

J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES: LA DENUNCIA DEL ESTEREOTIPO NÉGROÏDE EN LA NOVELA Y EL GUION ESCRITOS POR VIAN¹

***J'irai cracher sur vos tombes:
the denunciation of the negroid stereotype in the novel
and the script written by Vian***

Estefanía Montecchio
Universidad Católica Argentina

Resumen: En 1946, se publicaba la novela *J'irai cracher sur vos tombes*, cuyo presunto autor era un supuesto mestizo a quien Boris Vian había conocido y traducido. Esta obra resultó un *succès de scandale*, ya que se vio perseguida por la censura, un asesinato y enfrentamientos con la crítica. Sin embargo, el escándalo no acabó en la novela, ya que el texto recibiría dos transposiciones: una escénica y otra filmica. El presente artículo pretende analizar, centrándose en la noción de estereotipo, por qué los sucesivos guiones que escribió Vian para la adaptación cinematográfica fueron rechazados por las productoras. Según consideramos, es la denuncia del estereotipo *négroïde* lo que une ambas versiones y es esta denuncia irónica la que produce el rechazo del guion por parte de la compañía.

Palabras clave: Vian, literatura francesa, cine.

Abstract: In 1946, the novel *J'irai cracher sur vos tombes* was published. His presumed author was, supposedly, a racially mixed man whom Boris Vian had known and translated. This work turned out to be a *succès de scandale* because it was chased by censorship, by a murder and also, by confrontations with the critics. Nevertheless, the scandal didn't end with the novel, as the text later had two transpositions: a theatrical one, and a second one made for the screen. This article intends to analyze, by focusing on the notion of stereotype, the reasons why the successive scripts that Vian wrote for the screen were rejected by the producers. We consider that the denunciation of the *négroïde* stereotype connects both versions and that

¹ El presente trabajo retoma el emprendido en la tesis de Licenciatura (que incluimos en las referencias bibliográficas), en particular el capítulo segundo. En este abordábamos la problemática racial en la versión literaria de *J'irai cracher sur vos tombes*, centrándonos en el estereotipo correspondiente a la alteridad negra. Sin embargo, dicho análisis buscaba demostrar cómo la presencia del estereotipo permitía reconocer una poética común a las obras autógrafas y las publicadas bajo pseudónimo.

this denunciation, made in an ironic way, produces the rejection of the company for the script.

Keywords: *Vian, french literature, cinema*

Corría el año 1946 cuando el editor Jean d'Halluin, intentando sanear las finanzas de sus Éditions du Scorpion, decidía someterse a la moda de la época y publicar un posible best-seller. Con este objeto, comentó a Boris Vian su propósito de lanzar al mercado un *polar* americano, como los que Gallimard publicaba en la “Série Noire”. Le solicitó entonces su opinión con respecto a la elección de una novela de este tipo, a lo que el escritor francés respondió: “¿Un best-seller? Dame diez días y te fabricaré uno” (VIAN en ARNAUD, 1990, p. 80). En agosto de 1946, por tanto, Vian se comprometió a escribir una novela de esta índole en un lapso de dos semanas. Superando el desafío, completó el texto en menos tiempo del que se le había concedido (DAY MOORE, 2003, p. 8).

De este modo, el 21 de noviembre de 1946 salía a la venta *J'irai cracher sur vos tombes*, siguiendo el estilo que Gallimard reservaba para las novelas negras (JULLIARD, 2007, p. 138). En calidad de autor se presentaba un tal Vernon Sullivan, presunto afroamericano cuyo nombre resultaba de la yuxtaposición de otros dos: “Vernon por Paul Vernon, [...] músico en la orquesta de Claude Abadie; Sullivan por Joe Sullivan, uno de los mejores pianistas de jazz del estilo Chicago” (ARNAUD, 1990, p. 80). El supuesto traductor de la obra, encargado, asimismo, del prefacio, era el francés Boris Vian. En las líneas iniciales, Vian relataba la llegada del manuscrito a sus manos, así como ciertos pormenores de la vida y obra del escritor:

C'est vers juillet 1946 que Jean d'Halluin a rencontré Sullivan, à une espèce de réunion franco-américaine. Deux jours après, Sullivan lui apportait son manuscrit.

Entre-temps, il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne [...] il n'est pas surprenant que son œuvre ait été refusée en Amérique. (VIAN, 2010, p. 7 y 9)

Antes de la publicación, sin embargo, el verdadero autor tuvo la idea de testear el manuscrito ante Marcel Duhamel, el entonces director de la “Série Noire”. El propio editor referiría este momento años más tarde:

Boris me remet un jour un manuscrit et me demande de lui dire si, à mon avis, il s'agit d'un original ou d'une traduction de l'américain. Je le lis; [...] une certaine attitude envers les Noirs me paraissent fabriquées et me rebutent un peu. Mais pour moi, Vernon Sullivan, l'auteur, est bien un Américain. Boris

semble assez content et le livre paraît un peu après aux Éditions du Scorpion. Gros succès: *J'irai cracher sur vos tombes*! Il m'a eu. (DUHAMEL en JULLIARD, 2007, p.138 y 139)

La obra pronto se convirtió en un *succès de scandale*, escándalo que, como observa Clouzet, se proyectó en dos direcciones. En primer lugar, la publicación del libro generó controversias con respecto a su autoría. La breve nota publicada en *La Dépêche de Paris* a propósito del lanzamiento de la novela, sostenía que ningún editor americano se había atrevido a publicar esta elucubración mórbida de un mestizo y que debía deplorarse el hecho de que se hubieran encontrado en Francia un traductor y una editorial dispuestos a difundir dicha incivildad indecente y senil. Agregaba, por último, “[...] c’est sur le livre qu’on peut cracher” (JULLIARD, 2007, p. 139). Por su parte, el diario *Franc-Tireur*, el día 26 de noviembre publicó cuantiosas páginas de la novela que le habían sido vendidas por d’Halluin. Ese mismo día, también Robert Kanters desde el hebdomadario *Spectateur* pronunciaba sus dudas sobre la real autoría del texto y sugería esperar a la publicación del original en inglés (JULLIARD, 2007, p. 139 y 140). Algunas semanas más tarde, Kanters se pronunciaba nuevamente -aunque en esta ocasión desde *Carrefour*-. “Boris Vian, ne serait-il pas, par hasard, l’auteur du roman dont il se dit traducteur [...]?” (en JULLIARD, 2007, p. 140). Esta insinuación encendió la curiosidad de muchos. Fue retomada numerosas veces, sin que nadie pudiera establecer alguna prueba sobre la verdadera paternidad del texto.

En cada artículo que se escribía, crecía el rumor de que el autor de la novela más osada del año era su presunto traductor. Y es así que el 19 de enero, un artículo aparecido en *France-Dimanche* aseguraba que la obscenidad exasperada del libro lindaba con el humor furioso que era posible hallar en las *Chroniques du menteur*. Cada nueva publicación examinaba de cerca los escritos vianescos, y el 1º de febrero, fecha en la que fue publicado *Vercquin et le Plancton*, el *Samedi-Soir* exclamaría desde su titular: “Vernon Sullivan n’a pas signé le dernier livre de Boris Vian” (JULLIARD, 2007, p. 141). La estratagema del pseudo-autor engañó a muchas audiencias, entre ellas a la de la crítica literaria. Desde el momento en que Vian confesó la verdad, en cuanto hizo y escribió, jamás halló la aprobación de los críticos, quienes “[...] le guardaron rencor hasta su muerte por haber cometido un acto para ellos imperdonable: haberse burlado de ellos, pero aún, haberlos ridiculizado” (CLOUZET, 1976, p. 30).

El segundo escándalo, por su parte, se relaciona con ciertos sucesos que brindaron popularidad a la obra y la transformaron en un best-seller. Algunos lectores, desconcertados por las osadías eróticas –que más bien consideraban pornográficas–, se erigieron en defensores de la

moral y fueron a manifestarse en diversas oportunidades bajo las ventanas del patafísico, insultándolo en público y mediante cartas enviadas a diferentes periódicos, hasta que intervino de la justicia. Fue así como el censor Daniel Parker, desde su Cartel d'Action Sociale et Morale, intentó quitar la obra de la vista del público bajo el alegato de que podía incitar a actos de exceso y sadismo. Citaba, con este fin, la ley del 29 de julio de 1939 sobre la familia francesa (ARNAUD, 1990, p. 81). En lugar de alejar el texto de los lectores, esta disputa tan solo contribuyó a popularizar la novela. El propio Vian se burla de este hecho en su ensayo "Utilité d'une littérature érotique", en el que asevera: "[...] et puisque j'ai nommé Daniel Parker, je dois reconnaître que peu des gens ont fait plus que lui pour la diffusion des ouvrages à caractère particulier..." (VIAN, 1998, p. 44). Asimismo, *J'irai cracher sur vos tombes* volvería a ganar pronto publicidad en abril de 1947 a través de su conexión con el asesinato de Marie-Anne Masson, estrangulada por su amante, Edmond Rougé. A raíz de la presencia de una copia de *J'irai cracher sur vos tombes* en la habitación del crimen, este fue interpretado como una imitación del cometido por su protagonista. El caso, naturalmente, contribuyó también al incremento en las ventas del libro.

Hacia la transposición cinematográfica: de la novela al guion.

Estos episodios que acabamos de desarrollar hicieron sucesivamente de la novela, como ya indicamos, un *succès de scandale*. Sin embargo, el escándalo no acabaría allí, puesto que a la versión literaria de la obra le siguieron dos más: una transposición escénica y otra cinematográfica. Nos remitiremos, para su abordaje, al estudio que Noël Arnaud efectuó sobre la historia de este polémico texto². Consideramos relevante exponerla por dos motivos fundamentalmente: en primer lugar, porque son las sucesivas idas y vueltas las que le permitieron alcanzar a Vian el máximo conocimiento en materia cinematográfica; en segundo lugar, porque fue esta historia a la que supuestamente no concedía relevancia la misma que condujo al desenlace de su vida.

En cuanto a la representación escénica, que se estrenaría en abril de 1948 en el teatro Verlaine, esta continuó con el revuelo iniciado por la versión literaria. El título de la obra fue censurado de modo tal que quedó reducido a *La pièce de Boris Vian* en las publicidades que la promocionaban en las carteleras del *métro*. El escritor, buscando demostrar que el contenido de

² A él debemos, por ejemplo, el *Dossier de l'affaire J'irai cracher sur vos tombes*. Los artículos aquí citados constituyen desgajes del libro.

J'irai cracher sur vos tombes superaba lo meramente sexual —tan destacado por los censores—, hará hincapié en la condición de los negros en EEUU (ARNAUD, 1990, p. 87). Tal es así que los espectadores libidinosos quedarán decepcionados por la “decencia” —aunque no castidad y pureza— de la puesta en escena (ARNAUD, 1998, p. 64). No obstante, los críticos se encargaron nuevamente de hundir la obra, salvo contadas excepciones (ARNAUD, 1990, p. 90). El 13 de junio de 1948 fue, pues, retirada de cartel. Había durado menos de tres meses. Cuando se le preguntó a Vian si haría una película de *J'irai cracher sur vos tombes*, el escritor contestó: “No me hablen de tamaña desgracia” (en ARNAUD, 1990, p. 91).

Sin embargo, como observa Arnaud, “la desgracia llegó” (1990, p. 92). Entre 1946 y 1947, muchos críticos habían destacado las cualidades cinematográficas del libro (ARNAUD, 1998, p. 65)³. De cualquier modo, fue recién a comienzos de 1954 que el poeta Jacques Dopagne, un admirador de la novela que había sido seducido por esas supuestas cualidades, entró en contacto con Vian para sugerirle realizar la adaptación fílmica. Dopagne proponía un giro completo en la interpretación del libro: el tema no sería ya la venganza. El amor, tampoco bestial, sino salvador en un sentido místico. Los héroes vencerían entonces sus prejuicios sociales y racistas. Recomendaba, inclusive, cambiar el título original por *La passion de Joe Grant*, así como los nombres de los lugares y personajes (ARNAUD, 1998, p. 66). La reescritura del texto conservaría entonces solamente los temas fundamentales (ARNAUD, 1990, p. 92).

El proyecto fue emprendido por la compañía Pathé-cinéma. Sin embargo, pronto comenzaría a pasar de productora en productora. Dopagne y Vian ignorarán las tratativas que tendrán lugar en los cuatro años subsiguientes. De este modo, en octubre del 57, una nueva sociedad se apoderará del guion. Vian, intentando que la novela sea olvidada, precisa que el guion fue adaptado de la pieza teatral (ARNAUD, 1998, p. 66). Sus irónicas palabras en el guion final en el que él mismo trabajó corroboran esta intención:

on sait que le présent scénario est tiré de la pièce et non du roman et d'autre part, pour éviter les problèmes de censure, on a changé les noms, ce qui ne servait à rien d'ailleurs puisque le scénario dans son état brut a été accepté avec enthousiasme par la Commission de Censure. (VIAN, 1998, p. 409)

³ En el documental *Le cinéma de Boris Vian* (2010, dirigido por Yacine Badday y Alexandre Hilaire), uno de los especialistas convocados afirma que este carácter cinematográfico fue exagerado por los críticos, dado que la crudeza y la violencia de ciertas escenas vuelven la novela inadaptable, incluso al día de hoy. De hecho, sostienen que lo que lo que se vio de cinematográfico en el *roman* se debe a cierta censura que pesaba sobre las novelas de la época y cierta “pornografía” que se veía cada vez con mayor frecuencia en el cine.

El contrato pasará nuevamente a otra sociedad, que le pedirá a Vian una adaptación dialogada. Empero, esta sociedad desaparece en menos de un mes y es sustituida por otra que exige la adaptación para el 10 de abril, a la vez que modera la extensión a cien páginas. Esta sociedad deriva el guion a otra más, que constata que la adaptación no fue entregada en la fecha que se le había concedido como límite a Vian. El nuevo *deadline* se convierte en el 21 de abril. Lo amenazan con recurrir a otra persona. Al día siguiente, Vian envía la continuidad dialogada, pero esta tiene setenta y cinco páginas en lugar de las cien pedidas. Se produce un silencio de varios meses. De repente, otra sociedad se apodera del guion y le exige para el 5 de enero de 1959 una verdadera versión dialogada, ya que considera que la anterior no responde a los criterios técnicos. Añade, además, otra exigencia: ciento cincuenta páginas con interlineado doble. El 9 de enero de ese mismo año, la compañía recibe una versión con ciento setenta y siete páginas. El 23, el director establece que el texto recibido no es serio y que es, por ende, imposible tenerlo en cuenta. Nombran, en consecuencia, a otro adaptador. Vian es, finalmente, desposeído de su film (ARNAUD, 1998, p. 67), que se rodará sin él. El escritor pedirá, entonces, que su nombre no figure en los créditos. De incógnito, sin embargo, asistirá a la proyección privada en el cine “Le petit Marbeuf” el 23 de junio de 1959. Pero a los diez minutos del *début*, Boris Vian y Vernon Sullivan, la antigua y esquizofrénica sociedad autoral, se derrumban en su asiento. Y, antes de llegar al hospital, el rey sin corona del Saint-Germain-de-Prés muere de un ataque cardíaco (BERTAZZA, 2009). Es así que Clouzet concluye que “[...] el libro con que había iniciado su vida pública fue el que terminó con su vida humana, su corta vida humana” (1976, p. 115).

La versión fílmica de *J’irai cracher sur vos tombes*, realizada al final por otro adaptador, aparecería en pantalla en el 68, casi diez años después de su muerte. De los sucesivos guiones corregidos por Vian, conservamos tan solo tres. En el primero, de catorce páginas, los dos héroes mueren. El segundo documento, por su parte, corresponde a la versión dialogada de setenta y cinco páginas: en él, la mujer blanca es herida por los policías, pero el mestizo tiene tiempo de confiarla a una dama; de todos modos, muere baleado al alba. Finalmente, el tercer texto, el que analizaremos en el presente artículo, es el último visto y corregido por Vian, y está compuesto por ciento setenta páginas (ARNAUD, 1998, p. 68).

Cabe destacar que en este último documento, Vian llega a su apogeo en materia cinematográfica. Su interés en el cine se remonta a los años 41 y 42, en los que se ubican los primeros cinco guiones que conforman *Rue des Ravissantes*, la recopilación de sus trabajos fílmicos realizada póstumamente por la editorial Christian Bourgois. Empero, según Arnaud, dichos

scénarios constituyen más bien “esbozos cinematográficos primitivos” (1998, p. 17), pues contaban con tres, cuatro o, a lo sumo, siete páginas. En efecto, el mismo crítico sostiene que sus primeros guiones se caracterizan por su condición *naïf* en el plano técnico (ARNAUD, 1989, p. 38). En 1947, algo cambiaría en la historia del vínculo de Vian con el cine: nuestro autor conocería en el club Tabou al cineasta Pierre Kast, quien le transmitiría sus conocimientos técnicos y con quien escribiría, luego, conjuntamente, guiones (ARNAUD, 1998, p. 11). Ahora bien, ¿por qué afirmábamos que Vian llega a su máxima expresión fílmica con *J'irai cracher sur vos tombes*? En primer lugar, porque logra la extensión mínima requerida para un guion literario (entre 120 y 150 páginas). Además de incorporar diálogos, añade indicaciones técnicas (que, en realidad, corresponden al guion técnico, pero evidencian el conocimiento adquirido por el escritor en la materia). Pese a todo, su relación con el cine se caracterizó por la pasión frustrada y el amor contrariado sin cesar (ARNAUD, 1998, p. 9). Aunque los proyectos de películas abundaron en sus archivos (ARNAUD, 1990, p. 153), ninguno tuvo el honor de transformarse efectivamente en una (ARNAUD, 1982, p. 26), ni siquiera *J'irai cracher sur vos tombes*. Por este motivo, Kast concluye que Boris Vian “[...] est un grand auteur de films qui n’a jamais fait de cinéma” (1959, p. 39).

Ahora bien, llegado este punto, es imposible eludir el interrogante: ¿cuál es la causa de que ninguna de sus sucesivas adaptaciones fílmicas lograra aceptación por parte de las compañías cinematográficas? Nuestra hipótesis es que Vian lleva a cabo, en su obra literaria, una denuncia de clichés y estereotipos (particularmente del estereotipo racial en el caso de *J'irai cracher sur vos tombes*), que molestó en la época y que no resignó en la versión fílmica del texto. Aunque en esta transposición la matice sutilmente, el ánimo combativo que señala Arnaud irá resurgiendo hasta llegar a su punto cúlmine en el último guion que nuestro escritor corrigió.

Tal como hemos observado con antelación, la versión fílmica que actualmente puede verse de *J'irai cracher sur vos tombes* fue la adaptación realizada por otro guionista, no la que escribió el patafísico francés. Si bien figuran en el texto escrito por él ciertas indicaciones técnicas (verbigracia, contracampos, *travelings*, picados, planos de distinto tipo y fundidos encadenados), el hecho de que no haya llegado a transformarse en película nos conduce a trabajar el guion vianesco en su faceta narrativa. Pues como sostiene Carmen Peña-Ardid, estudiosa de la corriente comparatista de Literatura y Cine, “[...] el film no es solo un «mostrador», sino un «contador» [...]” (1999, p. 150). Agrega, además, que existen ciertas categorías homologables en ambos ámbitos en las cuales puede apoyarse el análisis comparatista para especificar diferencias y semejanzas entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de dichos medios (PEÑA-

ARDID, 1999, p. 153). A partir de estas consideraciones teóricas (y en vistas de que, como acabamos de destacar, el guion que nos atañe no llegó a conocer la pantalla grande), buscamos analizar determinados componentes narrativos que unen la novela al guion y que, según sostenemos, pudieron haber acarreado el rechazo de este último. Realizaremos dicho análisis a partir de una categoría estudiada particularmente desde la literatura: nos referimos a la noción de estereotipo, que definiremos siguiendo el estudio de Amossy y Herschberg. Estas autoras indican que se trata de un concepto más bien vinculado al ámbito de la sociología, relacionado con la cuestión identitaria e imagológica, ya que está conformado por las representaciones que hacemos de determinado grupo social (AMOSSY; HERSCHBERG, 2010, p. 54). Añaden que la crítica literaria del siglo XX se ha interesado en las representaciones sociales que toman cuerpo en la ficción. Es así que la sociocrítica y la imagología analizan la expresión de la *doxa* y de los convencionalismos, y la explotación de los estereotipos culturales y étnicos en el texto literario (2010, p. 57). Efectivamente, es el análisis del estereotipo, en el marco de un estudio global de las representaciones literarias del Otro, el objetivo que se propone la imagología (2010, p. 75). Jean-Marc Moura, en este sentido, sostiene que la imagen de la otredad pertenece al imaginario de una sociedad y debe ser estudiada, en consecuencia, en su aspecto estético, pero sin descuidar su dimensión social (2006).

Procederemos entonces, a continuación, a realizar un bosquejo del estereotipo de los negros que se presenta, en primera instancia, en la novela, para luego analizar cómo aparece en el guion.

Con este fin, partiremos de los esencialismos que generan las oposiciones entre los *wasp*⁴ y los afroamericanos. Seguiremos, en este sentido, el trabajo de Francesca Neri, quien define los esencialismos como rótulos identitarios. Se trata, por tanto, de etiquetas con las cuales se identifica a la alteridad (NERI, 2002, p. 422). Nora Moll, por su parte, considera que toda imagen se construye a través de una comparación continua que va de la identidad a la alteridad, dado que siempre hablar de otros es revelar algo de sí (2002, p. 349). Esta misma crítica asegura que la imagología aborda las imágenes, pero también los prejuicios, los clichés, los estereotipos y, en general, las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite (MOLL, 2002, p. 349). El estereotipo del otro estará constituido entonces por los así llamados esencialismos. Consideramos que en las obras de Vian, tanto en la literaria como en la fílmica, se manifiestan estas oposiciones imagológicas, a partir de los esencialismos que intentaremos esbozar a

⁴ 'White anglo saxon protestant.'

continuación. Siempre, con este objetivo, quisiéramos recordar la investigación de Katz y Braly realizada en 1933 y citada por Amossy y Herschberg. Estos investigadores entregaron a cien estudiantes de la Universidad de Princeton una lista de adjetivos que debían asignar a diez grupos sociales diferentes. El resultado de la constelación de atributos que asociaron al grupo social negro fue: “supersticioso [...], indolente, [...] ignorante [...], musical [...], muy religioso [...]” (AMOSSY; HERSCHBERG, 2010, p. 37). Veremos en adelante cómo estas cualidades, que configuran esencialismos, se reflejan en sendos textos vianescos.

Por último, consideramos que la noción con la que nuestro autor intenta invalidar el estereotipo es la de hibridación. Al respecto, Moll observa que

el modelo de mestizaje representa una alternativa al de la reciprocidad dialéctica entre identidad y alteridad en cuanto se opone igualmente, o incluso de forma más incisiva, a la idea de un pasado nacional unívoco y lineal y a la de una tradición incontaminada de «raíz única» (2002, p. 372)

Efectivamente, el mestizaje es un producto de las sociedades descolonizadas y de este modo aparecerán personajes como Lee Anderson, que es lugar convertido en Joe Grant, y el propio Sullivan, máscara negra que se coloca Vian, blanco y de aspecto eslavo, para escribir. Al igual que su personaje, entonces, el propio escritor se convierte a sí mismo en un híbrido racial.

1. J'irai cracher sur vos tombes: la novela.

1.1 La voz y la música

Tal como apunta Day Moore, Vian estaba comprometido con la comunidad musical parisina negra. El propio escritor relata en sus *Chroniques de jazz* que una idea que predominaba entre sus contemporáneos era que “le jazz «détruit la culture nationale, prépare à la guerre et conduit un grand nombre de personnes à l'idiotie»” (VIAN, 1967, p. 110). Además, “le jazz peut apparaître également comme un mode de réaction [...] Non- conformisme, violence...” (VIAN, 1967, p. 83).

Vian fue crítico de jazz, pero el jazz parece haber entrado también a sus escritos literarios, ya que desliza ciertas concepciones de este género musical, vinculadas con su origen “negro”, en *J'irai cracher sur vos tombes*. En un ensayo que se dio a conocer en *Combat* en abril de 1948, el trompetista sostiene que se vio obligado a reconsiderar su posición con respecto a la

integración racial, con la que solía estar de acuerdo: “[...] bien sûr que c’est agréable de jouer avec des Noirs. Mais qui en tire profit? Sûrement pas eux” (VIAN, 1967, p. 87). Este planteo teórico es tematizado en la obra ficcional. Lee Anderson es músico: toca la guitarra notoriamente bien, a la vez que es poseedor de una voz que se destaca sobre el común de sus compañeros. La imagen de la voz “negra” que se contrapone y se distingue de la de los blancos constituye una isotopía que recorre la obra desde el comienzo hasta el fin. La primera referencia a este tópico se halla en el capítulo I, en el momento en que Lee acepta el trabajo de librero y sale a comer con su empleador, Hansen, quien observa: “Vous avez une voix trop pleine. Vous n’êtes pas chanteur?” (VIAN, 2010, p. 19). El mulato, entretanto, recuerda:

Je ne chantais plus maintenant. Avant, oui, avant l’histoire du gosse. Je chantais et je m’accompagnais à la guitare. Je chantais les blues de Handy et les vieux refrains de La Nouvelle-Orléans, et d’autres que je composais sur la guitare [...] (VIAN, 2010, p. 19 y 20)

La música a la que este narrador alude ya configura un indicio de este origen negro, al constituir el blues un género musical paralelo al jazz en su origen, y ser Nueva Orleans el barrio del jazz por antonomasia.

La segunda alusión sobreviene pocas páginas después: una de las *bobby-soxers*⁵⁵, asegura que Lee “[...] a la voix de Cab Calloway [...]” (VIAN, 2010, p. 28). Cab Calloway fue un ilustre músico de jazz afroamericano, cuya banda se destacó entre las más populares de los años 30 y 40 en Estados Unidos. En su orquesta participó Dizzy Gillespie, que fue recibido por Vian en París durante la diáspora afroamericana. Más tarde, mientras bajan las escaleras, Jean Asquith recalca, como muchos otros, lo inusual de la voz del joven librero, mediante las palabras: “J’aime bien votre voix aussi” (VIAN, 2010, p. 74).

Además de tener una voz particular, el hombre negro es asociado con el ritmo, la música. El protagonista se vincula, ya en el capítulo VIII, con el ambiente artístico-musical al sustituir a “[...] le guitariste dans le seul orchestre potable de la ville, qui jouait au Stork Club” (VIAN, 2010, p. 84). En el capítulo XII, música y voz se unen en el diálogo que sostienen la menor de las Asquith y el mulato, quien interpela a Lou de este modo:

- Qu’est-ce que j’ai de différent?

⁵⁵ Las *bobby-soxers* eran una corriente sociológica de los 40 que denotaba a las fervientes adolescentes fanáticas de Frank Sinatra. Hacia los 50, estas muchachas utilizaban polleras de *bouclé* y llevaban las medias desenrolladas hasta los tobillos, lo que explica el mote.

- Je ne sais pas. Vous êtes bien physiquement, mais il y a autre chose. Votre voix, par exemple. [...] Ce n'est pas une voix ordinaire. [...] C'est une voix plus grave... et plus... Je ne sais pas comment dire... plus balancée.
- C'est l'habitude de jouer de la guitare et de chanter.
- Non, dit-elle. Je n'ai pas entendu des chanteurs et des guitaristes chanter comme vous. J'ai entendu des voix qui me rappellent la vôtre, oui... c'est là... à Haïti. Des Noirs.
- C'est un compliment que vous me faites, dis-je. Ce sont les meilleurs musiciens que l'on puisse trouver.
- Ne dites pas de bêtises!
- Toute la musique américaine est sortie d'eux, assurai-je.
- Je ne crois pas. Tous les grands orchestres de danse sont blancs.
- Certainement, les Blancs sont bien mieux placés pour exploiter les découvertes des Noirs. (VIAN, 2010, p. 117 y 118)

En el diálogo transcrito parecen escabullirse las sentencias del ensayo ya citado de *Combat*: los blancos se apoderan de los logros negros, asumiéndolos como propios.

En este mismo coloquio se concentra uno de los climas de la discriminación racial, dado que culmina con la aseveración de Lou: “Vous êtes bizarre [...] Je déteste les Noirs” (VIAN, 2010, p. 118).

En consecuencia, vemos cómo el vínculo música-negritud se manifiesta estereotípicamente y de manera reiterada a través de nuestro personaje, representante de la alteridad negra: posee una voz distinguida y es asociado con prácticas musicales.

1.2 “Primitivismo”: la violencia sexual

Tal como refiere Day Moore, otro esencialismo en el que se recae al construir la imagen del otro “negro” es su asociación con el retorno a lo primitivo en abierta oposición contra el hombre civilizado, vínculo forjado especialmente por los surrealistas.

Este retorno a lo primitivo se realizará a través de la sexualidad. Scott insiste en este sentido en que “the sexual content of the 'Sullivan' novels is obvious [...]” (SCOTT, 1998, p. 136). La brutalidad se ejercerá como violencia sexual y el cuerpo del hombre negro, cualificado por un importante desarrollo de la musculatura, le permitirá ejercer dicha violencia y tener poder sobre los personajes que son, en el caso de *J'irai cracher*, medio para efectuar la añorada venganza. Lee Anderson será presentado, entonces, como un animal brutal.

Sin embargo, este estereotipo no es solo reflejado textualmente, sino que es luego implosionado por Vian mediante el recurso de la hipérbole.

En lo que concierne al físico del hombre negro, en distintas oportunidades se destacan las divergencias de Lee con respecto al resto de sus compañeros, asentando una nueva construcción estereotipada de la alteridad: un “cuerpo negro” caracterizado por rasgos determinados (músculos y hombros caídos).

Lee mismo sostiene con respecto a su vínculo con Dexter: “Il devait me détester à cause de mes muscles et de ma taille [...]” (VIAN, 2010, p. 46). Y agrega a esto, luego: “Je n’avais plus guère d’inquiétudes quant à mon physique. Je crois que c’était impossible à soupçonner. Dexter m’a fait peur à l’occasion d’une des dernières baignades” (VIAN, 2010, p. 48). Narra Lee que en aquella ocasión, contemplando sus hombros, Dexter había observado: “Vous n’êtes pas bâti comme tout le monde, Lee, vous avez les épaules tombantes comme un boxeur noir” (VIAN, 2010, p. 48).

Cuando analiza la cuestión racial y el racismo, Scott asegura que “[...] Lee Anderson embodies all the stereotypes relating to black male sexuality (priapic, violent, rapacious and with a predilection for white women), so he exemplifies some of the crudest clichés relating to blacks” (SCOTT, 1998, p. 153). En el capítulo VII, por ejemplo, Lee comienza a forzar a Lou:

Je la renversai sur le divan et j’arrachai le devant de sa robe. Elle se débattait comme un beau diable. Ses seins jaillirent de la soie claire.
- Lâchez-moi. Vous êtes une brute!
- Non, dis-je. Je suis un homme.
- Vous me dégoûtez, dit-elle en tentant de se dégager (VIAN, 2010, p. 79 y 80)

Nuevamente en la visita a las habitaciones de las hermanas ataca a Lou en una de las escenas climáticas de la obra:

Je l’attrapai au vol et l’embrassai d’une façon vraiment conséquente. Je ne sais pas ce que faisait ma main gauche pendant ce temps-là. Mais Lou se débattait et je reçus sur l’oreille un des plus ravissants coups de poing qu’il m’ait été donné d’encaisser jusqu’à ce jour. Je la lâchai. [...] Elle luttait sans bruit, mais avec rage et tentait de me donner de coups de genou, mais je glissai ma main gauche derrière ses reins et je l’appliquai serrée contre moi. Elle essayait de me mordre à travers mon pyjama. Mais je n’arrivais pas à me dégager de mon sacré slip. Je la lâchai brusquement et la repoussai vers son lit. [...] Elle était près de pleurer, mais ses yeux luisaient de colère. [...] Il m’était difficile d’être plus muflé, et pourtant, j’ai des dispositions. (VIAN, 2010, p. 127 a 129)

Al pedirle disculpas por lo ocurrido la noche anterior, Lou le responde que ha nacido así, insinuando que es la condición de negro —aunque supuestamente ella no lo sepa, se muestra desconfiada y será la primera en vociferarlo al final de la novela— la que lo predetermina a comportarse como una bestia (VIAN, 2010, p. 136). Cuerpo y sexualidad negra se entrecruzan

con la proclamación de la niña ante Lee: “Vous êtes un poseur. Vous êtes bien bâti et vous vous imaginez que toutes les femmes ont envie de cela [de las cosas físicas]” (VIAN, 2010, p. 121).

El clímax de este esencialismo tiene lugar en los capítulos en que se concreta la venganza durante tanto tiempo planificada. En el XVIII, hace efectivo el primer asesinato: el de la menor de las hermanas. Lee la lleva en auto, huyendo, y hace una parada: es en este instante en que ella intenta dispararle. Cuando él le cuestiona el porqué de tal acción, ella lo insulta llamándolo “negro sucio” y añade “que Dexter le lui avait dit” y que había ido con él tan sólo para prevenir a Jean, además de que lo odiaba como a nadie (VIAN, 2010, p. 186). Entonces,

[...] j’ai renfermé ma main sur un des seins jusqu’à ce qu’elle manque de s’évanouir [...]. Je l’ai giflée à mort. Elle a ouvert les yeux de nouveau. Le jour venait, et je les voyais briller de larmes et de rage; je me suis penché sur elle; je crois que je reniflais comme une espèce de bête et elle s’est mise à gueuler. Je l’ai mordu en plein entre les cuisses. J’avais la bouche remplie de ses poils noirs et durs; j’ai lâché un peu et puis j’ai repris plus bas où c’était plus tendre. [...] Alors, j’ai serré les dents de toutes mes forces, et je suis rentré dedans. J’ai senti le sang me pisser dans la bouche [...]. J’avais la figure pleine de sang et j’ai reculé un peu sur les genoux. (VIAN, 2010, p. 186 y 187)

Una vez llevada a cabo la primera parte del plan, Lee se dispone a efectuar el homicidio de Jean Asquith. El mulato recorre treinta kilómetros en el auto con la joven, hasta hallar un lugar para realizar la correspondiente parada. Cuando arriban al lugar deseado, la mayor de las hermanas “[...] s’est allongée par terre [...]” y Lee la tomó “[...] là, toute de suite, mais sans me laisser aller jusqu’au bout” (VIAN, 2010, p. 200). Luego, la estrangula hasta dejarle la cara azulada y, no seguro aún de que esto hubiera acabado con la vida de la joven, le pega dos tiros con el revólver que había robado a la otra hermana. Insatisfecho aún con la venganza, profana, en un acto necrofilico, el cuerpo de la joven recién asesinada: “[...] pendant qu’elle était encore chaude, je lui ai fait ce que je lui avais fait déjà dans sa chambre” (VIAN, 2010, p. 202).

La última referencia a la sexualidad se presenta, de manera altamente irónica, una vez que es arrestado y condenado: “Ceux du village le pendirent tout de même parce que c’était un nègre. Sous son pantalon, son bas-ventre faisait encore une bosse dérisoire” (VIAN, 2010, p. 213). En relación con este pasaje, observa Day Moore que

This final utterance by Vian depicts a man literally inscribed by the townspeople’s notion of black identity -he is in his final incarnation marked only by his sexual identity. The complexities of Lee’s racially mixed identity are erased as his sexuality persists beyond his life. (2003, p. 14)

1.3 La posición social: el trabajo

El abordaje de este esencialismo a lo largo de la novela se relaciona estrechamente con el concepto de marginalidad. El trabajo del hombre de color se limita a la esclavitud y labores de esa índole: la galería de personajes negros que se hacen presentes en el texto son criados, esclavos de plantaciones o, en última instancia, esclavos sexuales (mujeres que tienen prostíbulos, niñas que trabajan en ellos y vendedores de pornografía). Como destaca Day Moore, en *J'irai cracher sur vos tombes*

[...] there are many references in the novel to black Americans in subordinate positions, including servants in all-white households, a twelve-year-old female prostitute, “une grosse négresse” who runs a brothel, and most intriguing, workers in plantations owned by Lou and Jean’s parents. (2003, p. 13)

Así también lo refiere Scott cuando observa: “[...] throughout the novel, there are references to the subordinate position of blacks within White society” (1998, p. 151).

En la casa de Dexter, relata Lee que “un domestique noir est venu me prendre mon chapeau, et j’en ai aperçu deux autres encore” (VIAN, 2010, p. 51). Posteriormente, el mismo amigo lo lleva a un prostíbulo:

Une grosse négresse vint ouvrir en réponse à son coup de sonnette [...] et Dexter la suivit. [...] Au premier, elle s’effaça pour nous laisser passer. Dans une petite pièce, il y avait un divan, une bouteille et deux verres, et deux gosses de onze à douze ans, une petite rouquine ronde et couverte de taches de rousseur, et une jeune négresse, la plus âgée des deux, à ce qu’il semblait. Elles étaient [...] vêtues chacune d’une chemisette et d’une jupe trop courte. (VIAN, 2010, p. 101 y 102)

Dexter configura, al igual que las Asquith, un exponente de la clase blanca alta norteamericana. Es por este motivo que tienen esclavos negros a su servicio. En el capítulo XI Lee se muestra indignado con “los viejos Asquith”, “[...] qui avaient [...] l’habitude d’exploiter des gens dont le seul tort est d’avoir la peau d’une autre couleur qu’eux” (VIAN, 2010, p. 107). Los padres de Lou y Jean eran dueños de unas plantaciones de caña de azúcar en Haití. Scott nota que “[...] in other words, they are modern-day equivalents of the slave-owning plantation owners of the Deep South, profiting from the exploitation of cheap black labour” (1998, p. 152).

En último lugar, se encuentran los negros y mulatos “[...] qui travaillaient dans le porno [...]” (VIAN, 2010, p. 156). Se trata de vendedores de revistas de esta industria, a los que Lee les compraba más bien por lástima, regalando luego las revistas a Judy.

La descripción hiperbólica de los esencialismos enumerados, no obstante, está anulada por el hecho de que la instancia de autor se encuentre habitada por un mulato, es decir: algo tan prestigioso como la autoría de la obra se halla en manos de un ser que la obra describe negativamente. Esto genera, por tanto, una tensión y, aún más, un cuestionamiento de dicha descripción negativa.

2. *J'irai cracher sur vos tombes*: el guion

En la adaptación cinematográfica del texto, como señalamos anteriormente, los personajes y lugares cambiarán de nombre: Lee Anderson se convertirá en Joe Grant; y las hermanas Jean y Lou Asquith, en Lizbeth y Sylvia Shannon; la *ville* de Buckton, por su parte, se transformará en Trenton. Sin embargo, en cuanto al título de la obra, se optará por mantener el original en lugar de renovarlo por el propuesto por Dopagne.

Asimismo, habíamos anticipado que el guion fue considerado poco serio por las sucesivas productoras que pretendieron hacerse cargo de la adaptación. Al respecto, Arnaud observa que los vaivenes del texto fílmico fueron encendiendo paulatinamente la vena que se traslucía en la versión literaria. Esto producirá, simultáneamente, que en la versión cinematográfica se traduzca en términos cada vez más vivos (ARNAUD, 1998, p. 68) el desprecio por la intolerancia racial, presente en la novela, tal como acabamos de comprobar. Tal es así que una de las primeras indicaciones del guion nos pone frente a un grupo de negros y automáticamente reclama un “esfuerzo de imaginación” al director, “[...] qui devra s’assurer que tous sont différents, qu’il ne se trouve pas de sosie ni de joumeaux parmi eux [...]” (VIAN, 1998, p. 415). Esta frase refleja con gran ironía la tendencia a estereotipar a la alteridad, en la que incluso quienes realicen la película pueden incurrir.

Además, la escritura de la transposición coincidirá con ciertos sucesos históricos, contemporáneos al escritor, amén de otros personales, que contribuirán a restituir el espíritu combativo en Vian: la guerra de Indochina (1946-1954), la de Argelia (1954-1962) y la recepción que tuvo su canción “Le Déserteur”⁶. Este espíritu que lo impele a la denuncia constante de los esquemas sociales y que consideramos característico de la obra vianesca es el mismo que lo conducirá, según sostenemos, a incorporar al guion los esencialismos del estereotipo *négroïde*,

⁶ “Le Déserteur” (1954) suscitó la ira de aquellos que vieron en su letra una crítica a la guerra de Argelia. En efecto, según relatan, cuando se encontraba en escena, una gran parte del público ya le era hostil, por lo que le hacía falta mucho coraje para continuar cantando (SCOTT, 1998, p. 18).

aunque matizados de modo tal que puedan ser el subtexto de una obra preparada para un medio de llegada masiva, como lo es el cinematográfico.

2.1 La música

En el caso del guion, las referencias musicales resultan abundantes, aunque no variadas: se limitan, principal y casi exclusivamente, a la relación de Joe Grant con su guitarra.

La primera alusión al instrumento musical se halla en el instante en que el mulato contempla su imagen en las fotos familiares, luego de la muerte del hermano menor, mientras comienza a elucubrar el plan de venganza. Sus ojos recaen en la guitarra, “il est tenté de la prendre”, pero “finalement, d’un geste brutal, il la flanque à terre dans un bruit sonore de cordes et des bois éclatés” (VIAN, 1998, p. 416). El personaje pareciera descargar la violencia a través de un instrumento que, según el estereotipo, representa un origen racial que se asocia naturalmente a lo musical. Una vez que llega a Trenton, donde se asentará, Hansen, el ya mentado dueño de la librería que lo contrata, establece la siguiente relación al verlo tomar la guitarra del suelo: “Tous les types du Sud savent jouer de la guitare” (VIAN, 1998, p. 425). Vale recordar, en este sentido, que el Sur es asociado aquí a la tierra de la esclavitud aún. La guitarra acompaña, además, al personaje en los momentos de aislamiento y reflexión. Es así que en la librería, los momentos de soledad lo encuentran tocando el instrumento: “L’appareil recule et découvre Joe seul dans sa librairie, sa guitare entre les mains [...]” (VIAN, 1998, p. 446). Del mismo modo, más adelante, cuando Lizbeth va a buscarlo antes de huir juntos, lo descubre en la misma situación (VIAN, 1998, p.458 y 459).

Por otra parte, lo musical será canalizado en el guion a través de las indicaciones dirigidas a la banda sonora. Nos referimos a un blues, “[...] leitmotiv du film, dont les paroles décrivent le lynchage d’un jeune Noir qui a eu le tort de regarder une Blanche” (VIAN, 1998, p. 429). La canción, en tanto leitmotiv, se va repitiendo a lo largo del film y esto es señalado más de una vez en el guion. Aparece ya sea en la radio: “le thème du blues se fait entendre en fond sonore dans la petite radio portable” (VIAN, 1998, p. 431); ya a través de la interpretación que del tema realice Joe Grant en su guitarra: “[...] Joe [...], sa guitare entre les mains, en train d’égrener les accords du blues qui sert de leitmotiv au film” (VIAN, 1998, p. 446).

2.2 La violencia y la sexualidad

En lo que a este punto concierne, hemos deslindado violencia y sexualidad (en contraposición con el abordaje realizado para la novela, que los unía), puesto que no siempre se encuentran vinculadas en el guion. Habrá, de cualquier modo, momentos en los que estos esencialismos se entrecrucen.

En lo relativo a lo sexual, debe destacarse la vigencia del Código Hays (1934-1967) al momento de la redacción del guion de *J'irai cracher sur vos tombes*. Dicho código establecía las normas de lo que debía verse en pantalla en las producciones hollywoodenses, según lo moralmente aceptable. Constituía, en consecuencia, un instrumento censor. En tanto film europeo, el guion no formaba parte de las producciones de Hollywood. Sin embargo, bien pudo este haber sido un motor para moderar el contenido sexual que sobreabunda en la novela (aunque, en parte, también pueda atribuirse esta moderación a las mismas causas que condujeron a Vian a reducir dicho contenido en el teatro, a saber: destacar de modo más explícito la reivindicación antirracista, de modo que no quedara ahogada por la sexualidad).

Por otra parte, no se hará expresamente hincapié en los rasgos físicos como el de la musculatura, al que nos referimos en el subtítulo dedicado a la novela. Tal vez Vian apelara, en este sentido, a las capacidades mostrativas del film que harían evidentes estas cualidades desde lo visual. Sí, en cambio, habrá una leve referencia a las características faciales del personaje, que lo definen claramente como un mulato que pasó la línea, pues Joe “[...] n’a rien de négroïde [...]”, ya que “les traits en sont beaux et réguliers, les lèvres fines, légèrement dessinées et à peine plus colorées que le reste du visage, très pâle sous les mèches de cheveux châtain clair” (VIAN, 1998, p. 416).

Las referencias sexuales se encontrarán, por ende, un tanto acalladas y serán más acotadas que en el texto literario. La primera tiene lugar en el momento en que Joe se vincula con el grupo adolescente del que forma parte Jicky, con quien “Joe danse [...] de telle façon qu’on a l’impression qu’ils sont en train de faire l’amour” (VIAN, 1998, p. 429). No mucho después, el mulato “[...] est presque couché sur la fille”, a la que deja tan pronto como Jack y Scott salen a su encuentro, “[...] complètement abandonnée, son maillot de bain plutôt en désordre, un bras cachant ses yeux” (VIAN, 1998, p. 432). Más adelante, la joven se dirige con su amiga Judy a la librería para buscar al mulato. Cuando Joe afirma que se encuentra trabajando y les pregunta de qué creen que vive, esta última responde que podría traficar sus encantos y que ella sería cliente. Se entiende que la referencia es sexual por la previa invitación a bañarse que las muchachas le

habían realizado y por la reacción del librero, quien enseguida “[...] d’un brutal revers de la main, la gifle et double” (VIAN, 1998, p. 434 y 435). Igualmente, ellas consiguen convencerlo de unirse al grupo para ir a tomar un baño. Judy y Joe se bañan y es en este momento cuando

il s’approche de Judy qui ne l’a pas encore aperçu. Il plonge sous elle [...] et, brusquement, avec la rapidité d’un éclair, la saisit par un pied et la tire vers le fond. Il remonte à la surface, maintenant la tête de la fille sous l’eau. Judy se débat. Joe, dont personne ne soupçonne la présence, paraît décidé à en finir avec elle. Mais [...] il se décide à lâcher sa proie. La tête de Judy émerge. Au moment où la fille [...] va se mettre à hurler, Joe lui ferme la bouche d’un baiser brutal. Peu à peu, la fille plie sur la caresse, cependant que Joe l’enlace au milieu de la rivière. (VIAN 1998, p. 436)

Es este, precisamente, uno de los escasos entrecruzamientos entre violencia y sexualidad que ocurren en el guion: al brutal ataque, sobreviene la posesión sexual.

Jicky y Judy serán, hacia el final, una vez más, víctimas del salvajismo de Joe, quien “[...] les pousse sans trop de gentillesse vers la porte” (VIAN, 1998, p. 447).

Luego de que Joe conoce a las hermanas Shannon, nos enfrentamos a un “gros plan de Joe et de Lizbeth, dans la pièce voisine. Ils s’embrassent. La lumière s’allume et, en contrechamp, on voit Sylvia, un peu échevelée, son verre à la main, sur le seuil de la pièce” (VIAN, 1998, p. 444). La iluminación, en este caso, es la que oficia como censura de lo sucedido entre los personajes. En el próximo ítem señalaremos un caso similar, en el que una técnica cinematográfica permite evitar la exposición de estas cuestiones en la pantalla.

2.3 La posición social

Es este uno de los aspectos más desarrollados en el guion. Nuevamente, los personajes negros serán confinados a tareas serviles. El primero en aparecer será uno inexistente en la novela: Dominus Vobiscum, un negro cuyo oficio consistía en el alquiler de trajes. Cabe destacar el singular nombre de este personaje, que alude en realidad a otro cliché con el que se asocia a la *négritude* y que hemos enumerado previamente: la religiosidad. En efecto, el guion relata que esta designación había sido “[...] le résultat d’un vœu fait par sa mère enceinte le jour où elle fut prise d’un malaise dans la cathédrale San Cucufa, bien connue au Nouveau-Mexique” (VIAN, 1998, p. 439). El oficio podría no parecer servil. Sin embargo, para confirmar su marginalidad, Joe Grant lo denuncia asegurando que si él fuera alguien importante, no estaría obligado a recurrir al local de un arrendador de trajes. En el mismo diálogo se nos informa que los padres de Dexter son

dueños de unas plantaciones en el Sur (VIAN, 1998, p. 439). El protagonista se muestra molesto con el hecho y expresa: “J’aime pas les esclaves” (VIAN, 1998, p. 440).

Ya en casa de Dexter, “un domestique noir prend le chapeau de Joe [...]” (VIAN, 1998, p. 440). Cabe destacar aquí la traslación de características que correspondían a las Asquith en la novela al personaje de Dexter: este hecho vuelve más aceptable la unión final en matrimonio de Joe Grant con la señorita Shannon.

Habrán dos alusiones más a las labores marginales de la alteridad negra en una salida de Joe con Dexter: primero se dirigen a un bar, en el que trabaja un barman negro (VIAN, 1998, p. 452), y luego el mulato es llevado por su compañero a un prostíbulo. Este último es caracterizado como una casucha de dos pisos, cuya puerta, una vez abierta, permite ver una débil luz que ilumina el interior. Para recibirlos, “[...] une grosse mulâtresse [...] s’efface pour les laisser passer” (VIAN, 1998, p. 453). En contracampo, aparecen dos jóvenes negras, que entran en la habitación llevadas por la encargada (Vian, 1998, p. 453). Dexter sostiene ante Joe que espera que el color de las mujeres no constituya un impedimento para él. Joe no contesta. Un fundido encadenado vuelve a censurar el acto sexual, pero las consecuencias de lo ocurrido se traslucen en la cara del protagonista, quien se muestra luego, más sombrío que de costumbre (VIAN, 1998, p. 453).

Nuevamente, es la mención reiterada e hiperbólica de estos esencialismos asociados a la *négritude* la que los vuelve ridículos y los convierte en un acto de denuncia. Pero también contribuye a esta interpretación el hecho de que como protagonista se elija a un mulato que pasa la línea: físicamente, rompe con los esquemas sociales y logra, además, no ser reconocido si no hasta el final, cuando Dexter contrata a un detective para realizar las averiguaciones correspondientes.

A partir del análisis propuesto, observamos que la obra de Vian se inició de manera escandalosa con *J’irai cracher sur vos tombes*. El autor jamás pudo desprenderse del revuelo generado por su versión propia del subgénero del *polar*, que aprovechaba la posibilidad de trabajar con estereotipos, para explotarlos desde su propio seno. Esto se logra a través de la hipérbole de los esencialismos con los que la *doxa* identificó a la alteridad y mediante la noción de hibridación. En su condición de músico *jazzófilo*, el escritor francés se erigió en defensor de la raza cuya diáspora presenció y con la que se comprometió acogiendo a músicos de la talla de Miles Davis. *J’irai cracher sur vos tombes*, en sus distintas versiones, resultó, pues, su intento de instigar a sus contemporáneos a una superación de los prejuicios sociales. Constituyó una tentativa de “[...]”

aider à éliminer le préjugé racial [...]” (VIAN, 1967, p. 56), puesto que, según aseveraba en sus *Chroniques de jazz*, “[...] l’avenir est au mélange des races [...]” (VIAN, 1967, p. 62). Y fue, así, en la creencia de que los prejuicios raciales pueden y deben ser superados, que a trece años de haber iniciado el combate con su *succès de scandale* y a pocos minutos del estreno de esa versión fílmica que desfiguraba al texto, Vian, que también fue el mestizo Sullivan, murió, luchando, con su obra.

Referencias

- VIAN, Boris. *Chroniques de jazz*. París: La Jeune Parque, 1967
- . *J’irai cracher sur vos tombes*. In: VIAN, Boris. *Rue des Ravissantes*. Sarthe: Le Livre de Poche, 1998, p. 403-469
- . *J’irai cracher sur vos tombes*. Ed. 15. París: Le Livre de Poche, 2010
- AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Estereotipos y clichés*. Trad. Lelia Gándara. Buenos Aires: Eudeba. 2011.
- ARNAUD, Noël. Les vies de Vian. *Magazine littéraire*. París, No. 182, p. 17-29, marzo, 1982
- . La passion du cinéma. *Magazine littéraire*. París, No. 270, octubre, p. 38-39, 1989
- . *Las vidas paralelas de Boris Vian*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Versal, 1990
- . “Boris Vian et le cinéma” y “Selon les textes”. In: VIAN, Boris. *Rue des Ravissantes*. Sarthe: Le Livre de Poche, 1998, p. 7-70
- BERTAZZA, Juan Pablo. Con V de Vian. 2009. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3480-2009-07-03.html>>. Último acceso: 4 de septiembre de 2011
- CLOUZET, Jean. *Boris Vian*. Trad. Mary Luz Melcón. Madrid: Ediciones Júcar, 1976
- DAY MOORE, Celeste. *Black like Boris. Boris Vian’s Fictions of Identity in Post-World War II Paris*. 2003. Seminario de Tesis Senior, Haverford College, Departamento de Historia, Pensilvania.
- JULLIARD, Claire. *Boris Vian*. París: Gallimard, 2007.
- KAST, Pierre. La parabolle de la pelle à vapeur. Notes sur Boris Vian et le cinéma. *Cahiers du cinéma*: París, No. 98 (tomo XVII), p. 38-45, agosto, 1959
- MOLL, Nora. Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales. In: GNISCI, Armando (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- MOURA, Jean-Marc. Imagologie. 2006. Disponible en <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages_n.html>. Último acceso: 10 de octubre de 2011.
- NERI, Francesca. Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización. In: ———. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra. 1999.
- SCOTT, J.K.L. *From dreams to despair. An integrated reading of the novels of Boris Vian*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

Estefanía Montecchio

Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina con una tesina sobre Boris Vian (*Asimilación, caricatura, implosión: clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan*).

Enviado em 30 de setembro de 2016.

Aceito em 30 de outubro de 2016.