'abricot poitrinaire et devait tuer les relents personnels ». p. 61. « [...] ce brouillard est diablement chaud. » p. 63. « – Ils zondit à la téessef, poursuivit la logeuse, que c'est un aérosol aphrobaisiaque. ». p. 64. Vian, « L'Amour est aveugle » in *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972, pp. 59-70.

[90] El sempiterno motivo del *voyeur*.

[91] En *L'Écume des jours* captamos una regresión a las materias «impuras» como las heces, que fascinan al niño. Y es que las materias blandas –lo viscoso, lo sucio– provocan una fascinación y un rechazo.

[92] Boris Vian se casó con Michelle Léglise en julio de 1941, la boda es muy probablemente transpuesta o reproducida en la boda de Colin y Chloé en *L'Écume des jours*.

La iglesia se prepara para una ceremonia de lujo[93], los religiosos desempolvan las cajas de elementos decorativos como si fueran a decorar un gigantesco árbol de Navidad. Lo pintan todo a rayas amarillas y violetas[94], para que al final la iglesia parezca una luminosa avispa. « On peint tout en jaune ? dit Joseph. – Avec des raies violettes, » (EJ, 99). Suben a las bóvedas, –al cielo–, a cien metros del suelo que se adivina apenas a través de la niebla. « Les nuages entraient sans façon dans l'église et traversaient la nef en flocons gris et amples. ». (EJ, 100). Suben[95] para decorar los sitios de los músicos, pues la música no puede dejar de tenerse en cuenta y desde allí la piedra mate es clara, de color blanco crema[96] y en lo alto verde-azul como el mar[97]. Cuando terminan de arreglarlo todo allá arriba se lanzan en paracaídas, y con sus sotanas desplegadas forman en el aire tres grandes flores abiertas. « Les trois grandes fleurs versicolores s'ouvrirent avec un clapotement soyeux, et, sans encombre, ils prirent pied sur les dalles polies de la nef ». (EJ, 100-101).

En casa de Chloé las chicas se preparan para la boda en un ambiente cálido e íntimo, voluptuoso, como si estuvieran en un serrallo. Es la primera y única vez que estamos en el espacio de Chloé, porque esta hermosa joven que aparece de la nada pertenecerá a Colin en cuanto se celebre la boda y por tanto se ubicará siempre en su terreno, en su apartamento. Aunque un dato significativo sea que además de estar acompañada por Alise y por Isis, la ratona, el lar de la casa de Colin, no se separa nunca de ella. « Tu sais, [le dice Chloé a la ratona], tu retournes chez Colin ce soir ». (EJ, 101).

Colin sale de su casa con Chick y van a pie a buscar a Chloé y a las chicas, Nicolas les esperará con el coche en la iglesia. Cuando todos juntos bajan por el ascensor, como en los *cartoons*, no apoyan el botón ya que descienden por su propio peso y salen de la caja todos a una para no remontar.

---

[93] Como en *L'Arrache-coeur* se subraya que la religión es todo fasto, opulencia y boato.

[94] En *Cantilènes en gelée* encontramos el siguiente poema, fechado el 11 de abril de 1946, « Des goûts et des couleurs »: « Il y a des sexes courts // Et d'autres pendent aux genoux // Rayés de jaune et de violet // Comme l'ombre du soleil à travers la grille. ». Vian, *Cantilènes en gelée*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo y notas de N. Arnaud], 1972, p. 62. Ya dijimos que para los impresionistas el violeta es el color de la sombra. *Vid.*, Clancier, A., « Rayures, ombre et lumière, jour et nuit », in Colloque de Cerisy, vol II, *op. cit*., pp. 73-80.

[95] *Vid*., Bachelard, G., cap. XII « La psychologie de la pesanteur » in *La Terre et les rêveries de la volonté*, (1947), Paris, José Corti, 1982.

[96] Blanco crema, color nefasto como el de las rosas de los cañones de fusiles que defeca Colin.

[97] No será la última vez que en las novelas de Vian se confunda el cielo con el mar, el plano superior con el inferior, en un mundo al revés en el que los espacios de la libertad-inmensidad-eternidad se unen.

Ese día todo les sonríe, de manera que hasta son benévolos con la gente que se va « [...] en pensant à des choses brillantes et dorées ». (EJ, 105). La iglesia, que está cerca, está muy decorada para ese fastuoso acontecimiento y tiene un ambiente musical, como no podía ser menos, con el *chuiche* que toca las maracas, y hace claqué, con setenta y tres músicos, tañido de campanas... Las tres parejas entran a la Iglesia en vagonetas por túneles oscuros, como si fuera una atracción de feria, y curiosamente Colin ya no está sentado con Chloé sino con Alise[98]. La iglesia rayada de amarillo y violeta es percibida como una avispa, imagen surrealista, –en *L'Arrache-coeur*, la iglesia tendrá forma de huevo– que animaliza el recinto sagrado y que convierte, a través de esa metáfora, a toda una institución en un insecto venenoso.

Arrodillados sobre terciopelo blanco, Colin y Chloé son desposados, rodeados por una atmósfera idílica, como la nube rosa. « Les nuages entraient. Ils avaient une odeur de coriandre et d'herbe de montagnes. Il faisait chaud dans l'église et l'on se sentait enveloppé d'une atmosphère bénigne et ouatée ». (EJ, 107). En ese momento, como un *leitmotif*, vuelve a escucharse el tema de *Chloé*. Al final, como si se tratara de un fenómeno fantástico, a la luz del Sol todo se deshace, y la vida de la iglesia vuelve a la rutina.

Como en el momento en el que se casan Chloé entra en el apartamento de Colin y forma parte de él, éste la seguirá hasta su declive total. La habitación de los enamorados, que al final se convertirá en catafalco, es descrita con todo detalle en el cap. XXIII.

> De forme sensiblement carrée, assez élevée de plafond, la chambre de Colin prenait jour sur le dehors par une baie de cinquante centimètres de haut qui courait sur toute la longueur du mur à un mètre vingt du sol environ. Le plancher était recouvert d'un épais tapis orange clair et les murs tendus de cuir naturel. (EJ, 109).

En esta descripción se señala su forma cuadrada, porque luego será redonda, su techo alto que luego descenderá hasta unirse con el suelo, como si fuera una cueva con estalactitas y estalagmitas vegetales/minerales[99]. Su luminosidad, gracias a un ventanal

[98] El espacio destaca así la intercambiabilidad de los personajes femeninos.
[99] Según Alain Costes en « l'Écume du corps » el proceso de «vegetalización» del apartamento responde a una invasión de realidad, a la invasión del sujeto por lo real, por el matrimonio, por la entrada en la sociedad. Además esa invasión de motivos vegetales, femeninos, en la casa de Colin, nos recuerda la

que recorre todo el muro a una distancia de más de un metro del suelo, –luego es una luz que cae desde lo alto–, y que más tarde tendrá que ser iluminada gracias al esfuerzo de la ratona. Y por último, su carnalidad, por los colores cálidos de la alfombra y las paredes recubiertas de cuero, o sea, de piel, que al final se cubrirá de vegetación. Además la habitación cuenta con un altillo en el que se sitúa la cama, que se separa así del mundo terrenal.

> Le lit ne reposait pas sur le tapis mais sur une plate-forme à mi-hauteur du mur. On y accédait par une petite échelle de chêne syracusé[100] garnie de cuivre rouge blanc. La niche formée par la plate-forme, sous le lit, servait de boudoir. Il s'y trouvait des livres et des fauteuils confortables, et la photographie du Dalaï-Lama. (EJ, 109).

Es la noche de bodas y para imaginar la escena el narrador empieza con esta descripción de la habitación y luego del lecho, para acercarse luego a Colin, que duerme y a Chloé que le vela después del amor.

Nicolas les espera en su ámbito, en la cocina, para el desayuno y la ratona es la primera en darse cuenta del primer cambio del apartamento: los Soles no entran como antes en el pasillo. « Elle [la souris] voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude, et les engueuler à l'occasion ». (EJ, 110). Los dos Soles, –el astro rey también es doble–, son personificados e incluso domesticados en casa del dorado Colin.

En el viaje de bodas, (capítulos XXV, XXVI y XXVII), los jóvenes esposos se enfrentan a la fealdad del mundo exterior[101], desde el confortable interior, de peluche blanco, del cadillac blanco en el que viajan conducidos por Nicolas. Colin y Chloé observan desde la ventanilla[102] el paisaje hostil circundante a la carretera. Siempre en movimiento, en *travelling*.

> La grande voiture blanche se frayait précationneusement un chemin dans les ornières de la route. Colin et Chloé, assis derrière, regardaient le paysage avec un certain malaise. Le ciel était bas, des

---

decoración, el estilo *Art nouveau* o modernismo, que convierte a la casa, al espacio de la pareja, en un organismo híbrido mineral y vegetal.

[100] Como el mobiliario de *chêne sodomisé* de Miqueut en *Vercoquin et le plancton*.

[101] Como sucedió cuando observaban las vitrinas.

[102] Otra vez a través de un cristal de protección.

> oiseaux rouges volaient au ras des fils télégraphiques en montant et descendant comme eux, et leurs cris aigres se reflétaient sur l'eau plombée des flaques. (EJ, 111).

Los pájaros rojos, –el texto está salpicado de notas rojas–, de mal agüero que anuncian la tragedia, vuelan al ras de los hilos, con los mismos movimientos, en la misma dirección, que los hilos de telégrafos –los telegramas suelen traer malas noticias– y el coche. Y sus gritos agrios[103], sinestesia, se reflejan en el agua de plomo de los charcos, en lugar de los hilos. Sólo hay malos presagios en el comienzo de este viaje. El agua no es clara sino de color del plomo[104], estancada, pesada, inerte, muerta. El cadillac blanco pasa por allí porque la carretera buena, en la que siempre hace buen tiempo, está demasiado transitada.

Colin propone a Chloé ver materialmente las cosas desde otro prisma, ver una realidad de color de rosa, como su nube, si bien para Vian la felicidad no es de color de rosa sino amarilla.

> – Veux-tu que je mette les glaces jaunes ? dit Colin.
> – Mets quelques couleurs.
> Colin pressa des boutons verts, bleus, jaunes, rouges et les glaces correspondantes remplacèrent celles de la voiture. On se serait cru dans un arc-en-ciel, et, sur la fourrure blanche, des ombres bariolées dansaient au passage de chaque poteau télégraphique. Chloé se sentit mieux. (EJ, 111-112).

Colin cambia las cosas a voluntad para que su Chloé se sienta segura y protegida, ya que el paisaje del otro lado de la ventanilla es desolador. « Il y avait, des deux côtés de la route, une mousse rase et maigre, d'un vert décoloré, et, de temps à autre, un arbre tordu et échevelé. Pas un souffle de vent ne ridait les nappes de boue qui giclaient sous les roues de la voiture. » (EJ, 112). Si la vegetación es exigua, –la hierba se reduce a una espuma verde descolorida y los árboles a esqueletos–, las minas de cobre muestran el Sol rojo, líquido, subterráneo, como el personaje de Cuivre[105] (AP). « – Regarde ! dit

[103] Como los violines estridentes de los músicos tras la boda.
[104] El plomo saturnal.
[105] Según Bachelard, el onirismo del metal ha sido substituido por una idea simple y funcional, y sin embargo el metal era extremadamente importante en el imaginario de nuestros ancestros, era un sueño de poder brutal, de fuego excesivo. Si considerásemos al metal alquímicamente descubriríamos el onirismo de su substancia.

Colin. C'est le soleil... Nicolas secoua négativement la tête. – Ce sont les mines de cuivre, dit-il. On va les traverser. » (EJ, 112). Atraviesan las minas de cobre. « D'immenses étendues de cuivre verdâtre, à l'infini, déroulaient leur aridité. [...] Le cuivre sous l'effet de la chaleur, fondait et coulait en ruisseaux rouges[106] frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre. » (EJ, 113).

En ese viaje se refugian en un hotel de carretera que les propone Nicolas, siempre pendiente de su cuidado, para llegar hasta allí, toman el buen camino y no el malo. Y esa condición óptima de la carretera viene marcada por su artificiosidad. Se reúne una muestra de lo mejor de la naturaleza, y al antojo del turista puede encontrarse allí con todas las estaciones posibles, con la primavera de la hierba fresca, con el otoño de las hojas secas, o con el invierno de la nieve blanca.

> C'était la bonne route, lisse, moirée de reflets photogéniques, avec des arbres parfaitement cylindriques des deux côtés, de l'herbe fraîche, du soleil, des vaches dans les champs, des barrières vermoulues, des haies en fleur, des pommes aux pommiers et des feuilles mortes en petits tas, avec de la neige de place en place pour varier le paysage, des palmiers, des mimosas et des pins du Nord dans le jardin de l'hôtel et un garçon roux et ébouriffé qui conduisait deux moutons et un chien ivre. D'un côté de la route, il y avait du vent et de l'autre pas. On choisissait celui qui vous plaisait. Un arbre sur deux seulement donnait de l'ombre et, dans un seul des fossés, on trouvait des grenouilles. (EJ, 115).

La carretera buena es lisa, a diferencia de la mala llena de baches, y de reflejos parecidos a los de la superficie de los discos. Los árboles están podados, estilizados, la hierba es fresca, y no es *mousse verte*, las manzanas están en los manzanos, las hojas secas en su sitio, así como las vacas en los campos, las palmeras del Sur y los pinos del Norte. Se trata de una descripción cáustica del paisaje ideal, de la naturaleza modélica y artificial. La pareja se dirigía hacia el Sur, pero deciden quedarse en ese lugar maravilloso, que les recuerda la perfección de su hogar, un hotel donde:

> Le soleil cuisait doucement les pommes tombées et les faisait éclore en petits pommiers verts et frais qui fleurissaient instantanément et donnaient des pommes plus petites encore. À la troisième

[106] Se anticipa el arroyo rojo, el *ruisseau rouge* de *L'Arrache-coeur*.

> génération, on ne voyait plus guère qu'une sorte de mousse verte et rose où des pommes minuscules roulaient comme des billes[107]. (EJ, 115).

Y donde el Sol se relaciona con la hermosa sonoridad de una aliteración en Z: « Quelques bestioles zonzonnaient dans le soleil ». (EJ, 115). Pero a la mañana siguiente, Chloé se queja de no haber podido dormir por el frío que ha entrado por el cristal de la ventana, roto por Colin. Algunos críticos comentan la posibilidad de que el ardor sexual de Colin sea el causante de la enfermedad de Chloé, de que el nenúfar de Chloé sea, más que la metáfora vegetal de la tuberculosis, una posible gestación o la inoculación de la rabia viril. Lo que es cierto es que el calor del sexo se alía con el malestar físico, por eso Colin no querrá tocar a Chloé.

A partir del capítulo XXVIII, como en los montajes cinematográficos, las secuencias se alternan, y pasamos del espacio de la pareja Colin/Chloé acompañados por Nicolas en el viaje de novios al espacio de la pareja Chick/Alise, acompañados por el otro personaje intermediario Isis. Si el mal de la pareja protagonista empieza a perfilarse en el espacio del viaje, de la carretera y el hotel, la destrucción de Chick y Alise se anuncia en el recinto donde se celebra la multitudinaria conferencia de Partre. Como la pista de patinaje, se trata de un lugar social y está muy negativizado, es un lugar cerrado que no cuenta con la capacidad de albergar a tantos fanáticos. El ambiente es asfixiante, las mujeres se desmayan por la histeria y los que se esconden debajo de la estrada se desnudan para ocupar menos espacio.

No sólo se trata de un espacio reducido sino que acaba destruyéndose por completo, el techo se desmorona sobre la masa de gente blanquecina[108] por el polvo.

En el capítulo siguiente, cambiamos de espacio y de pareja, Colin y Chloé ya están de vuelta y los cambios que se han operado, –el Sol se esconde en el pasillo de la cocina–, sólo son visibles para Nicolas y la ratona. Los azulejos ya no brillan como antes y la luz solar se licuece.

[107] Se trata de una perfecta *mise en abyme* espacial.
[108] Insistencia en la simbología cromática, el blanco es negativo en *L'Écume des jours*.

> Les soleils entraient décidément mal. Les carreaux de céramique jaune paraissaient ternis et voilés d'une légère brume, et les rayons, au lieu de rebondir en gouttelettes métalliques, s'écrasaient sur le sol pour s'étaler en flaques minces et paresseuses. Les murs, pommelés de soleil, ne brillaient plus uniformément, comme avant. (EJ; 122).

La ratona es la única que intenta cambiar ese estado de cosas, que intenta solucionar el problema como si fuera algo físico, por ello rasca las baldosas para sacar brillo y se deja la piel en ello; como vemos es una cadena de clichés que se aplican con otro sentido, con una finalidad poética.

Mientras tanto Colin, despreocupado por ese inquietante fenómeno, piensa que se trata de la usura normal y que el Sol no le abandonará, que volverá a lucir de nuevo. Chloé tampoco es consciente de que su enfermedad comienza ya a encharcar su pulmón y quiere salir a pasear con sus amigos. En el capítulo XXX, Colin, Chloé y Nicolas se dirigen a casa de Isis, y de nuevo hay una repetición del itinerario que hiciera Colin la primera vez para ir a la fiesta. Sigue poniéndose de manifiesto que se ha producido un cambio, pues en el espacio, como en los personajes, hay un antes y un después de la boda.

> La rue avait tout à fait changé d'aspect depuis le départ de Colin et de Chloé. Maintenant les feuilles des arbres étaient grandes et les maisons quittaient leur teinte pâle pour se nuancer d'un vert effacé avant d'acquérir le beige doux de l'été. Le pavé devenait élastique et souple sous les pas et l'air sentait la framboise. (EJ, 125).

Por un lado se anuncia ya el buen tiempo, la primavera y el verano en tanto que, paradójicamente, la nieve se abriga en el pecho de Chloé. Y es una contradicción que ya hemos señalado en el sentido de que el amor en el aire ardiente de Colin llega en invierno, mientras que la enfermedad surge cuando se adivina el buen tiempo[109]. Pero en la lógica interna del *langage-univers*, si lo que crece en el interior de Chloé es un nenúfar, debe brotar en el tiempo de las flores; pero las flores son ambivalentes por eso crecen flores verdes y azules, –de colores fríos, negativos–, en las aceras. « Des fleurs vertes et bleues poussaient le long des trottoirs, et la sève serpentait autour de leurs tiges minces avec un léger *bruit humide*, comme un baiser d'escargots [espiral] ». (EJ, 126).

[109] La naturaleza no parece acompañar aquí los sufrimientos de los personajes.

Estas flores de asfalto connotan lentitud y humedad, como el crecimiento de la ninfea en el pecho de Chloé. Otro dato a tener en cuenta es que, además del colorido primaveral, la calle es jazzística, –calle Sidney-Bechet[110]. (EJ, 126)–, como casi todas las calles de ese París imaginario que tienen nombre de *jazzman*; como la calle Armstrong, o la calle Jimmy Noone que toma Chick para ir a la librería en el capítulo XLII.

Junto al sentido visual y auditivo se une el táctil y el olfativo, « Le pavé devenait élastique et souple sous les pas et l'air sentait la framboise. » (EJ, 125). La blandura del suelo es primordial en la obra de Vian como lo señala Baude[111]. En el *Quartier des amoureuses* (HR) todo el pavimento está recubierto de peluche amarilla y el olor a frambuesa nos recuerda a la nube rosa.

Una vez que las tres parejas se encuentran de nuevo, se produce una escisión espacial, las chicas, acompañadas por Nicolas, como figura tutelar, se van de compras, –espacio elíptico–, y los chicos, Colin y Chick vuelven de nuevo a la pista de patinaje.

En el capítulo XXXI, se produce una repetición del espacio del cap. III, la blancura del hielo, la música, el movimiento giratorio de los patinadores, y aunque al principio parezca que todo sigue igual, no es así. Como veremos *L'Écume des jours* tiene una estructura en espiral, de manera que los espacios y situaciones se repiten, pero no se oponen de forma paralela sino helicoidal, como en el cuerno de la *guidouille*, como si se tratase de un embudo, de tal forma que conforme avanzamos, todo, incluido el espacio, se degrada cada vez más. « Je suis formellement partisan d'une spirale oblique, figure qui permet le retour en arrière au moment même que l'on progresse, méthode hypocrite peut-être mais qui cesse de l'être dès l'instant que l'on prévient, et présente en outre un caractère rassurant et élastique[112]. ».

Cuando Colin conoce la noticia del síncope de Chloé, a través del teléfono, –espacio desdoblado–, mata al poco diligente empleado de la pista de patinaje y mete su cadáver

[110] *Jazzman* negro de Nueva Orleáns, (1897-1959), profesional a los trece años, saxo soprano de un excelente jazz de los orígenes, se instaló en Francia en 1948.
[111] Baude, Jeanne-Marie, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian. », in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 219-233.
[112] Palabras de Boris Vian de su conferencia *Approche discrète de l'objet*, recogidas por Jean Clouzet, *Boris Vian*, Paris, Seghers, 1966, p. 154.

en una taquilla[113], escupiéndole[114] y se va corriendo a su casa, mientras Chick cierra la taquilla del muerto. Como hemos señalado, los recorridos, las travesías de Colin hacia o desde su casa son interesantes[115] porque en ese espacio *boomerang* observamos cómo cada vez que se repite el itinerario de ida y vuelta de la espiral, cada vez la carrera alocada, la cabalgata nocturna, está más presente. Si antes caminaba soñador por la calle y se fijaba en las flores y el amor que se respiraba, ahora tiene miedo y corre como en una pesadilla. « Et Colin courait, courait, l'angle aigu de l'horizon, serré entre les maisons, se précipitait vers lui. Sous ses pas, il faisait nuit. Une nuit d'ouate noire, amorphe et inorganique. » (EJ, Cap. XXXII, 129). Otra vez el mundo al revés con el cielo en el suelo; y bajo sus pasos se hace de noche, porque ya es tarde, pero no sólo en el exterior, en la calle que se oscurece, sino porque la noche lo envuelve por dentro; Colin mira al suelo y lo ve todo negro, sin esperanza, sin luz. Mientras en él se clava como un puñal[116] el ángulo agudo del horizonte.

En este espacio opresor y «doloroso» abundan las formas puntiagudas, punzantes, las aristas, los filos, los cantos, las salientes, las superficies cortantes, desafiantes, que cercenan, que amputan, « Il courait vers le sommet de la pyramide » (EJ, 129). En contraste con las figuras esféricas, que pertenecen a Chloé, a la redondez femenina, así como la luz; ya que mientras Colin corre entre tinieblas, « Chloé reposait, très claire, sur le beau lit de leurs noces ». Y frente al dinamismo frenético de Colin contrasta el hieratismo más absoluto de la mujer esfinge, postrada en el lecho nupcial que se convierte en cama de enfermo y en tálamo funerario.

Llegar hasta ella, hasta su cama, supone para Colin un esfuerzo sobrehumano, pero él está dispuesto a franquear todos los obstáculos, « Le trottoir se dressa devant lui. Il le franchit d'un bond géant. » (EJ, 129). Todos los impedimentos se materializan, y hasta subir una acera, o subir hasta la habitación, se convierte en una batalla agotadora. Se produce una verticalización del espacio, la horizontalidad de la acera se transforma en

[113] Como si fuera un nicho impersonal, marcado sólo con un número. A eso se reducen los seres no individualizados.
[114] ¡*J'irai cracher sur vos tombes*!. El Otro no cuenta para el héroe que *pour du beurre*. Los demás le dan igual, el sentimiento amoroso siempre es necesariamente egoísta.
[115] Como lo señala también Baude en « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian », *op. cit*., p. 225.
[116] Gaston Bachelard en *La Terre et les rêveries de la volonté* dice que las imágenes cortantes revelan un sadismo cirujano y señala las metáforas de la llaga en el metal. Las imágenes de la enfermedad tienen sentido en tanto que aluden a las metáforas metálicas, las imágenes metálicas tienen vida en tanto que aluden a las metáforas de la enfermedad.

un muro defensor y agresivo. Colin, en su desesperación, crea espacios imaginarios sólidos, compactos, que le separan de su amada, como le sucederá también cuando quiera seguirla en la consulta del Pr. Mangemanche, y su sensación de impotencia se proyectará en un velo palpable[117].

> Colin voulut suivre Chloé et le professeur, mais il dut écarter une sorte de voile invisible et consistant qui venait de s'interposer entre eux. Son coeur éprouvait une angoisse étrange et battait irrégulièrement. Il fit un effort, se ressaisit et serra les poings. Rassemblant toutes ses forces, il réussit à avancer de quelques pas et, dès qu'il toucha la main de Chloé, cela disparut. (EJ, 147).

Colin sentirá miedo y del mismo modo que le cuesta mucho correr hacia su casa, como si fuera una carrera de obstáculos, en la consulta del médico también sentirá una barrera física, que le impide enfrentarse con la realidad.

Una vez juntos, en la intimidad de la alcoba, a Colin y Chloé les envuelve la noche concéntrica, esférica. « Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés. » (EJ, 131). En ese proceso de manifestar la interioridad de los personajes los recuerdos se metaforizan en peces, en elementos marinos del tiempo, de la espuma de los días.

Y al escuchar a Ellington, con Johnny Hodges como intérprete, la habitación cambia su forma cuadrada, cartesiana y se redondea sensualmente, como el seno de Chloé.

> La sensualité à l'état pur, dégagée du corps. Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère. – C'était *The Mood To Be Wooed,* dit Colin.
> – C'est ce que je sentais, dit Chloé. Comment le docteur va-t-il pouvoir entrer dans notre chambre avec la forme qu'elle a ? (EJ, 131).

Efectivamente, en el capítulo siguiente, cap. XXXIV, el Pr. Mangemanche, gran conocedor también de Ellington, reconoce la causa-efecto del cambio de forma de la habitación, como sucederá con la enfermedad, pero en lugar de sensual, esa forma

[117] Porque la materia nos revela nuestras fuerzas, es nuestro espejo energético.

esférica, –la del vestíbulo de su consulta–, le resulta triste, y en su calidad de médico les ofrece un remedio o cura. « [...] cette pièce sphérique a quelque chose de déprimant. Essayer de passer *Slap Happy*, ça la fera probablement revenir en place, ou alors rabotez-la. » (EJ, 135-136).

Remedios es lo que busca Colin en la acuática tienda del farmacéutico en el cap. XXXV. Colin y Chick, sentados en terciopelo púrpura miran atónitos a su alrededor lo que les ofrece la tienda de las soluciones: un acuario con ranas, bocales[118], tubos de ensayo con líquidos, como el agua estancada. Detrás de ellos un cuadro que representa al comerciante fornicando con su madre, vestido de César Borgia y máquinas para fabricar píldoras, recogidas por manos de cera que las entuban. Es un espacio turbador, negativo. Frente a los espacios que nosotros llamamos «sociales»: pista de patinaje, hotel, sala de conferencias, farmacia... el espacio íntimo, de la pareja, la alcoba sigue siendo un refugio frente a todo; en el cap. XXXVI, en la habitación de los enamorados, –que después se convertirá sólo en la habitación de Chloé[119]–, se respira el viento con olor a flores y entra el Sol de medio día.

> Le soleil dépliait lentement ses rayons et les hasardait avec précaution dans des endroits qu'il ne pouvait atteindre directement, les recourbant à angles arrondis et onctueux, mais se heurtait à des choses très noires et les retirait très vite, d'un mouvement nerveux et précis de poulpe doré. [...] Il [Colin] pinça vigoureusement l'extrémité d'un rayon de soleil qui allait atteindre l'oeil de Chloé. (EJ, 141).

Como hemos visto hasta ahora, el animismo del Sol es fundamental en esta novela de luz y de sombras, el Sol se animaliza, es un pulpo dorado y sus tentáculos son los rayos. La luz se materializa, se puede coger, se puede frotar y llevar a otro sitio como hace la ratona gris de negros bigotes. Con la luz se puede rellenar un mechero, como hace Chick, o se puede guardar en un bolsillo, como hace Nicolas con la brillante cabellera de Alise.

[118] Repetición siniestra del motivo de decoración inicial, de los embriones de pollos sobre la mesa.
[119] La habitación sólo aparece descrita después de la boda, y como espacio de la pareja.

Los cambios del apartamento, de los que ya eran conscientes la ratona, Nicolas y Colin, son percibidos por primera vez por Chloé únicamente cuando salen de ese reducto de intimidad para dirigirse a la consulta de Mangemanche. Como Zénobie en *Les Bâtisseurs d'empire*, quiere conocer las causas, « – Qu'est-ce qu'il y a, ici ? Il fait moins jour que d'habitude... » (EJ, 144). Ella recuerda muy bien hasta dónde llegaba la luz en el pasillo, que ahora se sitúa mucho más rezagada, y Colin hace lo posible por ocultar la degradación, no sólo por ella sino porque no quiere, ni puede, intuir que su felicidad sea tan corta, que algo pueda fallar en su universo de despreocupación.

Chloé está contenta porque salen al exterior en primavera, pero su alegría se empaña en cuanto entran en el barrio médico. El paisaje urbano cambia radicalmente, deja de oler a árboles y a Sol, y perciben el olor de los anestésicos. Pero lo más desagradable es un canal ancho recubierto con rejas de hormigón de barrotes estrechos, bajo las cuales fluye un arroyo de alcohol y de éter que arrastra suciedades y deshechos humanos, pues allí van a parar todos los desperdicios que evacuan los médicos; son las cloacas del cuerpo. « De longs filaments de sang à demi coagulé teignaient ça et là le flux volatil[120] et des lambeaux de chair à demi décomposée passaient lentement[121] [...] On ne sentait rien que l'odeur de l'éther. » (EJ, 145). Como con el espectáculo de las minas de cobre, Colin y Chloé se ven obligados a enfrentarse a una realidad desagradable. Chloé se lamenta de no haber ido en coche[122].

La consulta del Prof. Mangemanche está irónicamente decorada con fotos de curaciones conseguidas, Colin lo encuentra muy artístico pero a Chloé le parece una carnicería[123]. En la puerta « L'enseigne du professeur Mangemanche représentait une immense mâchoire en train d'engloutir[124] une pelle de terrassier dont seul le fer dépassait ». (EJ, 145-146). Y el vestíbulo « [...] un grand vestibule rond entièrement émaillé de blanc. » (EJ, 146). Espacio redondo, blanco y brillante, como la pista de

[120] Con el éter tenemos una mezcla de elementos, líquido y aéreo, como en la ciénaga se confunde la tierra y el agua.
[121] Exactamente igual que ocurrirá en el arroyo rojo del pueblo de *L'Arrache-coeur*. Donde se mezcla ese color sangre con el elemento acuático en el que flota la carroña humana, la carne putrefacta, que La Gloïre y después Jacquemort deberán recoger con sus dientes.
[122] ¿Para poner quizá los filtros de colores en las ventanillas?
[123] Como la decoración del vestuario improvisado en la fiesta de Isis.
[124] Dibujo o emblema que se explica por el nombre del profesor Zampamangos, o Zampamangas si pensamos en la amputación de la mano de su interno en *L'Automne à Pékin*. Pero, sobre todo, pretexto para repetir una imagen de mordedura, de mutilación.

patinaje, con una puerta que luce, de nuevo, su emblema en oro[125], y la de su otra puerta transparente, como si fuera una clínica de Ciencia Ficción, pero continúa siendo un espacio tan negativo como el de la farmacia.

En cuanto a la metamorfosis, la reducción y la licuefacción del apartamento de Colin y Chloé, el lector es testigo de esos cambios a partir del capítulo XLI, junto a los personajes externos al espacio que lo visitan, del mismo modo que visitan a Chloé enferma. Alise que va a ver a Chloé afirma que todo le parece cambiado, y lo mismo opinará Isis y Chick[126]. Todo es más pequeño, más estrecho y más oscuro, « La porte d'entrée lui paraissait [a Alise] plus étroite que d'habitude. Le tapis semblait terne et aminci. [...] – Il fait moins clair qu'avant, ici, dit-elle. À quoi cela tient-il ? [...] On a l'impression que l'atmosphère n'est plus la même. » (EJ, 150). Por supuesto el ambiente no es el mismo, porque la desgracia ha entrado literalmente en la casa, que pasa de ser un nido de amor radiante y cálido a convertirse en un espacio mortuorio húmedo y frío como el cementerio del final. En la casa no sólo ya no entra la luz del Sol sino que incluso se niega a lucir la luz artificial. « – Les lampes meurent, dit Chloé. Les murs rétrécissent aussi. et la fenêtre, ici, aussi. » (EJ, 152). Los techos bajan, las ventanas se empequeñecen, como en la casa del conejo blanco, en la que se ve atrapada Alicia cuando crece demasiado.

> La grande baie vitrée qui courait sur toute la largeur du mur n'occupait plus que deux rectangles oblongs arrondis aux extrémités. [...] barrant la route au soleil. Le plafond avait baissé notablement et la plate-forme où reposait le lit de Colin et Chloé n'était plus très loin du plancher. (EJ, 152).

Frente a estos fenómenos extraños, la ratona es la única que no abandonará nunca el cuidado de Chloé, –Nicolas se va a servir a casa de los Ponteauzanne y Colin tiene que trabajar– llevándole de vez en cuando, con mucha ternura y sacrificio, la luz que rasca y transporta hasta su lecho.

[125] Pero no se trata del oro del Sol, sino del metal frío con el que se le pagará al chivo expiatorio de *L'Arrache-coeur*.
[126] Nicolas se degrada, envejece, porque forma parte del apartamento y lo sufre desde dentro. Él, como la ratona, es también un lar de la casa y se deteriora junto a ella, forma cuerpo común, hasta que Colin lo expulsa por su bien.

Chick también percibe la usura de la casa, en el capítulo XLIII se repite la primera escena del encuentro de Colin y Chick[127], alrededor de la mesa[128], pero ahora ya no hay mantel celeste y la madera está grasosa. No se puede limpiar porque la suciedad viene de dentro, de la materia misma, y todo es de peor calidad, « – Et est-ce que le tapis n'était pas en laine, avant ? demanda Chick. Celui-là a l'air en coton... [...] on a l'impression que le monde s'étrique autour de toi. » (EJ, 156). Eso es exactamente lo que sucede. No sólo cambian las dimensiones y las formas del apartamento, –Chick se va a medir el comedor porque cree que por momentos cambia el tamaño de la estancia. « – Ça rétrécit, dit Chick, et la pièce aussi. » (EJ, 156)–, sino que también cambian las materias, la alfombra de lana se hace de algodón, el horno eléctrico de carbón... todo se empobrece a la velocidad del sueño.

Al principio, Colin no achaca estos cambios a la enfermedad sino a la falta de *doublezons*, de Sol artificial, de oro que ya no luce. El Sol se vuelve líquido, siniestro, ya no golpea con fuerza ni produce el sonido metálico de los grifos.

> À travers les vitres, de chaque côté, on distinguait un soleil terne, blafard, semé de grandes taches noires, un peu plus lumineux en son centre. Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir mais, au contact des carreaux de céramique autrefois si brillants, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides [...] Elle [la souris] ne pouvait plus jouer sur le sol avec les rayons d'or, comme avant. Elle était blottie dans un amas de menus morceaux de tissu et frissonnait, ses longues moustaches engluées d'humidité. Elle avait, pendant un temps, réussi à gratter un peu les carreaux pour qu'ils brillent de nouveau, mais la tâche était trop immense pour ses petites pattes et elle restait désormais dans son coin, tremblante et sans forces. (EJ, 158).

La ratona se da por vencida, no puede luchar contra esa transformación, igual que Nicolas amolda sus menús a la situación económica del momento. En la segunda visita de Mangemanche a la casa, (cap. XLVII), el doctor ni siquiera reconocerá el apartamento.

[127] Chloé está de nuevo ausente, pero esta vez no en el Midi sino en la montaña para curarse de su nenúfar-tisis.
[128] Movimientos giratorios en las escenas, en las situaciones que se repiten, pero no en redondo sino en espiral, en una espiral que se cierra en un vórtice.

> – Vous avez changé d'appartement, dit le professeur, c'était moins loin avant.
> – Mais non, dit Colin. C'est le même.
> – Mais non, dit le professeur. Quand vous faites une plaisanterie, vous avez intérêt à avoir l'air plus sérieux et à trouver des réponses plus spirituelles. (EJ, 168).

El dormitorio ha perdido toda su sensualidad para convertirse en la habitación de una enferma. « La grande baie était complètement divisée en quatre petites fenêtres carrées par les pédoncules de pierre qui avaient fini de pousser. Il y régnait une lumière un peu grise mais propre. Il faisait chaud. » (EJ, 168).

Como hemos apuntado la degradación del apartamento, que continúa su proceso de destrucción, es observada por los personajes que van a visitar a Chloé o a Colin. Isis y Nicolas, en el capítulo L, son testigos de que « L'escalier diminuait brusquement de largeur à l'étage de Colin et Isis pouvait toucher, à la fois, la rampe et la paroi froide sans écarter les bras. Le tapis n'était plus qu'un léger duvet qui couvrait à peine le bois. » (EJ, 174). La escalera se estrecha, la alfombra se trasluce, los escalones se distienden con un *éclaboussement humide*, el parqué está frío como una ciénaga y ya no hay nadie para abrir la puerta.

Como en una espiral las escenas se repiten pero cada vez van intensificándose los signos de la destrucción. Isis intenta consolar a Chloé mintiéndola « La chambre a changé, tu vois. – Je l'aime mieux comme ça, dit Isis. C'était trop grande avant ». (EJ, 176) y cuando Chloé le pregunta por las demás estancias, se muestra evasiva.

> Le jour était bleu dans la chambre et presque vert aux angles. [cielo marino, acuoso] Il n'y avait pas encore trace d'humidité et le tapis restait assez haut, mais une des quatre fenêtres carrées se fermait presque complètement. Isis entendit *le bruit humide* des pas de Colin dans l'entrée [...] Il avait une grosse gerbe de lilas dans les bras. (EJ, 176-177).

La habitación de Chloé se convierte en un invernadero, en un jardín artificial, de flores muertas, morbosas, que da pie al proceso vegetativo del apartamento.

Al final el espacio íntimo en el que ya no puede refugiarse Colin, el tálamo funerario rodeado de flores[129] de Chloé, que antes era el lecho nupcial, se vuelve lúgubre inmerso en la oscuridad de sus destinos negros. « Il faisait presque noir dans la pièce. [...] le jour

[129] Pensemos en Ofelia o en la muerte de Albine en *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola.

n'entrait plus qu'en une bande étroite. Il [Colin] avait juste le front et les yeux éclairés. Le reste de sa figure vivait dans l'ombre. Son pick-up ne marchait plus [...] Les disques s'usaient aussi. » (EJ, 183). Colin está privado de toda la alegría de la luz y de la música, mientras su Chloé duerme en estado letárgico.

La gloria del lujo sólo la da el dinero y si no es así todo se vuelve mugriento y se deshace como un cuerpo con lepra. Hace frío, los radiadores no calientan, el arquitecto de la casa está enfermo, –como Chloé y como la casa–. Colin, se desmorona, ya no cree que nada se vaya a arreglar si no es con su trabajo.

En el capítulo XLIV, empieza su tentativa de buscar empleo, en unas oficinas impersonales, en las que su ficha es disparada por una pistola. El campo semántico de la descripción de ese espacio es tan negativo « porte noire, tranchait, pierre froide » que intenta conseguir *doublezons* vendiendo el *pianocktail*.

Cuando sale de la casa del *antiquitaire*, en el capitulo XLV, con los *doublezons* en el bolsillo, « Le ciel bleu-vert[130] pendait presque jusqu'au pavé et de grandes taches blanches marquaient sur le sol la place où des nuages venaient de se fracasser. » (EJ, 165), Una vez más el mundo al revés, el cielo no está arriba sino abajo, es verde-azul como el mar y las nubes blancas son como la espuma que *fracasse*.

La degradación de Chick también se refleja en el espacio de su trabajo, al igual que Colin, necesita *doublezons*, y entra a trabajar como ingeniero en una fábrica futurista[131] de pesadilla. En el capítulo XLVIII, nos vemos envueltos en otro espacio social, extremadamente negativo[132], vapor y humo negro, ruidos obsesivos y desagradables « [...] sourd vrombissement des turboalternateurs généraux, chuintement des ponts roulants... » (EJ, 170). Oscuridad, luces rojas que chorrean, en un infierno en el que se abren las fauces encarnadas de los hornos, y que funciona, que palpita, como un corazón monstruoso.

Al igual que Chick, Colin también se interna en una serie de espacios laborales siniestros, antes de llegar a la fábrica de armamento, en el cap. L, Colin camina por una calle tétrica, con « [...] dômes de verre qui prenaient, au jour, un éclat glauque et

[130] Cielo/mar verdi-azul como el de la atmósfera en las alturas de la iglesia en la boda de Colin y Chloé.
[131] Que nos recuerda la fábrica de *Metrópolis*.
[132] Como lo será también la fábrica armamentística en la que trabaje Colin.

incertain [...] Il voyait alors le ciel, rayé[133] transversalement de marron sale et de bleu. » (EJ, 177). Un cielo extraño, como ensuciado de barro, mancillado. Intenta andar deprisa pero lo hace con dificultad porque se hunde en la tierra caliente[134]. « Il pressa le pas, arrachant ses pieds des trous qu'ils formaient dans le sol. La terre se resserrait aussitôt comme un muscle circulaire[135]... » (EJ, 178). A medida que se acerca a la fábrica, la presencia de la tierra en bloques, estéril, mortífera, sin vegetación, es muy significativa, ya que precisamente los cañones de los fusiles son «incubados» en esa tierra[136].

Los malos augurios no dejan de planear en forma de pájaros oscuros que giran en torno a las chimeneas de la fábrica[137], y Colin debe limpiarse los pies de barro al entrar en un «felpudo» en forma de reja reluciente de láminas aceradas[138]. Espacio de peligro, Colin se adentra en una especie de garganta[139], en un pasillo bajo, con baldosas rojas en el suelo y escaleras de ladrillo rojo. La descripción de su lugar de trabajo nos hace pensar, por su tamaño reducido y cuadrado en una jaula de gallinas, como las oficinas en *Vercoquin et le plancton*; un espacio impersonal, de materiales fríos, asépticos, de vidrio, de hierro azul, pero también en una tumba, con el montículo de tierra estéril.

> La pièce était petite, carrée. Les murs et le sol étaient de verre. Sur le sol, reposait un gros massif de terre en forme de cercueil, mais très épais, un mètre au moins. Une lourde couverture de laine était roulée à côté, par terre. Aucun meuble. Une petite niche pratiquée dans le mur renfermait un coffret de fer bleu. (EJ, 179).

[133] Presencia de nuevo del estampado a rayas, tan recurrente en la obra de Vian, en la vestimenta de los personajes o en el espacio.
[134] Importancia de las características, de la dureza o la blandura del soporte, de la superficie en la que el personaje se apoya o se desplaza.
[135] La tierra se animiza y lo engulle, se lo traga.
[136] Bachelard, en el capítulo VI « Le lyrisme dynamique du forgeron » de *La Terre et les rêveries de la volonté* (1947), habla de la relación entre la tierra y el metal y afirma que la creación forjadora es diferente de la moldeadora, en una se endurece la materia blanda y en la otra se ablanda la materia dura. Pero si el calor del combate está ya en potencia en el fuego de la espada heroicamente templada, el calor humano que debe desprender Colin cuando incuba las frías semillas de los cañones de fusil, es de una naturaleza completamente diferente, el heroismo guerrero se muda por un heroismo amoroso, que desbarata al arma metálica.
[137] Como los pájaros rojos que volaban al ras de los hilos telegráficos.
[138] Las aristas agresivas e hirientes una vez más.
[139] Imágenes de bocas y anos. Acciones de deglutir y defecar.

Los espacios de la pareja formada por Chick y Alise, –que también sufre la violencia del destino negro–, se acaban destruyendo del mismo modo, pero si a Colin y Chloé les corresponde el elemento femenino, acuático, a Chick y Alise se les adjudica el fuego[140].

A partir del cap. LIV se nos presenta como un montaje cinematográfico, con una alternancia de secuencias, lo que sucede con Chick y su espacio y cómo Alise se convierte en un ángel exterminador. En ese cap. LIV aparece por primera vez Chick en su territorio, en su casa, de la que ha expulsado a Alise, –como Clémentine expulsará a Angel de su espacio (AC) y como Wolf se auto-expulsará de la casa que comparte con Lil (HR)–, y que ahora sólo le sirve como almacén de los objetos fetiches de Partre que ha conseguido adquirir.

> [...] il regardait par la fenêtre et constata que des fumées s'élevaient ça et là sur les toits, en grosses volutes bleues, colorées de rouge par dessous, comme des fumées de papier. Il voyait machinalement le rouge gagner sur le bleu[141] et les mots s'entrechoquaient avec de grandes lueurs, ouvrant à sa figure un champ de repos doux comme de la mousse au mois de mai. (EJ, 187).

Chick en su interior, desde la ventana, –espacio desdoblado–, observa el humo, –el indicio de lo que sucede fuera–, de los incendios de las librerías provocados por Alise, y por tanto, de ese modo, participa sin saberlo del espacio de Alise, que acabará por alcanzarle, por reunirse de nuevo con él en la muerte a través del fuego; porque al final el edificio en el que vive Chick será víctima de las llamas avivadas por Alise.

El fuego, que lo consume todo, es muy frecuente en la destrucción del espacio vianesco, como se observa en el relato « Les Pompiers[142] ».

Este mismo efecto de colisión violenta y agresiva asociada al fuego se encuentra en las palabras entrechocadas con grandes destellos, como en un fuego artificial, en la escena en la que Chick escucha al mismo tiempo dos discos diferentes de discursos de Partre para conseguir ver lucir en su mente una idea nueva del choque de dos ideas anteriores[143]. De forma que el sonido de las palabras que colisionan, como en una disputa, se cruza, como los colores azul y rojo del humo del papel, con el indicio visual

[140] *Vid*., Bachelard, *La psychanalyse du feu*, (1949), Paris, Gallimard, 1981.
[141] El color violeta está muy presente, combinación de los primarios rojo y azul, color de la templanza.
[142] Relato en el que un padre negligente deja que su hijo Pat, ¿Patrick?, se divierta con las cerillas quemando la casa. Al fin y al cabo ¿las cerillas no están hechas para quemar?
[143] De nuevo se ataca el lenguaje convencional, las frases hechas, los clichés.

del desastre que ha provocado Alise, al quemar los libros de su adorado Partre. El papel es lo que arde y sólo quedan las palabras.

En el capítulo siguiente, LVI, centrado en Alise, se produce un *flash-back* porque la joven todavía no ha empezado su carrera incendiaria. En ese momento se dirige al café[144] donde suele ir Partre para matarle y en el cap. LVII ya ha quemado dos librerías de las que brota un humo negro.

Sistemáticamente, con un procedimiento metódico, Alise arranca el minúsculo corazón de los libreros y chamusca las obras de Jean-Sol Partre.

> Loin derrière elle on voyait monter des grosses colonnes de fumée dans le ciel et les gens se pressaient pour regarder marcher les appareils compliqués du Corps des Pompiers. Leurs grosses voitures blanches[145] passèrent dans la rue comme elle refermait la porte ; elle les suivit des yeux à travers la glace, et le libraire s'approcha d'elle en lui demandant ce qu'elle désirait. (EJ, 192).

De nuevo con Chick, su apartamento es asaltado por los *Douglas* y *passé à tabac de contrebande*. Sus libros pisoteados y sus tocadiscos destruidos antes de que los agentes le asesinen con sus *igualizadores*. Pero a través de la ventana del apartamento la mirada del Sénéchal focalizará de nuevo el humo que hace referencia a Alise, de forma que ella esté presente por sus actos. Alise continúa con su labor destructora, acercándose cada vez más peligrosamente a su amor, porque su objetivo era quemar todas las librerías que estuvieran al alcance de Chick. De ese modo, con el fuego y como si se tratase de un terremoto destructivo, Alise no sólo quiere salvar a su novio sino también a sí misma, a su amor.

Lo que Alise no sabrá nunca, pues morirá antes, es que sus esfuerzos han sido vanos porque Chick ya está muerto y que « Sous son corps, la flaque de sang se coagulait en étoile. » (EJ, 195). Su sangre estrellada, extendida en aristas hirientes que cortan como las « lames triangulaires [qui] tournaient à l'intérieur [de son ventre]. » (EJ, 194).

Chick acabará carbonizado por su amada, quemado por el Sol de sus cabellos. Nicolas, que busca a Alise porque se teme lo peor de su resuelta sobrina, sigue el rastro del fuego y entra en la librería en llamas, vecina a la casa de Chick. « Le feu jaillissait en grosses sphères rouges et en langues pointues [animación del fuego] qui perçaient

[144] Al café de Flore o al *Deux Magots*. *Vid*., Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, *op. cit*.
[145] El insistente y morboso color blanco.

d'un seul coup les murs épais de la boutique. » (EJ, 195). Allí recoge la cabellera incombustible de Alise, por ser más brillante que el mismo fuego, cabellera que se focaliza en un primer plano y que indica la muerte de la joven en una elipsis. Y Nicolas se lleva, guardada en su chaqueta, lo único que ha quedado de la dorada Alise[146]. « En écartant un peu le revers de son veston, il se trouvait tout baigné de soleil. Seul ses yeux restaient dans l'ombre. » (EJ, 196).

Una vez que la pareja formada por Chick y Alise ha desaparecido[147], el relato vuelve a centrarse en la pareja principal, Colin y Chloé, que se ubicarán hasta el final en espacios separados. Colin, para comprar las flores se verá obligado a alejarse de su casa y a trabajar, de forma inverosímil, durante veinticuatro horas lejos de Chloé. Primero en la Reserva de Oro[148], en el cap. LXI, en una inmensa bodega subterránea, que Colin recorre durante todo el día, a oscuras, sin poder abarcarla en su inmensidad. « La cave était très grande. Il fallait un jour, en allant vite, pour en faire le tour. Au centre, se trouvait la chambre blindée où l'or mûrissait[149] lentement dans une atmosphère de gaz mortels. » (EJ 196). Colin debe pasar por cada pilar débilmente iluminado en un tiempo determinado, pero no puede evitar mirar a todos lados despavorido, al escuchar los ruidos que son su propio eco y perdiendo así los valiosos segundos, que provocan su despido. Luego, cuando trabaja como mensajero de malas noticias[150] « On lui lançait à la tête des objets lourds et blessants, et des mots durs et pointus, et on le mettait à la porte. » (EJ, 199). Las palabras se reifican, se solidifican, son impenetrables e hirientes como las superficies con aristas. Y, mientras, el apartamento, que pertenece ya exclusivamente a Chloé, se convierte en una cueva con una única vía que conduce hasta el reducto de la enferma.

[146] Lo cual nos conduce a pensar en el fetichismo de la cabellera de Maupassant, pero también, teniendo en cuenta la predilección de Vian por los *westerns*, en una alusión a los pieles rojas que cortan las cabelleras y las lucen como trofeos.
[147] Otro mal augurio de lo que sucederá con Colin y Chloé, porque todo son malos presagios.
[148] Como ya hemos anunciado, el oro, –el oro de La Gloïre–, es un elemento frío, un metal que simboliza al *doublezon*, al dinero, y no al cálido Sol. Negativo especialmente por su acumulación absurda. En *L'Arrache-coeur* la casa de La Gloïre se convierte en una especie de palacio del Rey Midas.
[149] El metal frío, como los cañones de fusiles, se vegetaliza.
[150] Todos los presagios negativos que han ido presentándose en clave a lo largo de toda una novela que se construye en espiral como si se tratara de un disco rayado, culminan en este último oficio de Colin.

> On ne pouvait plus entrer dans la salle à manger. Le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales, mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide. La porte du couloir ne s'ouvrait plus. Seul subsistait un étroit passage menant de l'entrée à la chambre de Chloé. (EJ, 197).

En el cap. LXIV, se produce la Gran elipsis. Por pudor y por la sublimación de la muerte de Chloé, ésta desgracia no se narra, simplemente Colin lo sabe por adelantado, porque él no es otro que el mensajero de las malas noticias. Y aparece ya, en este capítulo, en la iglesia discutiendo con los mismos religiosos que oficiaron su boda.

Pero frente al oropel, al lujo, la alegría y la música de los esponsales, por la ley del embudo en la que cae Colin en espiral[151], el funeral será muy distinto.

Como se trata de una ceremonia de pobres, el cajón negro donde se encuentra el cuerpo invisible e innombrado de Chloé es lanzado por la ventana sin ningún miramiento y conducido sin honores en un camión rojo chillón. El sepelio culmina, como no podía ser de otro modo, en la ciénaga, en el pantano que rodea la isla-cementerio, a donde vuelve el nenúfar. En el cap. LXVI se describe la tétrica escena del entierro en las marismas pútridas, en la Nada, en las aguas que se confunden con la tierra y con la bruma, que impiden ver nítidamente los contornos de la realidad[152]. Donde todo es indeciso, impreciso, donde la niebla y el suelo se mezclan.

> [...] le jour baissait. Le cimetière des pauvres était très loin. [...] Colin venait au cimetière pour la première fois ; il était situé dans une île de forme indécise, dont les contours changeaient souvent avec le poids de l'eau. On la distinguait vaguement à travers les brouillards. (EJ, 203).

El tablón que comunica con la isla, es gris y desaparece a lo lejos en la bruma. « [...] sur le gris[153] du brouillard, cela faisait très triste. » (EJ, 203); cuando llegan al centro, la plancha toca el agua por el peso. « [...] l'eau la recouvrait presque ; elle était sombre et transparente, Colin se pencha à droite, il regarda vers le fond, il croyait voir une chose blanche remuer vaguement dans la profondeur ». (EJ, 203). Colin ya no mira

[151] Colin ya no ve la tierra bajo sus pies, siente vértigo, por eso se tirará al vacío.
[152] Bachelard, en el cap. IV « La pâte » de *La Terre et les rêveries de la volonté* trata la ensoñación mesomorfa, intermediaria entre la tierra y el agua. Habla de la unión y la lucha del agua y la tierra, de un elemento masculino y otro femenino, que provocan muchas imágenes del dinamismo de la materia. Esta ambivalencia material se da con el predominio de uno de los dos elementos.
[153] Del amarillo limón de la primera parte pasamos al final gris. Color que predomina en *L'Herbe rouge* junto al rojo.

atentamente en el espejo de su cuarto de baño las espinillas de su nariz, ahora sólo busca en la profundidad de las aguas a su Chloé.

El ambiente no puede ser más desolador « Le sentier décrivait des sinuosités bizarres, aux formes désolées, et le sol était poreux et friable. » (EJ, 203-204), « Les feuilles des plantes tournaient au gris léger et les nervures ressortaient en or sur leur chair veloutée. Les arbres longs et flexibles, poussaient de chaque côté et retombaient en arc d'un bord à l'autre du chemin. » (EJ, 204). Como la casa que se equipara al cementerio, invadida de vegetación letal y de humedad[154]. « [...] le jour produisait un halo blanc, sans éclat. » (EJ, 204). Los rayos de Sol de la cocina ya no repiquetean.

Chloé acabará en el agujero, tragada por la nada, fundida con la materia, como si fuera una basura y a esas profundidades acuáticas parece que se lanzará Colin, siguiendo a su amada[155], del mismo modo que la ratona, el último personaje focalizado, el lar de la casa, se adentrará en la oscuridad de las profundas y malolientes fauces de un felino.

En *L'Écume des jours* el espacio se asocia claramente con la decadencia progresiva de los personajes, sobre todo a través de la reducción y de la licuefacción, porque Vian busca y muestra un mundo anti-mimético, situado más allá de la realidad, un mundo onírico y subjetivo en el que el espacio sea una reverberación del mundo interior, del espacio psíquico del personaje. Un universo en el que toda búsqueda de profundidad interior se traduzca en un trayecto espacial y en una intercomunicación con el medio. La psicología de los personajes se exterioriza, se transluce a través del espacio y el espacio se convierte, al menos en esta novela, en un personaje más[156]. « [...] una especie de ecuación entre los personajes y el espacio, sin que pueda decirse a ciencia cierta si unos u otro son causa o efecto[157] ». Pues, según Colin, no es la gente la que cambia sino las cosas lo que hace cambiar a la gente[158].

[154] « [...] le plafond rejoignit le plancher et de longs vermicules de matière inerte jaillirent en se tordant lentement par les interstices de la suture. » (EJ, 205). La ratona consigue salir de la casa antes de que el techo y el suelo se junten como en las trampas mortíferas y huye por debajo de la puerta hacia la calle.
[155] Como el marido de Léopoldine Hugo.
[156] Por eso nos hemos detenido más en esta novela, por considerar que es esencial en el estudio del personaje de novela vianesco.
[157] Real, E., Introducción a *La Espuma de los días*, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales, [edición a cargo de Elena Real, traducción de Joan Verdegal], 2000, p. 51.
[158] « Les gens ne changent pas. Ce sont les choses qui changent. » (EJ, 185).

La reducción progresiva del espacio puede interpretarse como una manifestación del miedo a la muerte, a lo desconocido, y a la pérdida de tiempo. En la obra de teatro *Les Bâtisseurs d'empire* Vian repite este procedimiento asfixiante, pues a medida que una familia huye de un Ruido desconocido hacia los pisos superiores del edificio, su vivienda es cada vez más pequeña e inhóspita. Y al mismo tiempo los personajes van desapareciendo en ese movimiento ascendente, como si se tratara de una caída pero al revés. De nuevo nos encontramos con la estructura de la escalera de caracol que se estrecha en el rellano final. Al final del segundo acto, la reducción del espacio teatral-vital se acelera, como sucede conforme nos acercamos al final de *L'Écume des jours*.

Tal vez, en la mente de Boris Vian, al crear estos espacios opresivos tuviera muy en cuenta su propia experiencia personal con el espacio hogareño[159], ya que una de las consecuencias más directas del desastre económico de sus padres fue el hecho de que la familia tuviera que trasladarse a la casa del guarda o del portero de la villa *Les Fauvettes*, para poder alquilarla. Y sufrir después la pérdida de la casa de la playa en Normandía, en Landemer, arrasada por los pillajes alemanes y por los bombardeos aliados. Más tarde, cuando Boris vivía ya en París, el espacio de su vivienda siguió siendo problemático[160], como lo atestiguan algunos artículos de la revista *Constellation*, « J'ai trouvé un appartement et depuis... je ne m'en sors plus[161] », y en « Un appartement dans un dé à coudre[162] », en los que Boris, con un tono humorístico, deleitaba a sus lectores con las estrategias que tenía que llevar a cabo para paliar la estrechez de su hogar.

[159] Nosotros estamos convencidos de que fue así.
[160] Sobre todo cuando abandonó el apartamento de sus suegros, en el nº 98, de la calle del Faubourg-Poissonnière, un piso de unos 250 m^2 que compartía con su mujer Michelle y sus dos hijos, y se instaló en una pequeña habitación de pensión en el nº 8 del Boulevard de Clichy, y al poco tiempo con Ursula Kübler en un diminuto apartamento del 6Bis Cité Verón, donde compartiría la terraza con Prévert.
[161] Artículo firmado con su seudónimo Claude Varnier, publicado en el nº 58 de la revista *Constellation*, en febrero de 1953. *Cf.*, Vian, *La Belle Époque* (1982), Paris, Christian Bourgois, [Edición establecida, revisada y aumentada por Claude Rameil], 1996, pp. 80-86.
[162] Artículo publicado en el nº 49 de la revista *Constellation*, en mayo de 1952. Firmado también Claude Varnier. *Cf.*, Vian, *La Belle Époque*, *op. cit*., pp. 72-77.

Respecto a la licuefacción[163], está relacionada directamente con la enfermedad, con la *infirmitas* de un elemento mórbido que, como las fauces del animal, es un símbolo de paso del tiempo que engulle en las profundas ciénagas donde crecen los nenúfares. La enfermedad que sufren algunos de los personajes de Boris Vian da cuenta de una profunda impotencia ante la fatalidad. Boris Vian lo sabe porque él también fue un enfermo, primero como Chloé con los pulmones encharcados y después con un corazón que, como el del Major, giraba descontrolado como una peonza.

L'Écume des jours, como afirma Pestureau es deudora también del ambiente pantanoso de *Mosquitoes* de Faulkner. Y el subtítulo del tema de *Chloé*, *Song of the Swamp* es la «Canción de la ciénaga», así como Cloé es una ninfa. El agua y el tiempo están unidos en el título mismo de la novela, en esa espuma efímera de los días, que a veces se confunde con las nubes del cielo, que crepitan en el suelo.

El tiempo se expresa de nuevo con una imagen espacial, perceptible, como la espuma ligera o como el agua estancada casi sólida[164], impenetrable, como la sangre del *rhizostomus* (TA), el alcohol y el éter sangriento del canal del barrio médico (EJ) o el arroyo rojo de *L'Arrache-coeur*. Aguas pantanosas, corrompidas, que quizás recrean los estanques de Ville-d'Avray.

Relacionada con el tema del doble « L'eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconstances : dans le reflet qu'elle lui propose, Narcisse ne peut se reconnaître sans inquiétude, ni s'aimer sans danger[165]. ». La quietud de la superficie muerta del agua estancada puede presentarse como un espejo, es el doble, pero además esconde en su profundidad un abismo. Pues como muy bien dice Genette: « L'élément liquide a une dimension horizontale et verticale inquiétantes : horizontale par la fuite de l'eau, par la fluidité de la courante et la fuite verticale par la profondeur, parce que la surface aquatique la plus innocente recouvre un abîme, c'est la mort par engloutissement ou la fuite du temps, l'instabilité humaine[166] ».

[163] Boris Vian era Piscis. *Cf.*, Catelli, Laurene, « Planétarium » in *Boris Vian,* L'ARC, nº 90, Editions LE JAS, [Director literario, Roger Dadoun], 1984, pp. 92-97. Artículo en el que Castelli nos comenta la carta astral de Boris.
[164] El agua es un símbolo del paso del tiempo, por un lado, por el devenir de la corriente, y por otro lado, por la profundidad abismal que esconde la superficie acuática más inocente o la más amenazadora.
[165] Genette, « Complexe de Narcisse » in *Figures I*, *op. cit.*, p. 21.
[166] Genette, *Figures I*, *op. cit*., p. 24.

El agua es entonces –como la caída en el abismo o la decapitación, la escisión del hombre– una imagen de muerte por representar el transcurso del tiempo, bien en su plano horizontal por su constante fluir, –imagen natural del paso del tiempo que Vian no suele utilizar–, bien en su plano vertical, –el preferido por Vian–, porque tras una superficie engañosa se oculta un fondo desconocido. « C'est la mort par engloutissement ».

En cualquier caso el agua es un elemento amorfo, inestable que reproduce la angustia ante lo informe y lo indefinido, lo que no puede concretizarse. Al final, en la isla-cementerio[167], los personajes se enfrentan a un amasijo de tres elementos, agua, tierra y bruma, que no se limitan como el cielo se confunde con el mar.

El espacio se hace líquido por Chloé o viceversa, porque Chloé también se licuece, no puede ponerse de pié, es como si se disolviera en un charco, « je suis toute flasque. » (EJ, 143). Es imposible desvincular la enfermedad[168] del personaje con la degradación del apartamento y con la ruina de Colin.

En la fatalidad de *L'Écume des jours* hay una pérdida del paraíso, y el canto desesperado del *blues* negro se expresa con palabras.

En *L'Écume des jours* los personajes caen en una estructura helicoidal, porque no es que se nos presenten situaciones o/y espacios similares antes positivos y luego negativos puestos en paralelo y enfrentados: los encuentros de Colin y Chick en casa de Colin, los itinerarios de casa de Colin a casa de Isis, la pista de patinaje en el encuentro con Alise (cap. III) y cuando conoce la enfermedad de Chloé (Cap. XXXI), la primera y la segunda visita del Pr. Mangemanche a la casa, la iglesia en la ceremonia de la boda y en el entierro,

...sino que esas repeticiones de espacios se producen como en un movimiento en espiral, de manera que los espacios se reiteran pero cada vez con connotaciones más negativas a medida que se avanza hacia un vórtice. Todo será igual pero cada vez peor.

[167] Como la isla cementerio de Venecia.

[168] La enfermedad es un fantasma que planea en su mente arrastrando cadenas, es un estado físico y mental negativizado al máximo. La dolencia se asocia al agua como elemento nefasto, mórbido, no sólo por ser simbólicamente un indicador del paso del tiempo sino también como imagen de putrefacción, de viscosidad, de los humores internos.

V. A. 4. *L'Automne à Pékin*.

Antes que nada, creemos que cabría preguntarse ¿Qué tiene que ver esta novela con Pequín?, según Gilbert Pestureau nada, o muy poco[169], pues en el prólogo a la edición que manejamos habla de « Un nouveau roman au titre faussement exotique[170] ». Sin embargo en el Colloque de Cerisy-la-Salle, dedicado a la obra de Boris Vian, hubo quien supo defender toda una teoría chinesca refiriéndose al espacio de esta novela[171].

En cualquier caso, más que el exotismo y la lejanía del desierto de Exopotamie[172], –lugar en el que se desarrolla la mayor parte de la historia– lo que a nosotros nos interesa resaltar es su condición de espacio imaginario en el que se cruzan todos los personajes, que por diversos motivos, u obedeciendo a diferentes empresas, se buscan, se encuentran, se aman y se matan en medio de la nada, de un espacio que connota siempre vacío y soledad, y que en esta novela parece superpoblado[173].

« Le chemin de fer qu'ils bâtissent dans un désert fantastique croise des voies souterraines et mystiques, de chemins ludiques, érotiques ou rituels, une trajectoire meurtrière[174]. ».

En el desierto no sólo hay dunas de arena dorada, es también un espacio de tránsito, un cruce de caminos por el que pasa, en la superficie, una vía férrea absurda que no conduce a ningún sitio, que atraviesa la única construcción del lugar, el hotel de Pippo, y que acabará destruida, hundida en una vía subterránea, una vía de fe, que excava al

[169] Durozoi dice algo parecido en « Narration finie et fiction interminable dans *L'Automne à Pékin* ». « [...] le titre lui-même est un titre en effet volontairement déroutant et sans rapport avec le roman lui-même [...] », Durozoi in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., p. 246.
[170] Pestureau, prólogo a *L'Automne à Pékin* en la edición que manejamos, *op. cit*., p. 209.
[171] Jean-Pierre Vidal en su artículo « La déviance général » en el Colloque de Cerisy, vol. I, pp. 265-267, en el epígrafe, « La Chine en marge ». Después de hacer referencia a Ricardou para el que un título es siempre un texto, despliega una serie de interesantes conjeturas sobre la relación de la novela con el exotismo. Porque Pequín incita a pensar en un espacio más allá, como Exopotamie, y en un tránsito, en un pasaje de los personajes por un tiempo y un espacio mágicos. Porque « pékin ou péquin » es un *malingre*. Porque un *pékin* es también un tejido de seda bordado de flores o presentando alternativamente bandas mates y brillantes, como las franjas de luz y de sombra del desierto decorado de *hépatrols*. « [...] d'autres chinoiseries parsèment le texte. Baptiser un avion, de surcroît " modèle réduit ". Miniature d'un impossible rêve . " Ping 903 ", n'est-ce pas le dire, doublement " fils du ciel " ? Spécifier sans cesse qu'en dépit des apparences et des règnes, Anne est " un nom de chien ", n'est-ce pas le titrer de " pékinois " ? Voici le péquin flanqué de son chien de luxe dont il devra se débarrasser, se dépouiller pour franchir l'épreuve, pour devenir l'homme nu. [...] Dans *L'Automne à Pékin*, la Chine est donc plus proche de ce qu'il paraît. ». Vidal, J. P., « La déviance général » in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit.*, p. 267.
[172] ¿*Mot-valise* de *Exode* y *Mésopotamie*?
[173] « –Jamais je [Angel] ne me suis senti moins seul que dans ce désert-là ». (AP, Mov. II, cap. VI, 340).
[174] Pestureau, prólogo de *L'Automne à Pékin*, *op. cit*., 209.

mismo tiempo un equipo de arqueólogos y que se completa con una vía aérea, la que surca el modelo reducido de avión, el Ping 903, que divide en dos la cabeza de Pippo, como los raíles de la vía férrea parten por la mitad su hotel. Estas vías o caminos paralelos verticalmente y superpuestos, pueden relacionarse y simbolizar la búsqueda de identidad de los personajes, que se agrupan según la senda que han escogido. De ese modo, los personajes se insertan en el equipo del sabio arqueólogo, de Athanagore, en la profundidad del suelo, o en el equipo del odioso Amadis Dudu, en la superficie, o en el mundo del Pr. Mangemanche, en las nubes[175].

En esta novela iniciática, de búsqueda, cobra una especial relevancia el itinerario de los personajes y sus encuentros en un desierto que, frente a los espacios conocidos, familiares, –la casa como inicio mítico y refugio simbólico–, se muestra remoto y apartado. Resulta muy interesante que en un desierto inquietante, colonizado, invadido por una sociedad organizada y jerarquizada, que traslada el absurdo orden del mundo parisino[176] a cualquier otro sitio, los personajes no se pierdan. Estamos de acuerdo con Baude al afirmar que este desierto de Exopotamie no es una imagen laberíntica, porque los personajes no se extravían, parecen seguir líneas imaginarias trazadas en su mente, poseen sus propios hilos de Ariadna. « Jamais, par exemple, les personnages de *L'Automne à Pékin* ne dépassent dans le désert les point limites. Il n'y a d'exploration, de découverte que souterraine[177]. ». « [...] l'Exopotamie, qui aurait pu être le domaine de l'aventure, est recouverte, de la tente au restaurant, du restaurant à l'ermitage, par une sorte de filet de trajets familiers[178]. ».

> Les romans de Vian ne sont pas de romans de l'errance. En Exopotamie, personne ne s'égare, même la nuit. [...] Les personnages ont tous ce sens infaillible grâce à quoi ils vont toujours dans le

[175] « [...] une ligne de chemin de fer, [...] une " ligne de foi-souterraine " pur chemin vers une sagesse profonde. Toutes ces voies se croisent au coeur de l'Exopotamie désertique et mystérieuse et font s'y grouper, s'y reconnaître, s'y affronter, s'y perdre ou s'y sauver des personnages dont la variété contraste avec les romans précédents ; les adolescents amoureux, un criminel devenu ermite, des terrassiers de l'industrie ou du sacré côtoient le vieux sage, des créateurs de rêve, un curé-clown, un hôtelier italien, des petits enfants, un directeur et un Conseil d'administration de cauchemar ». Pestureau, prólogo de *L'Automne à Pékin*, *op. cit*., pp. 211-212.
[176] Hay críticos, como Pestureau, que han querido ver en Pequín una transposición asiática de París.
[177] Baude, J. M., « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian », in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., p. 226.
[178] *Ibid*., p. 227.

> bon sens. Notons que le lecteur peut, lui, être désorienté : Si les marcheurs de *l'Automne à Pékin* savent où ils vont, l'auteur supprime cependant toute précision topographique[179].

En el desierto quien se pierde es el lector y no el personaje, que se siente como pez en el agua, –o más bien como escorpión en la arena–, en ese espacio psíquico o mental.

Esta novela cuenta con una construcción muy pensada y curiosa. Vimos que hay cuatro preludios ABCD, en los que se presenta a los personajes que se desplazan al desierto desde la ciudad. Estos preludios serían una especie de prehistoria o de presentación de ingredientes, –si seguimos la teoría alquimista de N. Arnaud–, de materias puras que interactúan en tres movimientos con sus correspondientes pasajes. Los pasajes, como ya vimos, serían paréntesis extradiégeticos en los que el narrador hace comentarios sobre cómo se está desarrollado la intriga o sobre cómo se va a desarrollar, como si fuera un comentarista deportivo. Estos «interludios» musicales son relevantes porque en ellos se nos aclaran efectos sorprendentes del medio, así como la presencia o ausencia de ciertos personajes.

Para dar cuenta de la espacialidad de esta novela, hemos decidido dividir este estudio en dos bloques que se corresponderían con la situación de los personajes antes de llegar a Exopotamie, una parte muy breve, y una vez que se dirigen y/o se encuentran en Exopotamie.

V. A. 4. 1. Antes del desierto, los preludios.

Preludio A.

Amadis Dudu, es el primer personaje que aparece en el *incipit*, en el momento en el que se dirige, por unas calles llenas de basura, a coger el autobús que le lleva a su oficina (de) todos los días. El espacio que le rodea le transmite toda su negatividad, y hace que el lector le identifique con ese ámbito.

> Les ordures tombaient en faisant des nuages de poussière ; il aimait ça parce que cela rendait le soleil visible. D'après l'ombre de la lanterne rouge du grand six, où vivaient des agents de police

[179] *Ibid*., p. 228.

> camouflés (c'était en réalité un commissariat ; et pour dérouter les soupçons, le bordel voisin portait une lanterne bleue). (AP, A, cap. I, 214).

Conseguir montar en el autobús, supone para Amadis una verdadera odisea, una especie de duelo contra los conductores y los vehículos que se niegan a transportarle, y al final, el simple hecho de coger un autobús a tiempo para llegar a su trabajo, se convierte en una carrera endemoniada, detrás de ellos, recorriendo prácticamente toda la distancia a pie. Cuando, por fin, casi a las puertas de su oficina, coge el tan odiado y deseado autobús, éste está conducido por un loco que cambia el trayecto y le lleva contra su voluntad hasta el desierto de Exopotamie. « Amadis vit venir un grand poteau qui soutenait une pancarte de tôle émaillée. Des lettres blanches dessinaient lisiblement le nom de l'Exopotamie[180], avec un flèche et un nombre de mesures. » (AP, A, cap. II, 221). Esa es la primera imagen o los primeros datos del espacio del desierto, un nombre y unas medidas; una presentación que nos recuerda a la de Athanagore a través de una ficha.

Amadis es el primero que llega desde fuera al desierto, y no por un viaje voluntario, sino debido, más bien, al parecer de un loco[181]. Ha viajado toda la noche en el autobús descontrolado sin saber a dónde iba[182], pero en cuanto llegue a Exopotamie sabrá crearse un puesto en ese espacio y una ocupación absurda.

Preludio B.

Frente al dinamismo descontrolado de Amadis, –la carrera matutina detrás del autobús y la cabalgata nocturna en el interior del mismo–, la imagen inicial y contrapuesta de Claude Léon, es en la cama.

Un poco como sucede con la primera aparición de Colin (EJ), que nos es presentado en el cuarto de baño, mientras se asea, en actitudes cotidianas, muy poco heroicas, Claude Léon se muestra en el momento de levantarse para ir al trabajo, pero es evidente que la relación que se establece con los objetos de su casa, ya no es tan positiva, « [...] il se cogna comme tous les matins, sur le bois du lit. – Zut ! pensa-t-il ! Je vais réveiller la

[180] Esa es la primera vez que aparece nombrado el espacio.
[181] Lo cual hace aún más evidente que Exopotamie es un lugar onírico, un paisaje mental.
[182] « Lorsque Amadis se réveilla, ils roulaient toujours. Il faisait beaucoup moins clair, dehors, et il regarda la route. Aux deux canaux d'eau grise qui la bordaient, il reconnut la Nationale d'Embarquement » (AP, A, cap. II, 219).

maison. » (AP, B, 224). La casa está personificada, es tratada por Claude como si fuera su mujer, y ya hemos visto y veremos hasta qué punto la Casa se asocia con los personajes femeninos, con Chloé, con Lil y con Clémentine.

Unas «rayas» de luz grisácea son las únicas que iluminan débilmente su casa, –frente al estallido inicial de color amarillo del apartamento de Colin– « On commençait à entrevoir les lignes grises du jour autour des rideaux. Dehors, c'était la lueur pâle de l'hiver matin. » (AP, B, cap. I, 224). Claude, que como Amadis se dirige a su trabajo, camina por la calle Jacques Lemarchand en medio de un clima hostil[183]. Un rudo invierno en el que « le froid faisait cliqueter des glaçons rouges sur le bord des trottoirs et les femmes repliaient les jambes sous leurs courtes jupes de futaine. » (AP, cap. II, 225). Cuando luego se dirija, temblando de miedo, –con el igualizador escondido– hacia la oficina, lo hará *glissant sur les flaques gelées*. El agua fatídica está presente, congelada –como en la pista de patinaje de *L'Écume des jours*–, y roja, *glaçons rouges*, cuando Claude cometa su doble asesinato que le conducirá a la cárcel.

Por el momento no se ha descrito ni un solo espacio positivo, y en los capítulos VI, VII y VIII de este preludio, el mundo gris de Claude Léon se reduce y pasa al negro en la prisión en la que intenta suicidarse. Sin embargo, y gracias a la aparición del abbé Petitjean Claude Léon sale, se libera de ese espacio de culpa. Petitjean le propone cambiar, substituir la cárcel por otro tipo de espacio-castigo, una ermita en Exopotamie. De manera que Claude será un personaje sempiternamente encerrado, del presidio al santuario.

Preludio C.

Los dos personajes anteriores, Dudu y Léon, ya se encontrarán en Exopotamie cuando llegue[184] el triángulo amoroso Angel-Rochelle-Anne.

Angel, el personaje focalizado, el ángulo agudo de ese triángulo isósceles, –ya que la pareja parece funcionar sólo como dos polos opuestos respecto a sus reacciones–, espera en una plaza. Esperar, aguardar, permanecer, anhelar, es la actitud propia de Angel, hasta que, al final, actúa. Angel, como decimos, espera a Anne y a su novia, que él

[183] Clima frío que contrastará con el calor del desierto donde él será quizá el único personaje que encuentre la felicidad en brazos de Lavande.
[184] En *L'Automne à Pékin*, no sólo hay un estudiado desorden respecto a la linealidad temporal, sino que también hay un desorden espacial que acabará ensamblándose como en el cubo de rubrik.

todavía no conoce. Llegan en un coche[185], le recogen y después de visitar una *cave*, –donde se manifiesta la rivalidad y los celos de Angel–, Anne atropella a Cornélius Onte. Ironía del destino, Cornélius (H)onte es el ingeniero contratado para ir a Exopotamie y construir un ferrocarril, –luego la empresa de Dudu ya ha comenzado– pero, por no se sabe qué oscura razón ese viaje y ese trabajo no le ilusionan demasiado, de manera que no sólo se alegra de haber sido herido en el accidente sino que le propone al culpable de su buena suerte, al confundido Anne, que le sustituya. Además de señalarse así claramente que en las novelas de Vian los papeles son intercambiables, el lector comienza ya a sospechar seriamente que todos los personajes de esta novela se encontrarán en ese extraño desierto.

Desde luego, Anne arrastrará consigo a Angel y a Rochelle, pero no por su propia iniciativa sino por la de Angel que se ha hartado de esperar que las cosas sucedan y decide cambiar su destino. Su desplazamiento es un indicio de su enamoramiento.

Preludio D.

Reaparece el Pr. Mangemanche pero su espacio ya no es el mismo, ya no ejerce su profesión en su lujosa consulta de Ciencia ficción en el barrio médico de *L'Écume des jours*, ahora trabaja en un hospital. Parece que él también se ha degradado, ya no hay carteles en la puerta, ni dorados... « Depuis la mort d'une de ses clientes préférées. Il ne recevait pratiquement plus et se bornait à exercer à l'hôpital. » (AP, D, cap. VII, p.). Pero su verdadero espacio es más bien el aéreo, porque en esta novela continúa y desarrolla su afición por los modelos reducidos de avión.

Es precisamente a causa de ese avión, por lo que Mangemanche se decide a viajar a Exopotamie en calidad de médico del equipo de Amadis Dudu. Acepta ir al desierto, simplemente porque allí hay espacio suficiente para hacer volar su avión, se trata de ir a un lugar sin árboles, sin crecimiento. Pero, de nuevo, ironía del destino, con lo inmenso que es el desierto la trayectoria del objeto volador no será otra que la de atravesar las ventanas del hotel y la cabeza de Pippo.

V. A. 4. 2. El viaje de los foráneos y la eterna permanencia de los nativos.

[185] Muchos medios de locomoción en esta novela. Necesarios para viajar hasta Pekín.

El equipo de Atha ya se encuentra allí desde hace cinco años, Amadis Dudu y Claude Léon ya han llegado, mientras que el triángulo Angel, Anne y Rochelle, los obreros, con sus hijos y Mangemanche con su interno están en camino.

Los comentarios del narrador, respecto al desierto, en el Primer Pasaje, son los siguientes:

> Il y aura beaucoup de gens, en Exopotamie, parce que c'est le désert. Les gens aiment se rassembler dans le désert, car il y a de la place. Ils essayent d'y refaire les choses qu'ils faisaient partout ailleurs, et qui, là, leur paraissent neuves; car le désert constitue un décor sur lequel tout ressort bien, surtout si le soleil est doué, par bypothèse, de propriétés spéciales. (AP, 257).

Vian da funciones absurdas y contradictorias al desierto, en el que se supone que no debe haber nadie y que resulta en realidad un cruce de caminos, un lugar de concentración; algo parecido sucede con el arroyo rojo de *L'Arrache-coeur* que convierte en una ciénaga de aguas muertas. Vian subvierte extraordinariamente los espacios.

Cuando empiezan los tres Movimientos nos situamos ya en ese peculiar desierto, en ese lugar imaginario, –como la playa de arenas doradas a la que llega Wolf a través de su máquina del tiempo–. Superficie de otro planeta, tal vez, en el que se produce un extraño fenómeno solar; de los dos Soles de *L'Écume des jours* pasamos a un Sol que emite rayos luminosos y oscuros, fragmentando la tierra en bandas de luz y de sombra, de vida y de muerte, de calor humano y de Nada.

Primer Movimiento.

Nos encontramos en la tienda de explorador del arqueólogo, que se enfrenta al burocrático Dudu también en términos espaciales.

> – Vous êtes ici depuis?...
> – Depuis cinq ans, précisa Athanagore.
> – Vous devez connaître le pays, alors.
> – Pas trop mal. je travaille plutôt en dessous. Il y a des plissements siluro-dévoniens, des merveilles. J'aime aussi certains coins de pléistocène où j'ai trouvé des traces de la ville de Glure. (AP, Mov. I, cap. I, 263).

Athanagore tendrá, por supuesto, una visión subterránea privilegiada, él verá las cosas desde su interior. Aunque también se insistirá en el color y el aspecto de la arena, por su naturaleza blanda, informe y por los millones de granos que la forman y que se confunden en una masa escurridiza como el tiempo.

> Dans le sable jaune.
> [...]
> – C'est propre, ce sable, dit Amadis. J'aime bien cet endroit. Il n'y a jamais du vent ?
> – Jamais, assura Athanagore. (AP, Mov. I, cap. I, 264).

Un lugar sin viento, de arena dorada, con una extraña vegetación compuesta por hierbas que arañan y por flores encarnadas; igual que en la playa mental de Wolf, (HR) la arena es dorada y hay plantas con garras que le laceran y se tiñen del rojo de su sangre.

> De longues herbes vertes, raides et cirées, tachaient le sol d'ombres filiformes. Les pieds des deux marcheurs ne faisaient aucun bruit et creusaient des empreintes coniques aux contours doucement arrondis[186].
> – Je me sens un autre homme, ici, dit Amadis. L'air est très sain.
> – Il n'y a pas d'air, dit Athanagore. (AP, Mov. I, cap. I, 264).

Como siempre, en oposición a los personajes que hablan mucho, sin sentido, y que sacralizan ciertas fórmulas del lenguaje sin referente alguno, –como hace Dudu–, otros juegan con las palabras y las emplean sin miedo; por eso aquí, Atha, deshace el encantamiento de la frase hecha: «el aire es muy sano», que sale por la boca de Dudu, como todos los clichés de un mundo inamovible y constata un hecho: no hay viento, y por supuesto el aire no es particularmente sano.

La lógica anti-aristotélica que defiende Vian, se observa también en los enunciados que tienen como referente el espacio. « – Mais si on se trompe de chemin en y allant ? – Eh bien, vous vous perdrez en revenant, voilà tout. » (AP, Mov. I, cap. I, 264).

[186] Son recurrentes las alusiones a la textura de la tierra, a la superficie por la que se mueven los personajes.

Otro personaje, que como Athanagore y su equipo, –Cuivre y sus hermanos–, ya se encontraba en el desierto antes de la llegada de Amadis Dudu, es Pippo Barrizone y su ámbito es un acogedor hotel, de colores alegres, en el que se hospedará la expedición de la construcción de la vía férrea.

> Derrière la grosse dune[187], Athanagore aperçut le restaurant italien : Joseph Barrizone, propriétaire. On l'appelait Pippo. Les stores de toile rouge se détachaient gaiement sur la peinture laquée des murs de bois. Laquée blanche. Pour préciser. Devant le soubassement de briques claires, des hépatrols[188] sauvages fleurissaient sans répit dans des pots de terre vernissée. Il en poussait aussi aux fenêtres. (AP, Mov. I, cap. I, 265).

Se trata de una construcción positiva, en la que destacan los grandes ventanales que la rodean por completo, –como en la alcoba de Chloé (EJ)–, en la planta baja, por donde entrarán los agentes de la fatalidad, el Ping 903 haciendo añicos los cristales y Amadis Dudu, que vive en ese hotel, y que como el modelo reducido de avión, hará seccionar, dividir por la mitad, el hotel que acabará destruido en la catástrofe final. « – On va construire un chemin de fer, dit Amadis. J'ai écrit à ma maison pour ça. J'ai eu l'idée ce matin. » (AP, Mov. I, cap. I, 265), lo cual nos indica que este primer capítulo del movimiento es anterior, es una analepsis respecto a los preludios BCD, en los que se nos presenta al resto de personajes.

En el capítulo II cambiamos de ambiente, nos alejamos del desierto y nos encontramos en la sala de reuniones del consejo, que decide llevar a cabo la empresa del ferrocarril en Exopotamie. La sala donde se reúne la comisión es infecta como la sala de reuniones de la CNU.

Antes de empezar la sesión el conserje debe...

> ouvrir la salle, disposer des cendriers devant chaque sous-main et des images obscènes à la portée des Conseillers, vaporiser par endroits du désinfectant car plusieurs de ces messieurs souffraient de maladies contagieuses dépouillantes, et aligner les dossiers des chaises sur des parallèles idéales aux côtés de la table ovale. Il faisait à peine jour, car l'huissier boitait et devait calculer largement son temps. (AP, Mov. I, cap. II, 267).

[187] La superficie es irregular por culpa de las dunas que harán el papel de pseudo-tabiques, creando mini-espacios más íntimos en medio de la explanada del desierto dorado. Angel y Cuivre harán el amor resguardados en una de las laderas de una duna.
[188] Abundancia de flores imaginarias en el universo vianesco.

En el capítulo III, Anne y Rochelle se preparan para el viaje. Rochelle, acompañada de su hermano pequeño, se afana por llegar a tiempo al tren. « Rochelle quittait aussi [como Anne] son appartement, et elle se dépêchait pour arriver à la gare avant que le conducteur du train ne tire le coup de pistolet du départ. » (AP, Mov. I, cap. III, 271). Y se salva de ser engullida por la boca del metro.

> Le métro béait non loin de là, attirant dans sa gueule noire des groupes d'imprudents. Par intervalles, le mouvement inverse se produisait et péniblement, il vomissait un paquet d'individus pâlis et amoindris, portant à leurs vêtements l'odeur des entrailles du monstre, qui puent fort. (AP, Mov. I, cap. III, 272).

Son frecuentes, en la ciudad, las imágenes de agujeros, de bocas de metro, de alcantarillas, que animalizan el espacio, y le confieren una naturaleza de ogro. Un cuerpo gigantesco y voraz en el que los subterráneos, –las vías del metro o las de las excavaciones de Athanagore– son sus entrañas. El espacio siempre está vivo, siempre es anímico, ya hemos retenido esa imagen de la boca, de la garganta profunda y de la acción de tragar, que –junto a la decapitación– es tan frecuente en Boris Vian. « [...] les complexes de mutilation sont liés chez Hugo aux thèmes du gouffre, de la gueule et de l'égout. Torquemada hanté par l'enfer, dépeint ce dernier comme une gueule mutilante " cratère aux milles dents, bouche ouverte du gouffre[189]... " ». La mordedura del tiempo, siempre está presente en las metamorfosis en animal y en los espacios que ingieren vida. Y es que si no abundan los indicadores temporales en las novelas de Vian, es porque el tiempo abstracto se palpa, está presente a través del espacio y de los elementos sensibles.

El capítulo V se desarrolla en el barco que se dirige a Exopotamie. Ese es el terreno marino de los niños, de Olive y Didiche, –los primeros niños que cobran protagonismo en las novelas de Vian–. Mientras « À bord, Anne, Rochelle et Angel occupaient trois cabines inconfortables. » (AP, Mov. I, cap. V, 278), los niños juegan en el puente, al aire libre, « L'air était jaune clair et bleu turquoise lavé[190]. Les poissons continuaient à frapper la coque de temps à autre. [...] le vent ébouriffait les cheveux des deux enfants

[189] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit*., p. 95.
[190] De nuevo el paisaje bicolor, el aire adopta el color amarillo del Sol y turquesa del mar.

en leur chantant sa musique dans l'oreille. » (AP, Mov. I, cap. V, 284). Estos personajes están en camino para llegar al desierto, vía acuática.

Y el desierto, seco, es un arenal cuya flora y fauna son hierbas como sarmientos y caracoles[191] dorados, « [...] les dunes et les herbes raides et vertes où se collaient de petits escargots jaune vif et des lumettes de sable aux irisations changeantes[192]. » (AP, Mov. I, cap. VII, 289). Y donde el sonido del viento, –que suena como música entrelazado a los cabellos de los chiquillos en el barco– se oye ondulado creando una aliteración en /o/ nasal, /y/. « [...] l'air ondulait au-dessus des dunes jaunes. » (AP, Mov. I, cap. VII, 289). Los efectos de ese ambiente son muy diversos[193], Athanagore, por ejemplo, cree que se conserva mejor físicamente y que reflexiona menos, a causa del desierto. Aunque es posible que su conservación se vincule con las momias que encuentra en sus excavaciones y que constituyen su dieta básica. El universo subterráneo de Atha es descrito cuando, en el capítulo IX, encuentran la «línea de fe».

> Il [Martin] revint en arrière pour aider son patron [Atha] à se dégager du tas de terre dans lequel son corps maigre avait creusé un trou cylindro-plutonique[194]. [...] La galerie bifurquait au bout d'une mesure environ, émettant des ramifications dans presque toutes les directions. [...] Chaque branche portait, grossièrement tracé sur un écriteau blanc, un numéro repère. (AP, Mov. I, cap. IX, 299-300).

A pesar de los números, las galerías excavadas, como las de una mina, se convierten en un laberinto, en el que trabajan, en medio de un silencio rico y pesado, en un *cul-de-sac* la trinidad de personajes-topo. Cuivre y sus hermanos Brice y Bertil, que prefieren quedarse allí mientras que ella sale a la superficie, como el cobre[195].

---

[191] Una vez más la imagen de la espiral. « L'*escargot* est un symbole lunaire privilégié : non seulement il est *coquillage*, c'est-à-dire présente l'aspect aquatique de la féminité et peut-être possède l'aspect féminin de la sexualité, mais il est coquillage spiralé, quasi sphérique. » Durand, *op. cit*., p. 360. Además es un símbolo temporal y de crecimiento. « [...] la forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot terrestre ou marin constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement. ». *Ibid*., p. 361.

[192] Que anticipan las *limaces* mágicas de los trillizos en *L'Arrache-coeur*.

[193] « L'influence catalytique du désert [dice Angel] y est probablement pour beaucoup [...] ». (AP, Mov. II, cap. XIV, 379).

[194] Reiteración del agujero que engulle. « Les trous sont partout. Le soleil est un trou. La terre est un trou. Les verres d'eau sur les tables sont des trous. Les lavabos, les feuilles de papier, les murs peints en jaune, les vitrines des magasins, même les yeux sont des trous. Si on ne fait pas attention, on tombe. ». Le Clézio, *Terra amata*, Paris, Gallimard, 1967.

[195] El cobre sale a la superficie a diferencia de Rochelle, de la roca, que permanecerá encerrada en el hotel a las órdenes de Dudu, y en la habitación de Anne, completamente dominada, esclavizada.

Las descripciones de la interioridad del desierto se sucederán en los otros movimientos.

> La salle immense découverte quelques jours plus tôt. Les machines creusaient sans arrêt et c'étaient de nouveaux couloirs, de nouvelles salles, communiquant entre elles par des avenues souterraines bordées de colonnes, et regorgeant d'objets précieux tels que des épingles à chevaux, des fibules de savon et de bronze malléable, des statuettes votives, sans les urnes ou avec, et des tas de pots. (AP, Mov. II, Cap. IV, 328).

La repetición acentúa una sensación de pérdida en los meandros del laberinto. En el capítulo siguiente aparece el abbé Petitjean en la tienda de Athanagore buscando a Claude Léon que ya debe haberse instalado en su ermita y así se introduce el dominio de Léon, esa ermita que se convertirá en motivo de peregrinaje y de circulación de personajes.

> – Je cherche Claude Léon, dit l'abbé. C'est l'ermite. Il a dû arriver voici quinze jours environ. Moi, je suis l'inspecteur régional. Je vais vous montrer ma carte. [la carte n'est pas le territoire] Il y a pas mal d'ermites dans ce pays, mais assez loin d'ici. Claude Léon, par contre, doit être tout près. (AP, Mov. I, cap. X, 303).

El santuario de Claude Léon será un pequeño paraíso sexual en medio del desierto, que ejercerá una influencia lúbrica en los personajes que se dirijan o se acerquen a él, –no en vano la penitencia de Léon consiste en fornicar con la mulata Lavande–. Por ello, durante una romería nocturna a esa ermita, Petitjean deberá disciplinarse ante los turgentes encantos de Cuivre y Angel los disfrutará entre las dunas, « Ils [Angel y Cuivre] coururent sur le sable des dunes. Dans le noir, ils trébuchaient et Cuivre riait. (AP, Mov. I, cap.X, 310) ». La ermita es descrita así:

> Claude Léon était installé dans une petite cabane en bois blanc, coquettement aménagée. Un lit de cailloux occupait un angle de la pièce principale et c'était tout. Une porte menait à la cuisine. Par la fenêtre vitrée, ils aperçurent Claude lui même, à genoux devant son lit, qui méditait, la tête entre ses mains. (AP, Mov. I, cap.X, 312).

El lecho es de guijarros y Claude Léon está de rodillas, no obstante esa actitud orante responde al hecho de que está jugando al escondite con Lavande. En el proceso de inversión, las formas y ritos religiosos responden en *L'Automne à Pékin* a las reglas de los juegos o poseen connotaciones sexuales.

Una vez que los personajes se han familiarizado con los efectos afrodisiacos, de pérdida de memoria, de conservación, etc que trae consigo la atmósfera del desierto, con el segundo movimiento se introducen los efectos más turbadores. Principalmente a causa del Sol rayado, como asegura el narrador en el segundo pasaje, en el que comenta que « l'atmosphère d'un désert comme celui-ci se révèle, à la longue, passablement déprimante, à cause notamment de ce soleil à bandes noires. [...] » (AP, Pasaje, 315).

Segundo movimiento.

La presencia del medio se recuerda con la descripción repetitiva de su única flora y de su fauna: las hierbas erectas, como cuchillas, los *hépatrols* que lo invaden todo y las babosas que cazan los niños[196], que dejan abandonados sus caparazones huecos. « [...] les herbes vertes se tenaient raides, comme à l'accoutumée, et le soleil inlassable blanchissait leurs pointes acérées. Accablés, les hépatrols se fermaient à moitié. » (AP, Mov. II, cap. I, 317).

El proceso de negativización de los personajes, que se observa también en el espacio, –en esa vegetación arisca, hiriente como los cactus, con hojas como cuchillos que brillan al Sol–, comienza a acelerarse. El hotel va a ser dividido en dos por las vías del ferrocarril y Anne comienza a cansarse del odioso Amadis. Conversando con Angel, expresa, a través del espacio[197], cuál es su idea de lo único que merece la pena en la vida. « Rien que cette herbe verte et pointue. Rien que toucher cette herbe et craquer entre ses doigts une coquille d'escargot jaune, sur ce sable sec, et le sentir dans ses doigts. » (AP, Mov. II, cap. I, 321). Las cosas concretas que se pueden sentir y no el amor o la metafísica que son impalpables, el héroe vianesco sólo disfruta lo que ve, lo que toca, lo que huele, lo que saborea[198].

[196] Anticipación de una de las ocupaciones preferidas de los trillizos de *L'Arrache-coeur*: recoger babosas de colores que una vez ingeridas producen un efecto mágico.
[197] Como ya lo hiciera Colin y como lo hará Wolf.
[198] En ese sentido, la mujer se convierte en un objeto más que proporciona sensaciones placenteras, es suave y huele a flores o a hierba.

> Être par terre, dit Anne. Être par terre... sur ce sable avec un peu de vent et la tête vide; ou marcher et voir tout[199], et faire des choses, faire des maisons de pierre pour les gens, leur donner des voitures, de la lumière, tout ce que tout le monde peut avoir, pour qu'ils puissent ne rien faire aussi et rester sur le sable, au soleil, et avoir la tête vide et coucher avec des femmes. (AP, Mov. II, cap. I, 321).

Anne permanecerá para siempre en el polvo, en la arena que lo invade todo, cuyos granos se introducen por todas partes y están siempre presentes. « Le plancher du couloir de bois brun sentait un peu la lessive, et du sable jaune sortait des joints. » (AP, Mov. II, cap. I, 319). « [...] le sable chaud et il sentait les grains menus courir entre ses orteils. » (AP, Mov. II, cap. I, 322). Si Anne, el doble de Angel, le comunica esas reflexiones sobre la necesidad de vivir el instante, éste, después de ese primer enfrentamiento, intenta suicidarse. Ese primer intento lo lleva a cabo cuando, casi inconscientemente, se le ocurre adentrarse en la zona de sombra. « Loin, devant lui, la première bande noire tombait sans un pli, coupant le sol d'une ligne sombre qui collait étroitement aux sinuosités des dunes, droite et inflexible. » (AP, Mov. II, cap. II, 323). Angel se introduce en esa zona oscura y fría, que simboliza la muerte, –en la que acabará desapareciendo el Pr. Mangemanche y el agente que le persigue en bicicleta–, y allí, después de aguardar unos instantes rodeado de la Nada, decide continuar y adelantándose unos pasos vuelve a la zona de luz.

> La frange d'ombres se rapprochait, élevant indéfiniment une muraille nue et terne[200], plus attirante qu'une ombre vraie, car c'était plutôt une absence complète et brutale de lumière, un vide opaque et compact, une solution de continuité dont rien ne venait troubler la rigueur[201]. [...] Posément, sans hâte, il s'orienta de nouveau, et d'un pas décidé marcha vers le soleil. Quelques secondes plus tard, il sentit le contact du sable chaud et le désert, immobile et jaune, flambait devant ses yeux clignotants[202]. (AP, Mov. II, cap. II, 323-324).

[199] « La poésie déambulatoire nous semble surtout naître chez Vian d'une harmonie réalisée entre stabilité et élan ». Baude, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian », *op. cit*., p. 228.
[200] Un muro de nada, extraño material con el que Clémentine mandará recubrir los muros del jardín, para que a sus *salopiots* no se les ocurra anhelar lo que hay fuera.
[201] Definición de la ausencia de espacio o espacio 0, que nosotros llamaremos espacio Nada, y que se corresponde con la paulatina vacuidad que alcanzan los personajes vianescos, Wolf y Jacquemort.
[202] El cielo en el suelo, a veces parece que los personajes se mueven por la superficie solar.

Esta imagen del intento de suicidio de Angel, que da cuenta de su estado anímico deprimente, no podía ser más espacial, al estar estrechamente relacionada o exteriorizada con el juego de luz y sombra[203]. Y es que esas «rayas» solares, influyen enormemente en la transformación alquímica de los personajes en el desierto de Exopotamie.

Además, en *L'Automne à Pékin*, la estructura helicoidal también está presente en el espacio del desierto, –como las espirales de los caracoles amarillos–, gracias a esa alternancia de bandas que dibujan, como asegura A. Costes, en la superficie una gigantesca *guidouille*[204].

> Puisque vous parliez du bornage de l'espace, je voulais ajouter ceci qui porte sur *L'Automne à Pékin* : on nous dit deux choses concernant les bandes de lumière et d'obscurité que l'on rencontre en Exopotamie : d'abord qu'elle sont concentriques, et ensuite qu'en se débrouillant bien, il est possible de parvenir au centre sans traverser une zone d'obscurité. Il n'existe qu'une seule figure qui puisse satisfaire à ces deux informations et c'est la spirale. J'irai jusqu'à dire que le centre de l'action de *l'Automne à Pékin* se situe au centre d'une gigantesque *guidouille*[205].

Se trata, pues, del espacio más 'patafísico que pueda concebir el imaginario vianiano.

Y un aspecto a tener muy en cuenta es que las consideraciones acerca de la apariencia del desierto, las descripciones tautológicas del espacio, condimentan el relato y son muy repetitivas, potencian de algún modo la impresión de monotonía, de repetición inquietante.

En el capítulo IV « [...] le soleil les enveloppait d'or. » (AP, Mov. II, cap. IV, 328). « L'air sentait les fleurs et la résine. [...] de leurs tiges raides s'échappaient lentement de grosses gouttes vitreuses et odorantes[206], qui roulaient sur le sable et s'enrobaient de

[203] Por ello el narrador anunciaba en el pasaje que la atmósfera era deprimente a causa sobre todo del Sol con bandas negras.
[204] Respecto a la relación de la espiral con el elemento áureo: « La spirale, et spécialement la spirale logarithmique, possède cette remarquable propriété de croître d'une manière terminale sans modifier la forme de la figure totale et d'être ainsi permanence dans sa forme " malgré la croissance asymétrique ". Les spéculations arithmologiques sur le nombre d'or, chiffre de la figure logarithmique spiralée, viennent naturellement compléter la méditation mathématique du sémantisme de la spirale. ». Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 361.
[205] Costes, en el Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, vol. I, 1977, pp. 235-236. Véase también el artículo de Doris-Louise Haineault en *Obliques* sobre la *guidouille* y el *guidouillographe*.
[206] Esas gruesas gotas de resina son una imagen del ámbar, son un elemento solar.

grains jaunes. » (AP, Mov. II, cap. IV, 330). « Il atterrissait parfois sur une touffe d'herbe et percevait alors le craquement des tiges dures et l'odeur de résine fraîche. » (AP, Mov. II, cap. VII, 345). Esas imágenes solares de una superficie viva, contrastan con la dureza del suelo, pues bajo la capa arenosa el terreno se solidifica como si fuera un pavimento.

De ahí la importancia de los útiles de los dos trabajadores subterráneos, Bertil y Brice y de los dos superficiales, Carlo y Marin, que despliegan su fuerza viril agujereando el suelo[207]. « – C'est dur, dit Carlo. Tout dur. Comme de la pierre. Il n'y a que la couche du dessus qui soit sable. – C'est forcé, expliqua Athanagore. Il n'y a jamais de vent : le sable s'est pétrifié. » (AP, Mov. II, cap. IV, 331).

En esta novela, parece que las superficies, las dimensiones horizontales tienen una especial relevancia, se hace hincapié por ejemplo en los efectos nocivos, no ya del desierto sino de la arena. « – Ça va se passer. [dice Mangemanche] C'est le sable. – Ce n'est pas le sable. [responde el interno] » (AP, Mov. II, cap. VI, 343). Y poco después el interno reconoce...

> – C'est ce sable... dit l'interne.
> Ils entendirent un bruit aigu et quelque chose siffla un mètre au-dessus de leurs têtes, puis il y eut une sorte d'explosion et les vitres de la salle du rez-de-chaussée s'étoilèrent d'un trou net dont la forme était celle du Ping. (AP, Mov. II, cap. VI, 344).

En secuencias simultáneas, en el cap. VII, Angel y Rochelle que se dirigen al hotel y escuchan la explosión en el mismo momento en el que el avión se introduce en el hotel y parte en dos el cráneo de Barrizone. El Pr. Mangemanche se lamenta por no haber encontrado en Exopotamie ese espacio abierto y deshabitado donde hacer volar sin peligro sus aparatos. « je pensais trouver le désert. Comment voulez-vous que je sache qu'il y avait un restaurant en plein milieu ? ». (AP, Mov. II, cap. VII, 348). Como un reducto de civilización, el hotel representa las ansias colonizadoras de una sociedad que no cambia sus comportamientos en ningún sitio y mantiene sus hábitos sean cuales sean las circunstancias.

[207] Respecto al carácter agresivo y sexual de los útiles que agujerean, *vid*., Bachelard, el cap. II « La volonté incisive et les matières dures. Le caractère agressif des outils », de *La Terre et la rêverie de la volonté*, *op. cit*.

Ante tales desgracias, la naturaleza onírica, fantástica, del desierto permanece imperturbable.

Los *hépatrols* se revelan rojizos y las hierbas cada vez más lacerantes, como el *scrub spinifex*. « Brillantes et vives, les fleurs d'hépatrol s'ouvraient largement aux nappes de la lumière jaune qui s'abattaient sur le désert. » (AP, Mov. II, cap. VII, 349). « [...] une touffe d'herbes pointues juste au milieu du chemin, et, par-ci par-là, du scrub spinifex picoteux et malfaisant qui lui griffait les mollets sous sa soutane [...] » (AP, Mov. II, cap. VIII, 354). Y las babosas y los caracoles amarillos[208], los *lumettes* y los *élymes*. « [...] un désert plein de sable et de lumettes gluantes. – Et d'élymes, dit l'archéologue. – Ah oui ! dit l'abbé. C'est les petits escargots jaunes. » (AP, Mov. II, cap. VIII, 355). « [...] les hépatrols fleurissaient toujours avec la même exubérance. [...] et le sable restait le sable, c'est-à-dire jaune, sec, pulvérulent et tentant[209]. » (AP, Mov. II, cap. IX, 359) « De temps à autre, ils écrasaient des escargots, et le sable jaune volait en l'air. Leurs ombres progressaient avec eux, verticales et minuscules. » (AP, Mov. II, cap. XI, 369).

Sus sombras minúsculas, identitarias, verticales, se enfrentan a la inmensa sombra horizontal concéntrica. Sombra en espiral, que ha estado a punto de engullir a Angel en la Nada y en la que se perderá para siempre el personaje del Pr. Mangemanche, perseguido por un agente en bicicleta porque ha rebasado su cupo de pacientes muertos.

> La zone noire grandit, envahit tout son champ de vision, et la voiture disparut brutalement au milieu des ténèbres massives et glacées. A l'endroit où elle venait de pénétrer dans la nuit subsistait une légère dépression, qui se combla peu à peu. Lentement, comme un plastique reprend sa forme, la surface impénétrable redevint lisse et parfaitement plane. Un double sillon dans le sable marquait encore le passage du professeur Mangemanche. (AP, Mov. II, cap. XII, 372-373).

[208] Babosas y caracoles, criaturas que viven dentro y fuera de la elipse. Además no podemos olvidar que las babosas húmedas y las caracolas marinas están ligadas con la feminidad. « [...] le coquillage cachette, refuge qui prime les méditations sur son aspect hélicoïdal ou sur le rythme périodique des apparitions et des disparitions du gastéropode. L'intimité de l'enceinte coquillaire est renforcée encore par la forme directement sexuelle de nombreux orifices de coquillages. ». Durand, *op. cit.*, p. 289.

[209] Extensión plana tentadora porque las superficies secas, luminosas y crujientes se preferirán a las superficies húmedas y viscosas.

La superficie de la Nada, de la franja oscura, lo absorbe, –como las aguas profundas se tragan el cuerpo de Chloe– o mejor dicho, lo reabsorbe, se lo incorpora al vacío. Y como asegura el narrador en el pasaje « [...] on ne peut pas savoir ce qui leur est arrivé derrière la zone noire. » (AP pasaje, 385). La oquedad existencial del personaje corresponde a ese espacio de la nada.

Tercer movimiento.

En esta última parte de la novela, los personajes desaparecen en el espacio y sus espacios se volatilizan con ellos. Angel conjura la maldición de su doble precipitándolo al vacío en un impulso. Empuja a Anne por el pozo que conduce a los subterráneos de Athanagore, « Sa main toucha le dos de son ami et brusquement il le poussa dans le vide. Le front d'Angel était humide[210] de sueur. Il y eut un craquement mat quelques secondes après, et la voix de Petitjean qui criait tout au fond du puits. » (AP, Mov. III, cap. VI, 400). Anne es literalmente tragado por ese agujero. Y de ese modo Angel, le devuelve al mundo de los objetos, y esa caída en el abismo hace de su muerte un destino. Esa fatalidad y el sentimiento de culpa que siente Angel se achacan al desierto « On ne travaille pas dans le désert sans conséquences. Les choses sont mal embringuées. Ça se sent. » (AP, Mov. III, cap. VIII 402). Angel se deshace de su otra mitad, y el hotel de Pippo partido en dos es la imagen espacial que corresponde con esa escisión, « Le couloir de l'hôtel donnait maintenant, d'un côté, directement sur le vide et Angel s'approcha du bord avant de se rendre chez Rochelle. La voie brillait au soleil entre les deux moitiés de l'hôtel et, de l'autre côté, le couloir reprenait vers les chambres qui restaient. » (AP, Mov. III, cap. IX, 407). Lo mismo sucederá con la casa de Wolf en *L'Herbe rouge*, pues a la división del héroe corresponde la amputación espacial.

Cuando se encuentra con Rochelle en la habitación de ella, la tentación carnal se expresa a través de las flores, de la mujer-flor, porque Angel ve por la ventana una rama de *hépatrol* cargada de flores naranjas que se agita silenciosa creando una telaraña de sombras.

La pantomima colectiva final se producirá ante los ojos atónitos del abbé Petitjean y Angel, cuando la locomotora con todo el equipo de Amadis se hunda en la arena,

[210] Connotaciones funestas del elemento líquido, en este caso corporal.

absorbida por la línea de fe que Athanagore ha mandado excavar justo debajo y en la misma dirección.

> Le convoi parut chanceler sur les rails qui s'enfoncèrent d'un coup dans le sol. La locomotive disparut. Une craquelure immense s'étendit tout le long de la voie, gagnant de proche en proche, et les wagons semblèrent aspirés par le sable. Le sol s'effondrait avec un vacarme de blocs broyés et la voie sombrait lentement comme un chemin recouvert par la marée. [...]
> L'abbé Petitjean, frappé d'horreur, avait saisi le bras d'Angel et les deux hommes virent le sable combler inexorablement la faille énorme née sous leurs yeux. Il y eut une dernière secousse à l'aplomb de l'hôtel et une gigantesque bouffée de vapeur et de fumée explosa sans bruit tandis qu'une pluie de sable couvrait le bâtiment. La fumée s'effilocha devant le soleil en un instant et les herbes vertes et pointues s'agitèrent légèrement au passage du courant d'air. (AP, Mov. III, cap. XI, 418).

Tragados por el desierto, los personajes han sido enarenados, y nótese cómo el narrador confiere a la arena, –probablemente por analogía con la de la playa–, una naturaleza líquida: «como un camino recubierto por la marea» y «una lluvia de arena».

En realidad, aguas profundas o arena pesada ejercen la misma función, son el espacio incierto, nebuloso, de la Nada. Y ante ese desastre humano, ante esas vidas que se cortan bruscamente, la naturaleza contempla el espectáculo grotesco de las muertes impasible, como esas hierbas verdes enhiestas y como la hierba roja invadirá de nuevo el terreno mientras el cuerpo de Wolf yace sin vida con los ojos vacíos (HR).

« Le soleil brillait au-dessus du sable et des herbes. Des touffes de scrub spinifex marquaient le sol. A l'horizon, il apercevait confusément une bande noire et immobile. » (AP, Mov. III, cap. XII, 420). Una franja de muerte.

V. A. 5. *L'Herbe rouge*.

Una máquina inquietante se erige en medio de la marciana hierba roja[211]. Esa máquina es la que separará las dos dimensiones espaciales de *L'Herbe rouge*.

[211] Como la hierba roja de *La guerra de los mundos* (1898) de H. G: Wells. Jacques Aboucaya indica el origen de esa hierba roja en O*bliques* (pp. 139-140). *Vid*., Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 290.

Por un lado el mundo chiflado, alocado, surrealista, de la casa aislada en el Cuadrado donde viven las dos parejas de esta historia, con las casas que les rodean como si fuesen microcosmos concéntricos[212], donde encontramos el *Quartier des amoureuses* y el *Quartier du jeu*, y los subterráneos donde Wolf y Lazuli contemplan extasiados los ágiles movimientos del bailarín negro.

Por otro lado, el espacio de la psique de Wolf, al que se accede especie de viaje al pasado a través de esa máquina del tiempo[213].

Estamos en pleno apogeo de la Ciencia Ficción, y de las traducciones que hace Vian de Van Vogt, *Le monde des Ā*[214] y *Les Aventures des non Ā*, que aplica en sus relatos la Semántica General de Korsybski.

> [...] une culture du fantastique et de la science-fiction : Lewis Carroll et le passage « de l'autre côté du miroir » ; H G Wells pour « l'herbe rouge » venue des « Marsiens » de la *Guerre des mondes*, puis pour *La machine à remonter le temps* lors de la recomposition ; Claude Farrère aussi, je crois, pour sa nouvelle «Où ? » (1923), reprise dans *L'Autre Côté* (1928) : pour parvenir « là-bas », il faut rêver et, pour revenir « ici », il faut « reculer dans le temps, d'abord, redevenir enfant[215] ».

A diferencia de *L'Écume des jours*, y de sus primeras novelas, que fueron escritas de un tirón, creadas a borbotones de inspiración, *L'Herbe rouge* es el resultado de un proceso de elaboración más complicado, ya que existen manuscritos de novelas anteriores en las que encontramos el germen de esta novela. Nos referimos, por supuesto a *Le ciel crevé*, novela-palimpsesto según A. Calame[216] y a *La tête vide*.

Nosotros, en este capítulo dedicado al espacio inquietante como proyección de los personajes, hemos considerado oportuno tener en cuenta este primer esbozo de *L'Herbe rouge*, *Le ciel crevé*, porque creemos que ciertos elementos espaciales del resultado final se explican gracias al espacio de esta primera novela matriz, que en cierta medida se independiza de *L'Herbe rouge* y podría estudiarse sin tener en cuenta el resultado final.

---

[212] En *L'Herbe rouge* parece que los espacios encajan unos en otros como las muñecas rusas.
[213] De nuevo reminiscencias de Wells, esta vez con *La máquina del tiempo* (1895).
[214] Ā se refiere a No Aristotélico.
[215] Prólogo de G. Pestureau a la edición que manejamos, *op. cit*., p. 426.
[216] Calame, A., « Du *Ciel crevé* à *L'Herbe rouge* » in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*., pp. 352-354.

En *Le ciel crevé,* la máquina misteriosa y desafiante, colocada en medio del Cuadrado, sobre la hierba roja, directamente sacada de la ciencia ficción, es una Escalera –¿de Jacob[217]?– que se clava en el cielo y que se apoya en un agujero abismal, donde se almacenan los recuerdos. Y Wolf, que al principio era Ralph, viaja en movimiento ascendente para ver lo que hay al otro lado de un cielo membranoso, que se corporiza como si fuera una carpa.

Es un viaje hacia el otro lado del espejo, para ver las cosas desde arriba, es un viaje hacia el origen, hacia la Nada, hacia la masa informe y eso explica la forma en huso de la máquina, que se incrusta, que se hinca en un cielo que adquiere un gran protagonismo en *L'Herbe rouge*, pues son numerosas las imágenes del firmamento como una capa tangible que cubre a los protagonistas y que se rasga[218]. Como también aparece como un reducto de ese primer proyecto de novela la oquedad del suelo, la hendidura del pozo en el que se depositan como la sangre[219] los recuerdos. Sangre con la que se tiñe la hierba.

Como hemos decidido tener muy en cuenta esta primera versión de *L'Herbe rouge*, *Le ciel crevé,* empezaremos a analizar el espacio de *L'Herbe rouge* desde arriba, por la presencia constante del cielo, pasaremos luego al medio de transporte utilizado por Wolf para pasar de una dimensión a otra, a la Máquina-Escalera[220] en medio del Cuadrado, que se metaforiza en una tela de araña, en una trampa invisible al trasluz.

Después observaremos de cerca la primera dimensión, que correspondería con la realidad decepcionante de Wolf, la casa que comparte con su mujer y sus amigos y el jardín cuadrado que la rodea, con el elemento de la hierba roja, que se incorpora y que da título a la novela. Así como los espacios exteriores a la casa, las calles, el *Quartier des amoureuses*, los pasadizos subterráneos que recorren toda la ciudad como un metro

[217] Con una cita del génesis XXVIII, 12, sobre la escalera de Jacob, empieza Calame su comunicación en el Colloque de Cerisy. En *Le ciel crevé* se trataba de fundar un espacio sagrado, un eje del mundo, y que se accediera al otro mundo a través de la Escalera. Pero quizá para Boris Vian este elemento estaba vinculado a demasiados mitos, era demasiado legible, y prefirió a la escalera una máquina que funcionara como una nave espacial y que le llevará en lugar de al más allá a su paisaje mental, a su playa.

[218] Como sucede en la tormenta en la que el cielo es rasgado por un rayo-puñal que volatiliza la habitación de Lazuli, igual que éste hace volatilizar a sus dobles.

[219] La sangre que mana del cielo cuando se le clava el espolón, el aguijón de la Escala.

[220] Sobre la escalera como instrumento para acceder a otra dimensión: « [...] l'ascension repose sur le contrepoint négatif de la chute. Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labyrinthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension. [...] L'ascension constitue donc bien le " voyage en soi ", le " voyage imaginaire le plus réel de tous " dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste [...] ». Durand, *op. cit.*, p. 141.

o un Hades urbanístico; espacios que ciñen y aprisionan en círculos concéntricos el mundo de su cotidianidad.

Y finalizaremos con la segunda dimensión, la que se busca primero detrás del cielo y que Wolf acaba encontrando tras un viaje espacio-temporal en su nave espacial. Sin salir de Máquina, Wolf se sitúa en su espacio personal, el de sus recuerdos, curiosamente mucho más realista, desde el punto de vista del lector, que la primera dimensión.

V. A. 5. 1. El cielo acuchillado.

El cielo de *L'Herbe rouge*[221], está presente sobre todo en la primera dimensión, en el mundo onírico, visionario que invade la hierba roja, del mismo modo que el mar, el cielo líquido, está presente en la segunda dimensión.

Ensangrentado en el crepúsculo, parece que se invierte en el suelo, reflejándose no sólo en la estremecedora hierba púrpura sino también en los carbunclos que brillan en el asfalto.

Desde el principio la bóveda celeste se presenta en armonía con otros elementos, como el fuego o el agua. « Par la fenêtre, on voyait les longues traînées de larmes du crépuscule sur les joues noires des nuages. » (HR, cap. III, 434). En esta bella imagen anímica del cielo, con las connotaciones tristes de un crepúsculo rojo y líquido, que se escurre por un cielo con forma de rostro, no sólo observamos la personificación sino también la imagen de la lava ardiente que discurre perezosa por la roca negra de las nubes. El anochecer en un cielo sólido, de roca negra, por el que rezuman las lágrimas de un Sol líquido; la licuefacción de la luz es persistente desde *L'Écume des jours*, pero aquí pasa del dorado a las tonalidades rojas.

En *L'Herbe rouge*, el cielo se puede tocar, es como un tejido envolvente, como una cúpula; por eso Wolf se dice así mismo que es como un diafragma. « – Ici, dit Wolf, [a su reflejo plateado del espejo] qu'est-ce que je vois ? des brumes, des yeux, des gens... des poussières sans densité... et puis ce sacré ciel comme un diaphragme. » (HR, cap. IV, 436). El cielo se solidifica y se anima, con un movimiento turbador, como un animal

[221] « Presque rien de ce qui touche le ciel n'a été enlevé de *L'Herbe rouge* : ciel vivant, membraneux, mouvant, instable, rétractile, menaçant. Élément d'ambiance désormais et non plus fonctionnel, comme il l'était dans *Ciel crevé* ». Calame, A., « Du *Ciel crevé* à *L'Herbe rouge* », *op. cit*., p. 354.

que devora, que engulle. Por eso, la noche de la fiesta, en la que Wolf propone a Folavril salir afuera, al jardín, para respirar, la oscuridad del cielo es comparada a un gato negro en plena digestión. « Ils touchaient la nuit de tout leur corps. Le ciel était baigné d'ombre, mouvant, instable comme le péritoine d'un chat noir en pleine digestion. » (HR, cap. V, 437). El cielo se animaliza y sugiere con el movimiento de tragar el paso del tiempo, algunos capítulos más tarde, vuelve a repetirse esta idea y se habla del vientre del cielo. « La brise agitait le ciel dont le ventre argenté et mouvant s'abaissait[222] parfois à caresser les grandes ombelles[223] bleues des cadavoines[224] de mai, encore en fleur et dont l'odeur poivrée tremblait dans l'air tiède. » (HR, cap. VII, 446).

Estamos, en una inquietante primavera, como en *L'Écume des jours*, en la época de las flores, de Folavril. Y el cielo refleja como un espejo el color de la hierba escarlata o bien se irradia en el suelo, produciéndose una inversión, el prodigio del mundo al revés, en el que los personajes parecen tener los pies en el techo y la cabeza en el suelo. De ese modo, las calles están empedradas con piedras preciosas, que brillan y se iluminan como las estrellas, y cuando Lil regresa al Cuadrado, después de haber visitado a la *reniflante*, el narrador focaliza los carbúnculos[225] granates del suelo que metaforizan el crepúsculo del cielo ensangrentado. « Tout le long du chemin, des escarboucles frisés firent un reflet lumineux sur ses jolies jambes pendant que le jour commençait à se garnir des traînées d'ambre et des grésillements aigus du crépuscule. » (HR, cap. VIII-449).

Otro ejemplo de cielo en el suelo lo encontramos de nuevo en el Cuadrado, en la hierba roja, cuando tras el primer viaje de Wolf, « Le soir était venu d'un coup, compact et venteux, et le ciel en profitait pour se rapprocher du sol qu'il couvait de sa menace flasque. » (HR, cap. XVII, 469). Evidentemente conforme nos vamos acercando al final de la novela, el cielo es cada vez más amenazador, en este caso parece que es un ente independiente, compacto, que actúa de improviso y amenaza a los seres que cobija bajo su manto oscuro. Por otro lado, en ese desorden de las alturas con las superficies, no

[222] El cielo es como un lienzo que se mueve con el viento, y tiene un vientre plateado como la superficie del espejo en el que se mira Wolf y que acaba atravesando como Alicia. Cielo plateado como su espejo-doble y como la Máquina.
[223] La misma forma que las medusas. Une *ombelle* puede ser también, según el Petit Robert, una disposición de flores sobre una misma superficie esférica o elipsoidal.
[224] Debería hacerse un estudio profundo sobre la rica vegetación imaginaria que aparece en la obra de Boris Vian.
[225] El carbúnculo es una variedad de granate de color rojo oscuro sangre, muy brillante.

hemos de olvidar la fusión del mar y el cielo. El cielo es líquido, como las lágrimas, como la lava, y la idea de la luz que chorrea es persistente en el imaginario vianesco. En la casa, « La lumière du soleil ruisselait dans la chambre. Mais Wolf restait mal à l'aise ». (HR, cap. XI, 453). Y en el viaje, en el interior de la Máquina, parece que Wolf consigue, en una especie de viaje espacial, ir más allá de la superficie membranosa del cielo que esconde el cosmos infinito salpicado de polvo de estrellas que se mueven como las olas. « Il [Wolf] tombait des régions supérieurs de vagues traînées de poussières brillantes, insaisissables, et le ciel fictif palpitait à l'infini, troué de lueurs. » (HR, cap. XIII, 460).

La unión, aire-agua-fuego, también se revela en el cielo al final de la novela, y esta vez de la manera más arrolladora y destructiva, en forma de tormenta eléctrica. El Sol, que brilla en la habitación de Lazuli, que se irradia en el interior mismo de la alcoba porque la dorada Folavril está recostada en su cama, se oscurece a medida que van apareciendo las sombras, los dobles sombríos, los hombres de cara triste y trajes grises oscuros. Y en el momento en el que Lazuli, loco de rabia, mata sin tregua a sus dobles, se produce un violento cambio atmosférico. Las nubes se animizan, cubren el Sol « Maintenant, le soleil se voilait par moments de nuages rapides, chassés les uns contre les autres comme des grévistes par la police. » (HR, cap. XXIX, 510) y se desata una tormenta con la misma intensidad con la que Lazuli asesina.

Una vez que se apuñala a sí mismo, los dobles son arrastrados por el viento, convertidos en humo gris, en una neblina que oculta el Sol y propicia la lluvia.

Folavril ve entonces como... « Sur sa peau brûlée [la de Lazuli], les plaies disparaissaient une à une à mesure que les hommes, un à un, se transformaient en brouillard. » (HR, cap. XXIX, 511) regresan a la materia informe. Esta escena tan trágica se corresponde con la tormenta exterior. « À ce moment, le vent se déchaîna dehors, avec un coup de tonnerre terrible et une pluie lourde, brutale, qui sonnait contre les tuiles. Il y eut un grand éclair, le tonnerre de nouveau. » (HR, cap. XXIX, 512). Y la habitación de Lazuli, con él dentro, se volatilizará por culpa de ese rayo. Esa será la explicación que Wolf et Lil querrán darse a sí mismos y a la desconsolada Folle.

V. A. 5. 2. La Máquina en medio del Cuadrado.

El artefacto que funciona como una nave espacial, el medio de transporte que Wolf utiliza para viajar hacia su pasado y destruir sus recuerdos, no puede ser más negativo.

Creado y diseñado por él, y ayudado por su compañero, el mecánico Lazuli, Wolf fabrica una máquina para encontrar un sentido a su vida, para destruir a su doble, la imagen que le interpela desde el espejo, y para ello cree que debe vaciar su memoria y empezar así de nuevo limpio. Los recuerdos se almacenarán en un pozo, un pozo del olvido que en *Le ciel crevé* también estaba presente. En esa novela el pozo era donde se guardaba la escala y recogía la sangre del cielo pinchado por el espolón[226], y en *L'Herbe rouge* el foso se inunda de los recuerdos en forma de sangre que colorea la hierba.

La Máquina se sitúa en medio del Cuadrado, figura geométrica cartesiana que se opone a la esfera, y que corresponde a los cuatro personajes principales[227] que parecen colocarse en ese espacio cerrado, –por altos muros de piedra rosa–, como en las esquinas de un cuadrilátero, dispuestos al combate. El Cuadrado se caracteriza, además de por su forma con aristas, por ser un lugar solitario, sin vida, únicamente ocupado por la máquina. Desde el principio de la novela, en el capítulo II «... le Carré était mort et désert. » (HR, cap. II, 432), hasta el capítulo final « [...] mais sur le Carré, il n'y avait personne que la machine, sinistre dans le ciel vide[228]. » (HR, cap. XXXV, 529).

El movimiento de la Máquina hace que ésta se animalice y de manera persistente es comparada con una tela de araña[229], resaltando su carácter peligroso. Peligrosidad que Lil no deja de denunciar, pues ve la Máquina como una amenaza y no se equivoca. « Là-bas, au milieu du Carré, la machine grognait toujours, et le moteur perforait[230] la nuit de sa petite lumière gourde. » (HR, cap. III, 435). « – Tu ne vas pas prendre cette machine tellement au tragique, dit-elle. [...] – C'est dangereux, cette machine, dit Lil. »

[226] Sugerimos una connotación sádico sexual en esta penetración celeste, como en la muerte de Lazuli, de cuyas heridas brota una sangre espesa como la del cielo. O como en el juego de la *saignette*.
[227] Y a los cuatro puntos cardinales, a las cuatro direcciones del espacio.
[228] Cielo vacío, agotado, como los ojos y la cabeza de Wolf. « Rien de ce qu'il avait vu ne restait dans sa tête. Il était ivre, comme déséquilibré... il se demanda si l'on pouvait continuer à vivre après avoir détruit tous ses souvenirs. » (HR, cap. XXXI, 521). No en vano otro de los títulos que Vian había barajado para la novela era *La tête vide*. Ese cielo vacío es otro espacio de Nada, y refleja una interioridad que se destruye, que se agota o se descarga.
[229] En *Le ciel crevé* era el extremo de la escala lo que tenía « l'air filiforme d'une toile d'araignée vue de loin ».Calame, *op. cit.*, p. 355.
[230] El motor de la máquina perfora con su luz la noche como el huso de la escala perforaba el cielo en *Le ciel crevé*.

(HR, cap. XVIII, 471). « – Et ta vieille machine horrible ? dit Lil. – Ça me fait peur, murmura Wolf. La façon dont on repense aux choses là-dedans... » (HR, cap. XXVI, 501). « J'ai tellement peur de la cage. » (HR, cap. XXVI, 502).

La máquina acecha como un armatoste que sirve de cepo. « La machine avait l'air filiforme d'une toile d'araignée vue de loin. » (HR, cap. X, 451). Como una tela de araña pegajosa, que no se ve a contraluz y que enredará a Wolf, que se sentirá como una víctima y como el verdugo de su propio Yo. « [...] il sentait la vibration du moteur. Il se faisait l'effet d'une araignée dans une toile pas pour elle. » (HR, cap. XIII, 458). La máquina será como un animal que aceche a Wolf para vaciarlo, para aniquilarlo. « [...] la machine continuait à l'attendre dans le noir... » (HR, cap. XX, 481). Y una vez dentro ya no tendrá escapatoria « [...] [Wolf] pénétra dans la cage. La porte grise[231] se referma sur lui avec un claquement clair. » (HR, cap. XXII, 486). Por dos veces es como si la puerta le encerrara en ese espacio en el que él mismo se adentra con miedo porque no sabe si saldrá.

En cuanto a la Máquina vista desde el interior, es como una nave espacial orgánica, como si el aceite, los recuerdos destilados, fuera sangre. « Dans l'angle de la cage, [es una jaula] sous son nez, le liquide rouge ruisselait toujours, paresseux et lent, traçant un chemin sinueux sur l'acier... » (HR, cap. XIII, 459) y « Tout était devenu aussi net que dans un aquarium. » (HR, cap. XIII, 459). Curiosamente, en los dos últimos viajes, de los cuatro que hace Wolf, la Máquina le llevará al otro espacio, –que se materializa en una playa de arena dorada–, a través del mar, como si fuera un líquido amniótico o las aguas del Leto, donde se limpian los recuerdos y los pecados. Wolf se zambulle en su pasado de donde emerge nadando, de ahí que ya el interior de la Máquina sea como un acuario. De *Le ciel crevé* a *L'Herbe rouge* hemos pasado del cielo al mar como superficies que esconden algo, otra dimensión, un más allá vivencial.

Sin embargo podemos encontrar también descripciones de la Máquina que atestiguan de la primera idea de *Le ciel crevé.* « La machine, à cent pas, charcutait le ciel de sa structure d'acier gris, le cernait de triangles inhumains. » (HR, cap. I, 429).

[231] Reiteración en el espacio del color metálico, del gris plateado del espejo, del pasado, de los ancianos.

« Timidement, il [Wolf] lança un regard vers ses pieds. La fuite vertigineuse du sol apparent lui coupa le souffle. Il était au centre d'un fuseau dont une pointe se perdait dans le ciel et dont l'autre jaillissait de la fosse. » (HR, cap. XIII, 459). Aquí apreciamos cómo la inmersión se confunde con la subida vertiginosa. En el capítulo siguiente se insiste de nuevo en la zambullida. « Dans le silence, Wolf ferma les yeux. Il plongeait toujours plus avant, et devant lui se déroulant la carte sonore à quatre dimensions de son passé fictif. » (HR, cap. XIV, 461). La segunda dimensión de la que hablábamos es claramente la del pasado del personaje, que al final se concentrará, como un humor rojo, en la fosa que se traga su vida. « La fosse qui avait reçu les souvenirs béait, obscure, et en se penchant, elles [Lil y Folavril] virent qu'un liquide sombre l'emplissait presque maintenant. » (HR, cap. XXXV, 529). Es el final de Wolf que se ha deshecho literalmente, sus jugos han sido incorporados al metabolismo de la araña. E igual que la víctima de una araña feminoide, de la que sólo queda la carcasa, así quedará Wolf, como un pelele arrastrado por el viento.

V. A. 5. 3. Espacios conocidos inquietantes. Su mundo exterior.

V. A. 5. 3. 1. La casa y el jardín.

Llama la atención en esta novela, las escasas alusiones a la Casa, –en comparación con *Trouble dans les andains*, *Vercoquin et le plancton*, *L'Écume des jours* y *L'Arrache-coeur*–, *L'Herbe rouge*, –como *L'Automne à Pékin*–, es quizás la novela en la que más se echa de menos un hogar, pero es que el espacio de la psique del personaje está aquí expresado de otra manera, en un mundo aparte al que se accede a través del viaje, de una búsqueda de identidad, al igual que el espacio íntimo de Angel (AP) debe buscarse en el desierto de Exopotamie.

De la casa de Wolf y Lil sólo sabemos que el suelo está cubierto de baldosas naranjas –como en el apartamento de Colin y Chloé– « Le sol, carrelé d'orange pâle, s'abaissait un peu en pente vers le centre de la pièce pour créer l'intimité. » (HR, cap. III, 433). Intimidad que Lil pretende conservar con su marido, pero que a Wolf ya no le parece suficiente para dar sentido a su vida. « elle lui disait de rentrer à la maison, où il faisait chaud, où il y avait un grand rond de lumière sur la table [...] » (HR, cap. XVII, 470).

Lil percibe la amenaza de la máquina y hace lo posible para que Wolf deje de trabajar en ella y deje de ausentarse de la casa[232], todo lo contrario que querrá Clémentine, *L'Arrache-coeur*.

Esta casa, como el hotel de Barrizone (AP), se fragmentará, se partirá en dos, cuando la habitación de Lazuli desaparezca, por culpa de la tormenta y por la acción de un rayo. « – Il n'y a plus rien, dit Lil. Sa chambre est partie avec lui, c'est tout. » (HR, cap. XXXII, 521). La habitación se convierte así en un espacio indisociable de este personaje que se escapa de la realidad de ese modo, como Wolf lo hace a través de la máquina.

> À l'endroit où s'était trouvée la chambre de Lazuli, il ne restait plus rien que le toit de la maison, maintenant en contre bas du couloir qui ressemblait à une loggia.
> – La chambre de Lazuli ? demanda Lil.
> – Je ne sais pas, dit Folavril. Lil, je ne sais pas. je veux m'en aller. Lil j'ai peur. (HR, cap. XXX, 513).

Eso es lo que harán los dos personajes femeninos, abandonar la casa, como Wolf y Lazuli, las han abandonado primero a ellas. Rechazarán su papel hogareño ante el egoísmo de los hombres y la anomalía de una casa en la que se producen fenómenos tan extraños.

> Wolf réfléchit, la foudre a des effets bizarres.
> – La foudre a des effets étranges, dit-il.
> – Oui, dit Lil.
> – Je me rappelle, dit Wolf, un jour que je chassais le renard, il y a eu un orage, et le renard s'est transformé en ver de terre.
> – Ah..., dit Lil pas intéressée.
> – Et une autre fois, dit Wolf, sur une route, un homme a été entièrement déshabillé et peint en bleu. En plus sa forme avait été modifiée. On aurait cru une voiture. Et quand on montait dedans, elle marchait.
> – Oui, dit Lil. (HR, cap. XXXII, 522).

[232] En el imaginario vianesco la casa es un espacio eminentemente femenino. –Chloé y el apartamento que se vegetaliza (EJ), Clémentine y la casa útero (AC)–. Las casas, como los personajes femeninos, se deterioran o se vuelven amenazadoras.

La casa está rodeada por una extensión verde, un jardín y un terreno de plouk, que será mucho más frecuentado por los personajes para conversar, para relacionarse. Wolf, en su indagación sobre su infelicidad busca al principio encontrar una solución rodeándose de los seres que están a su lado, de manera que discute con Folavril, con Lil, con Lazuli en el *Quartier des amoureuses*, e incluso con el perro, con el Sénateur Dupont. Con éste último pasea y delibera mientras juegan al plouk. « Il [Wolf] balançait sa canne et s'amusait à décapiter des tiges de pétoufle grimaçant qui crossaient ça et là sur le terrain à ploukir. De chaque tige coupée sortait un jet gluant de sève noire qui se gonflait en un petit ballon noir à monogramme d'or. » (HR, cap. VII, 444-445).

Unos capítulos más tarde, las flores le hacen pensar pecaminosamente en Folavril, en la novia de su amigo, exactamente del mismo modo que Colin se sentía culpable cuando veía a Alise en las orquídeas de la calle. El espacio familiar lo vive con desasosiego y con una infinita sensación de desidia.

V. A. 5. 3. 2. La hierba roja, el suelo ensangrentado.

Uno de los colores que más combina Vian con su amarillo es el violeta, el de la hierba roja y el mar azul. El índigo de Saphir Lazuli, el azul metalizado de la máquina. « [...] l'azur juste au dessus de la machine. Mais les yeux de Wolf, pensifs, rêvaient parmi l'herbe rouge. » (HR, cap. I, 430). Ya hemos considerado el origen simbólico o marciano del cromatismo de esta hierba, pero no hemos hablado de su textura ni de los efectos que produce sobre los seres que la pisan.

En *L'Herbe rouge*, la hierba también es de naturaleza acuática como el cielo ensangrentado, y se compara con el mar, « Le vent traînait dehors dans la poussière de la route et rôdait à l'entour des haies vives. Il ridait l'herbe écarlate en vagues sinueuses dont la crête écumait de petites fleurs nouvelles. » (HR, cap. XXVIII, 505). La hierba es líquida como la sangre.

Sobre esa hierba escarlata Wolf y Folavril parece que están a punto de engañar a sus respectivas parejas, –al menos Wolf lo desea–, dejándose llevar por el agradable contacto de la hierba. « [...] assis sur l'herbe et, la trouvant tiède, ils s'étendirent côte à côte, sans se toucher. » (HR, cap. V, 437). Si no se tocan no es porque Wolf no lo desee,

sino porque siempre ha sabido controlar sus deseos, y morirá sin realizarlos, como le dirá Carla.

Wolf tumbado sobre la hierba con Folavril, bajo una de noche de estrellas, huele las flores que les rodean y se duermen sobre la hierba.

> [...] c'est une autre plante, avec des fleurs en chair orange... ce sont des violettes de la mort et là, près de mon autre main, il y a des asphodèles.
> [...]
> Des trouées de vide s'ouvraient au-dessus d'eux, traquées par une obscurité mobile qui, par moments, dérobait les étoiles à leur vue. Ils s'endormirent sans parler, le corps contre la terre chaude, dans le parfum des fleurs sanglantes[233]. (HR, cap. V, 439).

Folavril, como Ceres, se relaciona estrechamente con la naturaleza, y en varias ocasiones aparecerá recostada, en contacto directo con la tierra y con la hierba. « [...] étendue dans l'herbe rase, Folavril rêvassait, un oeillet aux lèvres. » (HR, cap. X, 451).

« Le sol, facile, [la superficie acogedora] portait encore l'empreinte du corps élégant de Folavril et l'oeillet qu'elle avait tenu dans ses lèvres était là, mousseux et dentelé, déjà rattaché à la terre par mille liens invisibles, des fils d'araignées blanches. » (HR, cap. XII, 454) Los hilos invisibles de araña con los que la máquina atrapa a Wolf, los hilos etéreos de las Parcas, que unen a los humanos con la materia, con el barro del que proceden y al que siempre vuelven[234]. El clavel que mordisquea Folavril es reabsorvido como también lo será ella algún día.

Frente a la hierba rasa, los árboles –siempre positivos para Boris Vian– se erigen desafiantes, verticales. Por eso, uno de los pocos momentos anímicos positivos de esta novela se produce cuando Wolf pasea con su mujer y sus ansias de participación en el mundo se expresan cuando hacen el amor y cuando mira los árboles a lo lejos. « Ils marchèrent au soleil. De grandes prairies s'enfonçaient comme des golfes dans des futaies d'un vert obscur. Les arbres, de loin, paraissaient serrés les uns contre les autres [acompañados] et on aurait voulu en être un. » (HR, cap. VI, 442). Ser un árbol y estar junto a otros expresa un anhelo de comunión con los demás.

---

[233] Las flores son «sanglantes», como la hierba, de carne naranja y violeta de muerte.
[234] La vuelta al barro, a la tierra blanda, caliente y negra, es una vuelta a la madre. *Vid.*, Bachelard, cap. V « Les matières de la mollesse, La valorisation de la boue », in *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit*.

La hierba escarlata, en cambio, será considerada la causa de todas las desgracias, de la muerte de Lazuli y de Wolf. Y del mismo modo que Lil consideraba la máquina como una amenaza, como una provocación, piensa que la hierba es siniestra. « Cette herbe rouge, dit-elle, c'est sinistre. » (HR, cap. XXXX, 514).

El suelo ensangrentado bajo el cadáver de Lazuli nos hace pensar también en la hierba; y huyendo de su sombras, « [...] il [Lazuli desesperado] se jeta dans l'herbe rouge et cacha sa tête dans ses mains. » (HR, cap. XXVI, 502). Mientras que el cuerpo sin vida de Wolf se encuentra de nuevo en el Cuadrado, mirando al vacío, la hierba poco a poco lo vuelve a invadir. « L'herbe rouge commençait à repousser partout où Wolf et Lazuli avaient dégagé le terrain... » (HR, cap. XXXV, 529).

V. A. 5. 3. 3. Las calles.

Después de examinar la casa y la hierba que la rodea, cabría preguntarse qué es lo que hay fuera, curiosamente las únicas salidas en *boomerang*, de ida y vuelta[235], de ese microcosmos son la de Lil que va a visitar a la *reniflante* y la de Wolf y Lazuli que van a visitar a las *amoureuses*. Lo más curioso es que, primero, no se sale sino que se entra. « [Lil] Traversa le Carré et, par une petite porte, entra dans la rue. » (HR, cap. VIII, 446). Lil no sale del recinto del Cuadrado sino que entra en la calle, como si el hecho de estar en el Cuadrado conllevara de por sí algún tipo de exclusión.

Y en las calles las casas brotan como si fueran champiñones, vegetales, –el apartamento de Colin y Chloé– y crecen en progresión, según la distancia así es su altura, « C'était une maison à peine poussée. » (HR, cap. XX, 481), es decir, cercana. « La ville s'approchait d'eux [de Wolf y Lazuli]. Les petites maisons en bouton, les demi-maisons presque grandes avec une fenêtre encore enterrée à moitié et les toutes poussées de diverses couleurs et odeurs. » Igual que las mujeres, las casas se identifican, se convierten en flores. (HR, cap. XIX, 474-475).

[235] Se privilegian los trayectos de vuelta al Cuadrado, trayectos luminosos por los brillos de las piedras del camino.

Otra característica de las calles, que ya hemos señalado cuando considerábamos el cielo de esta novela, son los brillantes empedrados, pues las calzadas aparecen adoquinadas, pavimentadas, de piedras preciosas[236], multicolores. « [...] luisaient des pierres de couleurs vives, des reflets incertains, des taches de clarté qui s'éteignaient au hasard des mouvements du sol. » (HR, cap. VIII, 446). Y en la salida de los chicos, el suelo sigue brillando como si fuera una estela de estrellas.

> [...] un nouvel escalier, tout brillant de cristaux minuscules [...] des ramifications du passage central, et chaque fois, les couleurs des cristaux changeaient. Il y en avait des mauves, des vert vif, certains comme de l'opale, avec des reflets à la fois bleu lacté et orange ; des couloirs avaient l'air tapissés d'yeux de chat.[...] (HR, cap.XX, 481).

V. A. 5. 3. 4. El *Quartier des amoureuses.*

Los únicos momentos de diversión despreocupada que disfrutan Wolf y Lazuli transcurren en el *quartier des amoureuses*, o sea, de las prostitutas, y es la propia Lil la que incita a Wolf a ir allí, acompañado de su colaborador, para quitárselo de alguna forma de encima –eso sí, sin que le cuente luego nada de lo que ha hecho–. En ese *Quartier*, –un Cuadrado muy diferente del que alberga la máquina–, se concentran todos los placeres sensitivos, y tras atravesar una verja de oro, se abren a sus ojos, a su olfato y a su tacto toda una zona de ensueño, donde las fachadas de las casas se recubren de turquesa o lava rosa, con cúpulas de cristal de color malva y agua y el pavimento es suave y esponjoso[237], porque está recubierto de peluche amarillo limón. Un lugar donde se escucha siempre música y la vista se recrea, « Celles qui n'opéraient pas étaient devant leurs portes, dans des niches de cristal où ruisselaient des jets d'eau de rose pour les détendre et les adoucir. » (HR, cap. XIX, 475) En definitiva, un pequeño paraíso en el que deleitarse, donde todo es bello y las preocupaciones no existen, y que constituye un paréntesis en el devenir de los dos personajes masculinos protagonistas,

[236] *Vid*., Bachelard, cap. X « Les cristaux. La rêverie cristalline » in *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit*.
[237] « De l'élasticité du sol, élan répondant à l'élan de l'homme, naît un plaisir qui redonne à Wolf le goût de la vie, dans le quatier des amoureuses où " les bords du trottoir, sous la fourrure citron, [sont] de mousse élastique, douce aux sentiments ". [...] Le reste du corps est perdu dans une brume rouge, brume de l'oubli, de l'évasion: c'est donc du contact harmonieux avec le sol que naît le contact avec la vie. » Baude, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian. », in Colloque de Cerisy, vol. I, *op. cit*, p. 229.

V. A. 5. 4. Espacios desconocidos familiares. Su mundo interior.

¿A dónde se dirige Wolf cuando se coloca el casco y el traje de cuero y se sube en la máquina?

El espacio de su más allá, la segunda dimensión como nosotros lo hemos llamado, no es otro que el de su memoria, el de su tiempo pasado, y allí se mezclan espacios interiores solitarios, de reflexión consigo mismo en huecos de su mente con los espacios de su niñez, de su adolescencia y en definitiva de sus recuerdos.

Wolf/Vian realiza cuatro viajes, en el primero de ellos llega a unas ruinas, en otoño, a un paisaje de decrepitud, y típicamente romántico, y allí se encuentra en un banco de piedra con su primer entrevistador, el anciano y barbudo M. Perle. « Il faisait un léger soleil d'automne qui brillait entre les frondaisons jaunes des marronniers. [...] L'herbe jaunie se hérissait de chardons sporadiques [...] quelques ruines... » (HR, cap. XV, 462). « les feuilles oxydées par l'automne... » (HR, cap. XVI, 466).

Sin embargo, aunque todo parezca muy reseco, marchito, ajado, el anciano M. Perle lleva puesto un traje de baño de los años veinte, lo cual puede resultar ridículo, pero en realidad es significativo, porque por un lado nos adelanta que Wolf no está lejos del mar, y además porque nos hace pensar en la infancia de Wolf/Boris, en sus veraneos familiares en la playa, en la casa de Landemer, que se recrean en *L'Arrache-coeur*, con la casa del acantilado.

También es muy significativo el tipo de casa que recuerda Wolf en su infancia, grande y blanca, « – C'était une grande maison, dit-il. Une maison blanche... » (HR, cap. XVI, 466), como la villa les Fauvettes de Ville-d'Avray.

En el segundo viaje, cuando Wolf sale «elípticamente» de la máquina, vuelve a encontrarse exactamente en el mismo lugar en el que había dejado a M. Perle, –con el mismo ambiente otoñal de hojas muertas–, pero de pronto cambia bruscamente el decorado, como si fuera un teatro, y se encuentra en medio de un gran silencio, en una calle que bordea un edificio gris. Su escuela. Allí se encuentra con M. Brul, en un « bureau [qui] était triste, classique, il sentait l'encre et le désinfectant. » (HR, cap. XXIII, 487). Un sitio polvoriento, inútil, en el que Boris ha perdido los mejores

momentos de su infancia, La escuela está rodeada por un jardín deprimente que contrasta fuertemente con la vegetación pasional de la hierba roja, con las flores carnales...« [...] aux allées de gravier bordées de buis nain. Des rosiers morts sortaient de massifs de terre sèche sur lesquels rampaient des herbettes minables. » (HR, cap. XXIII, 487).

Cuando Wolf hace reproches al entrevistador que se encarga de la parcela de su vida referida a la educación, lo hace en términos temporales pero también espaciales.

El ritmo de la escuela es lo que impide al niño ser libre y disfrutar de la vida, es el orden impuesto, absurdo, que dificulta el desarrollo del individuo y lo encadena desde el principio a una serie de obligaciones incomprensibles para un niño.

> Déjeunez à midi, couchez-vous à neuf heures... et jamais vous n'aurez une nuit à vous... jamais vous ne saurez qu'il y a un moment, comme la mer s'arrête de descendre et reste, étale, avant de remonter... où la nuit et le jour se mêlent et se fondent ... On m'a volé seize ans de nuit, Monsieur Brul. On m'a volé ça... entre autres... On m'a volé mon but, Monsieur Brul. (HR, cap. XXV, 496).

Y el espacio en el que se encuentran, el de la vieja escuela, refleja muy bien la inutilidad de un tiempo que pasa y que lo único que engendra es la usura.

> Ce vieux bureau. Tout ce qui entoure les études est comme ça. Des vieilles choses sales, poussiéreuses. De la peinture qui tombe en croûtes malsaines. Des lampes pleines de poussière et de chiures de mouches. De l'encre partout. Des trous dans les tables tailladées au canif. Des vitrines avec des oiseaux empaillés, pleins de vers. Des salles de chimie qui empestent, des gymnases minables et mal aérés, du mâchefer dans les cours. Et des vieux professeurs idiots. Des gâteux. Une école de gâtisme. L'instruction... et tout ça vieillit mal. Ça tourne en lèpre. Ça s'use à la surface et on voit ce qu'il y a dessous. Une matière moche. (HR, cap. XXV, 496).

Frente a esa fealdad, Wolf, como ya lo hizo Colin y Anne, expresará que su más vivo deseo de libertad se materializa al aire libre, bajo el Sol y tumbado sobre la tierra, la hierba o la arena. « [...] mon point de vue est simple : aussi longtemps qu'il existe un endroit où il y a de l'air, du soleil et de l'herbe, on doit avoir regret de ne point y être. Surtout quand on est jeune. » (HR, cap. XXV, 497). Colin anhelaba recostarse sobre la hierba amarilla (EJ). « – Je voudrais, continua-t-il, être couché dans de l'herbe un peu rôtie, avec de la terre sèche et du soleil, tu sais, de l'herbe jaune comme de la paille et

cassante, avec des tas de petites bêtes [...] » (EJ, 87). Y Anne sobre la arena dorada, « Être par terre sur ce sable avec un peu de vent et la tête vide ; ou marcher et voir tout. »

Según Jeanne-Marie Baude[238] estar en contacto con la tierra, respirar a su ritmo, como lo hacen Wolf y Folavril es tan importante como el movimiento constante de los personajes, ya que para que haya un dinamismo es necesaria una estabilidad

> La stabilité est le ballast de la mobilité des personnages. Elle constitue non seulement l'infrastructure physique du mouvement, mais aussi le fondement psychique qui permet l'élan vers la vie. Ce besoin d'une base stable, condition du mouvement, est à nos yeux essentiel dans la mythologie de Vian[239].

Como hemos apuntado al principio, el viaje de una dimensión a otra pasa de la elevación (*Le ciel crevé*) a la zambullida, y Wolf pasa de la orilla, de la playa, a través del mar hasta el Cuadrado o viceversa. « Il plongea profondément vers le large, ouvrant les yeux dans l'eau troublée par le sable. [...] il était seul au milieu de l'herbe rouge du Carré. » (HR, cap. XXXI, 521). El pasaje es siempre a través del agua marina en la que Wolf nada maravillado, en apnea

> [...] assis au milieu d'un désert de sable doré ; la lumière semblait sourdre de toutes parts et un vague bruit de vagues venait de derrière lui. En se retournant, à cent mètres, il vit la mer, bleue, tiède, essentielles, et il sentit son coeur s'épanouir. Il se déchaussa, laissa là ses bottes, sa veste de cuir et son casque et courut à la rencontre de la frange d'écume brillante qui ourlait la nappe d'azur (como lo hará Angel en su barco, en *L'Arrache-coeur*). Et soudain tout se brouilla, se fondit. De nouveau, c'était le tourbillon, le vide, et le froid glacial de la cage. (HR, cap. XXV, 499).

El mar es el retorno al espacio de la Nada, de la que surge Jacquemort y a la que regresa Angel (AC). « [...] le silence total régna, lui laissant les oreilles bourdonnantes comme lorsqu'on a plongé dans une eau trop profonde. » (HR, cap. XXIX, 512). Es el silencio de la Nada, de su soledad, frente al ruido de los truenos, de la música.

Es el silencio de su mar interior en el que Wolf quiere purificarse, quedándose vacío, por eso, en esta dimensión abundan las imágenes del océano. « Arrivé au bord de l'eau,

[238] Baude, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian », *op. cit*., pp. 219-233.
[239] *Ibid*., p. 220.

Wolf respira profondément l'air salé et s'étira. À perte de vue, l'océan s'étendait, mobile, calme, et le sable plat. Wolf acheva de se déshabiller et entra dans la mer. » (HR, cap. XXXI, 514).

> Elle était pure et transparente ; il voyait ses pieds blancs plus gros qu'en réalité, et les petits nuages de sable soulevés par ses pas. [el cielo y el mar se confunden] Et puis, il se mit à nager, la bouche à demi ouverte pour goûter le sel brûlant, plongeant, de temps en temps, afin de se sentir tout entier dans l'eau. Il s'ébattit longuement et revint vers le rivage. (HR, cap. XXXI, 514)

Así es como se lava de su pasado, de su yo social, de su identidad, como lo hará Angel, o como Jacquemort que surge de la nada, en una casa cerca del mar.

Cuando Wolf abandona definitivamente a Lil y a su hogar, se encuentra con Carla/Ursula, en su mundo del más allá, en el fondo del mar, como si fuera una sirena mortífera que le atrae con su canto. Y en la playa de arena amarilla se acerca a ella, a la chica de los iris de oro. A la mujer dorada.

En la arena fláccida del tiempo, es también por donde camina Wolf, hundiéndose, tras haber matado al funcionario llenándole la boca de arena[240]. « Wolf marchait, mou, dans le sable mou. Déçu, vidé par lui-même. » (HR, cap. XXXIII, 525). Y entonces el Sol desaparece[241], –como en la habitación de Lazuli–, y Wolf trepa por un acantilado, astillándose las uñas, arañándose las piernas con hierbas como garras aceradas, y cuando llega a la cumbre se produce la caída.

« Il atteignit le sommet de la paroi rocheuse et, comme dans un rêve, il sentit sous ses doigts le froid de la cage d'acier, et sur sa figure, la gifle du vent de face. [...] il tremblait et claquait des dents: Sous une rafale plus violente, il faillit lâcher prise. » (HR, cap. XXXIII, 528). Esta vez Wolf se zambulle[242], solo en el vacío.

[240] Imagen de la garganta y del tiempo en forma de reloj de arena.
[241] « Une brume lente venait du sol et traînait en nappes grises. Bientôt, il ne vit plus ses pieds. Il sentit que le sol durcissait et foula le roc sec. » (HR, cap. XXXIII, 527).
[242] A Boris Vian le gustaba nadar bajo el agua. « Il adorait nager sous l'eau, ce qui n'était pas particulièrement indiqué. ». Duchateau, J., *Boris Vian ou les facéties du destin*, Paris, La Table Ronde, 1982, p. 110.

V. A. 6. *L'Arrache-coeur*.

Un pueblo sin nombre, el mar, una casa-útero en el acantilado, con un jardín lujurioso en el que juegan tres niños, una iglesia en forma de huevo y un arroyo rojo.

Esos son los espacios que Vian escogió para esta última novela, que algunos críticos estructuran en tres, el pueblo, la casa y el mar/cielo, como los trillizos, las tres partes de la novela y la trinidad de novelas de la que iba a formar parte *L'Arrache-coeur*.

Primera Parte.

La primera parte está compuesta de veintiún capítulos, la mayoría de ellos fechados como si se tratase de un diario, diario íntimo que mantiene Jacquemort, el personaje foráneo, que llega de la nada, y que lleva a cabo una tarea de exploración, del medio, de los otros, y de sí mismo; y al mismo tiempo, esa mesura y señalización sistemática del tiempo acompaña y pone de relieve el crecimiento de los niños, de los gemelos Joël y Noël, y de Citroën y de la evolución del psiquiatra. Dos procesos en los que se tiene en cuenta los indicadores temporales que a partir del cap. XII de la segunda parte parecen enloquecer al producirse una aceleración en ese desarrollo. Por ese motivo, en esta novela tendremos también en cuenta el tiempo, como parámetro necesario para la configuración de estos personajes en crecimiento, si bien es cierto que, como veremos, en *L'Arrache-coeur* el tiempo adquiere una proporción espacial.

El primer espacio focalizado por el narrador es el acantilado[243] florido « Il était bordé de calamines[244] en fleur et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. » (AC, cap. I, 539) y agujereado por los insectos con si fuera una esponja muerta de frío. En ese momento aparece Jacquemort. Llega por el acantilado que se caracteriza por su color rojo, por las *calamines* minerales de color fuego. Es un espacio de peligro, rojo sangre[245] que separa carnalmente la casa del mar y el cielo, de la elevación de los niños y de la caída del padre.

[243] Respecto al vuelo y la caída, *vid*., Bachelard, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1970.
[244] Las *calamines* son flores rojas minerales, que Vian inventa a partir del silicato hidratado natural de zinc y que por tanto participan de los dos reinos, el mineral y el vegetal. Boris Vian «vegetaliza», en cierto sentido, afemina las rocas del borde del acantilado que guiarán a Jacquemort hasta Clémentine.
[245] Ese color rojo sangre conecta este acantilado en la playa de *L'Arrache-coeur* con el acantilado en el que se despeña Wolf en *L'Herbe rouge*.

> Jacquemort regardait les calamines dont le coeur rouge sombre battait[246] au soleil. À chaque pulsation, un nuage de pollen s'élevait, puis retombait sur les feuilles agitées d'un lent tremblement.
> [...]
> l'étroit rebord qui lui séparait du vide. En bas, tout étais très loin, à pic[247], et de l'écume tremblait dans le creux des roches comme une gelée de juillet. Cela sentait l'algue braisée.
> [...]
> Les grands pans de roc rouge tombaient à la verticale dans l'eau peu profonde, d'où ils ressortaient presque aussitôt pour donner lieu à une falaise rouge sur la crête de laquelle Jacquemort à genoux, se penchait. (AC, cap. I, 539).

Jacquemort se inclina para mirar el abismo desde una pared rocosa, roja como el corazón de las *calamines*, y acabará en un arroyo rojo, en una vida sin muerte o en una muerte sin vida. Esta verticalidad del acantilado nos recuerda lo que decía Bachelard[248] acerca del tema del abismo y la caída que forma parte de la imaginación terrestre, pero que participa también de la psicología aérea, como el tema del vuelo o del ascenso. Pues el descenso físico y la decadencia psíquica hacen referencia, de algún modo, a una añoranza de ligereza, a un juego mental, anímico entre nuestra pesadez y nuestra ingravidez.

En ese sentido, la verticalidad es una dimensión humana y no sólo divina, que puede provocar también un vértigo imaginario, más común que el real, –como el que ha sentido al final Colin, Angel y Wolf, y siente Jacquemort–. Boris Vian recurre con frecuencia a las caídas vertiginosas que parecen crear el espacio y profundizar el abismo, provocando el miedo y la pesadilla. Y reproduce o representa los abismos personales, del inconsciente, con simas, despeñaderos o alcantarillas inquietantes.

Jacquemort, se dirige a la casa de Clémentine, y parece seguir un camino preestablecido, primero sigue la cinta de fuego que forman las flores del acantilado, las

[246] Las flores se animan con un corazón que late al Sol. Nótese la abundancia de corazones con vida propia que aparecen en la obra de Vian.
[247] Si en *L'Automne à Pékin* imperaban los espacios horizontales, –pues las excavaciones se extendían como raíces y el Ping 903 volaba a ras del suelo–, en *L'Arrache-coeur* son de especial relevancia los planos verticales, los picados y contrapicados en el acantilado, con las imágenes de los pájaros y de los niños voladores.
[248] En el cap. XII de la tercera parte de *La Terre et les rêveries de la volonté*, « La psychologie de la pesanteur », *op. cit*., pp. 341-402.

calamines, « [...] les fleurs de calamines passaient en ruban de feu continu devant ses yeux. » (AC, cap. I, 540) y después esa cinta se materializa desde el portal hasta la entrada de la casa en una cinta de seda roja. « Du portail grand ouvert au perron de la maison une main prévoyante avait tendu un ruban de soie rouge. » (AC, cap. I, 540), como si fuera un cordón umbilical, que conduce al médico psiquiatra hasta Clémentine que está dando a luz a los trillizos. Además, la casa en lo alto de los acantilados, el feudo de la Madre, es como un faro que guía a un Jacquemort perdido, surgido de la nada, y que se acerca atraído por algo.

En el *incipit* de esta novela, hay muchas descripciones del espacio, la casa del acantilado aparece toda ella con connotaciones maternales, no sólo por el cordón, la cinta roja, orgánica, sino también por los pilares en forma de chupete. « [...] la maison lui apparut tout entière entre deux pitons de granit, taillés par l'érosion en forme de sucette et qui encadraient le sentier comme les piliers d'une poterne géante. Le chemin tournait à nouveau, il la perdit de vue. [...] elle se démasqua entièrement, très blanche[249], entourée d'arbres insolites. » (AC, 540). La casa es blanca en el exterior pero su interior es púrpura como las vísceras de una mujer pálida, con el suelo y la escalera de baldosas rojas.

La casa es la sede de un matriarcado, construida para Clémentine y sus hijos, dominio materno-filial en el que el padre no puede ni debe permanecer. Por eso, ya desde el principio, cuando llega Jacquemort a la casa, Angel lleva dos meses encerrado por deseo expreso de Clémentine y más tarde será definitivamente expulsado.

En plena canícula, –si atendemos a la fecha del capitulo VIII, 29 août–, el Sol se diluye, se licuece, –como ya hemos observado en *L'Écume des jours* o en *L'Herbe rouge*–, la luz participa de las características del elemento líquido « [...] pas un bruit dans la chambre. Sauf, par moments, le clapotis du soleil au bas des rideaux. » (AC, 547).

Una casa junto al mar, soleada, rodeada de un jardín en pleno apogeo de colores y de aromas, resplandeciente, tan sensual que resulta voluptuosa. Y que para los biógrafos[250] de Vian se asemeja mucho a la casa de veraneo de los Vian en Landemer.

[249] Blanca como la casa de Ville d'Avray.
[250] Noël Arnaud en *Les vies parallèles de Boris Vian* y Philippe Boggio en *Boris Vian*, entre otros.

La fabulosa casa de la playa, y el exuberante jardín colindante, fueron reproducidos en *L'Arrache-coeur*, en la casa[251] de Clémentine y de sus trillizos Joël, Noël y Citroën[252].

> C'est cet univers de bois, de sciure, ce monde floral à la fois luxuriant et inquiétant, que Boris Vian reproduira dans son roman *L'Arrache-coeur*. « Le jardin s'accrochait partiellement à la falaise, écrira-t-il, et des essences variées croissaient sur ses parties abruptes, accessibles à la rigueur, mais laissées le plus souvent à l'état de nature[253]. Il y avait des calaïos, dont le feuillage, bleu-violet par-dessus, est vert tendre et nervuré de blanc à l'extérieur; des ormades sauvages, aux tiges filiformes, bossuées de nodosités monstrueuses, qui s'épanouissent en fleurs sèches comme des meringues de sang, des touffes de réviole lustrée gris perle, de longues grappes de garillias crémeux accrochés aux basses branches des araucarias[254], des sirtes, des mayanges bleues, diverses espèces de bécabunga dont l'épais tapis vert abritait de petites grenouilles vives, des haies de cormarin, de cannaïs, des sensiaires, mille fleurs pétulantes ou modestes terrées dans des angles de roc, épandues en rideaux le long des murs du jardin, rampant au sol comme autant d'algues, jaillissant de partout, ou se glissant discrètes autour des barres métalliques de la grille[255]. » (AC, 548-549).

Un gran despliegue de flora imaginaria, de nombres compuestos o de *mots-valises*, que embarulla y revuelve los sentidos, con los aromas y colores de los *calaïos*, *ormades*, *révioles*, *garillias*, *sirtes*, *mayanges*, *bécabungas*, *cormarins*, *cannaïs* y *sensiaires*[256].

Dan ganas de comerse esas flores quiméricas, las garillias cremosas, los merengues de sangre... son tan comestibles como las mujeres en el *langage-univers* vianesco, son un desenfreno de los sentidos.

Angel, después de abandonar el árido desierto de Exopotamie, –montado en el mismo autobús con el que llegó Amadis–, se rodea, desde hace ya dos años, de esa exuberancia que él no puede disfrutar porque después del encierro será relegado al mar. Angel ha cambiado de espacio y de novela, pero aún arrastra el cargo de conciencia de

[251] « [...] contemple le merveilleux panorama, la mer violette et le ciel de fumée brillante, les arbres et les fleurs du jardin, et la maison, blanche et stable au milieu de l'orgie de couleurs. » (AC, cap. XIV, 563).
[252] O Lélio, Boris y Alain Vian. Lélio Vian, Bubu, –nacido el 17 de octubre de 1918–, Boris, Bison –10 de marzo de 1920– y Alain –24 de septiembre de 1921–, a los que se uniría la pequeña Ninon.
[253] El jardín, el dominio de los niños que vuelan, libres pero encerrados, participa a la vez de la domesticación de la casa y de la naturaleza salvaje del acantilado.
[254] Las *araucarias* no son plantas inexistentes pero casi, debido a su exotismo; son árboles ornamentales de origen andino, con el tronco, las ramas y las hojas escamosas, llamados también *désespoir des singes*.
[255] Boggio, Ph., *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 16. El pasaje está extraído del inicio del cap. IX de *L'Arrache-coeur*.
[256] Recordemos la enumeración de flores reales que rodeaban a Chloé en su lecho en *L'Écume des jours*.

las muertes de Anne y de Rochelle. Este personaje se separará de los demás, de su mujer y sus hijos, al mismo ritmo con el que Jacquemort se integra en la familia y en el pueblo. Angel es relegado, expulsado de la casa porque Clémentine lo rechaza, siente incluso aversión física hacia él, y no está dispuesta a compartir la educación, o mejor dicho la crianza de su progenie.

Su dominio será el de la libertad, el del cielo y el mar. « L'air frais de la mer nappait de cristal la falaise entière. En fait, à la place du soleil, il y avait une flamme creuse à contour carré[257]. » (AC, 549).

Jaquemort se caracteriza por ser un personaje vacío, –que acaba de nacer sin pasado– y por tanto se identifica con el espacio que representa la Nada, –como el fondo de las aguas en las que se hunde Chloé, las franjas de sombra del desierto, en *L'Automne à Pékin*, o el mar amniótico en el que se zambulle Wolf cuando entra en la máquina–.

La primera vez que Jacquemort se encuentra frente al arroyo de color sangre, lo ve así. « De la couleur de la bave du crache-sang, rouge clair et opaque. Une gouache d'eau. Jacquemort ramassa un caillou et le jeta dedans. Il s'enfonça discrètement, sans éclabousser, comme dans un fleuve de duvet. » (AC, 554-555). Se trata de un agua coagulada, densa, corpórea, con una textura carnal. El arroyo subvertido, que parece una ciénaga putrefacta y nauseabunda, es un lugar de muerte maternal según Jung, y Bachelard[258].

Y ese primer contacto con el arroyo, –que le aguarda–, se produce desde la primera parte y está en relación estrecha con el espacio del pueblo, al que Jacquemort, se dirige constantemente desde la casa del acantilado, para hacer los recados de Clémentine, que no sale nunca de su feudo.

El arroyo se liga a la barbarie del pueblo, como el personaje de La Gloïre, pues cada vez que sucede un hecho violento, como la muerte del joven aprendiz de carpintero o la crucifixión del semental, se acaba el capítulo con la alusión y/o la descripción del arroyo rojo donde los pueblerinos arrojan las carroñas, los cuerpos muertos y su sentimiento de culpabilidad, en lugar de ser una fuente de vida es un estanque de muerte.

[257] La sensualidad femenina de la esfera se muda en la forma poliédrica del cuadrado con aristas.
[258] Agua cargada de dolor humana, de muerte. *vid*., Bachelard, cap. II «Les eaux profondes », in *L'Eau et les rêves*, (1942), Paris, José Corti, 1981, pp. 63-96.

> Ce ruisseau, espace liquide, symbole de la mort, avec son Charon au gouvernail, représente aussi les pires obsessions du « ça » freudien. Ruisseau de la vie psychique et de la mort physique, il est indispensable aux villageaois. Il témoigne ironiquement de la présence constante de la culpabilité qu'ils veulent éliminer. Le personnage de La Gloïre pourrait être considéré comme le parfait « transfert » : psychiatre-transfert et passeur à l'autre monde portant les êtres « trans », au-delà, il représente aussi la transaction matérielle, car l'or avec lequel on le paie permet aux gens de s'acquitter de leur dernière dette [el óbolo], la mort venue. Pendant leur vie, cela leur permet de vivre avec la conscience tranquille et leur « mauvaise foi » existentialiste[259].

Jacquemort es el enlace, el personaje que une, con su movimiento deambulatorio la casa, como refugio y su jardín paradisiaco, con el pueblo[260], como lugar de violencia y agresión social, escenario de las relaciones más cruentas entre las víctimas indefensas, –niños, ancianos y animales–, y los verdugos que limpian sus pecados en el arroyo teñido del rojo de sus carnicerías. Arroyo donde « [...] les corps y flottent toujours sans s'enfoncer. » (AC, 566) como en el mar muerto. Y donde La Gloïre debe pescar, en lugar de almas, los restos putrefactos de los cuerpos sin vida valiéndose de sus dientes. « – Il faut que je les repêche avec mes dents, dit l'homme. Les choses mortes ou les choses pourries. On les jette pour cela. Souvent on les laisse pourrir exprès pour pouvoir les jeter. [...] Je suis payé pour ça. » (AC, 566).

El pueblo es un espacio cerrado, cegado, necio, que evacua su basura por el arroyo, y dentro de ese microcosmos encontramos otros espacios cerrados, de carácter social, que lo componen, como el taller del carpintero, la plaza en la que se lleva a cabo la feria de los viejos, la fragua del *maréchal-ferrant* o la iglesia.

La iglesia merece una especial atención, –como lugar ligado a una religión para nada espiritual sino, todo lo contrario, tremendamente material, –como la iglesia adornada para la boda de *L'Écume des jours*– construida para llevar a cabo espectáculos o ceremonias de lujo. Una Iglesia de oropel, que permite, y que nada quiere saber, de la ley tácita del pueblo, que niega la vergüenza y que rechaza la culpabilidad pagando con oro a un chivo expiatorio. « C'était la première fois que Jacquemort voyait une église

[259] Adler, M. H., « Espace, existence et satire dans *L'Arrache-coeur* » in *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, *op. cit.*, p. 77.
[260] Espacio rústico que, al igual que en *L'Automne à Pékin*, se opone al espacio urbano de las primeras novelas. « [...] ce que j'ai vu au village m'a frappé. Les gens sont bizarres par ici. » (AC, 560).

construite de cette façon artificieuse, en forme d'oeuf, sans colonnes de pierre, sans arcs, sans doubleaux, sans croisées d'ogives, sans tambour ni trompette[261] et sans souci du lendemain. » (AC, 568). El regreso dominical al huevo, al vientre materno, no gusta al pueblo inculto, a los campesinos feligreses, porque les culpabiliza, y a ese problema ya les han dado solución institucionalizando la figura de Cabeza de Turco en La Gloïre.

Los espacios que comprende el pueblo son siempre descritos desde la perspectiva de Jacquemort, que es el único que lo visita, pues Clémentine y sus hijos no salen de la casa, ni Angel del taller en el que construye el barco para evadirse. Su repetida visita a la iglesia asombra al propio Jacquemort, ya que no suele poner los pies en ellas, lo cual es prueba de su anticlericalismo. « Deux fois à l'église dans la même journée, et pendant dix ans je ne vais peut-être pas y remettre les pieds. » (AC, 576).

La iglesia parece una nave espacial, de ciencia ficción, con esa forma depurada, pero no pierde la iconografía del terror con los ojos de santos, serpientes y demonios que brillan en la oscuridad. Más tarde, continuará la metáfora *filée* « L'église était là, un oeuf, avec le vitrail bleu comme un trou par où le gober. » (AC, II parte, 591).

Toda la primera parte de la novela transcurre sólo en cinco días, del 29 de agosto al domingo dos de septiembre. En un verano caluroso y soleado en el que el jardín « [...] brillait de ses pourpres et de ses ors. » (AC, 577), y los lugareños del pueblo « [...] avaient tous l'air bien vivants, solides, tannés par l'air et le soleil, et sûrs de quelque chose. » (AC, 572).

Segunda parte.

En esta segunda parte, –compuesta por dieciocho capítulos–, nos encontramos ya en mayo, se ha producido pues una gran elipsis, han pasado casi nueve meses desde que nacieron los trillizos. Y Clémentine parece que ya se ha recuperado por completo del sufrimiento del parto, pues al comienzo de esta primera parte se dedica a escalar los picos rocosos del acantilado, trepa, se encarama a l'Hömme de terre, que se yergue fálico frente a su gemelo l'Hömme de mer[262], y se excita sexualmente con la roca, cuando Angel le repele. La ascensión que supone esa acción de escalar, de encumbrarse sigue el «ritmoanálisis» de las imágenes de *l'écrasement* y del *redressement*, de las que

[261] En un guiño de humor al tambor de la cúpula debe corresponder la trompeta. Es una iglesia sin tambor y sin las trompetas del Juicio final, «sans souci du lendemain».
[262] El motivo del doble está presente incluso en los elementos de la naturaleza, en el espacio.

habla Bachelard en « La psychologie de la pesanteur » en *La Terre et les rêveries de la volonté*. Ya que la montaña se erige como un modelo de energía y de acción.

Por eso, en esta segunda parte, Clémentine toma definitivamente las riendas, sube para contemplar desde lo alto, la inmensidad terrestre y marina, pero ese acto de libertad se lo negará a sus hijos, al encerrarlos, como hizo con su marido, cuando éstos han aprendido literalmente a volar. Mientras asciende « Elle sentait monter d'elle-même l'odeur végétale de sa transpiration. » (AC, 583). Como todos los personajes femeninos, Clémentine, la Madre, también pertenece al reino vegetal.

Mientras tanto Angel construye su barco alejado de la casa, y Jacquemort se aleja de Clémentine y se acerca a Angel, con el que se siente más unido. « Jacquemort désertait la maison depuis qu'Angel avait décidé de vivre sur son chantier. Il ne se sentait guère à l'aise en présence de Clémentine. Elle était trop mère, sur un plan trop différent. » (AC, 603).

En el capítulo XII de esta segunda parte, el tiempo empieza a desvariar, a trastornarse, como en los sueños. Si el primer capítulo era martes, 7 de mayo, el siguiente 8 de mayo y en el capítulo VI, pasábamos al 9 de marzo, como si hubiera transcurrido un año, en el IX al 16 abril y en el XI al 20 mayo... en el XII, hacia la mitad de la novela nos encontramos en ¡el 13 de *juinet*!. ¿*mot-valise* compuesto por *juin* + *juillet* ?

A partir de ese mes, *juinet*, y hasta el final de la novela, todos los meses serán una mezcla de otros dos, el tiempo se dilata, se atrofia. Así, en el capítulo XIII, estaremos en el 24 de *juinet*, el XIV el 27 de *juinet*, el XV, el 27 de *juinet* pero (*plus tard*), el XVI el 27 *juinet* (*encore après*).

En el capítulo XVII, estamos en el 39 *juinet*, ahora no sólo el mes es extraño sino que se alarga de manera anómala, como si el tiempo se estirara, como si ese mes de junio no quisiera acabar nunca. El último capítulo de la segunda parte, el XVIII, se fechará el mismo día imposible, el 39, pero del mes *juinout* (*juin* + *août*).

Y es que como observa Pestureau en el prólogo de la novela, « Le temps lui-même se détraque au milieu du roman, au centre des crises (Deuxième partie, chapitre XII), temps humain devenant d'outremonde, prélude d'éternité, cependant que s'accentuent les

thèmes de la faute, du rachat[263]. [...].» Y en su tesis, *L'Influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris Vian*, dirigida por P. Brunel, hacía referencia a una posible explicación de Brunel, que asociaba estos meses locos al *Diario de un loco* de Gogol[264].

Nosotros estamos de acuerdo, estos meses surrealistas, podrían hacer pensar en el tiempo medido por un loco. El tiempo del Sombrerero y la Liebre de Marzo, que toman constantemente el té, porque siempre son las cinco, y celebran el Feliz, feliz no cumpleaños. Pero nos recuerda sobretodo el Calendario 'Patafísico. Ya que el ilustre Colegio mide el tiempo 'patafisicamente. La era comienza el 8 de septiembre de 1873 con el nacimiento de A. Jarry, el año está dividido en trece meses, de veintiocho y un día, los meses son: *absolu*, *haha*, *as*, *sable*, *décervelage*, *gueules*, *pédale*, *clinamen*; *palotis*, *merdre*, *guidouille*, *tatane* y *phalle*. El uno, ocho, quince y veintidós son siempre domingo y además tienen sus fiestas y su santoral[265].

Durante ese mes de *juinet* se producen muchos cambios. Clémentine comienza con su obsesión maníaca de vigilancia hacia sus pequeños, no deja de espiarlos a través de las ventanas, que desdoblan el espacio en un interior agobiante, el dominio de la madre y un exterior, el jardín, dominio de los trillizos, que irá reduciéndose a medida que aumenten los temores desmedidos e injustificados de la madre, poniendo así de manifiesto su locura. « Des fenêtres de la salle à manger, on pouvait ainsi les surveiller. » (AC, 606). « Ils n'étaient pas au jardin. Elle descendit l'escalier, soupçonneuse, et se rendit délibérément dans la cuisine. » (AC, 621).

Angel, se siente totalmente excluido de ese universo materno, que se cerrará como un muro, y se aleja definitivamente de allí « Je m'en vais, je m'en vais. C'est tout. » (AC, 609), porque piensa que « Les femmes et les hommes ne vivent pas sur le même plan. » (AC, 609). Parece que Vian es de la misma opinión, porque es obvio en esta novela,

[263] Pestureau, prólogo de *L'Arrache-coeur*, *op. cit*., p. 536.
[264] « Pierre Brunel m'a signalé une source possible de ce calendrier délirant et poétique, *Le Journal d'un fou,* de Gogol. En effet, après une quinzaine de pages qui nous mènent du 3 octobre au 8 décembre, surgit soudain le " 43 avril " de l'an 2000 et le " 86 martobre "; puis la folie gagne les dernières pages : plus de dates précises, des chiffres et des lettres sans suite. ». Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 174.
[265] *Vid*., Foulc, Th., *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, primera parte, punto 10: « L'Administration est la science », Paris, Fayard, 2000. Y Arrivé, M., Le calendrier 'pataphysique en « Les origines jarryques de la 'Pataphysique », Paris, Magazine *Littéraire* nº 388, junio de 2000, pp. 33-34.

como en las demás, que los personajes masculinos y los femeninos no pueden compartir el mismo espacio. Del mismo modo que Colin será en cierto sentido echado de su apartamento por una Chloé que lo invade todo con su enfermedad, y Chick «exteriorizará» a Alise de su mundo (EJ), Rochelle será la única que no salga del hotel, mientras Anne y Angel no dejan de pasearse, Wolf prefiere la máquina a su hogar y finalmente Lil y Folavril abandonan la casa y el Carré.

En *L'Arrache-coeur*, tampoco habrá correspondencia de lugares y esto se pondrá especialmente de relieve. Un buen día, con buen tiempo, cuando el acantilado « fourmillait d'odeurs de plantes et de bruissements d'insectes. » (AC, 610), Angel se despide afectuosamente de Jacquemort y se va al mar. Vuelve por donde ha venido, de la nada, como el Angel de *La merveilleuse visite* de Wells.

Jacquemort siempre dispuesto a apropiarse del interior de los demás hace una referencia al mar como símbolo de la madre, *mer/mère*, pero Angel/Vian no quiere saber nada de pamplinas psicoanalíticas.

> La mer suffit à tout.
> – Ah ! vous l'avez, vous, votre complexe, fulmina Jacquemort.
> – Soyez pas vulgaire, dit Angel. Je sais, le retour à la mère, la mer, le même tabac. Allez donc psychanalyser vos abrutis. Les mères, j'en ai ma claque.
> – Parce que celle-là est votre femme, dit Jacquemort. Mais la vôtre vous la regrettez.
> – Non, d'ailleurs, je n 'ai pas de mère. (AC, 610).

Angel se embarca hacia el mar, hacia la Nada, hacia el suicidio. « La mer très belle bougeait à peine, un petit clapotis, mince comme des lèvres mouillées qui s'entrouvrent. » (AC, 620). El mar es como una mujer que le besa y le absorbe en su saliva. No en vano se repite la imagen de la boca en la frase siguiente, « Il [Jacquemort] referma la bouche et, maladroit remit ses chaussures. Il revint vers la falaise. Avant de grimper, il jeta un dernier regard vers la mer. » (AC, 620-621).

Jacquemort, tras la partida de Angel, continuará su búsqueda y no cesará en sus itinerarios de la casa al pueblo, observando, siendo testigo mudo –porque cuando reacciona y protesta ante las injusticias recibe un puñetazo– de las atrocidades que allí

se llevan a cabo. « Tant avait de fois Jacquemort pris le chemin du village qu'il lui était devenu aussi plat qu'un couloir d'asile et aussi nu qu'un barbu rasé. » (AC, 611).

El camino se vuelve monótono, pero no las representaciones del teatro de la crueldad en que se convierte el pueblo. El pueblo, visto por Jacquemort, no es más que un *boulevard* del crimen de escenarios grotescos y crueles, cuadros que denuncian hiperbólicamente y sin piedad el comportamiento del hombre en sociedad: feria de viejos, violación de jóvenes campesinas, maltrato a los jóvenes aprendices y tortura de todo aquel animal que no haya cumplido las normas.

Al final de esta segunda parte Jacquemort asiste a un espectáculo que le disuelve ciertas dudas, en casa del *maréchal-ferrant*, descubre su secreto: ha construido con sus manos, como si fuera Pigmalión, un androide idéntico a Clémentine, que viste con ropas copiadas de la madre de los trillizos y todos los días fornica con ella.

Jacquemort los observa por un agujero en la puerta, y comprende los espasmos orgásmicos que Clémentine siente todos los días, cayendo en trance como las místicas, sin salir de su casa y en la más estricta castidad[266]. Se produce un desdoblamiento de espacios, que corresponde con el desdoblamiento de Clémentine en forma de autómata o maniquí dorado[267].

> Depuis le jour où il l'avait surprise dans la salle à manger, tous les jours, à quatre heures et demie, Clémentine se retirait dans sa chambre pour faire, disait-elle, un petit somme. En ce moment où les reins d'acier de la statue plongeaient le maréchal dans l'extase, Clémentine, dans la maison de la falaise, crispait ses doigts fins sur ses draps et haletait aussi satisfaite. (AC, 618).

Ese será el único momento que se permitirá Clémentine a su sensualidad, a su deleite, como al inicio de la segunda parte, cuando escalaba l'Hömme de Terre. Pero si todavía siente como un ser independiente, « Assise à sa fenêtre, elle se regardait dans le vide [...] laissait le soleil lui lécher tous ses poils obliquement, une dernière caresse avant le crépuscule. » (AC, 621), a partir de la tercera parte sólo existirá para sus hijos, y ella se anulará.

---

[266] La libido inconsciente es típica de la fotografía y la pintura surrealistas, así como la aleación de los cuerpos desnudos con la maquinaria; el contraste de la carne y el metal y los autómatas.

[267] Recordemos *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, pero también *Metrópolis* la película de Fritz Lang.

Tercera parte.

En esta tercera parte, compuesta de treinta capítulos, el tiempo sigue desvariando cada vez más, el capítulo I, es el 55 de *janvril*, (*janvier* + *avril*), el II, es el 59 de *janvril*, el III es el 73 de *févruin* (*février* + *juin*), el IV es el 98 de *avroût* (*avril* + *août*), el V es el 99 *avroût*, el VI es el 107 *avroût*, el VII y el VIII es el 135 *avroût*, el IX es el 136 *avroût*, el X es el 1er *juillembre* (*juillet* + *septembre* o *novembre* o *décembre*), el XI es el 347 *juillembre*, el XII es el 348 *juillembre*, el XVI es el 8 *octembre* (*octobre* + *novembre* o *décembre*), el XVIII es el 11 *octembre*, el XIX el 27 *octembre*, el XXI y el XXII es el 28 *octembre*, el XXIII es el 67 *novrier* (*novembre* + *février*), el XXIV es el 79 *déçars* (*décembre* + *mars*), el XXV es el 80 *déçars*, el XXVI es el 12 *marillet* (*mars* + *juillet*), el XXVII es el 14 *marillet*, el XXIX el 15 *marillet* y el último capítulo, el XXX es el 16 *marillet*.

Es el espacio el que justifica o/y comprende al tiempo. Quizás la mejor explicación a este extraño fenómeno temporal la dé Jacquemort, cuando afirme que en el campo el tiempo es diferente. Recuerda que llegó allí un veintiocho de agosto. « Et maintenant, les mois sont devenus si drôles à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères. » (AC, 681). Ese tiempo loco se asocia al campo, a un espacio.

Además, estos meses híbridos, –al igual que los seres medio humanos-medio máquinas, medio animales-medio minerales... que pueblan el universo vianesco–, se describen por su naturaleza atmosférica, pues en el campo se confunde el tiempo con el clima y las estaciones se observan, se sienten y se huelen.

De ese modo, el veintiocho de *octembre*...

> La nature est fraîche et belle, quoique l'an soit sur son déclin. Mois d'octembre que je préfère aux climats baignés par la mer, mois d'octembre odorant et mûr, avec les feuilles noires et dures et les ronces en barbelé rouge, et tous les nuages qui bougent et qui s'étirent au bord du ciel, et les chaumes couleur vieux miel, et tout ça, mais c'est très joli, la terre est molle et brune et chaude... (AC, 665-666).

El mes de *novrier*, entre *novembre* y *février*.

> [...] quand les journées raccourcissent, quand les feuilles s'envolent, quand la terre se met à sentir le chien mouillé chaud. Novrier, le mois froid du crachin. La pluie qui tombe peut causer bien des dégâts en bien des endroits, elle peut raviner les champs, combler les ravins, ravir les corbeaux. Elle peut geler subitement et Citroën attrape une broncho-pneumonie double[268]. (AC, 668).

Los miedos de Clémentine se intensificarán con « [...] la pluie, la pluie grisâtre d'octembre et le vent de novrier l'accompagne... » (AC, 668). El tiempo es espacial, es perceptible a través de los sentidos, e influye y refleja la interioridad del personaje, es un parámetro de su evolución o crecimiento.

En esta tercera parte, Jacquemort recuerda el pasado, reflexiona acerca del hecho que ya han pasado cuatro años y algunos días desde que llegó al espacio de esa novela, su barba ha crecido, y las estaciones han discurrido, « Il tombait une pluie fine et pernicieuse... [...] On voyait à peine la mer, du même gris que le ciel[269]... » (AC, 624). « [...] en attendant la sécheresse de juillembre. » (AC, 627).

Jacquemort es consciente de los cambios que se han operado en él, « Quand je suis arrivé, j'étais un jeune psychiatre plein d'allant, et maintenant, je suis un jeune psychiatre sans allant du tout. » (AC, 627). Cambios propiciados por el tiempo, pero sobre todo por el espacio, « [...] c'est à ce village pourri que je dois ça. Ce sacré village dégueulasse. » (AC, 627). Jacquemort siente cada vez más un rechazo manifiesto por la realidad social, –el pueblo–, y familiar, –Clémentine y los trillizos– que le rodea. « J'ai vraiment de plus en plus horreur de ce village, se dit Jacquemort en se regardant dans la glace. [...] Il venait de tailler sa barbe. » (AC, 629). Quiere hacer algo, quiere rejuvenecer.

Clémentine sigue apoyada en la ventana espiando a sus hijos, pero pronto hará algo más que observar, comenzará a privarles de su espacio y les impondrá el suyo para su tranquilidad, más que para su seguridad[270].

> Comme je suis inquiète, se dit Clémentine, accoudée à sa fenêtre.
> Le jardin se dorait au soleil.

[268] Ese pensamiento catastrofista de Clémentine confirma, en la realidad, la enfermedad que empezó a sufrir Vian/Citroën a partir de los doce años.
[269] Insistente confusión cromática o sustancial del mar y el cielo.
[270] Como la mère Pouche prefirió ceder a sus cachorros un cobertizo para organizar *parties*, y que de ese modo los jóvenes Vian no se alejaran demasiado de la vigilancia materna.

> Je ne sais pas où sont Noël, Joël ni Citroën. En ce moment ils peuvent être tombés dans le puits, avoir mangé des fruits empoisonnés, avoir reçu une flèche dans l'oeil si un enfant joue sur le chemin avec une arbalète, attraper la tuberculose si un bacille de Koch se met en travers, perdre connaissance en respirant des fleurs trop parfumées, se faire piquer par un scorpion ramené par le grand père d'un enfant du village... (AC, 631).

Con estos monólogos interiores, Clémentine expresa su tremenda preocupación por ser una buena madre, imaginando todas las posibles circunstancias de peligro que puedan acechar a sus retoños, alcanzando tales extremos de exageración en los detalles y las circunstancias inverosímiles que en ocasiones parece llegar al delirio.

Esa preocupación se traslada evidentemente al espacio, porque ella quiere y debe saber en todo momento donde están sus hijos. « – Citroën ! où es-tu ? Clémentine s'était précipité hors de sa chambre, et criait, hors d'elle, tout en descendant l'escalier au grand galop[271]. » (AC, 631).

Para Clémentine, en su paranoia, ningún sitio es seguro[272] y mucho menos el jardín, que hasta ahora era el único lugar de juegos de los niños. « Décidément, c'est dangereux de les laisser aller seuls au jardin. » (AC, 632).

> [...] je frémis à l'idée qu'ils peuvent manger des baies empoisonnées, s'asseoir dans l'herbe humide, recevoir une branche sur la tête, tomber dans le puits, rouler du haut de la falaise, avaler des cailloux, se faire piquer par les fourmis, par les abeilles, par les scarabées, les ronces, les oiseaux, ils peuvent respirer des fleurs, les respirer trop fort, un pétale leur entre par la narine, ils ont le nez obstrué, cela remonte au cerveau, ils meurent, ils sont si petits, ils tombent dans le puits, ils se noient, la branche s'écroule sur leur tête, le carreau cassé, le sang, le sang... (AC, 635).

La Madre ve a sus hijos indefensos en medio de una naturaleza azarosa, arriesgada y amenazadora, una naturaleza de jardín, cuando precisamente Noël, Joël y sobre todo Citroën dominan mejor que ella y que nadie la naturaleza en su condición de seres extraordinarios, de otro mundo. Son como mutantes con poderes sobrehumanos, y con capacidades que los adultos ni siquiera conocen. Clémentine pretende defenderlos de los escarabajos, y de las picaduras de hormigas y abejas, cuando los niños saben que

[271] Animalización de la madre, como cuando lame las nalgas de Joël, como si fuera una gata.
[272] Clémentine sufre una paranoia sin límites al imaginar cualquier tipo de accidente, todos los peligros imaginarios posibles. Siempre es el miedo a la muerte lo que reduce o empequeñece el espacio, en este caso con un agente castrador, Clémentine, que corta las raíces a su marido y degüella a los árboles.

pueden volar comiendo babosas azules y disminuir de tamaño si se hacen picar tres veces por una pulga peluda.

Eso muestra el despropósito, el absurdo del deseo de Clémentine de controlarlo todo, restringiendo el espacio, a sus *salopiots*, que gozan de un mundo más extenso, más amplio, sin límites.

Mientras, y de forma paralela a la historia de vorágine maternal, Jacquemort continúa visitando el pueblo, y sus micro-espacios, para intentar llenarse de algo. El problema es que sólo parece llenarse de odio, pues su visión de las cosas es cada vez más negativa.

El camino que antes le parecía monótono ahora le irrita. « [...] ça fait bien la millième fois que je viens dans ce satané patelin et cette route n'a plus rien à m'apprendre. » (AC, 635). Y esa rabia contenida se expresa también en una iglesia que vuelve a visitar, y que aparece esta vez, como si fuera un estadio en el que se va a celebrar un combate de boxeo. El cura, como Dios se enfrentará al sacristán disfrazado de Satán. La concurrencia de pueblerinos sedientos de sangre está asegurada y el espectáculo de Dios también. Jacquemort observa cómo « [...] se dressait un ring parfaitement établi formé de quatre poteaux sculptés retenus par de forts tirants métalliques, et entre lesquels on avait tendu des cordes de velours pourpre. » (AC, 636).

> Deux des poteaux diagonaux ne représentaient guère que des scènes familières de la vie de Jésus : Jésus se grattant les pieds sur le bord du chemin, Jésus se tapant un litre de rouge. [...] Les deux autres, par contre, possédaient des caractéristiques plus originales. Celui de gauche, le plus voisin de Jacquemort, affectait l'allure générale d'un gros trident, dressé pointes en l'air et tout décoré de sculptures infernales dont certaines semblaient propres (ou sales) à faire rougir un dominicain. [...] Le dernier poteau, en forme de croix, portait de façon plus banale, l'effigie du curé, un, de dos, et un en train de chercher un bouton de col sous son lit[273]. (AC, 636-637).

La imaginería cristiana se traslada a un *ring*, a un combate entre las fuerzas del bien y del mal, con todo tipo de efectos teatrales, trampillas que se abren, luces, nieblas azufradas. La moralidad, la lucha entre el Bien y el Mal es sujeto de diversión, de

[273] Es evidente la burla a la imaginería cristiana, con la que se decora las iglesias en capiteles, arquivoltas o tímpanos. Los postes del cuadrilátero son como columnas con bajo-relieves, en los que se representa la oposición del Paraíso, reservado a los Justos, y el Infierno, en el que se hunden los pecadores, como en las imágenes del Juicio Final.

entretenimiento y no de devoción, porque lo único que quiere ver el pueblo es *pisser sang*. Para la culpa y el arrepentimiento ya está La Gloïre. Su espacio es evidentemente el arroyo rojo lleno de inmundicias, que él surca con su barca como Caronte[274]. Pero La Gloïre tiene también otro espacio más íntimo que comparte o enseña a Jacquemort, su casa recubierta de oro. Una casa enteramente forrada de ese metal noble porque a La Gloïre no le sirve para nada, al no poder comerciar ni tener ningún tipo de contacto con la gente del pueblo. « Il y avait de l'or partout, l'intérieur de la vieille maison paraissait coulé d'une pièce en métal précieux. L'or débordait des coffres, la vaisselle, les sièges, les tables, tout était jaune et brillait. » (AC, 642). Como sucedía en *L'Écume des jours*, donde distinguíamos entre la luz solar, amarilla y positiva y la Reserva de oro, como metal frío, motivo de desgracias, aquí el oro pone de relieve su inutilidad. Pues la casa de La Gloïre es como el palacio del Rey Midas, que todo lo que tocaba lo convertía en oro pero eso no le hacía feliz porque a su alrededor no había ningún ser vivo. La Gloïre, como Midas, está condenado a la soledad y al rechazo, por eso es rico, para eso le pagan.

En cuanto a Joël, Noël y Citroën, nunca visitan el pueblo, y nunca salen de la casa de su madre, su dominio es el jardín. Desde allí se les abre las puertas al mundo, a la naturaleza, gracias a la comunión de estos niños con los misterios de la materia, de la substancia. « [los trillizos] Munis de pelles de fer, ils creusaient, chacun pour soi, un fossé rectangulaire. » (AC, 643) de la tierra extraen –como Athanagore (AP)– babosas mágicas, doradas, negras, amarillas... Surge un hada que baila y presencian otras maravillas reservadas sólo a sus ojos infantiles. « De la graine, il sortit un arbre minuscule aux feuilles roses[275]. Dans ses branches de fil d'argent grêle voltigeaient des oiseaux chanteurs. Le plus gros était juste aussi gros que l'ongle du petit doigt de Joël. » (AC, 645).

En esta tercera parte de la novela, los elementos de fantasía y los elementos fantásticos se revelan con una mayor intensidad tanto en la historia del crecimiento de

[274] Como el Major y Antioche surcaban sobre un tronco las aguas negruzcas de la sangre del *rhizos*, en *Trouble dans les andains*.
[275] Árboles mágicos, sorprendentes, como el manzano en *mise en abyme* del hotel en el que se hospedan Colin y Chloé en *L'Écume des jours*.

los niños-mutantes, como en la historia de evolución, o involución, según se mire, de Jacquemort.

Así, el 347 de *juillembre*, hacía ya seis años, tres días y dos horas que habían nacido los trillizos, –porque Jacquemort se dice a sí mismo « Déjà six ans, trois jours et deux heures que je suis venu m'enterrer dans ce sacré pays, se dit Jacquemort en contemplant son reflet dans la glace. » (AC, 645)–. Lo cual hace ver hasta qué punto en esta novela se inmiscuyen, se relacionan los dos procesos de cambio, de desarrollo, de metamorfosis incluso de los niños y el psiquiatra.

Jacquemort, –que ha ido casi siempre al pueblo por orden de Clémentine y para cubrir alguna necesidad de los niños, su bautizo, la fabricación de sus cunas, o de los zapatos de hierro– ha seguido de cerca el crecimiento aventajado y anormal, extremadamente rápido, de los niños. Y es también el único en conocer su secreto, ya que los descubre en pleno vuelo.

Los niños dominan el cielo, son como pájaros, sólo deben encontrar e ingerir babosas azules para poder volar, poseen un conocimiento, –especialmente Citroën–, y dominan las leyes de la naturaleza como si fueran magos o alquimistas. Sus juegos son incomprensibles para los adultos, que sólo ven en ellos a seres indefensos, cuando, por el contrario, los trillizos no necesitan la protección de nadie. « Il s'étendit à plat ventre sur l'herbe et, par un mouvement imperceptible des mains et des pieds, s'éleva à trente centimètres du sol. Puis d'un coup, il fila en avant et dix mètres plus loin réalisa un magistral *looping*. » (AC, 663). Frente a la psicología de la pesadez, de la caída en el abismo, la psicología de la ligereza, del vuelo[276]. Los niños no desean salir del ámbito de su madre, porque desde el jardín pueden acceder al resto del mundo, al cielo y al mar, a los espacios de la libertad. No sienten curiosidad por el pueblo porque todo lo que llega de allí les parece desagradable, –la visión de niños como ellos que trabajan como aprendices maltratados–, sin embargo su madre se empeña en reducir su espacio por su seguridad, ya que para Clémentine todos los espacios de sus hijos son peligrosos, como asegura también Adler. « Elle va s'appliquer à entraver leur esprit d'aventure avec une cruauté inconsciemment perverse. La puissance matriarcale castratrice de

[276] Todo depende de una dialéctica, según si el ser se somete o resiste a las leyes de lo pesado. En cualquier caso las imágenes dinámicas de la caída son mucho más numerosas en las novelas de Vian, y por eso aquí son interesantes las imágenes positivas de la elevación de los niños.

Clémentine construit autour des enfants des murs étouffants, un espace qui se resserre de plus en plus[277] ».

Empieza talando los árboles del jardín, Jacquemort desaprueba esa medida « [...] certains considéraient que cela fait du bien aux enfants de grimper aux arbres. » (AC, 655), pero no hace nada por impedirlo. Los árboles, símbolo del crecimiento de los niños, son amputados. Clémentine que ha gozado, incluso sexualmente, de su ascenso peligroso en el Hömme de Terre, no ofrece a sus hijos la oportunidad y el placer de contemplar desde lo alto. El egoísmo de la Madre hace que el espacio se limite paulatinamente a medida que los niños crezcan, pues ella quiere que la necesiten siempre, y para ello mutila la naturaleza (de los niños) si es necesario.

El día de la tala de árboles el cielo está de duelo. « [...] le ciel plombé luisait d'un éclat livide et désagréable. Jacquemort se sentait un peu frileux mais il voulait voir. » (AC, 657). Los árboles se animan, parecen pertenecer al reino animal, son ajusticiados, son torturados, y sus lamentos, sus quejidos son insoportables.

> D'un geste décidé, il s'affermit, prit son élan et harponna le tronc lisse juste au milieu de la marque rouge.
> [...]
> La touffe de feuilles du dattier se mit à frémir, imperceptiblement d'abord, puis plus vite, et Jacquemort serra les dents. Une plainte s'élevait, si aiguë et si intense, qu'il faillit se boucher les oreilles. Le tronc du dattier oscillait et, à chaque oscillation, le rythme des cris s'accélérait. La terre, au pied du dattier, se fendit et s'ouvrit. La note impossible vrillait l'air, déchirait les tympans, résonnait dans tout le jardin et semblait se réverbérer sur le plafond bas des nuages. (AC, 658).

A medida que se avanza en la novela el espacio y el tiempo van adquiriendo un mayor protagonismo. El tiempo está loco porque los niños crecen y lo hacen a un ritmo frenético, y el espacio se restringe con el mismo frenesí que adquiere la locura de su madre. Clémentine siente en su seno, en su interior, la necesidad de reducir, de dominar, el espacio de sus hijos que crecen y escapan de su regazo. Y ante el temor de que salgan del jardín, hace construir un muro de Nada para que no vean lo que hay al otro lado y así no les apetezca salir nunca. Es un revestimiento en el plano visual, para que el exterior desaparezca. Pese a que Jacquemort le asegura que sus hijos no tienen la menor

[277] Adler, M. H., « Espace, existence et satire dans *L'Arrache-coeur* » in *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, *op. cit.*, p. 74.

intención de salir por la puerta –cuando pueden hacerlo por el aire–, Clémentine no cesa de menguar su espacio. De manera que forra todo el suelo de Nada, porque el caucho puede ser peligroso, por el fuego, el humo, la asfixia.

Mientras su madre piensa en todos los detalles, en todas las posibilidades para resguardarles del medio que les rodea, Joël, Noël y Citroën son felices en las nubes. « [...] – il traînait autour d'eux comme une odeur de liberté. Lorsque Noël rentra prestement dans sa poche l'effilochure de nuage qui en dépassait encore, Joël sourit de l'étourderie de son frère. » (AC, 670). Curiosamente Clémentine piensa en el cielo como en la última vía de escape: « [...] par ordre de danger croissant, le ciel vient en dernier. » (AC, 674), cuando se trata de la primera. « [...] il n'y avait plus de sol ; seuls dépassaient, jaillis du vide, les rares massifs et les buissons échappés au massacre des arbres. Et l'allée de gravier subsistait, intacte, coupant en deux l'invisibilité de la terre. » (AC, 679).

El espacio de la Nada, –de las franjas de sombra y del espacio de en medio del hotel Barrizone, en *L'Automne à Pékin*– es persistente en la novelas de Vian.

A eso quiere reducir el espacio de sus hijos Clémentine, pues su monomanía es la de construirles un mundo perfecto, en un orden ideal, « – il faut leur construire un monde parfait, un monde propre, agréable, inoffensif, comme l'intérieur d'un oeuf[278] blanc posé sur un coussin de plume. » (AC, 675). Esa superprotección se convertirá en una jaula para ellos y en una cárcel para ella. La Madre comunica a Jacquemort su idea de guardarlos en una caja fuerte de acero, como sus tesoros, como el bien más preciado y éste, que conoce el secreto de los chicos, intenta disuadirla de que eso sería como encerrarlos en jaulas, pero al igual que con los árboles no puede hacer nada ante el ímpetu materno.

> – Mais ça meurt, en cage, les oiseaux, dit Jacquemort.
>
> – Ça vit très bien, dit Clémentine. C'est même le seul endroit où on puisse les soigner convenablement.
>
> [...] vous allez, au fond, vous enfermer de la même façon[279].
>
> – Je n'enferme pas les autres, dit Jacquemort.
>
> – Mes enfants et moi, c'est la même chose, dit Clémentine. Je les aime tant. (AC, 684).

[278] Un espacio-huevo como la iglesia.

[279] Jacquemort ya ha decidido abandonar la casa del acantilado para ocupar los espacios de La Gloïre, su casa repujada en oro y el arroyo rojo. Tomar sus oros y sus púrpuras.

De hecho tan encerrado está el prisionero como el guardián.

Los niños serán «alojados» en tres jaulas muy cómodas, –desde la perspectiva del aprendiz de herrero, que como todos los niños del pueblo es maltratado y martirizado[280]–, pero aún hay una esperanza porque Citroën anuncia a sus hermanos que si se hacen picar tres veces por una pulga con piel, se harán tan pequeños como ellas. Luego puede esperarse una continuación extradiegética esperanzadora. Los niños encontrarán la manera de ser libres pese al desvelo de su madre. Pero al final de *L'Arrache-coeur*, les envuelve « La vision du vaste espèce vide, inquiétant sans le soleil. » (AC, 687).

En *L'Arrache-coeur* los espacios interiores se oponen de manera agresiva a los exteriores, a la libertad del mar, a la eternidad azul, que disfrutan los niños al volar y su padre, Angel, cuando se va hacia lo desconocido, en un barco, como un héroe del mar[281].

Esta oposición interior/exterior se observa tanto en la historia de búsqueda de identidad del personaje masculino clave, Jacquemort, –que debe enfrentarse a sí mismo y a la sociedad tosca y violenta del pueblo–, como en la historia de Clémentine y de su maternidad claustrofóbica y castradora, que dificulta e impide el crecimiento de los trillizos.

Los espacios abiertos y libres, –mar y aire–, contrastan con, por un lado, la casa-nido rodeada de un jardín y una reja de oro y, por otro, con el espacio social del pueblo. Pues el pueblo es un cúmulo de interiores, es la suma de la fragua del *maréchal-ferrant*, de la iglesia ovoide, de la casa de oro La Gloïre y del taller del carpintero[282].

[280] Vian, prefiere que el cuadro final sea descrito desde una focalización condicionada, que convierta la situación en algo esperpéntico. « Se retournant [el aprendiz que ha vuelto para recoger un pesado martillo piensa desde su perspectiva en la suerte de tener una madre tan abnegada], il aperçut les trois cages. Elles s'élevaient au fond de la pièce vide de ses meubles. Elles étaient juste assez hautes pour un homme pas très grand. Leurs épais barreaux carrés dissimulaient en partie l'intérieur, mais on y remuait. Dans chacune, on avait mis un petit lit douillet, un fauteuil et une table basse. Une lampe électrique les éclairait de l'extérieur. » (AC, 688).

[281] Héroe del mar que según Bachelard es un héroe de muerte.

[282] A diferencia de Adler, en « Espace, existence et satire dans *L'Arrache-coeur* », nosotros consideraremos la casa de Clémentine, así como la forja-casa del *maréchal-ferrant* o la iglesia, espacios cerrados. De hecho el pueblo, el medio rural, es un emblema de cerrazón, espacial y de costumbres.

Y, contrariamente a lo que podría esperarse, en esta novela la intimidad es el terreno peligroso y no el mar misterioso o el elemento aéreo, que controlan los trillizos[283].

Aquí lo que atemoriza, el espacio realmente inquietante, es el pueblo y el feudo de Clémentine, violentamente separado del mar y el aire por las murallas rojas del acantilado. Cada protagonista o personaje principal, y en esto estamos de acuerdo con M. H. Adler, posee su espacio individualizado, Clémentine la casa-cuerpo que la define, los niños el jardín y el cielo. Angel en el cobertizo donde construye el barco y en el mar. La Gloïre en el arroyo rojo y en su casa de oro y Jacquemort deambulará de la casa al pueblo hasta que ocupe el lugar de La Gloïre. De manera que los espacios revelan la subjetividad de cada personaje, de su mirada hacia ellos mismos y hacia el mundo que les rodea. Definen a los protagonistas y reflejan su actitud hacia la existencia.

Y del mismo modo que se establecen los papeles de víctima y verdugo en esa sociedad despiadada, los espacios asociados a los fuertes se imponen a los espacios de los débiles, reduciéndolos, succionándolos hasta la Nada[284]. Los espacios reales engullen a los espacios oníricos, con una pátina de carencia, de vacío, y es que en el mundo creado por Vian tan importante es el espacio como su ausencia.



[283] La mayoría de los espacios son cerrados y « [...] représentent le " huis clos " sartrien de cette société répressive qui étouffe toute originalité, qui brime cruellement, par ignorance ou égoïsme, dans laquelle " tradition " et " socialisation " cachent mille maux. ». Adler, *op. cit.*, p. 78.

[284] La Nada como espacio vianesco. Representada por el agua estancada en la que se zambulle Colin, por las zonas de sombra en las que desaparece Mangemanche, el mundo de los recuerdos de Wolf que se vacía paulatinamente, el mar en el que se pierde Angel, o los muros y suelos que recubren el jardín de los trillizos.

CONCLUSIONES



VI. CONCLUSIONES.

Las conclusiones a las que hemos llegado, y que expondremos a continuación, tras haber observado y analizado las características y peculiaridades de los personajes vianianos, de esa « cohorte de personnages incompréhensibles[1] », han confirmado la conjetura o hipótesis inicial, referente a la originalidad de estos personajes que se mueven entre dos aguas; puesto que, por un lado, se alejan expresamente de los personajes tradicionales decimonónicos, balzacianos, y por otro lado se acercan sin llegarlos a alcanzar, a los personajes textuales concebidos por los *Nouveaux Romanciers*. Los personajes opacos de las novelas de Boris Vian son extremadamente visuales, tanto que parecen surgir de dibujos, de fotografías o fotogramas, con una gran presencia física y una psicología o afectividad que se ilustran no mediante técnicas introspectivas, –del *psycho-récit* al *monologue rapporté* como apuntaba Cohn–, sino a través de su corporeidad. La interioridad de estos personajes se manifiesta y se ofrece al lector de una manera diferente y singular, mediante los sentidos, lo perceptible exteriormente.

En un mundo en el que los límites entre lo real y lo irreal son difíciles de discernir, en el que se subvierte, se juega con la equivalencia personaje=persona, los pensamientos y sentimientos de los personajes se expanden como un eco en todo aquello que les envuelve o rodea. « [...] un des aspects de la création romanesque chez Vian : le glissement du psychologique vers une fiction irréaliste par le truchement d'une logique qui prend appui sur une figuration concrète, et pousse jusqu'aux conséquences extrêmes le système de cette figuration[2]. ». La mente del personaje no es un lugar oscuro y secreto, accesible únicamente gracias a monólogos interiores o al estilo indirecto, sale a la luz en un proceso de teatralidad por la apariencia: gestos, movimientos y palabras; por la interacción con los demás personajes, por sus

[1] Como decía Alain Costes en « Boris Vian et le plaisir du texte », in *Les Temps modernes*, nº 349-350, agosto-septiembre de 1975, pp. 53-68. Intento de una lectura global de la obra vianesca.
[2] Carassus, Émilien, « *L'Arrache-coeur* », in *Boris Vian*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, 1977, vol. I, p. 414.

reacciones, y por la interconexión con el medio, con el espacio en el que se confunden y en el que se prolongan.

La supresión consecuente de la sempiterna separación de cuerpo y mente, así como la huida del examen introspectivo, la hemos contemplado ya, desde el principio, al analizar las primeras focalizaciones y presentaciones de los personajes a lo largo de las seis novelas. Ya que los personajes, tanto si son descritos desde el punto de vista del narrador o de otro personaje, siempre son vistos desde fuera: primero se hace mención de lo más exterior, de su indumentaria, y luego de su físico, en ese orden, sin aludir explícitamente a ningún rasgo de su psicología, ideología o moralidad. La introspección se esquiva y ni siquiera parece existir un intento de profundización al presentar al personaje desde fuera hacia dentro –como si se despojara a una cebolla de sus capas–, simplemente se presenta sólo por su envoltura, por su cáscara vacía; como es el caso de Lazuli (HR), o por su máscara o disfraz, como es el caso de Adelphin (TA). Únicamente se muestra lo que se ve; y existe una interesante pérdida de información de las tres primeras novelas *Trouble dans les andains*, *Vercoquin et le plancton* y *L'Écume des jours*, a las tres últimas, *L'Automne à Pékin*, *L'Herbe rouge* y *L'Arrache-coeur*. En las primeras las descripciones del atuendo y de algunos rasgos físicos repetitivos, –retratos selectivos, (el pelo, los ojos), y cromáticos–, son muy detalladas o exhaustivas, y a medida que se avanza hacia las últimas novelas se dan cada vez menos datos referentes a la apariencia externa de los personajes.

En *Trouble dans les andains*, la primera parte de la novela, antes del manuscrito, estaba centrada en la presentación de los personajes con capítulos titulados: « Portrait d'Adelphin », « Portrait de Sérafinio », o « el Major » y « Antioche ». Capítulos en los que se acumulaban innumerables detalles, –alcanzando el absurdo–, sobre la vestimenta y la teatralización de estos personajes. Sin embargo, a partir de *L'Automne à Pékin*, –en ese espacio cero que constituye el desierto, como lugar de cambios, de experimentación–, y sobre todo en *L'Herbe rouge* y *L'Arrache-coeur*, los personajes masculinos principales apenas son descritos cuando son presentados por el narrador; aparecen fundidos con el espacio, con el paisaje. En *L'Herbe rouge* el narrador presenta a Wolf poco delineado, confundido con la hierba roja, como si fuera transparente, y en *L'Arrache-coeur*, Jacquemort aparece también en el *incipit* fundido con el acantilado

rojo. Ya no hay descripciones físicas o/y de indumentaria, los personajes empiezan a desdibujarse, a desvanecerse, a ser nebulosos; puesto que son personajes vacíos, sombras de sí mismos, no sólo no hay una interiorización sino que ni siquiera se hace necesaria una exteriorización.

En esa involución del personaje pasamos de la simbología del traje a la inutilidad del envoltorio que no encierra nada dentro. Lazuli sólo es un tejido sin cuerpo, es una *combinaison* de trabajo, sólo es descrito, por su indumentaria y físicamente, al final, en el momento de la muerte.

Hemos observado también, con las focalizaciones de los personajes, otras consecuencias relevantes; como por ejemplo el hecho de que los personajes masculinos tienen prioridad o preferencia respecto a los femeninos, se impone una jerarquía puesto que el narrador focaliza a los masculinos primero, y luego éstos focalizan a los femeninos. Las mujeres son siempre percibidas por los hombres como objetos de deseo, Colin, Angel, Wolf o Jacquemort son los que ven a las chicas, que aparecen siempre en un segundo plano.

Por otra parte, Boris Vian se burla de las presentaciones o del mecanismo de retratar arraigado en la tradición literaria: con el Major sigue de cerca los pasos de la introducción clásica del personaje pero los desbarata con ironía, pues ni de sus orígenes, ni de su físico, ni de su moralidad se nos dice nada. A Antioche se le caracteriza sólo por lo que lleva en lo bolsillos, y se indica su crecimiento, su evolución según los objetos que guarda en ellos; a Adelphin, Sérafinio, o el Baron Visi, se les aplica irrisoriamente los principios de la *fisiognomie* de Lavater para conocer sus caracteres a través de la nariz barroca de uno o la frente abombada del otro.

Vian confunde al lector con las repeticiones constantes e inquietantes de los rasgos de sus personajes, que anuncian la problemática del doble; Adelphin, el Baron Visi, Colin, Nicolas, Angel, Anne o Lazuli, son todos rubios, altos y de ojos azules, como el autor. O bien las chicas de *L'Écume des jours* visten de forma idéntica, como Isis y Alise, desde la perspectiva de Colin, o Clémentine y el androide en *L'Arrache-coeur*.

En lo que respecta a la focalización se observa que en *L'Automne à Pékin* cada preludio está dedicado a la presentación de un personaje por parte del narrador, pero ya en el desierto, donde los personajes se encuentran en medio de la nada, unos se describen a otros. Petitjean es descrito por Cuivre, Anne y Angel por los sabios, Amadis por Athanagore, igual que en *Vercoquin et le plancton* Miqueut era descrito con sorna por sus empleados. Se privilegia así la propia perspectiva de los personajes y al mismo tiempo se manifiestan sus relaciones.

En las dos últimas novelas, los protagonistas Wolf y Jacquemort serán los «mirones», Wolf mirará para vaciar sus ojos y el psiquiatra para llenarlos. Como Wolf se vacía paulatinamente de su substancia mental, se vuelve sordo, mudo y ciego, pierde su capacidad de percepción y los personajes que presenta en su dimensión interior son sólo siluetas, seres indefinidos, jirones de tela. Por el contrario, su relevo, Jacquemort, mira para llenarse, para asimilar el extracto esencial de los demás. El lector aprehenderá el crecimiento de los trillizos a través de sus ojos absorbentes, que verán todos aquellos cambios que la madre no ve, demasiado ciega y recluida en su mundo, en su monólogo interior. Jacquemort será el único en descubrir que los niños vuelan y el único que pueda juzgar a los habitantes del pueblo, a la Sociedad, porque se convierte en el observador de sus costumbres.

Otra característica a tener en cuenta en la presentación, relacionada con el carácter extraordinariamente visual de los personajes vianescos, es que muchos surgen como imágenes bidimensionales, como dibujos o fotografías. Colin compara a la bella Alise con una fotografía, el mismo Colin es descrito por el narrador como el reflejo de un espejo; Athanagore y Lardier se autocaracterizan al rellenar unas fichas, en las que sólo deben especificar sus medidas, su peso, o el color de su pelo. Son seres extraplanos, sin profundidad aparente, entidades de papel como las fichas que desgarran y que les contienen. En ese sentido anuncian o proclaman su ficcionalidad.

Tras estas primeras consideraciones decidimos acotar el análisis de los personajes de Vian al estudio de los mecanismos de su exteriorización, pues era evidente que la singularidad de estos personajes radicaba esencialmente en el hecho de que eran aparentemente planos. Aparentemente, luego tras las apariencias debía esconderse algo.

Y sin olvidar la presencia o el vínculo del personaje con el texto, observamos todas sus posibles manifestaciones desde la primera marca, desde su etiqueta, en el primer capítulo, hasta su proyección en el espacio, en el último.

En ese primer capítulo dedicado a la primera aproximación a la caracterización del personaje vianesco, vimos que, como afirmaba Hamon, las etiquetas, los patronímicos de los personajes eran cruciales para crear el *effet-personnage* o un *effet de vie* según Jouve; pero Vian, una vez más, se situaba entre dos corrientes. Se alejaba de los nombres utilizados como estrategia para dar credibilidad o verosimilitud a los seres de papel, si bien tampoco llegaba al anonimato total de algunos personajes de *l'École du regard*. Por eso vimos que otorgaba a algunos de los personajes principales de sus novelas nombres de pila breves, de resonancia anglosajona, sin apellidos, e incluso diminutivos. De ese modo, sin llegar al uso de las iniciales, poco o nada puede saber el lector de los orígenes o de la procedencia de Colin, Lil o Wolf.

En cambio, como contrapartida y como reflejo de insubordinación a las normas, los personajes secundarios, –sobre todo en las primeras novelas–, poseen nombres aristocráticos interminables que no se corresponden con una identidad bien definida, luego resultan inocuos y sin sentido. Vian da a los personajes secundarios patronímicos y descripciones detalladas para jugar al despiste con el lector; como sucede con Fromental de Vercoquin, cuyo nombre aparece en el título de la novela y sin embargo su actuación es relativamente residual.

Además, Vian no pretende crear con la onomástica un efecto de realidad o de referencialidad, todo lo contrario, él altera los nombres de personas reales, –como hace con Partre, Loustaloo o Doddy–, al ficcionalizarlos. Juega al escondite con identidades reales, porque Vian no pretende que sus personajes sean verosímiles, que se confundan con las personas, al contrario, quiere que las personas se conviertan en personajes. De ahí la abundancia de seudónimos, de apodos o de anagramas del autor, que hacen plantearse al lector la verdadera identidad del que se esconde tras esa marca.

Igual que sucede con las presentaciones externas, –basadas en la indumentaria y en el físico–, Vian privilegia en las etiquetas de sus personajes el lado externo, formal, estrictamente lingüístico; de ahí que muchos nombres sean el resultado de un juego de palabras, de una *contrepèterie*, –Jean-Sol Partre–, de la buscada sonoridad de la Z,

–Zizanie–, de palabras compuestas, –Mangemanche, Toucheboeuf–, o de fantasías gráficas, como la diéresis de los trillizos o de todo aquel que se vincule con el pueblo de *L'Arrache-coeur*. La materialidad lingüística de esos nombres potencia la idea de que el personaje no es más que una prolongación textual del *langage-univers* vianesco. Y desde esa apariencia o calidad textual, los significantes de los nombres dan pistas o vehiculan otras informaciones; por ejemplo, en los nombres en los que se repiten las sílabas, –Coco, Tambrétambre–, se percibe el fantasma de la gemelidad; las alusiones procaces a la sexualidad hiperbólica de los personajes viriles se aprecian en Alvaraide, Dunoeud o Duzob, o en un sentido contrario, en Miqueut, –mi-queue–. Los nombres comunes que se utilizan como nombres propios animalizan, –Requin, Pigeon–, vegetalizan, –Zizanie– o cosifican, –Cercueil–, a los personajes «humanos». Anne posee un nombre de perro y de mujer, lo cual puede incluso llevar a interpretar una cierta homosexualidad en su relación con Angel. Los nombres de los protagonistas pueden hacer referencias intertextuales, ser simbólicos, –como Chloé, Isis o Angel–, y en ellos siempre impera el juego con el lado formal del lenguaje. La etiqueta no es más que otra manifestación exterior del personaje, que lo define y encasilla, que lo hace predecible; como sucede con los carteles escritos colocados junto a los personajes ancianos que entrevistan a Wolf. Letreros en los que el anti-héroe puede leer el nombre de: M. Perle, M. Brul, el abbé Grille, Mlles. Héloïse y Aglaé. O el viejo bedel de *L'Automne à Pékin*, de cuyo cuello pende un cartel, para quien quiera leer su nombre. Los personajes usados por el tiempo son etiquetados como viejos objetos en una subasta; el nombre pierde su consistencia como primera marca ontológica, y Vian se divierte confundiendo las identidades.

Siempre sin abandonar el primer capítulo, hemos observado tres particularidades de los personajes vianianos:

La primera referida a la práctica de saltar de una novela a otra, creando así un espacio intertextual global en las novelas. Y no precisamente con el propósito, –como sucede en *La Comédie Humaine* o en los *Rougon-Macquart*–, de independizar y dar realismo a los personajes que viajan de un universo diegético a otro; sino para señalar el hilo que hilvana unas novelas con otras.

Decimos que Vian no pretendía con este procedimiento dar vida propia a sus personajes, convertirlos en criaturas emancipadas, porque estos viajes de Mangemanche de *L'Écume des jours* a *L'Automne à Pékin*, o de Angel de *L'Automne à Pékin* a *L'Arrache-coeur*, lejos de hacerles verosímiles les convertían en algo así como unos extraterrestres venidos de otro mundo, en especial a Angel.

Esa encadenación de unas novelas con otras se percibe también en la repetición de esquemas relacionales, como el de las parejas masculinas que se suceden hasta que Wolf opta por destruir a su doble, o la evolución del personaje femenino, de Zizanie a Clémentine, como si se tratara de una misma mujer descrita en distintas fases.

La segunda particularidad se refería a la inserción en la ficción de personas de su entorno, invirtiendo el problema de confundir personaje=persona en persona=personaje, lo cual reflejaba el propósito de crear un contacto dinámico, de vaivén, entre el mundo real y el de ficción, como estipula la 'patafísica. Y jugar con los personajes inverosímiles no personas y con las personas ficcionalizadas; eso es lo que consiguió al menos con los casos que analizamos: el de Partre/Sartre, como modelo de desmitificación de un personaje histórico archi-conocido y el de Jacques Loustalot/el Major, como modelo contrario, de mitificación de un amigo adorado. *alter ego* que Vian convertía en héroe, y compañero con el que formaba una pareja que se repetiría tenazmente en la ficción.

Y la tercera peculiaridad digna de reseñar que analizamos, –correlativa a la segunda– consistía en la inclusión del propio autor en la ficción de sus novelas, –desde la primera, *Trouble dans les andains*, hasta la última, *L'Arrache-coeur*–, enmascarado en las parejas masculinas protagonistas, que se repartían las múltiples facetas de Vian y daban cuenta de ese modo de su tremenda fisura existencial. Un recorrido vivencial, proyeccional expresado a través de los personajes, que iba desde el desdoblamiento y la oquedad provocada por la ausencia de deseos hasta una última tentativa de redimirse o restablecerse.

Una obsesión vital por el doble que, como vimos en el capitulo dedicado a las relaciones que establecían los personajes, se descubría claramente por la gran cantidad

de parejas que se formaban entre ellos. Seres duplicados, casi idénticos, que sólo mantenían lazos de cordialidad, de afecto y de buen entendimiento cuando se trataba de parejas o dúos del mismo sexo, –tanto masculinos, como femeninos–, ya que las parejas amorosas de distinto sexo nunca acababan bien. Todas las historias de amor de los personajes vianescos terminan en fracaso, como si fuera imposible la comprensión y la comunicación entre los personajes masculinos y los femeninos, éstos últimos considerados por los primeros como «bichos raros», o como un «oscuro objeto de deseo». Del mismo modo que el niño o el eterno adolescente rechaza al adulto, el personaje masculino vianiano rechazará en la mujer al Otro. La mujer, la compañera, la esposa se convierte en el sustituto de los padres, es un monstruo devorador de la individualidad.

De ahí que el autor favorezca tanto las parejas masculinas, y las presente como las únicas en las que puede haber una auténtica relación de camaradería, de igual a igual, aunque se produzca una evolución del mundo exclusivamente varonil, de las seis parejas masculinas de *Trouble dans les andains*, al enfrentamiento de los personajes desdoblados, Anne y Angel, en *L'Automne à Pékin*.

Estas parejas son el reflejo de un tema fundamental en la obra vianesca: la problemática del doble, que se extiende o se prolonga en la repetición siempre presente en su mundo insólito. Como aseguraba Rybalka, el doble es fundamental para entender la obra de Boris Vian, pues las repeticiones se producen no sólo en los personajes sino también en las situaciones y en el espacio. Esa obcecación y fascinación por el doble, se observa en el propio autor que se parapeta tras sus múltiples seudónimos, y siente su identidad escindida, –como él mismo confesaba en su *Journal à rebrousse-poil*–, entre un Yo apocado y un Yo heroico, entre Boris Vian y Vernon Sullivan. La gemelidad no resulta problemática en *Trouble dans les andains*, *Vercoquin et le plancton* y *L'Écume des jours*, en cambio la ablación interior, el *doppelgänger,* se vuelve conflictivo en *L'Automne à Pékin* y sólo puede solucionarse en el momento puntual de la muerte. Angel se deshace de su lado negativo, de Anne, del mismo modo que en *L'Herbe rouge*, tanto Wolf como Lazuli se decantan por la lucidez y se suicidan para acabar con su Otro.

El doble está tan presente en las relaciones de los personajes, que incluso si al principio consideramos la abundancia de parejas y de tríos, resulta que muchos de esos

tríos son más bien dos más uno, o sea, una pareja más un personaje discordante. Pues los tríos formados por personajes del mismo sexo, sean masculinos o femeninos, no forman en realidad verdaderos triángulos; tenemos al príncipe Joseph y Barthélémy + el palafrén Gédéon, a Colin y a Chick + Nicolas, a Alise y Chloé + Isis, a Athanagore y Petitjean + el Pr. Mangemanche y a los rubicundos Joël y Noël + Citroën.

El verdadero triángulo, esa figura antipática, de geometría mórbida, –como diría Durand–, sólo se erige desafiante cuando se introduce una mujer, –la nota disonante–, en medio de una pareja masculina a la que enfrenta. Zizanie, Alise, pero sobre todo Rochelle, serán las que provoquen la tirantez entre los hermanos y les induzcan al cainismo.

Además de estas relaciones simétricas de dos o de tres personajes, los protagonistas se verán arropados o agredidos por los personajes secundarios, que simbolizan de una manera u otra a la masa, a la sociedad que rodea al individuo. Vian propone en sus primeras novelas un tratamiento singular de la masa sin nombre y sin rostro: individualiza a los personajes secundarios, los describe de manera pormenorizada, y les da un ilusorio protagonismo, aunque la mayoría de las veces sean totalmente prescindibles. También pueden servir, los personajes secundarios, como excusa para la creación, para la fabricación progresiva del texto.

En cambio, a partir de *L'Écume des jours* y fundamentalmente en las dos últimas novelas, los personajes principales sobresalen siempre por encima de la gente. En *L'Herbe rouge*, los personajes secundarios que entrevistan a Wolf, lo tratan como célula del cuerpo social y le agreden como individuo. Y en *L'Arrache-coeur*, de manera más contundente, el pueblo se convierte en un personaje colectivo amenazador y conminatorio que tortura al sujeto antisocial.

Tortura persistente que nos llevó a considerar las crueles relaciones de víctima y verdugo siempre presentes en el universo vianesco. Una dicotomía de papeles intercambiables entre los que pegan y los que reciben, los que ordenan y los que acatan. Observamos que casi todos los personajes podían ser *nés giflés* y *nés gifleurs*, según la circunstancia. No existen las funciones estáticas o inamovibles entre los personajes

vianianos[3]. Pues si bien es cierto que los jefes suelen ser los verdugos, o el Major, por su carácter fuerte y diabólico, el que propina los golpes, no es menos cierto que los dirigentes pueden ser suprimidos, como Miqueut o Amadis, y el Major vencido por Folubert Sansonnet. O bien, si es cierto que los niños y los ancianos son las víctimas predilectas, –al menos en *L'Arrache-coeur*–, no es menos cierto que pueden llegar a ser desalmados[4].

En cualquier caso, el martirio se ofrece como un espectáculo o una ceremonia ritual en las últimas novelas, en *L'Herbe rouge* y en *L'Arrache-coeur*, donde se denuncia el acoso de la mayoría y la imposibilidad de manifestar una individualidad; ni Wolf, ni Angel, ni Jacquemort tienen derecho a pronunciarse, están condenados al mutismo más absoluto. Igual que al autor, nadie les escucha.

Todos los personajes se relacionan afectiva e ideológicamente con dificultad, por el miedo o el terror al Otro, al adulto, a la mujer, y especialmente a la masa informe. Son relaciones que potencian la muerte, la enfermedad o la tortura física y psicológica. De ahí que Vian cultive, y muestre indecorosamente, una violencia, una crueldad despiadada e hiperbólica, sobre todo cuando se trata de las masas. Ataca y masacra aquello que le resultaba insufrible: la imposición consciente o no de unos roles, de unas normas, de un orden, y en definitiva de cualquier tipo de servilismo que arremetiese directa o indirectamente contra el sujeto. Y por ello, las bestias negras: el militarismo, el trabajo, la administración, la religión, el amor sentimental, la familia, o la metafísica, son convenientemente caricaturizadas y destrozadas mediante una carcajada hiriente.

Pese al deseo de individualizarse, de unificar su identidad, el personaje no puede evitar formar parte de la materia, del espacio que le rodea, de ser confundido con la masa. Por ello en el capítulo III que hemos dedicado a las interferencias de los reinos, hemos analizado cómo en el mundo inusitado que crea Vian, en el ciclo de vida y muerte, los seres se mezclan unos con otros. Los personajes se deshumanizan al metamorfosearse, al animalizarse o cosificarse, así como al desmembrarse, pues las partes del cuerpo: los ojos, la cabeza y el corazón, actúan por libre, de forma que se

[3] Otra de las razones que nos llevó a no considerar un sistema actancial fue precisamente el hecho de que, en el caso de los personajes de Vian, las relaciones de los actores con los acontecimientos no eran fijas.
[4] Recordemos al angelical Brise-Bonbon cortando los tendones del asesino encaramado a la ventana de su casa en el relato « Un coeur d'or »; o a los tres niños del relato « Le Retraité » haciendo las mil perrerías a un anciano que, al final del relato, se rebela y dispara a uno de ellos a sangre fría.

establece una distancia entre el personaje y sus acciones. Además, sus pensamientos, sus sentimientos y emociones se expresan a través de esas partes independientes de su fisionomía. La enfermedad, el amor y la muerte se exteriorizan y materializan en el corazón, o la inhibición sexual y el miedo a la castración se muestran con las recurrentes cabezas cortadas, como medusas sangrientas.

La mujer, como ser inferior, según la perspectiva misógina de Vian, se animaliza, mujer-*souris*, y se vegetaliza, mujer-flor, y los niños mutantes, son también, como sus madres, animales, –cerditos, pájaros–, o árboles.

La fusión de la carne y el metal del androide, del obrero sin alma, es aún más negativa, se sitúa en un peldaño más bajo en la escala descendente establecida: humano – animal – vegetal – materia dura – materia blanda. De todos modos, toda metamorfosis, –aunque se produzca sólo a nivel del lenguaje, como una metáfora–, resulta siempre una involución, un acercamiento a la muerte, a la viscosidad original.

Junto a los personajes «humanos» híbridos, hemos estudiado el fenómeno de los personajes «animales» personificados que aparecen en las novelas; desde el *rhizostomus* muerto de *Trouble dans les andains*, asociado al hormigueo inquietante de los gusanos, –imagen teriomorfa negativa–, hasta los compañeros animales que se comportan o poseen la sensibilidad de los humanos: el mackintosh del Major en *Vercoquin et le plancton*, la ratona de *L'Écume des jours*, –que se involucra en la historia de amor de Colin y Chloé y aparece como el lar de la casa y el doble de la joven–, y el Sénateur Dupont, el perro parlante de Wolf en *L'Herbe rouge*. A medida que avanzamos en las novelas parece que los animales se personifican aún más; en concreto este perro sirve como contrapunto al héroe, pues a diferencia de éste el Sénateur consigue realizar su máxima aspiración en la vida, su mayor anhelo: cazar su *ouapiti*. En *L'Automne à Pékin* y en *L'Arrache-coeur*, los animales, como los niños, son las víctimas privilegiadas: el perro atropellado, el cormorán herido, el semental crucificado o la vaca decapitada, son algunos ejemplos de ello.

En ese mundo inaudito, surreal, para crear un movimiento circular, de equilibrio, de ascenso y descenso en las transformaciones de la materia, la animalización debe ir a la par con la personificación, ya que la metamorfosis en un único sentido conduciría a la

degradación total sin posibilidad de escapatoria. Por eso se producen simbiosis reiteradas: del cerdo con el hombre, –Lardier en *L'Automne à Pékin*, y los pueblerinos de *L'Arrache-coeur*, que son como cerdos para Jacquemort–; o del perro con el hombre, –el *mack*, el *Sénateur*– y en ese sentido Vian se presenta a sí mismo como a un lobo, como Wolf, un cánido salvaje y huraño. El relato « Le Loup-garou » ejemplificaría, con la subversión de la leyenda, la animalidad del humano y la personificación del lobo civilizado.

Hemos visto que el imaginario teriomorfo de Vian se relaciona con la angustia del paso del tiempo y con la muerte, por el movimiento, el dinamismo frenético e incontrolado, por su asociación con la sexualidad, –el instinto de la especie, la mujer como animal– y por la mordedura de las fauces, por la insistente imagen del fantasma buco-anal.

Y por último, los objetos, los cuerpos minerales que encierran a los demás reinos como aseguraban los alquimistas, se animan, se convierten en personajes como en los dibujos animados, y reflejan o proyectan con su animismo la interioridad de los personajes humanos, que sale fuera del recinto de sus cuerpos y se extiende al espacio y a todo aquello que los rodea.

Los objetos sólidos delimitados, contundentes suelen ser más positivos que los que carecen de contornos, pero todo es relativo, son positivos y negativos al mismo tiempo, son ambivalentes por el hecho de ser híbridos. Pues si bien los objetos futuristas, dinámicos, como los coches o los modelos reducidos de avión, son venerados por los personajes, por Adelphin, Antioche, el Major, Nicolas y Mangemanche, en tanto que objetos animalizados, son mortíferos; el Ping 903 muerde y parte el cráneo de Pippo en dos, y los coches atropellan perros, gatos y lo que se les ponga por delante. Frente a los discos positivos, redondos, que se mueven, que giran y tienen voz, las armas, el *égalisateur*, el *arrache-coeur*, serían objetos negativos que cobran vida, y son extensiones metálicas de la mano ejecutante. En el *lenguaje-universo* vianesco abundan los objetos surrealistas híbridos, como el conejo modificado que produce píldoras-cagarrutas, o absurdos como el *barbarin fourchu*, que participan de una manera u otra en la caracterización de los personajes «humanos», ya sea por sustitución: el ataúd reemplaza a Chloé, los tres ositos de los trillizos, –objetos-animales-humanos–,

reemplazan a Joël, Noël y Citroën. Ya sea porque el objeto se personifica y se convierte en un personaje más, como la silla Louis XV enferma que cuida Mangemanche y asesina el interno inyectándole estricnina. O bien porque las corbatas que se agitan como culebras, los timbres que muerden, las máquinas que amputan las manos, las rosas de pétalos cortantes que brotan de los extremos de los cañones, agreden al personaje, lo atacan en un espacio hostil. Los objetos, como elementos del espacio, expresan la vida interior de los personajes desde fuera, y con su movimiento les conducen a una vorágine que les envuelve y les traga como en un embudo; todo, incluso el dinamismo de la materia dura les arrastra hacia la masa primigenia, hacia la vuelta a los orígenes, a la muerte.

Tras analizar a qué se debe o a qué obedece esa confusión de reinos que crea un vínculo aciago entre el personaje y la materia en todas sus formas, hemos propuesto un bloque o capítulo más extenso en el que nos hemos centrado, aún más si cabe, en la exteriorización de la psicología y afectividad del personaje vianesco. Lo hemos dividido en cuatro apartados referidos a: su vestimenta, sus gestos y movimientos, sus palabras y su presencia sensorial o su perceptibilidad a través de los cinco sentidos.

Para finalizar después con un estudio sobre la proyección de los personajes en el espacio que podría relacionarse con el capítulo dedicado a la confusión de reinos, en el que hemos visto cómo el personaje se funde con su medio, con la materia circundante con la que forma un todo.

La vestimenta supone un primer acercamiento exterior al personaje, porque en las descripciones iniciales lo primero que se detalla exhaustivamente es su revestimiento, cómo van vestidos, –si es que van vestidos–, cuáles son sus colores, o qué complementos les definen. El análisis de la indumentaria ha resultado ser de una gran operatividad, ya que el disfraz, la máscara o el travestismo supone un parapeto frente al Otro, ante los demás. Sus personajes no se vuelven marionetas o *flat characters* por el traje, todo lo contrario, pueden adquirir una o varias personalidades, gracias al cambio de atuendo.

En *Vercoquin et le plancton* el traje marca una separación generacional, pues los trajes extravagantes y coloristas de los jóvenes *zazous,* sus corbatas a rayas, sus zapatos

de ante y su calcetines mostaza insultan al mundo; su moda contrasta con las *redingotes* y los trajes oscuros de los adultos.

Los personajes femeninos envueltos en pieles se muestran animalizados, las mujeres jóvenes y hermosas se ofrecen voluptuosas con ropa transparente –el sujetador de celofán o el vestido de novia de Chloé–, y suaves vestidos de lana ciñen y moldean sus curvas. Se exhiben tentadoras en el momento de vestirse, –Chloé–, y de desvestirse –Folle–.

Los personajes viejos, los ancianos de la *Foire aux vieux*, o los entrevistadores de Wolf se visten con harapos, con ropa usada y pasada de moda.

En *Trouble dans les andains*, Adelphin aparece en el momento de vestirse, de enmascararse, de adquirir un papel, en cambio en *L'Écume des jours*, Colin aparece medio desnudo, mostrando todo su candor infantil.

El mejor ejemplo de hasta qué punto vestirse, desvestirse o cambiar de traje es significativo, lo hemos analizado en el personaje de Nicolas que cuando cambia de atuendo muda su personalidad, ya que al vestirse de civil se comporta como un joven más y cuando se viste como cocinero o chófer se vuelve pedante y estirado.

Los uniformes son negativizados al máximo, no sólo el de los militares o el de los Douglas, sino también el de los bedeles, los conductores de autobús, o el de todo aquel que se cree revestido de autoridad por el hecho de llevar un traje idéntico al de los demás, un traje peligroso que aborrega, que convierte en masa impersonal al individuo.

Por otro lado, gracias al estudio de la indumentaria del personaje vianesco hemos observado de nuevo la involución que se lleva a cabo de los personajes masculinos protagonistas, que pasan de cuidar mucho su atuendo en *Trouble dans les andains*, *Vercoquin et le plancton* y *L'Écume des jours*, a descuidarse por completo en las últimas novelas, *L'Herbe rouge* y *L'Arrache-coeur*, hasta el punto de apenas saberse cómo van vestidos.

Los gestos y los movimientos de los personajes son imprescindibles para la aprehensión de su interioridad; los personajes vianescos son muy dinámicos, se mueven al ritmo del jazz, o bien al repiqueteo de las metralletas. En las primeras novelas abundan los bailes y los asesinatos enérgicos, ya que los personajes activos se expresan así corporalmente. El baile, con ritmos de *swing*, de *boogie*, o de *blues*, sirve para

formar parejas, para relacionarse y se convierte tanto en una expresión de inconformismo para los jóvenes *zazous*, –o para el bailarín negro de *L'Herbe rouge*–, como en una ceremonia de apareamiento, pues música y sexo van siempre ligados para Boris Vian. En *Trouble dans les andains*, se produce el desenfreno de las bombas, de los asesinatos cometidos con desenvoltura y las matanzas a ultranza. Todos los personajes masculinos son enérgicos, impetuosos y violentos. En *Vercoquin et le plancton*, con la música se introduce el amor, los jóvenes son muy activos y vivaces en las fiestas: bailan, beben o fornican sin parar, y ese movimiento vital se opone al estatismo del trabajo y de los adultos, a los gestos de aburrimiento en la oficina. La segunda y última fiesta, es una repetición intensificada de la primera, el movimiento de los jóvenes crece, aumenta en progresión geométrica.

En cambio en *L'Écume des jours*, todo se vuelve más sutil, los gestos definen las intenciones de los personajes que consiguen así expresar lo que con palabras no se atreverían a formular. Sus gestos expresan con gracia los movimientos del alma. La timidez les hace enrojecer, el miedo esconder la cabeza en el hombro del compañero. Ni siquiera necesitan hablar para comprenderse, la primera vez que Colin y Chloé establecen un contacto están bailando, no articulan palabra y ella apoya su sien en la mejilla de él. Luego vienen los besos, las caricias, los roces, la sensualidad. Sus reacciones físicas, la risa, el llanto, los caracterizan: al principio Chloé se mostrará muy risueña y más tarde llorará como un bebé.

En la degradación que tiene lugar en esta novela, el movimiento se opondrá al estatismo de la enfermedad y de la muerte; frente al dinamismo de los patinadores girando o Colin corriendo hacia su casa desesperado, la petrificación, la vegetalización de Chloé. De la ligereza, de la actividad inicial, al apresuramiento y el estancamiento, que acaba en el más absoluto hieratismo. En el *langage-univers* los objetos se animan y los humanos se petrifican, Chloé se hace líquida, se cristaliza.

En *L'Automne à Pékin* los ademanes, gestos y movimientos también definen a los personajes, desde los mohines más tenues o imperceptibles, como la sonrisa de esfínter de gallina del bedel, o las venas que sobresalen de la piel del encolerizado capitán, hasta movimientos tan poco sutiles y sin sentido como el del conductor loco que se revienta un ojo, o los asesinatos que comete Claude Léon, así como sus intentos de suicidio con unos tirantes elásticos, que más que acciones violentas parecen *gags* cómicos. El abbé

Petitjean, con sus cabriolas y brincos, muestra que se trata de un personaje que se sale de lo común, que no respeta las normas de su profesión y sabe reaccionar de manera práctica y enérgica: para evitar el suicidio de Angel le propina un buen puñetazo con el que le hace ver las estrellas, como en los dibujos animados. Las acciones de Mangemanche o de Petitjean contradicen sus oficios, ya que el cura sabe dónde poner las manos sobre la fisionomía de Cuivre y el médico en vez de curar mata a sus enfermos.

Los gestos o movimientos se conjugan perfectamente con el lenguaje porque las expresiones hechas se toman al pie de la letra, de modo que, por ejemplo, cuando el arqueólogo deja plantado a Amadis Dudu éste cree que no puede moverse. El *langage-univers*, el lenguaje inherente a la acción no sólo está también presente en *L'Automne à Pékin* sino que en esta novela se reflexiona acerca de ello.

En lo que respecta a la caracterización o al conocimiento de los personajes a través de las acciones, en la siguiente novela, en *L'Herbe rouge*, constatamos un juego de contactos y separaciones entre los personajes masculinos y los femeninos. Los gestos de las dos parejas protagonistas aportaban datos referentes a sus respectivas relaciones. Los personajes femeninos, Lil y Folavril, buscan un contacto físico, emotivo-sexual, con los masculinos, –roces, caricias, baile–, pero sus compañeros no responden satisfactoriamente a sus incitaciones. El egoísmo de Wolf lo aleja cada vez más de su mujer, de sus amigos y de su perro, se aísla en una burbuja, y Lazuli no puede siquiera rozar a la dorada Folle por culpa de su sombra inquisidora, que personifica su inhibición sexual. Aquí los gestos y movimientos expresan muy bien la incomunicación.

Apreciamos en esta novela que el lector ya no disfruta de la celeridad chiflada y sin sentido de las primeras novelas, *Trouble dans les andains* y *Vercoquin et le plancton*, en *L'Herbe rouge* el lector presencia los movimientos del corazón de los personajes, sus acercamientos y sus rechazos. Como dijimos las relaciones heterosexuales nunca son satisfactorias: Folle enlaza a Lazuli como si fuera una liana pero el mecánico la rechaza, e intensifica su actividad sólo para matar a su doble y suicidarse. El movimiento de Wolf es de huida y sus gestos simbólicos, hace añicos sin motivo la ensaladera de su mujer para marcar con ese ademán absurdo que se deja llevar por su apetencia.

En la última novela subrayamos la acción del crecimiento, tanto de los niños como de Jacquemort, –que en cierta manera también surgía de la nada como un neonato–.

L'Arrache-coeur se iniciaba con el movimiento del nacimiento, con un parto. El itinerario vital y evolutivo de los trillizos se jalonaba con: los gestos de poder de la madre al amamantarlos, el gateo, los primeros pasos, el vuelo y finalmente el confinamiento. En la relación de pareja de los padres, de Clémentine y Angel, una vez más apreciamos los gestos de la incomunicación, el alejamiento y la discordia. La madre sólo se excita sexualmente en solitario gesticulando sobre la mesa o en plena escalada y el padre ofuscado sustituye la palabra por la bofetada. La gesticulación de los niños, –las sonrisas, el llanto–, es especialmente detallada y relevante en esta novela, los gestos de Citroën, del líder, son copiados por sus hermanos. Se hace hincapié en el dinamismo del crecimiento, llevado hasta su máxima culminación con el vuelo de los trillizos y tajantemente truncado por la madre que restringe su espacio y los encierra.

En cuanto al desarrollo del psiquiatra, éste se ve obligado a substituir el discurso por el sexo, las palabras por la fornicación *en levrette*. Lo cual, además de dejar patente una burla irónica de la obsesión freudiana por la libido, muestra hasta qué punto es difícil para Jacquemort relacionarse con los demás, llevar a buen término un psicoanálisis.

Igual que los niños acaban confinados, Jacquemort pasará de su recorrido iniciático, de sus paseos de ida y vuelta de la casa, –el núcleo familiar–, al pueblo, –el espacio social–, al estatismo más absoluto cuando se instale al final en la barca de la Gloïre. En *L'Arrache-coeur* el movimiento del crecimiento concluye en la inactividad, en la inmovilidad de la muerte.

Podría anotarse entonces que de las primeras novelas a las últimas se produce una deceleración simbólica.

Por supuesto hemos observado que los gestos de los personajes se completan con las palabras, van a la par. En este apartado del trabajo hemos considerado la importancia del lenguaje y los problemas lógicos para este autor, para la construcción de su *langage-univers*, antes de pasar a analizar propiamente los textos. Hemos anotado que para Vian el uso adecuado de la lengua es un método para luchar contra la petrificación del mundo. En su uso literario se trata de trastocar las expresiones fijas, las metáforas de la vida cotidiana, para impedir en esa dialéctica de mundo-lenguaje encallecer la realidad. En su *Tractatus logico-philosophicus* Wittgenstein desarrolló la teoría del «isomorfismo» o identidad de forma entre lenguaje y realidad. Según esta teoría el

lenguaje sería como un espejo o un mapa que representaría la realidad punto por punto o elemento por elemento. Pero Vian tiene siempre presente que « La carte n'est pas le territoire », el discurso no debe confundirse con el referente y él relativiza el *verbum*. Adepto de los filósofos del lenguaje, de Carroll y de la Semántica general de Korzybski, se empeña en hacer del lenguaje otra cosa que un mecanismo comunicativo oxidado. Los axiomas inmutables que se basan en el lenguaje ordinario, –nido de prejuicios y creencias–, fijan las ideas y las hacen inoperantes. Se hace necesaria, por tanto, una actualización del código y una reflexión, que en el caso de Vian es más creativa que metalingüística.

Vian no descarta las locuciones populares o el argot junto a los arcaísmos y los modismos en desuso, los extranjerismos y neologismos, todo es válido a la hora de refrescar la lengua, de comunicarse en el arte. Por influencia del automatismo surrealista formula los fenómenos del subconsciente de los personajes a través del lenguaje. Colin enamorado conjuga el verbo amar, obsesiva y cadenciosamente.

Boris Vian comparte con Queneau la obnubilación formal de los 'patafísicos, y apuntamos que la empresa del Oulipo se podría adivinar en su obra. En sus novelas apreciamos el interés por la mezcla de lenguas, por la confusión de la comunicación, por el *franglais*, el *franslang* y el *amerargot*. La deformación y el enriquecimiento léxico y gráfico, la sonoridad musical de las palabras, –la Z de Jazz–, la confusión del registro oral y el escrito, la plasticidad visual del lenguaje de bocadillos, de las onomatopeyas, y la expresividad del lenguaje cinematográfico son también prueba de ello.

Los personajes de Vian, además de ser actores, son sujetos que hablan, y su manera de hablar les caracteriza por su acento y sus particularidades idiomáticas. El narrador les deja expresarse y dialogar con discurso directo, sólo encontramos dos personajes que desvelan su interior a través de puntuales monólogos interiores: los de Colin en los capítulos en los que se dirige hacia su casa pensando en Chloé, y los de la madre preocupada por sus hijos que se imagina lo peor y encadena inverosímiles situaciones de peligro en *L'Arrache-coeur*. Son los únicos casos en los que nos encontramos con técnicas narrativas de introspección que muestran un aislamiento o una obsesión del personaje.

Vimos también la distinción entre aquellos personajes que comunican, que hacen un uso correcto del lenguaje y los que hablan sin decir nada. Los primeros, –entre los que situábamos a Mangemanche, a Athanagore, al abbé Petitjean, a Angel o a Wolf–, se burlan del código, se recuestionan siempre todo y no se dejan llevar por las invariables categorías aristotélicas.

Para Boris Vian, –al igual que en los signos lingüísticos–, lo que más interesa y significa en los personajes es lo exterior, es el significante a través del cual se dilucida lo interior. Si un personaje está enamorado, encolerizado o tiene miedo, no es necesario que una voz en *off* o su propia voz lo promulgue; basta con observar mediante un trabajo semiológico los síntomas externos. Se trata de descifrar a través del signo, de evitar las fórmulas fijas y de exigir la participación del lector.

Los personajes de *Trouble dans les andains* se caracterizan por las dificultades de comunicación, por la incomprensión: el Major y Antioche hablan en inglés delante de Adelphin y Sérafinio, hablan en español a un belga, y al final del manuscrito, de la subfábula, no pueden seguir leyendo porque el legajo está manchado. Ese inconveniente se reproduce cómica y gráficamente y se manifiesta así que en toda la novela se ha establecido un juego de interpretación de lo que se dice y lo que se oculta.

En *Vercoquin et le plancton* a la acción alocada se unen los disparates lingüísticos de los personajes: los jóvenes en las fiestas emplean su jerga, se multiplican los diálogos entre los personajes, hablan al mismo ritmo que bailan; las chicas dicen memeces y sus enunciados son monosilábicos. El Major y Antioche mienten a sus rivales y a sus conquistas. Se producen situaciones divertidas, por ejemplo con el ceceo de Willy. No obstante allí donde los enunciados de los personajes cobran un mayor protagonismo a la hora de caracterizarlos es seguramente en las partes de la novela dedicadas al trabajo, porque tanto el lenguaje como los personajes se muestran escleróticos. Miqueut, el burócrata por excelencia, no hace uso de la economía del lenguaje. Es de los que no paran de hablar sin decir nada y se preocupa excesivamente por las formas, nunca por el contenido. Dudoso con las comas, mortificado por la palabra *party*, a la que prefiere cambiar por *partie*, mantiene conversaciones inocuas por teléfono durante meses y es el mejor ejemplo, en el *langage-univers* vianiano, de la imposibilidad de comunicación.

Al igual que Miqueut, en *L'Écume des jours* los personajes negativos, los antagonistas: los comerciantes, los jefes, usan el lenguaje como un utensilio vacío, para ellos en realidad sólo cuenta el lenguaje mudo de las armas, la jerga militar incomprensible de los Douglas. Las bromas existencialistas no se limitan a los títulos de los libros de Partre sino también al uso de conceptos tergiversados en su sentido, como sucede en la conversación de Alise con el filósofo.

En esa novela cada personaje tiene sus expresiones propias, la preferida de Colin en su fase adolescente es « peste diable bouffre »; una vez se vuelve adulto dejará paulatinamente de hablar. El cocinero Nicolas manifestará un cambio de personalidad al mudar de traje y de forma de hablar, pasa de dirigirse a Colin en tercera persona a mostrarse irreverente y familiar.

Del mismo modo que *L'Écume des jours* es una novela en la que los personajes se caracterizan a través de gestos sutiles cargados de intensidad emocional, también se privilegia el comedimiento del lenguaje, los sobreentendidos, las medias palabras, las alusiones.

En la siguiente novela, en *L'Automne à Pékin*, vimos que gracias al uso del lenguaje podíamos establecer tres grupos de personajes: el formado por los que hablan mucho, dan órdenes y sacralizan el código, el de los sumisos que escuchan y acatan, y por último el de los insumisos que se muestran irreverentes con el lenguaje y el poder.

En el tercer grupo de los sabios y los lúcidos, de los manipuladores del lenguaje se situaban el arqueólogo Athanagore, el Prof. Mangemanche y el abbé Petitjean, los tres se enfrentaban a Amadis Dudu, –un segundo Miqueut–, y ayudaban al héroe, a Angel.

El más complejo e impredecible era Petitjean, porque a pesar de su cargo y de su sotana, se muestra permisivo, práctico e irreverente sin dejar de respetar las palabras sagradas. En su boca las jaculatorias se vuelven canciones infantiles y parece así burlarse del código impuesto. Los personajes deslenguados vencen a los que lo veneran en exceso.

Las palabras acompañan los gestos de los personajes en *L'Herbe rouge*, Wolf, –la transposición novelesca del autor–, se aísla, se queda solo y también se vuelve incomunicativo, igual que el Sénateur Dupont una vez que se siente colmado al encontrar su ouapiti. Por apatía, por sensación de incomprensión Wolf deja de hablar con los que le rodean, al principio intenta comulgar con los demás pero pronto lo evita.

Lil y Folle se muestran extremadamente simples, superficiales, animales e instintivas, y él preferirá someterse a los inquisidores diálogos que le proponen los personajes que le psicoanalizan.

Pero con los esperpénticos personajes ancianos que pretenden hacerle hablar de su pasado, de su infancia, de sus estudios o de sus amores, también le costará comunicarse. Wolf se vacía por la boca, se desinfla o pierde su interioridad a través de sus palabras, palabras que se convierten sólo en sonido, en su lado físico, como los cantos de los niños en la iglesia, como las cantinelas de Petitjean, como las palabras de amor..., todo pierde sentido. Cuando acaba exhausto ese proceso de vaciado Wolf/Vian se suicida para llegar a ser completo.

Y si Wolf habla para vaciarse por dentro, en *L'Arrache-coeur* Jacquemort necesita hablar para llenarse de los demás, el proceso psicoanalítico se invierte. En la última novela el psiquiatra intenta absorber verbalmente la interioridad de Angel pero no lo logra porque éste ya ha aprendido en *L'Automne à Pékin* a manejar el lenguaje.

Con las criadas aún resulta más peliagudo conseguir llegar hasta su intimidad a través de las palabras, y con los habitantes del pueblo es imposible para él establecer un contacto. Después de buscar la aceptación en un lugar en el que impera el lenguaje de la violencia, Jacquemort recurre a La Gloïre, al extranjero marginado que succiona la mala conciencia colectiva, para alcanzar la anhelada transferencia mental. De ese modo, el personaje central pasa de ser prolijo en sus enunciados a retirarse en el mutismo más absoluto al substituir al cabeza de turco, aquél que no habla y sólo recibe.

Por su parte los trillizos poseen su forma particular de hablar: en primer lugar opina o articula palabras Citroën, luego Joël y por último Noël, repitiendo los dos últimos los enunciados de su hermano de forma cada vez más exigua, como un eco, marcando así un vínculo entre ellos y también una jerarquía. En esta novela parece que el que menos habla es el más rezagado, el más marginado.

A medida que los niños crecen expulsan a la madre de su universo, y Clémentine se enclaustra lingüísticamente en sus largos monólogos interiores, en los que da rienda suelta a todas sus inquietudes, a su paranoia maternal. La madre se aísla de los demás, se encierra en un mundo potencial y verbal en el que siempre sucede lo peor. Y en las ocasiones en las que se enfrenta a la realidad exterior su demencia se exterioriza a través de la desmesura de sus gritos y exclamaciones.

Como hemos podido comprobar resulta muy interesante observar las palabras de los personajes: qué dicen, cómo lo dicen, a quién lo dicen; su capacidad de comunicación o su propensión a la incomunicación, su capacidad para reflexionar y hacer un buen uso del lenguaje o su excesivo apego a las sentencias y a las frases hechas, a la inmutabilidad del código.

Para finalizar con este capítulo centrado en la aprehensión desde fuera de la vida interior de los personajes vianescos, reflexionamos acerca de la relevancia de la perceptibilidad sensorial del narrador y el lector hacia el personaje, y de los personajes entre ellos.

Comprobamos que los personajes de Boris Vian se descubren a través de los cinco sentidos: se les ve, se les palpa, se les huele, se les saborea, se les escucha, y aparecen en muchas ocasiones como personajes sinestésicos. En especial los personajes femeninos, que son percibidos por los masculinos como una yuxtaposición de sensaciones placenteras. El mejor ejemplo es el de la mujer-flor que conjuga el color, el perfume y la suavidad de la textura de la piel/pétalo. En *L'Écume des jours* Alise, Isis y Chloé se identifican claramente con flores, –una orquídea malva, una camelia blanca y una rosa roja–, y Chloé, invadida por el nenúfar, acaba totalmente «vegetalizada». En *L'Automne à Pékin* Rochelle, con sus párpados como pétalos ajados y vestida de verde, continúa siendo identificada como una mujer-planta, que sufre como Chloé un proceso de descomposición, de putrefacción vegetal hasta convertirse en humus. En *L'Herbe rouge* Lil y sobre todo Folavril son también flores, y en *L'Arrache-coeur* Clémentine, la madre, se convierte en un fruto. Por tanto la evolución de la mujer en las seis novelas puede compararse con un ciclo vegetal.

Sin olvidar nunca ese carácter sinestésico analizamos la percepción sensorial de los personajes separando los cinco sentidos. Comenzamos con la vista, –el sentido privilegiado en la novela realista–, por parecernos el más peligroso o problemático a la hora de aprehender al personaje, ya que es el más proclive a favorecer imágenes fijas, –de forma similar a como sucede con el lenguaje–. Pero Boris Vian altera, deforma adrede el sentido visual para evitar precisamente la regularidad y monotonía de la percepción. Se trata de desacostumbrar al ojo, –de los personajes y del lector–, de

sorprenderle, de ejercitarle, de hacerle ver el mundo de otra manera, desde otro prisma. La insistencia en la presencia física del ojo, como órgano independiente que mira, iría en esa dirección. Los personajes de Vian son muy visuales, son como dibujos, como imágenes en movimiento o imágenes fijas, atrapadas, congeladas, –profusión de fotos y de reflejos en los espejos–, que captan las miradas; son física y simbólicamente cuerpos opacos en los que rebota la luz, y que se transparentan sólo cuando se vacían, –como sucede con las víctimas de Jacquemort–. Los personajes son observados y a su vez son grandes observadores, e incluso podríamos calificarlos de mirones. Ya indicamos que Colin, Angel o Wolf eran los que focalizaban a los personajes femeninos; la mujer es vista por el personaje masculino desde su perspectiva limitada, estereotipada, y su retrato sufre las restricciones impuestas por el que la contempla. En la novela final Jacquemort se convertía en el «gran focalizador» de todo el universo vianiano.

La miradas son altamente significativas, expresan sentimientos: amor, odio, venganza, aburrimiento; son físicas, pueden ser corrosivas e incluso, a través del lenguaje, del *langage-univers*, se puede matar literalmente con una mirada.

En el mundo ficcional creado por Boris Vian ver es tan revelador o significativo como no ver, y esa dicotomía es la respuesta o la reacción más directa a la vida y a la muerte, a la vigilia y al sueño, a la luz y a la sombra. Las rayas amarillas y violetas, que aparecen tan insistentemente en la ropa de los personajes y en el espacio, podrían interpretarse como una imagen colorista de esa distribución de claridad y oscuridad. Los párpados cerrados de Chloé muerta, los ojos ciegos, vacíos de Wolf, manifiestan la conexión de la muerte y la invidencia, frente a los ojos abiertos, maravillados del recién nacido, de Jacquemort.

En las seis novelas de Boris Vian hemos estudiado los fenómenos de luz y la evolución cromática simbólica. Los colores que se aprecian en el espacio, en los objetos y en la vestimenta –rayas, camisas o zapatos amarillos– o el físico de los personajes, nos han parecido muy importantes. Chloé, Alise o Folavril son algunos ejemplos de personajes descritos cromáticamente. Es quizá en *L'Écume des jours* donde mejor se aprecia la simbología de los colores, pues en la fase inicial, positiva, destacan los colores brillantes, solares, dorados y los colores suaves, pastel, dulces, los colores de la vida y de la infancia. En la boda, en el momento en el que se introduce la tragedia, predominan las rayas amarillas y violetas, el reparto de la luz y la sombra, –amarillo

positivo para los chicos y violeta lóbrego para las chicas–. En la segunda fase aparecerán los colores fríos, verdes y azules, el verde enfermizo de la vegetación y el azul del nenúfar. Así como el blanco mórbido, que impera en *L'Écume des jours* a partir del enlace, siempre negativo, asociado a la enfermedad, y salpicado por n/gotas rojas de sangre, que anuncian malos presagios.

En *L'Automne à Pékin* las arenas doradas del desierto de Exopotamie también se fragmentan en zonas de luz y de sombra, en rayas amarillas y violetas, de vida y muerte. Contraste ambivalente y maniqueo que potencia la presencia de colores muy brillantes al inicio: los cabellos dorados de Rochelle, las hojas esmaltadas y sus vestidos verdes rutilantes, frente a imágenes y colores desapacibles o repugnantes, como el verde de las heridas y las imágenes de descomposición. Ese cambio del verde vivaz al purulento traduce la metamorfosis del personaje femenino.

La nota escarlata de amor y muerte en *L'Automne à Pékin* la introducen las flores, los *hépatrols* rojos, que inundan el cielo crepuscular y el suelo herbáceo de *L'Herbe rouge*. En esa novela autobiográfica el púrpura es el color dominante, junto con el gris o el plateado del espejo, del frío metal de la Máquina, de la escarcha y el polvo del pasado. Wolf agrede su Yo pretérito, hiere sus recuerdos que tiñen de sangre la hierba y el acantilado. Y la última novela se contagia del rojo de esa sangre de Wolf; Jacquemort surge en el acantilado rojo de *L'Arrache-coeur* y acaba en el arroyo rojo del pueblo.

Podríamos distinguir en las novelas tres colores especialmente obsesivos y representativos, ligados a los personajes: el amarillo, el gris plateado y el rojo, que mostrarían además una evolución: El color favorito del autor, el color de la vida, del placer, la sensualidad y el deseo sería la tonalidad de la mujer dorada, de cabellos rubios, de piel de ámbar y ojos felinos, amarillos. Frente a la calidez del anterior, el plateado sería el color frío de la vejez y del paso del tiempo: de la barba de M. Perle, del reloj de acero de M. Brul, de los ojos acerados de Lazuli y de los trajes de sus sombras. Y por último, el rojo sangriento y pasional, surgiría como notas aisladas en *L'Écume des jours* y en *L'Automne à Pékin*, y cubriría totalmente el espacio de las últimas novelas.

Del mismo modo que la paleta cromática se divide en colores positivos y negativos, el sentido del tacto ofrece impresiones agradables y desagradables. A los colores

luminosos se asocia la suavidad, la delicadeza de la piel femenina y la docilidad de la piel animal que se deja acariciar. La sensualidad del tacto se asociará a los personajes femeninos, a Chloé recubierta de pieles, a la piel de la ratona, al sexo de Lavande de terciopelo rosa, al bebé topo entre los senos de Folle, al pavimento forrado de peluche amarillo en el *quartier des amoureuses*. Mientras que las sensaciones desagradables muestran la aspereza propiciada por las aristas, por los cuerpos duros y con pinchos. Los contactos físicos entre personajes de distinto sexo son tremendamente expresivos, Lazuli no puede tocar a Folavril a pesar de su deseo, y hasta su cuerpo, su hombro anguloso lo rechaza.

Para captar a los personajes vianescos se buscan formas de percepción alternativas, sorprendentes, y el sentido visual traidor se sustituye por el olfato, porque los olores no engañan como las imágenes.

En *L'Arrache-coeur* Jacquemort, el personaje más sensible y perceptivo, ve a través del olfato, se excita oliendo sus dedos, forjándose una imagen olfativa de Culblanc. Los olores sirven para «ver» el pasado: los recuerdos de Wolf, rememorar escenas sexuales, y también para «ver» el futuro: en *L'Herbe rouge* aparece una *reniflante*, una vidente de los efluvios.

A decir verdad todos los sentidos se mezclan, los olores con el gusto o con la vista, en la aprehensión de los personajes sinestésicos.

Otro sentido que se ha de tener muy en cuenta, relacionado con el olfato y con la vista, es el gustativo. Los personajes de Boris Vian comen y beben mucho, lo cual nos llevó a cuestionarnos qué tipo de alimentos consumían, en qué circunstancias, y qué efectos les producían. En *Trouble dans les andains* los personajes ingieren alimentos festivos, –*champagne*, canapés y pasteles–; en *Vercoquin et le plancton* marcan una vez más la separación entre los jóvenes que no comen y los adultos ogrescos que se lo tragan todo, impidiendo la libertad y el crecimiento de los adolescentes. Cuando los *zazous* se rebelan requisan también la comida y la bebida, –el coñac del tío de Odilonne–, de modo que, igual que la música y los trajes, –el oído y la vista–, los alimentos y la bebida –el gusto– son otra forma de mostrar la separación del mundo de los jóvenes del de los adultos.

En *L'Écume des jours* a la progresiva decadencia de los colores y olores, se une la del paladar, ya que de la esquisitez de Gouffé, y los sabores dulces, –los postres mágicos como el pastel blanco o el vino dorado– se pasa a la sopa boba y las salchichas negras. En esta novela planea el fantasma buco-anal, la oralidad del inicio y la analidad del final, con una imagen especialmente representativa, la de las píldoras que traga Chloé y son secretadas por el conejo modificado.

En la siguiente novela cada personaje se caracteriza por lo que come: el abbé Petitjean es un cura comilón que utiliza el Cointreau como vino de misa, que no de mesa. Claude Léon pasa de la abstinencia más absoluta, tanto en la comida como en el sexo, a la lujuria desatada, paradójicamente, en su condición de ermitaño, desvirtuando esa figura ascética de la privación. El equipo del arqueólogo consume latas y momias, y la ajada Rochelle, – Julieta paródica–, ingiere en su lecho, junto a su amado, un veneno, un líquido encerrado en un frasco que parece decir *Bébeme*.

En *L'Herbe rouge* las mujeres, con bocas de frambuesa, son comestibles y las *amoureuses* ofrecen a los hombres comida y bebida de sus labios; los personajes masculinos se comen a los femeninos en un festín erótico-caníbal. Desde Chloé que tiene piel de mazapán hasta Clémentine que da de mamar, el cuerpo de la mujer es siempre consumido. En *L'Arrache-coeur*, los trillizos aúnan la comida al crecimiento. De la leche materna pasan a las tostadas y luego a comidas tan poco ortodoxas como la babosas de colores, manifestando así su carácter sobrenatural. La madre en su empeño por sacrificarse come carne podrida y los excrementos de sus hijos y Jacquemort peces vivos y ratas, los alimentos preferidos del gato negro que acaba de psicoanalizar.

Esa alusión explícita a los alimentos en las novelas de Vian se relaciona con el vientre rabelaisiano, que reúne la carnalidad del sexo y la digestión; y la acción de tragar, de engullir se une a la mordedura animal como imagen de muerte y del paso del tiempo, de caída en el abismo de la materia que se deshace.

Otorgamos el privilegio del último lugar al sentido más especial para Boris Vian, el oído. Y descubrimos cómo sus personajes eran perfectamente perceptibles gracias a la música y los ruidos. En *Vercoquin et le plancton*, bailar al son de la música permite a los jóvenes *zazous* expresarse, moverse, relacionarse; cada pieza de música abre una escena, crea un ambiente. Aparecen personajes músicos, como los miembros de la

orquesta Abadie, Vidal o Pigeon; el desenfreno de los jóvenes frente a los adultos se manifiesta a través de los nuevos ritmos anglosajones; no se permite el contratiempo, ni las falsas notas, severamente penalizadas. No sólo resultan interesantes los sonidos armónicos, sino también los ruidos de las voces humanas o de los objetos y animales: la voz del Major que encandila o la risa falsa de Miqueut como la de un conejo.

L'Écume des jours es la novela-jazz por excelencia: Chloe es un *blues,* Alise es un *boogie*; la alcoba cambia de forma por la música de Ellington; el *pianocktail* combina el color y el sabor de la bebida con la música; y los monólogos de Colin son solos de trompeta.

En oposición a la música, los ruidos son siempre negativos: ruido de las masas, del altavoz que anuncia malas noticias; las voces cavernosas, la tos de Chloé, el ruido de los cristales rotos.

Del espacio y los objetos parece surgir la voz humana y del cuerpo humano el ruido de los objetos. El corazón de Colin suena como un tambor, y de una carta se escucha la voz de Chloé. Este sentido auditivo señala como los demás la degradación que se opera en la novela, pues al principio predomina la música, y al final Colin debe taparse los oídos, –como hace Jacquemort– para no escuchar los cantos irreverentes de los enterradores.

En *L'Automne à Pékin*, el Prof. Mangemanche y Angel, los personajes conectados porque ambos pasan de una novela a otra, tienen también en común su afición a la música jazz. El médico de Chloé canturrea aires de Vernon Duke, y Angel le explica cosas a través de su código común musical. Como sucedía en *L'Écume des jours*, en *L'Automne à Pékin* los humanos emiten ruidos en tanto que los animales y los objetos producen música, –los pájaros tocan la batería y las ruedas de autobús cantan–, de modo que los sonidos musicales humanizan y los humanos ruidosos se reifican.

En *L'Herbe rouge* la música está ligada al resto de placeres sensitivos, en el *quartier des amoureuses*, « la musique nouait les six dernières vertèbres. ». Y en la involución sensorial de Wolf, además de ciego el personaje se vuelve sordo, disfruta, en sus zambullidas en el mar de sus recuerdos, de la paz del silencio bajo del agua, con « les oreilles bourdonnantes. » goza del aislamiento en su espacio interior.

En todas las novelas queda patente que el *lengage-univers* vianesco se mueve al ritmo del *jazz*, del *swing* y del *blues*.

El alcance, la trascendencia y el interés de la exteriorización para comprender la caracterización de los personajes se señala también en el último capítulo dedicado al espacio.

Hemos querido acabar este estudio con el espacio, porque creemos que es fundamental para entender y contener al personaje. Vimos que el personaje proyectaba su interioridad en lo que le envolvía: en sus ropas, su físico y también lo hace en su espacio, revelándose así inseparable de su mundo.

Además, en las novelas de Vian el tiempo parece ser rechazado y el espacio privilegiado. El tiempo se expresa sólo por la instantaneidad, por la acumulación de momentos, de ese modo se puede parar y se vuelve espacial; deja de ser un fluir constante y se convierte en el agua estancada en la que se deshacen, en la que se descomponen los personajes.

Sólo se hace mención explícita del tiempo en las últimas novelas, en *L'Herbe rouge* y en *L'Arrache-coeur*, y en ambas se trata de un tiempo espacial. En la primera Wolf viaja a través del tiempo y en la segunda, –que recoge un proceso de crecimiento y por ello adopta la forma de un diario–, los meses enloquecen porque el tiempo se vuelve chiflado en el campo, en el medio rural, luego el tiempo se justifica de nuevo por el espacio.

Existe una interconexión no sólo simbólica sino también narrativa entre el personaje y el espacio, entre esos dos ingredientes de la fábula. Igual que los personajes los elementos espaciales unen, enlazan una novela con otra como si se tratara de una única gran historia: el río de aguas negras formado por la sangre del *rhizos* en *Trouble dans les andains*, reaparece en *L'Écume des jours* en forma de riachuelo de éter e inmundicias y recorre el pueblo de *L'Arrache-coeur* como el arroyo rojo de La Gloïre.

El espacio casi nunca funciona exclusivamente como marco, el narrativo recoge técnicas del montaje cinematográfico y de la música jazz, y el metafórico y simbólico prevalece en todas las novelas. Cada personaje tiene su propio ámbito, un terreno que le es propio y le define.

En el mundo insólito vianesco se favorece la subversión de los espacios: el cielo y el mar o el suelo se confunden en un mundo al revés, el desierto es un lugar de encuentros, y el arroyo de *L'Arrache-coeur* es un estanque de aguas muertas.

Analizamos la morfología de ese mundo surrealista e inaudito a lo largo de las seis novelas, y pusimos de relieve el espacio-personaje que actúa en *L'Écume des jours*, el apartamento de la pareja que se oscurece, se licuece y empequeñece a medida que avanza la enfermedad de Chloé. La destrucción enérgica o progresiva del espacio, que acompaña la fragmentación de los personajes; y la presencia del espacio de la Nada: la ciénaga del cementerio de *L'Écume des jours*, las zonas de sombra del desierto de *L'Automne à Pékin*, la sima por la que se precipita Wolf en *L'Herbe rouge*, el mar en el que se pierde Angel y los muros y suelos del jardín en el que juegan los trillizos que son recubiertos de Nada. Ese no-espacio simboliza la paulatina vacuidad del personaje vianesco.

Otra característica del espacio ligado al personaje en las novelas de Boris Vian es que da vueltas o se repite, como en una espiral, cada vez con connotaciones más negativas. Se trata de un espacio embudo que arrastra consigo y engulle al personaje, –la imagen del pozo en todas sus variantes es muy recurrente–. La espiral 'patafísica predomina en *L'Écume des jours* y en *L'Automne à Pékin*, y esa dimensión en forma de *guidouille*, en la que actúan los personajes, se explica por el deseo o la intención de Vian de potenciar el miedo instintivo a la repetición. El individuo desconfía por regla general de los objetos, de las personas, de los espacios y acontecimientos que se repiten. En la reiteración parece haber siempre una anomalía que responde a la intervención de un mundo sobrenatural. El *unheimlich* vianiano se asimila a lo incontrolable, a la capacidad de metamorfosis, al animismo, a la petrificación o a la incorporeidad de sus personajes y de todo aquello que les rodea.

Vian no da a sus personajes proporciones o dimensiones que les confieran un tranquilizador efecto de realidad. No se preocupa por crear un mundo en el que el lector se sienta cómodo, al contrario, sus personajes no buscan un *effet de vie*, sino potenciar una irrealidad.

En este trabajo podríamos habernos centrado en un aspecto exclusivamente narratológico, formal o funcional del personaje, incluso podríamos haber establecido cuadros que indicaran gráficamente la lucha de fuerzas o la posición de los actantes en la intriga. Pero no era esa nuestra intención ni radicaba ahí nuestro interés; hemos optado, en cambio, por no dejar de lado todos aquellos fenómenos y aspectos que

pertenecen o forman parte de la idea o concepto de personaje estrechamente amarrado, para bien o para mal a la persona, a la imagen del autor o a la conciencia humana como la entendía Zeraffa. Hemos pensado que en lugar de limitar estricta y metódicamente el campo de estudio, era preferible optar por una visión global del personaje vianesco, por su relación con el resto de elementos de la novela y por ser un valioso indicio del mundo personal y literario de este autor que nos sedujo desde un principio.

El personaje entendido como una puerta abierta más al *langage-univers* de Boris Vian.



BIBLIOGRAFÍA

VII. BIBLIOGRAFÍA.

VII. A. OBRAS CONSULTADAS:

VII. A. 1. Obras de consulta de carácter general:

– Beaumarchais (de), J. P., y Couty, D., *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 4 vol., 1994.

– Beaumarchais (de), J. P., Couty, D., y Rey, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 4 vol., 1994.

– Borgomano, M. y Ravoux Rallo, E., *La Littérature française du XX^e^ siècle*, 1. le roman et la nouvelle, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, série « littérature », 1995.

– Chevalier, J. y Gheerbarant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Roger Laffont et Jupiter, 1982.

– Falcón, C., Fernández Galiano, E. y López Melero, R., *Diccionario de mitología clásica*, (1980), Madrid, Alianza Editorial, 2 vol., 1997.

– Fernández, A., Barnechea, E. y Haro, J., *Historia del arte*, Barcelona, Vicens Vives, 1990.

– Giraud, R. y Ditalia, P., *L'Argot de la Série Noire, dictionnaire,* vol. 1, « l'argot des traducteurs », Paris, Joseph K., 1996.

– *Le Nouveau Petit Robert*, *Dictionnaire de la langue française,* (1967), Paris, Dictionnaires le Robert, [Bajo la dirección de Josette Rey-Devobe y Alain Rey], 1993.

– Mazaleyrat, J. y Molinié, G., *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

– Mitterand, H., *La Littérature française du XX^e^ siècle*, Paris, Nathan, 1996.

– Moliterni, Mellot y Turpin, *L'Abécédaire de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002.

– Page, M. e Ingpen, R., *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*, Madrid, Anaya, 1985.

VII. A. 2. Obras de consulta referentes a la narratología:

– Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

– Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1971.

– Ayla, *La Estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1979.

– Bal, M., *Narratologie*, Utrecht, HES, 1984.

– *Teoría de la narrativa*, *(Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, col. «Crítica y estudios literarios», [trad. de Javier Franco], 1985.

– Barthes, R., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977.

– *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993.

– Bettelheim, B., *Psychanalyse des contes des fées*, Trad. franç., Paris, Laffont, Coll. « Pluriel », 1976.

– Bourneuf, R. y Ouellet, R., *L'Univers du roman*, (1972), Paris, PUF, 1995.

– Brunel, P., « Naissance du nouveau roman, ou l'avant-garde en question » in *Littérature moderne, avant-garde et modernité*, Paris, Champion-Slatkine, 1988.

– Butor, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970.

– *Répertoire V*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

– *Degrés*, Paris, Gallimard, 1985.

– Certeau, M., *L'Invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980.

– Chabrol, C. y Coquet, J. C., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

– Deleuze, G., *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.

– Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

– Dumézil, G., *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1970.

– Genette, G., *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », [dirigida por Ph. Sollers], 1966.

– *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », [dirigida por Ph. Sollers], 1969.

– *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [dirigida por G. Genette y T. Todorov], 1972.

– Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1988.

– Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
– *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980.
– *Littérature et réalité*, Ouv. Coll., Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
– *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, 2 vol. 1: *Problèmes généraux,* 2: *Pratiques*, 1972.
– Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
– Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.
– *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1971.
– *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978.
– Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, (1961), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1996.
– Rousset, J., *Narcisse romancier*, Paris, J. Corti, 1973.
– Sarraute, N., *L'Ère du soupçon*, (Gallimard, 1956), Paris, Folio, coll. « Essais », 1999.
– Tadié, J. Y., *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
– *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.
– *Le roman au XX^e siècle*, (1990), Paris, Pierre Belfond, coll. « Agora », 1997.
– Todorov, T., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.
– *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.
– Zeraffa, M., *La Révolution romanesque*, Paris, UGE 10/18, 1969.

VII. A. 3. Obras consultadas referentes al estudio y análisis del personaje narrativo:

– Alexandrescu, S., *Logique du personnage*, Paris, Mame, 1974.
– Bourneuf y Ouellet, capítulo V, « Les personnages », in *L'Univers du roman*, (1972), Paris, PUF, 1995, pp. 152-210.
– Brémond, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.
– Cohn, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
– Delbreil, D., *Le personnage dans l'oeuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1979.

– Eco, U., *De superman au surhomme*, (1978), Paris, Bernard Grasset, [trad. del italiano de Myriem Bouzaher], 1993.
– Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, (1927), ed. Debate, 1983.
– Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
– *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
– *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.
– Hamon, Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Génève, Droz, 1983.
– Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
– *Le Personnage en question*, Colloque de Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1983.
– Mauriac, F., *Le Romancier et ses personnages*, (1933), Paris, Agora, Presses Pocket, 1990.
– Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, (1963), Paris, José Corti, 1995.
– Polti, G., *L'Art d'inventer les personnages*, Paris, Eugène Figuière, 1912.
– Propp, V., *Morphologie du conte*, (1928), Trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
– Rank, O., *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.
– Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.
– Valéry, P., *Tel quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », t. 1, 1941.
– Walcutt, Ch., *Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction*, Mineápolis, Minn., 1966.
– Zeraffa, M., *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

VII. A. 4. Obras consultadas referentes al espacio narrativo:

– Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, (1957), Paris, PUF, 1974.
– *La terre et les rêveries de la volonté*, (1947), Paris, José Corti, 1982.
– *La psychanalyse du feu,* (1949), Paris, Gallimard, 1981.

– *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, (1942), Paris, José Corti, 1981.
– *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1970.
– Bourneuf, R., y Ouellet, R., « L'Espace » in *L'Univers du roman*, (1972), Paris, PUF, 1995. Cap. III., pp.101-129.
– Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), Paris, Dunod, 10ª edición, 1984.
– Ronse, Henri, « Le Labyrinthe, espace significatif », in *Cahiers internationaux du symbolisme*, nº 9-10, 1966.
– Winnicott, D. H., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1971.

VII. A. 5. Obras consultadas de Boris Vian:

VII. A. 5. 1. Las novelas firmadas Boris Vian:

– *Trouble dans les andains*, (La Jeune Parque, 1966), Paris, Fayard, 1996.
– *Vercoquin et le plancton*, (Gallimard, 1947), Paris, Gallimard Folio, 1967.
– *L'Écume des jours*, (Gallimard, 1947), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 51-206.
– *L'Automne à Pékin*, (1947), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes. LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 207-421.
– *L'Herbe rouge*, (Éd. Toutain. 1950), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 423-530.

– *L'Arrache-coeur*, (Éd. Vrille 1953), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 531-688.

VII. A. 5. 2. Las novelas firmadas Vernon Sullivan:

– *J'Irai cracher sur vos tombes*, (Éd. du Scorpion, 1946), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 791-879.
– *Les Morts ont tous la même peau* y « Les chiens, le désir et la mort ». (Éd. du Scorpion, 1947), Paris, Ch. Bourgois, 1973.
– *Et on tuera tous les affreux*, (1948), in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997, pp. 881-1016.
– *Elles se rendent pas compte*, (1950), Paris, Pauvert, 1997.

VII. A. 5. 3. Los Relatos:

– (CUENTO) *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, Paris, Le Livre de Poche, [cuento publicado por N. Arnaud en 1976 in « Boris Vian de A à Z » en la revista *Obliques*], 2000.
– *Les Fourmis*, (Éd. du Scorpion, 1949), Paris, Pauvert, 1997: « Les Fourmis », pp. 9-24; « Les Bons élèves », pp. 27-35; « Le Voyage à Khonostrov », pp. 39-50; « L'Écrevisse », pp. 53-63; « Le Plombier », pp. 67-76; « La Route déserte » pp. 79-99; « Les Poissons morts », pp. 103-121; « Blues pour un chat noir », pp.125-142; « Le Brouillard », pp. 145-158; « L'Oie bleue », pp. 161-174; « Le Figurant », pp.177-234.
– *Les Lurettes fourrées*, (Éd J. J. Pauvert, 1962), Paris, Le livre de Poche, [junto a *L'Herbe rouge*], [Prólogo, comentarios y notas de G. Pestureau], 1992: « Le Rappel », pp. 163-175; « Les Pompiers », pp. 177-180; « Le Retraité », pp. 181-184.

– *Le Loup-garou*, (Ch. Bourgois, 1970), Paris, UGE 10/18, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1972: « Le Loup-garou », pp. 5-20; « Un coeur d'or », pp. 21-26; « Les Remparts du Sud », pp. 27-57; « L'Amour est aveugle », pp. 59-70; « Martin m'a téléphoné », pp. 71-92. « Marseille commençait à s'éveiller », pp. 93-101; « Les chiens, le désir et la mort», pp. 103-115; « Les Pas vernis », pp. 117-123; « Une pénible histoire », pp. 125-137; « Le Penseur », pp. 139-143; « Surprise-partie chez Léobille », pp. 145-158; « Le Voyeur », pp. 159-170; « Le danger des classiques », pp. 171-187.
– *Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo de N. Arnaud], 1981: « Un métier de chien », pp. 21-27; « Divertissements culturels », pp. 29-37; « Une grande vedette », pp. 39-46; « Le ratichon baigneur », pp. 47-52; « Méfie-toi de l'orchestre », pp. 53-58; « Francfort sous-la-main », pp. 59-68; « Un test », pp. 69-77; « Les Filles d'avril », pp. 79-86; « L'Assassin », pp. 87-94; « Un drôle de sport », pp. 95-101; « Le Motif », pp. 103-108; « Marthe et Jean », pp. 109-120; « La Valse », pp. 121-127; « Maternité », pp. 129-142; « L'Impuissant », pp. 143-158.

VII. A. 5. 4. El Teatro:

– *Théâtre I*, [*Les Bâtisseurs d'Empire, L'Équarrissage pour tous, Le Gôuter des Généraux, Le Dernier des métiers*], Paris, UGE 10/18, 1971.
– *Théâtre II*, [*Tête de Méduse, Le Chasseur français, Série Blême*], Paris, UGE 10/18, 1971.

VII. A. 5. 5. La Poesía:

– *Cent sonnets*, Paris, Ch. Bourgois, [edición póstuma], 1984.
– *Cantilènes en gelée* junto a *Barnum's digest* y *Vingt Poèmes inédits*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo y notas de N. Arnaud], 1972.
– *Je voudrais pas crever* junto a *Lettres au Collège de 'Pataphysique* y *Sur la littérature et la fonction de l'écrivain*, Paris, Pauvert, [Prólogo y notas de N. Arnaud], 1996.

VII. A. 5. 6. La canción y la ópera:

– *Chansons*, (1984), Paris, Le livre de Poche, [recopilación de todas las letras de canciones de Boris Vian, textos establecidos y anotados por George Unglik], 1994.
– *Boris Vian en bande dessinée*, Paris, Vents d'Ouest, [26 dibujantes de cómics reinterpretan con imágenes, cada uno a su manera, 26 famosas canciones de Boris Vian], 2000.
– *Le Chevalier de neige*, Paris, UGE 10/18, 1994.
– *Opéras*, [*Le Marquis de Lejañes*, *Fiesta*, *Arne Saknussem*, *Lily Strada*, *Le Mercenaire*], Paris, UGE 10/18, 1993.

VII. A. 5. 7. Ensayos y Crónicas:

Sobre música:

– *Chroniques de jazz*, (La Jeune Parque, 1967), Paris, Pauvert, [Textos establecidos y presentados por Lucien Malson], 1996.
– *Écrits sur le jazz*, Paris, Ch. Bourgois, tome 1, 1981.
– *Autres écrits sur le jazz*, Paris, Ch. Bourgois, tome 2, 1982. Reunidos en un único volumen con *Écrits sur le jazz* en 1994.
– *En avant la Zizique... et par ici les gros sous*, (Le livre Contemporain, 1958), Paris, Pauvert, Livre de Poche, [texto revisado por G. Pestureau], 1997.
– *Derrière la zizique*, Paris, Ch. Bourgois, Le livre de Poche, [Edición establecida, aumentada y anotada por Georges Unglik], 1997.

Sobre cine:

– *Cinéma / Science-fiction*, Paris, Ch. Bourgois, [Prólogo y notas de N. Arnaud], 1978.
– *Marie-toi*, Paris, UGE 10/18, [guiones de cine, vol. I], 1989.
– *Rue des ravissantes*, Paris, Ch. Bourgois, Le livre de Poche, [guiones de cine, vol. II], 1989.

Otros:

– *Chroniques du menteur*, Paris, Ch. Bourgois, [Textos establecidos por N. Arnaud], 1974.

– *Écrits pornographiques*, junto con la conferencia: *Utilité de la littérature érotique*, Paris, Ch. Bourgois, [Notas de N. Arnaud], 1980.

– *La Belle Époque (Variétés)*, (Ch. Bourgois, 1982), Paris, Ch. Bourgois. [Edición establecida, aumentada y revisada por Claude Rameil], 1996.

– *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, (Éd. du Chêne, 1974), Paris, Pauvert, [Texto presentado y establecido por N. Arnaud, con iconografía de Hot d'Dée], 1997.

– *Petits spectacles*, (1947-59), Paris, UGE 10/18, 1980.

– *Traité de civisme*, (Ch. Bourgois, 1979), Paris, Ch. Bourgois, [Presentación, notas y comentarios de Guy Laforêt], 1996.

VII. A. 6. Obras de carácter teórico y crítico sobre Boris Vian y su obra:

– Anglard, V., *Vian : grandes oeuvres, commentaire critique*, Paris, Nathan, 1993.

– Arnaud, N., *Les Vies parallèles de Boris Vian*, (Éd. J. J. Pauvert, 1966), Paris, Ch. Bourgois, 5ª edición, 1981. [Hemos consultado también la 4ª edición, Paris, UGE 10/18, 1976].

– *Dossier sur l'affaire J'Irai cracher sur vos tombes*, Paris, Ch. Bourgois, 1974.

– Prólogo a *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, Paris, Pauvert, 1998.

– Arnaud, N., D'ée, H., Vian, U., *Images de Boris Vian*, Paris, Pierre Horay, 1978.

– Baudin, H., *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris, Éd. du Centurion, coll. « Humanisme et religion », 1966.

– *Boris Vian humoriste*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

– Beauvarlet, G., *Boris Vian, portrait d'un bricoleur*, Paris, Hachette, 1982.

– Bens, J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1976.

– Birgander, P., *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives*, Lund, Gleerup, 1981.

– Boggio, Ph., *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993.

– Clouzet, J., *Boris Vian* (1966), Paris, Éd. Seghers, coll « Poètes d'aujourd'hui », 1971.

– Colloque de Cerisy-la-Salle, *Boris Vian*, Paris, UGE 10/18, 2 vol., [coloquio celebrado en julio de 1976, bajo la dirección de N. Arnaud y H. Baudin,], 1977.

Artículos citados del vol. I:

– Arnaud, N., « Boris Vian sauvé des veaux », vol. I, pp. 9-21.

– Baude, J.-M., « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian », vol. I, pp. 219-233.

– Calame, A., « Du *Ciel crevé* à *L'Herbe rouge* », vol. I, pp. 351-364.

– Carassus, E., « *L'Arrache-coeur* », vol. I, pp. 407-424.

– Costes, A., « L'Écume du corps » (résumé), vol. I, pp. 111-112, y sobre todo la discusión posterior, entre A. Costes y M. Gauthier, pp. 113-136.

– Durozoi, G., « L'Expulsion coquine des parents verts », vol. I, pp. 89-99.

– « Narration finie et fiction interminable dans *L'Automne à Pékin* », vol. I, pp. 245-255.

– Godail, M. y Szatanik, F., « Le problème du double », vol. I, pp. 297-306.

– Goossens, D., « À propos de l'Automne à Pékin : le désert, les cailloux et les lions », vol. I, pp. 307-325.

– Laforêt, G., « Korzybski et Boris Vian », vol. I, pp. 457-464.

– Majean, M., « Fonctions de la sensorialité dans *l'Herbe rouge* et *l'Arrache-coeur* », vol. I, pp. 425-436.

– Peterson, F., « Boris Vian et la Sémantique générale », vol. I, pp. 445-456.

– Vidal, J. P., « La déviance général », vol. I, pp. 263-298.

Artículos consultados del vol. I:

– Baudin, H., « Actualité universitaire de Boris Vian en France », vol. I, pp. 23-25.

– « De *Trouble* à *L'Écume* : génèse du comique vianesque », vol. I, pp. 57-74.

– « BV – SF », vol. I, pp. 487-494.

– Costes, A., « Le désir de Colin », vol. I, pp. 169-177.

– Dickhoff, H., « Approche discrète des nouvelles de Boris Vian », vol. I, pp. 333-335.

– Fauré, M., « Boris Vian et son devenir posthume », vol. I, pp. 27-36.

– Gauthier, M., « *L'Herbe rouge* et autres », vol. I, pp. 365-381.

– Haineault, D-L., « Amour et/ou mort dans *l'Écume des jours* », vol. I, pp. 159-167.

– Jarry, A., « L'Écume des mots : un Janus *uni-frons* », vol. I, pp. 149-158.

– Nicod-Saraiva, M., « *L'Écume des jours*, un univers stratifié », vol. I, pp. 139-148.

– Oriol-Boyer, C., « La division “ à propos de rien ” », vol. I, pp. 75-88.
– Rybalka, M., « *L'Écume des jours* amour-fiction », vol. I, pp. 209-213.

Artículos citados del vol. II:

– Clancier, A., « Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian ? », vol. II, pp. 49-85.
– Costes, A., « Vers une compréhension psychanalytique de la créativité vianesque », vol. II, pp. 13-38.
– Pestureau, G., « l'influence anglo-saxonne dans l'oeuvre de Boris Vian », vol. II, pp. 285-308.

Artículos consultados del vol. II:

– Arnaud, N., « Boris Vian et la 'Pataphysique », vol. II, pp. 385-402.
– Gadbois, V., « De la pertinence d'une étude linguistique et stylistique de l'oeuvre de Boris Vian », vol. II, pp. 429-454.
– Gauthier, Ph., « Schmurz, discours et parole », vol. II, pp. 95-111.
– Laforêt, G., « *Le Traité de civisme* », vol. II, pp. 361-372.
– Malka, G., « Pour une étude des structures de Vian », vol. II, pp. 414-427.
– Rybalka, M., « Boris Vian et Vernon Sullivan », vol. II, pp. 341-353.
– Vidal, J. P., « Sullivan's back in town », vol. II, pp. 317-320.

– Colloque *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, [coloquio celebrado en Victoria, Canadá en 1992, bajo la dirección de M. Lapprand], Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Artículos citados:

– Adler, M. H., « Espace, existence et satire dans *L'Arrache-coeur* », pp. 73-81.
– Arnaud, N., « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », pp. 19-36.
– Buffard-O'Shea, N., « Convergence textuelle chez Vian et Queneau », pp. 37-43.

Artículos consultados:

– Clancier, A., « Du fantastique chez Queneau et Vian », pp. 203-227.
– Costes, A., « Approche psychanalytique de l'oeuvre de Boris Vian et de la “ paralittérature ” », pp. 229-244.

– Gobin, P., « Vian ou l'invention d'une dramaturgie autre : la subversion des catégories d'Aristote », pp. 55-71.
– Lapprand, M., « Boris Vian : le manipulateur manipulé », pp. 45-54.
– Les Essif, « L'espace surréaliste et la mort hypersubjective dans *Les Bâtisseurs d'empire* », pp. 83-89.
– Pestureau, G., « Prévert, Queneau, Vian et les " mouvizes " », pp. 191-201.
– Sears, D., « Zazie et Zénobie sèment la zizanie : les troubles du langage dans *Zazie dans le métro* et *Les Bâtisseurs d'empire* », pp. 91-99.
– Verthuy, M., « Hommes de Paris dans leur appartement, d'après Delacroix et Picasso, ou : Écriture au féminin, lecture au masculin », pp. 179-190.

– Costes, A., *Lecture plurielle de L'Écume des jours*, Paris, UGE 10/18, [obra colectiva dirigida por Alain Costes, con la colaboración de: J. M. Baude, D. L. Haineault, M. Maillard, M. Nicod-Saraiva et C. Oriol-Boyer], 1979.
– De Vree, F., *Boris Vian*, Paris, Le Terrain vague, 1965.
– Duchateau, J., *Boris Vian*, Paris, La Table Ronde, coll. « Les vies perpendiculaires », 1969.
– *Boris Vian ou les facéties du destin*, Paris, La Table Ronde, 1982.
– Fauré, M., *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE 10/18, 1975.
– Foulc, Th., *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Fayard, [el Plumifère es Thieri Foulc, con un prólogo de Franck Ténot y una introduccion de Ruy Lenoir], 2000.
– Gauthier, M., *L'Écume des jours de Boris Vian*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une oeuvre », 1973.
– Lapprand, M., *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa; Paris, Nizet, 1993.
– Prólogo a *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, in *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Fayard, t. 1, 1999, pp. 9-13.
– Prólogo a *Trouble dans les andains*, in *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Fayard, t. 1, 1999, pp. 49-54.
– Prólogo a *Vercoquin et le plancton*, in *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Paris, Fayard, t. 1, 1999, pp. 127-135.

– Noakes, W. D., *Boris Vian*, Paris, « Classiques du XX^{ème} siècle », Éd. Universitaires, 1964.
– Pestureau, G., *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE 10/18, 1978.
– *Dictionnaire des personnages de Vian*, Paris, Ch. Bourgois, 1984.
– « Boris Vian, ou la poésie des contraires » in *Boris Vian*, *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], 1997. pp. 9-57.
– Real, E., Introducción y estudio crítico a *La Espuma de los días*, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales, [Ed. a cargo de Elena Real y traducción de Joan Verdegal], 2000.
– Renaudot, F., *Il était une fois Boris Vian*, Paris, Seghers, 1973.
– Richaud, F., *Boris Vian,* Paris, Éditions du Chêne, coll. « Vérité et légendes », 1999.
– Rybalka, M., *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Éd Minard, coll. « Les Lettres modernes », 1969.
– Ténot, F., *Boris Vian, le jazz et Saint-Germain*, Paris, Éd. Du May, 1993.

Revistas:

– *Bizarre*, n^{os} 39-40, Pauvert, publicados en febrero de 1966.
– *Cahiers du cinéma,* nº 98, agosto de 1959.
– *Dossiers acénonètes du Collège de 'Pataphysique*, n^{os} 12 y 10-18.
– *Jazz Hot,* nº 147, octubre de 1959.
– *L'Arc*, revista monográfica, *Boris Vian*, nº 90, Paris, LE JAS, [Director literario, Roger Dadoun]1984:

– Castelli, L., « Planétarium », pp. 92-97.
– Contat, M., « Vian, le jazz et moi », pp. 64-68.
– Dadoun, R., « Numéro jazz pour homme-orquestre », prólogo de la revista. pp. 3-4.
– Duchateau, J., « Pierre Kast - Paul Braffort, dialogue pour servir de préface », pp. 5-6.
– « Petite histoire portative de la *Princesse de Clèves* à Boris Vian », pp. 7-17.
– Gabriel, J., « Angels à géométrie variable », pp. 39-42.
– Gainsbourg, S., « J'ai pris la relève! », pp. 61-63.

– Goulemot, J. M., « Dans les défilés de l'Université », pp. 76-81.
– Ory, P., « Tentative d'explication d'une légende », pp. 85-88.
– Simsolo, N., « Dé “ polar ” isation », pp. 52-55.
– Trystam, F., « Un sens aigu de la liberté », pp. 82-84.
– Vaugeois, G., « La passion du cinéma », pp. 47-51.

– *Magazine littéraire*, números especiales « Boris Vian » nº 17, abril de 1968, nº 87, abril de 1974, nº 182, marzo de 1982, y nº 270, octubre de 1989.
– *Magazine littéraire* nº 388, con un dossier dedicado a la « désoccultation » del *Collège de 'Pataphysique* titulado « La Pataphysique, histoire d'une société très secrète », Paris, junio de 2000, pp. 19-65.
Artículos citados:

– Arrivé, M., « Les origines jarryques de la Pataphysique », pp. 29-32.
– Cloché, S., [sous-dataire perpétuel du Collège], « Une société sociétaire », pp. 39-42.
– Décaudin, M., « De la poésie au Collège », pp. 44-45.
– Lapprand, M., « Boris Vian l'équarrisseur de première classe », pp. 50-54.
– Launoir, R., « Un siècle de Pataphysique », pp. 21-29.
– Rameil, C., « Queneau au Collège », pp. 48-50.

– *Obliques*, numéro spécial « Boris Vian de A à Z », nos 8-9 (1976, 1981).

VII, A, 7, Obras literarias y ensayísticas citadas y/o consultadas para este trabajo:

VII. A. 7. 1. Obras literarias:

– Algren, N., *L'Homme au bras d'or,* Paris, Gallimard, Folio, 1961.
– Baker, D., *Le jeune homme à la trompette,* (1951), [traducción de Boris Vian], Paris, Gallimard, coll. « La meridienne », 1962.
– Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, Madrid, Plaza & Janés, [trad. de Alfredo Crespo], 2002.
– Carroll, L., *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Madrid, Cátedra, col. «Letras universales», [edición de Manuel Garrido y traducción de Ramón Buckley], 2001.

– *La caza del Snark*, versión de Leopoldo Panero en edición bilingüe, Madrid, Ediciones Libertarias, 1982.

– Constant, B., *Adolphe*, Paris, J'ai lu, coll. « Librio », 2001.

– Chandler, R., *La Dame du lac*, nº 8 de la *Série noire*, [novela traducida por Boris Vian], Paris, Carré noir, 1979.

– *Fais pas ta rosière*, Paris, Gallimard, SN, 1950.

– *Le grand sommeil*, (1948), nº 13 de la *Série noire*, Paris, Gallimard, [*The big sleep* (1939) novela traducida por Boris Vian], 1992.

– Chase, J. H., *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, Paris, Gallimard, 1972.

– Cheyney, P., *Les femmes s'en balancent*, (1952), nº 22 de la *Série noire*, [novela traducida por Boris Vian], Paris, Gallimard, 1962.

– Faulkner, W., *Le bruit et la furie*, (1929), Paris, Gallimard, 1993.

– *Mosquitoes*, Paris, Éd. de Minuit, 1946.

– *Pylône,* Paris, Gallimard, Folio, 1964.

– *Sactuaire,* Paris, Gallimard, Folio, 1996.

– Fearing, F., *Le grand horloger*, [novela traducida por Boris Vian], Paris, Ch. Bourgois, 1966.

– Flaubert, G., *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

– Jarry, A., *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, (1898), in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I., 1996.

– *Le Surmâle*, (1902), Paris-Genève, Éditions Slatkine, 1995.

– *Les Jours et les nuits, roman d'un déserteur,* (Mercure de France, 1897), Paris, Gallimard, coll. « l'imaginaire », 1993.

– Kafka, F., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

– Le Clézio, *Terra amata*, Paris, Gallimard, 1967.

– Mac Orlan, *Les Clients du bon chien jaune*, Paris, Gallimard, Folio, 1983.

– *Les Visiteurs de minuit*, Paris, Gallimard, 1997.

– *Le Carrefour des trois couteaux*, Paris, Gallimard, Folio, 1999.

– Maupassant, « La chevelure », in *Boule de suif, la maison Tellier*, Paris, Gallimard, Folio, [Prólogo de Louis Forestier], 1973.

– Perec, G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, Folio, 1975.

– Péret, B., *Oeuvres complètes*, t. 3, recopilación de relatos, Paris, Éric Losfeld, 1979.

– Queneau, R., *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, Folio, 1996.

– *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, la bibliothèque Gallimard, 1999.

– *Un rude hiver*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977.

– *Le Chiendent*, (1933), Paris, Gallimard, Folio, 1974.

– *Les Derniers jours,* Paris, Gallimard, Folio, 1997.

– *Exercices de style*, (1947), Paris, Gallimard, Folio, 2001.

– Rabelais, F., *Les cinq livres : Gargantua, Pantagruel, Le tiers livre, Le quart livre, Le cinquième livre,* Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Edición crítica de Jean Géard, Gérard Defaux y Michel Simonin, prólogo de M. Simonin], 1994.

– Sarraute, N., *Enfance*, Paris, Gallimard, Folio, 1993.

– Sartre, *La Nausée*, (1938), Paris, Gallimard, 1972.

– *L'Être et le néant,* (1943), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

– Steinbeck, *Des souris et des hommes,* Paris, Gallimard, Folio, 1995.

– Van Vogt, *Le monde des Ā*, (1953), Paris, J'ai lu, coll. « Fantastique et Science fiction », 2001.

– *Les aventures de Ā,* (1957), Paris, J'ai lu, coll. « Fantastique et science fiction », 1998.

– Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Paris, Flammarion, 1996.

– Wells, H.G., *La merveilleuse visite*, Paris, Mercure de France, 1929.

– *La guerre des mondes*, (1898), Paris, Gallimard, 1977.

– *La máquina del tiempo y otros cuentos*, (1895), Madrid, Valdemar, col. «Avatares», [trad. de Rafael Santervás], 2001.

– *Doce historias y un sueño,* (1906), El club Diógenes, Valdemar, [trad. de Agustín Izquierdo, Rafael Díaz Santander y Javier Sánchez García-Gutiérrez], 1995.

– Wrigth, R., *Là-bas près de la rivière* y *Claire étoile du matin*, in *Les Enfants de l'oncle Tom*, (1946), Paris, Gallimard, [traducciones de Boris Vian], Folio, 1988.

– Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard Folio, 1991.

VII. A. 7. 2. Ensayos y obra crítica:

– (de) Beauvoir, S., *Le Deuxième Sexe*, t. 1, *Les faits et les mythes*, t. 2 *l'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1965.

– *La force des choses*, Paris, Gallimard, t. 1, 1963.

– Brunel, P., *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

– Daumal, René, « La Pataphysique et la révélation du rire » in *Bifur*, Revista dirigida por Georges Ribemont-Dessaignes, julio de 1929.

– Eco, U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », trad. fr., 1985.

– Évrard, F., *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

– Fordham, J., *Jazz*, Guipúzcoa, Editorial raíces, 1994.

– Freud, S., *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

– *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

– *Totem et tabou*, Paris, Payot. 1971.

– *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1973.

– « Lo siniestro », in *Obras completas* III, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1973.

– Hobbes, T., *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza editorial, col. «Ensayo», 1999.

– Janet, P., *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Alcan, 1928.

– Janvier, L., *Une parole exigeante*, Paris, Éd. de Minuit, 1964.

– Korzybski, A., « Systèmes de langage aristotéliciens et non-aristotéliciens » in *Une carte n'est pas le territoire, prolégomènes aux systèmes non aristotéliciens et à la Sémantique générale*, Paris, Éditions de l'Éclat, [Traducción de *The estate of Alfred Korzybski*, (1950)], 1998.

– *Science and sanity, an Introduction to non-Aristotelian Systems and general Semantics*. (1933).

– Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, (1945), Paris, Gallimard, 1964.

– Rosset, C., *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1986.

– Santamaría, L., «Historia de O(ppenheim)», in *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*, Valencia,

Universitat de València, [edición a cargo de A. Monleón, D. Pujante, V. Aliaga y A. Haderbache], 2001.

– Sartre, J. P., *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

– *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1960.

– Souriau, E., *Les Deux mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

– *Grands problèmes de l 'esthétique théâtrale*, Paris, CDU, 1962.

VII. A. 8. Tesis y tesinas consultadas:

– Bussi, M., *La mort dans L'Écume des jours de Boris Vian*, Université de Franche-Comté, 2001, *mémoire de maîtrise* dirigida por Mme. Mayaux.

– Curti, S., *Plaisirs d'Humour dans six nouvelles de Boris Vian*, Université de Franche-Comté, 2000, *mémoire de DEA* dirigida por Mme. Chauvin.

– Curti, S., *Une oeuvre en mouvement: L'Automne à Pékin de Boris Vian*, Université de Franche-Comté, 1999, *mémoire de maîtrise* dirigida por Mme. Chauvin.

– Margalef, J. M., *La construction du personnage: « L'Écume des jours »*, tesis de la Universidad de Murcia, 1989.

– Martin, E., *Contribución al estudio de Boris Vian*, Complutense de Madrid, 1977, tesis dirigida por Jesús Cantera Ortiz de Urbina.

– Sucarrat, F., *La búsqueda de la felicidad en las novelas de Boris Vian, del subtexto al texto*, tesis de la Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

VII. B. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

En *Les Vies parallèles de Boris Vian* de Noël Arnaud, encontramos al final un apartado titulado « Biographie d'une bibliographie suivie d'une nouvelle enjambée dans la bibliographie[1] ». Donde Arnaud se remonta en el tiempo para justificar la amplitud y la rigurosidad de la bibliografía que nos proporciona al final de su obra.

[1] Arnaud, N., *Les vies parallèles de Boris Vian*, o*p. cit.*, pp. 477-482.

Según Arnaud, el primer «bibliógrafo» de Boris Vian fue el propio Boris Vian. El Collège de 'Pataphysique preparaba un *Dossier Vian*, de manera que Boris consideró oportuno dar una lista, lo más completa posible, de las múltiples y diversas obras que había realizado hasta ese momento. Su método consistía en enumerar cuándo había sido escrita la obra, cuándo había sido editada, –si lo había sido– y cuándo se había perdido, –como si ese fuera el ciclo vital y mortal de sus obras que no aspiraban a la inmortalidad–. Pero en esa tarea ingrata Boris no fue muy exhaustivo porque no poseía ejemplares de todas sus obras, y porque muchos manuscritos estaban perdidos.

A pesar de la inexactitud de este esbozo de la bibliografía vianesca, fue recogido y reutilizado, algunos meses después de la muerte de Boris, por François Caradec y publicada, esta bibliografía, en junio de 1960 (o en guidouille 87 según el calendario patafísico) en el famoso *Dossier 12* del Collège de 'Pataphysique.

Ese trabajo de Caradec fue toda una revelación, con treinta y nueve años y durante una veintena de años activos, Vian había trabajado como si hubiera vivido muchas vidas al mismo tiempo, tal era la enormidad del volumen de sus trabajos y su diversidad.

Después de 1960, y durante cerca de diez años nadie intentó completar o corregir la bibliografía de Caradec, salvo Michel Rybalka, un universitario francés que enseñaba en los Estados Unidos, autor de una tesis original sobre Boris Vian, defendida en 1966 en la Universidad de California, y publicada en Francia con el título *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*.

Rybalka reconoció los méritos de la bibliografía de Caradec, pero añadió sus descubrimientos personales, expuestos en el nº 6 de los *Subsidia Pataphysica* el 10 de diciembre de 1968 (10 sable 96 en el calendario patafísico). Aportaciones que impulsaban la idea de ir « vers une Méta-Méga-Bibliographie de Boris Vian ».

Toda bibliografía se construye, desde entonces, por acercamientos sucesivos, y Noël Arnaud se complació en contribuir también a esa tarea, –entendida casi como una cruzada, al rescate de la obra vianesca–, mediante descubrimientos, añadidos o correcciones, para proporcionarnos la bibliografía menos incompleta. Aún así, Arnaud confiesa que todavía queda mucho por hacer, M. Lapprand y Roulmann han continuado con su labor.

La bibliografía que propone Arnaud en *Les Vies parallèles* incorpora las obras inéditas de Vian, –que son muy abundantes–, y los dos criterios que sigue para ello son: el de

incluir sólo las obras completamente acabadas y el de que Boris Vian tuviera, o hubiera manifestado, la intención de publicarlas o de representarlas. Eliminando de ese modo, las pruebas, anotaciones, bosquejos, planos, reflexiones e ideas sueltas, « ces apophtegmes, ces "anti-pensées", comme les a nommé Pascal Pia, griffonnés en marge des projets plus variés [...]. ».

Esto no quiere decir que los textos inacabados de Vian no tengan calidad, es interesante estudiarlos para alcanzar a comprender mejor la personalidad y la obra de este escritor, pero si el propio Vian no consideró la posibilidad de publicarlos... entonces quizá no deberían ser tocados.

De cualquier forma, para aquél que no se contente con leer su obras editadas, y quiera escarbar o indagar entre los manuscritos, borrones y papeles privados de Boris Vian puede hacerlo porque Michelle Léglise-Vian cedió a la Bibliothèque nationale de París los manuscritos de Vian del periodo 1946-1950. Y por otro lado, existe la Fundación Boris Vian, donde es posible encontrar documentos que pertenecieron a Vian, las ediciones originales, la masa de manuscritos de los años cincuenta y muchos manuscritos anteriores[2].

VII. B. 1. Recorrido editorial por las publicaciones de las obras de Vian:

Las Novelas:

Trouble dans les andains, novela compuesta en 1942-43, se publicó de forma póstuma en La Jeune Parque en 1966. Después en UGE 10/18 en 1970; Ch. Bourgois en 1976; en André Sauret en 1981; en Le Livre de Poche en 1997 y en Fayard en 1999.

Vercoquin et le plancton, compuesta entre 1943-1945, después de su primera edición en Gallimard en la coll. « La Plume au vent » en enero de 1947, se reeditó en Le Terrain Vague, las ediciones de Éric Losfeld, en 1965, en Gallimard en 1967; en Gallimard Folio en 1973; en André Sauret en 1981; en Folio en 1991; en Fayard en 1999.

[2] Mme. Berne es la conservadora y responsable del Fondo Vian. Los Presidentes de la Fundación: Ursula Vian-Kubler, y Hot d'Dée. La Secretaria: Nicole Bertold. Para ponerse en contacto con el *Centre culturel Boris Vian*: Rue du Moran BP 43- 91942. Les Vlis cedex. Tel. 0169076553.

L'Écume des jours¸ ha sido la novela de Boris Vian más reeditada, y por lo tanto, se puede entender por este dato que ha sido la más leída. Tras su primera edición en Gallimard en marzo de 1947, se publicó quince años después en J. J. Pauvert y en UGE 10/18 en mayo de 1963, en esta última edición con la famosa *postface* de Jacques Bens en la que habla de « Un langage-univers ». En Club Français du Livre en enero de 1965; en Club des Trois Couronnes en junio de 1967; en Rombaldi en 1973; en Les Cent Livres y en France-Loisirs en 1974; en Ch. Bourgois y en Hachette en 1975; en la colección Les Portiques en Club français du Livre, en octubre de 1976; en Oeuvres choisies Pauvert en 1978; en France Loisirs y en Super-bibliothèque en 1979; en André Sauret y en Pauvert en 1980; en Ch. Bourgois y en 10/18 en 1982; en Le Livre de Poche en 1983; en Hachette en 1984; en France Loisirs en 1990; en La Pochothèque en 1991; en Ch. Bourgois en 1994; en Le Livre de Poche en 1997 y en Fayard en 1999.

L'Automne à Pékin, novela publicada por primera vez en las Éditions du Scorpion (1947), fue reeditada en las Éditions de Minuit en 1953 y en 1963; después en UGE 10/18 en 1964, con un epílogo de F. Caradec. En Guide du livre en 1973; en 10/18 en 1977; en Pauvert en 1978; en Éditions de Minuit en 1980; en France-Loisirs en 1986; en La Pochothèque en 1991; en Le Livre de Poche en 1997 y en Fayard en 1999.

L'Herbe rouge, compuesta entre 1948-1949, primera edición en Toutain (1950), reedición en Pauvert en 1962 con los tres relatos *Les Lurettes fourrées*; en La Petite Ourse en 1966; en Le Livre de Poche en 1969; en C. Bourgois y en France-Loisirs en 1975; en Les Portiques en 1976; en France-Loisirs en 1977; en Sauret en 1981; en Livre de Poche en 1990; en Pauvert y en La Pochothèque en 1991 y en Livre de Poche en 1997.

L'Arrache-coeur, compuesta entre 1947-1951, su primera edición fue en Vrille en 1953, con prólogo de R. Queneau; se reeditó en Livre de Poche y en el Club Français du livre en 1968; en Ch. Bourgois y en Hachette en 1975; en Rombaldi y en France-Loisirs en 1977; en Sauret en 1981; en La Pochothèque en 1991; en Livre de Poche en 1997.

Las novelas firmadas Vernon Sullivan:

J'Irai cracher sur vos tombes compuesta en quince días, en el verano de 1946, Primera edición en Éd. du Scorpion (1946) con dibujos de Jean Boullet, reeditada en 1947; en Ch. Bourgois en 1973; en France-Loisirs en 1974; en Hachette en 1977; en Famot en 1978; en Sauret en 1981; en 10/18 en 1983; en France Loisirs en 1989; en La Pochothèque en 1991; en Livre de Poche en 1997 y en Fayard en 1999.

Les Morts ont tous la même peau. Éd. du Scorpion (1947); reeditada por UGE 10/18 en 1972; en Ch. Bougois en 1973; en Hachette en 1977; en Classiques du crime en 1980; en Sauret en 1981; en Ch. Bourgois en 1985; en France-Loisirs en 1989; en Ch. Bougois en 1993; en Livre de Poche en 1997.

Et on tuera tous les affreux. Éd. du Scorpion (1948). Novela reeditada por Le Terrain Vague en 1960 y 1965; por UGE 10/18 en 1970; en Ch. Bourgois en 1975; en France-Loisirs en 1989; en Le Terrain Vague en 1990; en La Pochothèque en 1991.

Elles se rendent pas compte. Éd. du Scorpion (1950). En Le Terrain Vague en 1965, 1990 y 1992; en UGE 10/18 en 1974, 1981 y1993; en Ch. Bourgois en 1976; en Pauvert/Fayard en 1997.

Relatos:

Conte de fées à l'usage des moyennes personnes, primera publicación integral en *Obliques* nº 8-9, 1976, pp. 86-108; edición original en Pauvert, 1997; en Fayard en 1999.

Les Fourmis. Once relatos compuestos entre 1944-1947. Éd. du Scorpion (1949). Reediciones en Le Terrain Vague en 1960, 1965 y 1989; en UGE 10/18 en 1970; en Ch. Bourgois en 1974 y en Pauvert 1997.

Les Lurettes fourrées. Tres relatos, Éd JJ Pauvert (1962) [con *L'Arrache-coeur* y *L'Herbe rouge* en *Romans et Nouvelles*], en Livre de Poche 1969.

Le Loup-garou. Trece relatos compuestos entre 1945-1953?, Ch. Bourgois. (1970) editado por N. Arnaud, reeditado en 10/18. en 1972 y en 1974.

Le Ratichon Baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian, Ch. Bourgois, Textos recogidos por N. Arnaud. 1981.

Teatro:

J'Irai cracher sur vos tombes, (1948), [puesta en escena por Pasqualy] publicación póstuma en el *Dossier de l'affaire J'irai cracher sur vos tombes*, Ch. Bourgois, 1974.

L'Équarrissage pour tous (1947), Éd. Toutain (1950). Reeditado en *Théâtre* JJ Pauvert, en 1965; En *Théâtre I* UGE 10/18. en 1971; en Les Portiques en 1976; en La Pochothèque en 1991; en Livre de Poche en 1998.

Le Dernier des métiers. (1950), Éd. Toutain (1950) [junto a *L'Équarrissage pour tous*] en Pauvert en 1965. En *Théâtre I* UGE 10/18. en 1971; en Livre de Poche en 1998.

Le Goûter des généraux (1951). *Dossiers du Collège de Pataphysique* nº18-19 (1962) [con ilustraciones de Siné] reeditada en *Théâtre* Pauvert 1965; en *Théâtre I* UGE 10/18 en 1971; en La Pochothèque en 1991; en Livre de Poche en 1998.

Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmürz (1957), *Dossiers du Collège de Pataphysique* nº 6 (1959); reeditada en *Théâtre I*, UGE 10/18 en 1971.

Tête de Méduse, (1951), publicación póstuma *Théâtre Inédit* Ch. Bourgois en 1970; En *Théâtre II* UGE 10/18 en 1971; en Livre de Poche en 1998.

Série Blême, (1954), publicación póstuma *Théâtre Inédit*, Ch. Bourgois en 1970; En *Théâtre II*, UGE 10/18 en 1971; en Livre de Poche en 1998.

Le Chasseur français, (1955), publicación póstuma *Théâtre Inédit*, Ch. Bourgois en 1970; En *Théâtre II*, UGE 10/18 en 1971; en Livre de Poche en 1998.

Poesía:

Cent sonnets compuestos entre 1939-44, edición póstuma Ch. Bourgois (1984); 10/18. en 1987; en Livre de Poche en 1997.

Barnum's digest. Aux Deux Menteurs, (Boris Vian y el dibujante Jean Boullet) (1948) [con diez dibujos de J Boullet] UGE 10/18 en 1970, en 1972 y en 1983 [junto a *Cantilènes en gelée*]; Ch. Bourgois en 1976; en Livre de Poche en 1997.

Cantilènes en gelée compuesto entre 1946-49, Éd. Rougerie (1949), [con ilustraciones de Christiane Alanore]. UGE 10/18 en 1970, en 1972 y en 1983 [junto a *Barnum's digest*]; en Ch. Bourgois en 1976; en La Pochothèque en 1991; en Livre de Poche en 1997.

Je voudrais pas crever compuesto entre 1951-59, JJ. Pauvert (1962); en UGE 10/18. en 1970. Con *Cantilènes en gelée*.

Textes et chansons. Julliard (1966). UGE 10/18. 1969.

Chansons compuestas entre 1944-59, Ch. Bourgois, 1984.

Ensayos y Crónicas:

Chroniques de jazz, 1947-58. La Jeune Parque (1967); (con prólogo de Lucien Malson), en 10/18. en 1971.

Écrits pornographiques, 1947-1958?, Ch. Bourgois y 10/18. en 1981.

La Belle Époque, 1946-59, Ch. Bourgois en 1982.

En avant la Zizique... et par ici les gros sous, Le livre Contemporain (1958); en La Jeune Parque en 1966; en UGE 10/18 en 1971 y en 1983; en Livre de Poche en 1997.

Derrière la zizique, Ch. Bourgois (1976) y en UGE 10/18 en 1981.

Manuel de Saint-Germain-des-Prés 1950 Éd. du Chêne (1974); reeditado en Pauvert en 1997.

Chroniques du Menteur 1946-48 Ch. Bourgois (1974); en 10/18 en 1981.

Petits spectacles 1947-59 Ch. Bourgois (1978); en 10/18 en 1980.

Cinéma / Science-fiction 1946-58 Ch. Bourgois (1978); en 10/18 en 1980.

Traité de civisme 1950-59, presentado por Guy Laforêt, en Ch. Bourgois, (1979).

Écrits sur le jazz, tome 1, 1946-52, Ch. Bourgois (1981).

Autres écrits sur le jazz, tome 2, 1946-57, Ch. Bourgois (1982). Reunidos en un solo volumen con *Écrits sur le jazz* en 1994.

Rue des ravissantes, 1941-59, Ch. Bourgois (1989).

Óperas

Fiesta, [ópera en un acto con música de Darius Milhaud], Heugel, (1958), in *Opéras*, Ch. Bourgois en 1982.

Le Chevalier de neige, 1952-55, (con música de George Delerue) Ch. Bourgois, (1974); (dos versiones de la obra, la del Festival de Caen y la de la Ópera de Nancy) en 10/18 en 1978.

Opéras, 1958-59, Ch. Bourgois en 1982.

Por lo que hemos podido observar, –gracias a la sucesión de fechas y de casas de edición que hemos adjuntado a cada una de las obras de Vian–, somos capaces de apreciar que uno de los primeros editores que apostaron por la obra de Boris Vian fue Éric Losfeld, de Le Terrain Vague, que reeditó sus obras en los años 60 y 65 –y que las volvería a editar en los años noventa–. En los años setenta UGE 10/18 y Ch. Bourgois parecen disputarse la publicación de las obras de Boris Vian, UGE 10/18 en los años 70, 72, 74 y Ch. Bourgois en el 73, 74, 75 y 76, ambas editoriales también publicarán obras de Boris Vian a principios de los ochenta.

Otra casa editorial interesada en editar a Vian ha sido J.J. Pauvert, desde los años sesenta: 62, 63, 65, pasando por el 78 y el 80, hasta los años noventa: 91, 97.

Sauret publicó sus obras completas en 1981, así como diez años más tarde, en 1991, lo hizo La Pochothèque y en 1997 Le Livre de Poche.

En 1999, Fayard, ha comenzado ha publicar las Obras completas comentadas de Boris Vian.

Páginas web consultadas:

Citaremos únicamente las que consideramos más interesantes y completas.

http://www.cybertheque.fr/perso/anita/vian/index.html,

En esta página de Anita Leroux, titulada *Hommage à Boris Vian*, encontramos dos grandes apartados: uno dedicado a la biografía y otro a la obra. En el primero se nos aportan datos referentes a: 1. enfance, adolescence y études. 2. divertissments, 3. Boris l'ingénieur, 4. Vie familiale, 5. Le Trascendant Satrape, 6. La maladie, y 7. Dates clés, junto a numerosas fotografías.

En la segunda parte, sólo se han puesto en funcionamiento las rúbricas que corresponden a las novelas: TA, VP, EJ, AP y HR., con resúmenes, fotos de las portadas de las primeras ediciones, y extractos. Las fuentes consultadas son de carácter extrictamente biográfico: Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Renaudot, *Il était une fois Boris Vian*, Boggio, *Boris Vian*, y *Obliques* nº 8-9, numéro spécial Boris Vian. véase la bibliografía anterior.

http://www.obyron.com/hue00/borisv/cinvit.html
Muchos textos y una bibliografía en español, con música de jazz incluida.
http://www.obyron.com/hue00/borisv/enlaces.html
Permite el enlace con otras páginas web dedicadas a Vian.
http://www.obyron.com/hue00/borisv/izq.html
http://www.obyron.com/hue00/borisv/fragment.html
Fragmentos en prosa, frases, poemas y letras de canciones.
http://www.obyron.com/hue00/borisv/obra.html
bibliografía de su obra.
http://www.zonanon.com/abec/vian.html
Una descripción de Boris Vian en español.

Recomendamos especialmente: http://borisvian.free.fr/

Página titulada *Le petit cahier du grand Boris Vian*, en la que encontramos: *Chansons*, *poèmes*, *biographie*, *bibliographie*, *discographie*, *critiques*, *pseudonymes*, *recherche*, *forum* y *liens*, páginas consagradas a Boris Vian, que reproducimos a continuación, como *Les vies virtuelles de Boris Vian*:

Portales Web consagrados únicamente a Boris Vian:

- http://www.franceloisirs.com/FL/Boris_vian/index.htm

Recorrido por su vida y su obra.

- http://messel.emse.fr/~pedelon/

Resúmenes de sus novelas y fragmentos.

- http://bernadac.multimania.com/portraits.html

Portal sobre novelas policiacas con un interludio bastante consecuente sobre Boris Vian.

- http://www.multimania.com/mymojo/vian/vian.htm

Una larga biografía y bibliografía sobre Boris Vian.

- http://www.radio-france.fr/chaines/lemouv/thema/vian/intro.php

Explica las diferentes facetas de Boris Vian.

- http://www.rfimusique.com/o2cf_fr/grolier_v5/cf_fr_base?INPUT-%3Eaffiche_passeport(536)

Biografía de Boris Vian (RFI Musique).

- http://fr.music.yahoo.com/biographies/boris_vian.html

Biografía de Boris Vian (yahoo.fr)

- http://www.chez.com/moko/vian.html

Algunas canciones y fragmentos de libros de Boris Vian.

- http://guiniou.free.fr/couleur.html

Biografía y bibliografía.

- http://franceweb.fr/poesie/vian3.htm

Algunas reflexiones sobre Boris Vian (Club des poètes).

- http://perso.wanadoo.fr/ssl/

Portal con una galería de imágenes.

- http://www.citationsdumonde.com/thema.asp?thema=borisvian

Algunas citas de Boris Vian.

- http://www.ulg.ac.be/turlg/auteurs/vian.html

Página de la Universidad de Liège dedicada a Boris Vian.

Portales de críticas a Boris Vian:

- http://ecume.jours.online.fr/

Portal totalmente consagrado al estudio de *L'Écume des jours*.

- http://members.aol.com/_ht_a/rkoebel/BorisF.htm?mtbrand=AOL_US

Portal sobre *L'Écume des jours*.

- http://www.ecole-vinet.ch/gymnase/livre_ecume-jours_intro.htm

Dos críticas suizas referentes a *L'Écume des jours*.

Portales que tratan de Boris Vian:

- http://www.math.umn.edu/~foursov/chansons/vian/index.html

Muchas letras de canciones de Boris Vian, pero también de otros autores francófonos.

- http://perso.wanadoo.fr/cl/

Estudios de autores del sigloXIV al XX, (consejo, los vínculos se encuentran abajo a la derecha).

- http://www.fatrazie.com/Vian.htm

"Vian y la canción", explica que Boris Vian fue un eminente Sátrapa del Colegio de 'Patafísica.

- http://millefeu.multimania.com/typo/menu_gen/spe/vian/article.htm

Portal sobre música con un árticulo sobre los libros de Boris Vian con comentarios.

- http://www.jlbellay.fr/perso/vian.php

Portal personal que contiene una página sobre Boris Vian (biografía y bibliografía).

- http://membres.tripod.fr/baltaro/vian.htm

Portal dedicado a cantantes franceses, que contiene cinco textos de Boris Vian.

- http://bdecreton.free.fr/index.html

Portal para los surfistas principiantes.

- http://fis.ucalgary.ca/repsit/litterature_france_et_francophonie.htm

Lista exhaustiva de enlaces de internet sobre autores franceses.

- http://mapage.noos.fr/labyrinthe/accueil.html

"Laberinto de fuentes sobre la literatura francesa" (Laberinto es un eufemismo).

- http://muse.base.free.fr/

Repertorio de fuentes poéticas francófonas.

- http://ecrivosges.2st.fr/

Portal sobre los Vosges y los escritores.

- http://www.chez.com/associesanonymes/

Portal de asociados anónimos.

Boris Vian en partituras:

- http://membres.tripod.fr/entouka/

Textos y cuatro partituras de Boris Vian.

- http://zizik.free.fr/

Partituras de algunos cantantes (Vian, Gainsbourg, Brassens y Brel), (tres partituras de Boris Vian).

- http://www.efrance.fr/wah-wah/partitions/categorie.asp?cat=1

Muchas partituras de diversos cantantes, pero sólo una de Boris Vian, *Le Déserteur*.

Todo el mundo habla de Boris Vian...

- http://greenspun.com/boohoo/related.tcl?page_id=boris-vian

A large list of Boris Vian world sites.

- http://www.toadshow.com.au/rob/vian/vian.htm

English biography, texts, reviews, articles, and more.

- http://www.comoedia-mundi.de/loes/vian/

Seine Biographie und etwas Texte auf Deutsch.

- http://www.walther-nienburg.de/Vian/

Seine Biographie und etwas Texte auf Deutsch.

- http://soddu4.dts.polimi.it/genlab2000/185145/boris%20vian.htm

J'Irai cracher sur vos tombes o *Non vorrei crepare* en italiano.

- http://members.tripod.com/~DannyRosenbaum/vian.html

Boris Vian description (English).

- http://it.pedf.cuni.cz/strstud/pc4zs97/dusek/bvprace.htm

Información sobre Boris Vian de la Universidad de Praga.

- http://kulichki-lat.rambler.ru/moshkow/WIAN/

Un portal ruso sobre Boris Vian.

- http://www.tamtambooks.com/vian/vian.html

A part of Vian's *I Spit on Your Graves.*

- http://www.prato.linux.it/~lmasetti/percorsi_incrociati/

Portal italiano sobre algunos autores, entre los que se encuentra Boris Vian.

- http://brunoschulz.narod.ru/pokrewni-2.html

Portal ruso.

- http://www5b.biglobe.ne.jp/~feria/patrice/leroy.html

Portal japonés.

Dans mon lit (1954), paroles de Vian, musique de Jimmy Walter.

Couplet I

Quand je rentre chez moi le soir
Je me lav' les pieds sans retard
Et j'enfil' mon pyjama rayé
Pour aller me coucher
Sitôt que je suis dans mes draps
C'est la fin de tous les tracas
Dès que je mets a tête
Sur l'oreiller
Je commenc' à rêver.

Refrain

Il m'arriv' des trucs terribles
Le soir dans mon lit
J' tir' des lions comm' à la cible
Et je bouff' des grizzlis
Dans les journaux d' la ville
J'ai ma photographie
En grand format et
Les femmes s'offrent à moi
J'escalade des montagnes
Et je bats des records
Je trafique de la cam'
Du pôl' sud au pôl' nord
Et la reine d'Angleterre
M' sugger' de remplacer
Le Prince Cosort
Je franchis le mur du son
Sans r'ssentir un frisson
Je donn' des interviews
Et l'on m' trouv' un talent fou
Des sall's entièr's
M'acclam' nt debout
Je suis le premier pilote
À prendre la fusée
Qui va me porter sur la lun'
La recett' du boeuf braisé
Je suis un vrai surhomme
Je sais voler de succès en succès

Couplet 2

L'autre jour j'accours au bureau
Et je raconte tout de go
Les exploits de mon esprit mutin
Devant tous les copains
Y avait Gaby la secrétaire
Qu'écoutait sans en avoir l'air
Et qui murmur' oui tout ça
C'est merveilleux
Mais j'vous propos' bien mieux

Refrain

Il m'arrive un truc terrible
Ce soir dans mon lit
J'ai le trac c'est infernal
Je m'sens petit petit
Pas question que je dorme
Gaby est là étendue
Près de moi et j'suis
Pas plus fier que ça
Quand ça m'arrivait en rêve
Je savais comment faire
Je tombais sans coup férir
Des fill's aux seins de fer
Mais Gaby me regarde
Et ça me fait des trucs dans l'estomac
Elle s'approche un peu
Elle a de grands yeux bleus
Et de longs cheveux blonds
Qui s'entortillent dans les
Boutons d'mon pyjama
En toil' d'avion
Mais voilà qu'elle m'embrasse
Et je sens tout tourner
Plus de lion, finie la chass'
Je suis ratatiné
Adieu mes rêves sages
Plus d'aventur' et pourtant
Je sens bien
Que celle-là recommencera
Demain soir et après-demain...
Jusqu'à la fin des fins !

Con su pijama a rayas, en su mundo de sueños, él se siente como un superhombre. Pero en cuanto se enfrenta en la cama con una mujer, que le observa fijamente a través de sus ojos azules –o gafas verdes– y cuyos cabellos rubios, –o rojos demoniacos–, le enlazan como los tentáculos de un pulpo, toda su confianza desaparece y se siente pequeño, pequeño, como Lazuli acosado por las miradas de los hombres tristes. En esta última ilustración a la canción, Riff Reb's ha sabido mostrar muy bien el pánico a la mujer, el miedo hacia una poderosa Afrodita que se multiplica, como las sombras que asedian al joven mecánico Lazuli.



Que tu es impatiente la mort, (1954), paroles de Boris Vian, musique de Louis Bessières[1].

La mort est passée ce soir-là
Pour prendre un gosse
De quinze ans
Pour le serrer
Dans ses grands bras
Et l'étouffer avec sa robe
De jacinthes

La mort a couché ce soir-là
Dans le lit d'une belle fille
Pour une étreinte d'une fois
Et n'a laissé que cendres froides
Et sans parfum

Que tu es impatiente, la mort
On fait le chemin
Au-devant de toi
Il suffisait d'attendre
Que tu es impatiente, la mort
La partie perdue, tu le sais déjà
Tout recommencera

Le soleil sur l'eau
Tu n'y peux rien
L'ombre d'une fleur
Tu n'y peux rien
La joie dans la rue
Les fraises des bois
Un sourire en mai
Tu n'y peux rien

Une valse valse
Tu n'y peux rien
Un bateau qui passe
Tu n'y peux rien
Un oiseau qui chante
L'herbe du fossé
Et la pluie si lasse
Tu n'y peux rien

La mort est revenue ce soir
Avec sa robe d'iris noirs
La mort est revenue chez moi
On a frappé... Ouvrez la porte...
La voilà.

Elle brûlait comme une lampe
Dans une nuit près de la mer
Elle brûlait comme un feu rouge
À l'arrière d'un camion
Sourd sur les chemins

Que tu es impatiente, la mort...

La letra de esta canción dirigida a la muerte-mujer impaciente, refleja una de las obsesiones vitales de Boris Vian presente en toda su obra. La muerte es personificada, es femenina, como Carla en *L'Herbe rouge*, o la mujer de amarillo de « Le Rappel », y lleva un manto de jacintos o de iris negros con el que ahoga a sus jóvenes y desprevenidas víctimas; mujer-flor-muerte, como Chloé. En los dibujos de Mezzo, la mujer carnal, sensual , tentadora, desnuda, se fusiona o combina con el esqueleto, ora el manto de flores cubre a la mujer, ora a la osamenta que cabalga, y un Superman diminuto la saluda a lo lejos.

[1] *Vid*., Vian, *Chansons*, Paris, Ch. Bourgois, [textos establecidos y anotados por Georges Unglik], 1994, *Que tu es impatiente, la mort*, pp. 538-539. *Dans mon lit*, pp. 218-220.

ET L'ÉTOUFFER AVEC SA ROBE DE JACINTHES



POUR UNE ÉTREINTE D'UNE FOIS

IL SUFFISAIT D'ATTENDRE



LA PARTIE PERDUE, TU LE SAIS DÉJÀ, TOUT RECOMMENCERA

UN SOURIRE EN MAI





TU N'Y PEUX RIEN


ON A FRAPPÉ ... OUVREZ LA PORTE ... LA VOILÀ
QUE TU ES IMPATIENTE, LA MORT ...