

**Montecchio, Estefanía**

*Asimilación, caricatura, implosión: clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan*

**Tesis de Licenciatura en Letras**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Montecchio, Estefanía. "Asimilación, caricatura, implosión : clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan" [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2008. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/asimilacion-caricatura-implosion-cliches.pdf> [Fecha de Consulta:.....]



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Tesis de Licenciatura en Letras

Especialidad: Literatura Francesa

**ASIMILACIÓN, CARICATURA, IMPLOSIÓN:**  
**CLICHÉS Y ESTEREOTIPOS**  
**SEGÚN BORIS VIAN Y VERNON SULLIVAN**

**Licencianda: Estefanía Montecchio (06-060002-4)**

**Directora de Tesis: Dra. Magdalena Cámpora**

**Fecha de entrega: 26 de diciembre de 2012**

**BUENOS AIRES**  
**2012**

**ASIMILACIÓN, CARICATURA, IMPLOSIÓN:  
CLICHÉS Y ESTEREOTIPOS SEGÚN BORIS VIAN Y VERNON SULLIVAN**

ÍNDICE .....	1
INTRODUCCIÓN .....	3
 <b>CAPÍTULO I: EL ESTEREOTIPO INTELECTUAL (RELECTURAS DEL <i>ÉCRIVAIN ENGAGÉ</i>)</b>	
1. Sartre y Vian: colisión de dos <i>jazzmen</i> .....	16
2. El estereotipo del intelectual: Partre, el <i>écrivain engagé</i> fetiche y Breton, el afroamericano .....	29
3. Vian, constitución del escritor marginal.....	37
4. Vernon Sullivan, el alter ego (o alter negro) del escándalo.....	42
5. Develación de un mecanismo reforzador de prejuicios.....	50
 <b>CAPÍTULO II: LA LUCHA CONTRA EL ESTEREOTIPO RACIAL</b>	
1. <i>Les Temps Modernes</i> ante el fenómeno de la Americanización.....	55
2. Primera mitad del siglo XX: la diáspora afroamericana y los intelectuales negros .	61
3. La imagen del otro: las oposiciones raciales .....	69
3.1 La música, el jazz... y la voz.....	70
3.2 “Primitivismo”: la violencia sexual.....	79
4. La posición social	
4.1 La situación legal y educacional.....	87
4.2 El pan de cada día.....	90
4.3 Los bienes: el fetiche de la ropa interior y el perfume .....	92
5. La piel y la máscara: Vernon Sullivan y los protagonistas mulatos.....	97

<b>CAPÍTULO III: CLICHÉ Y ESTEREOTIPO GENÉRICO.....</b>	102
1. El <i>roman noir</i> versus el Cartel d'Action Sociale et Morale: deslices genéricos ....	104
2. La mujer objeto.....	111
3. <i>S'encanailler</i> .....	126
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	131
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	137
<b>ANEXO .....</b>	141

# INTRODUCCIÓN

La historia y el desenlace del escándalo Vernon Sullivan pueden resumirse así: luego de haberse hallado entre las manos de diversos productores cinematográficos, la adaptación de *J'irai cracher sur vos tombes* llega finalmente a las de “la Société de production de films Sipro” (Arnaud, 1982: 29). Sin embargo, tras numerosas discusiones con los productores de la película a causa de la interpretación que realizaron de su trabajo y la denuncia pública de esta adaptación, su verdadero autor, cuya identidad ya había sido develada, continúa disconforme. A tal punto que hasta lucha para que su nombre no se muestre en los créditos. De incógnito, no obstante, asiste a la *première* en el cine “Le Petit Marbeuf”. Ese texto, que había acarreado a su escritor muchos años de enfrentamientos con los censores y “defensores de la moral”, ya había sido *nouvelle* y más tarde se convirtió en obra de teatro. Todos ellos se condensaban, finalmente, en esta película presentada ante el público francés el 23 de junio de 1959. Pero unos minutos antes 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).

Ésta fue tan sólo una de las facetas vianescas, tal vez incluso la más conocida públicamente. Al día de hoy, a Boris Vian lo persigue la fama de literato prolífico. No obstante, al aproximarnos a su obra, podemos percatarnos de que no es tan vasta como se presenta a simple vista. Lo que es realmente amplio es su eclecticismo y la pluralidad de sus facetas artísticas. Además de escritor, fue ingeniero, escultor, actor de ocasión, pintor, traductor, inventor, guionista, crítico de jazz (lo evidencian sus años en *Jazz Hot*) y, por sobre todo, músico (participó como trompetista en la banda de Claude Abadie). Así lo refieren las biografías de Vian, como las realizadas por Noël Arnaud, su biógrafo más minucioso y que llamó a su obra *Les vies parallèles de Boris Vian* (1990), y Jean Clouzet (1976: 15).

En lo que atañe estrictamente a su obra literaria, se mostró versátil en géneros diversos: fue autor de cuentos, obras de teatro, poemas y diez novelas, que -en su mayoría- bien podrían ser consideradas como *nouvelles* debido a su corta extensión. Algunas de ellas ni siquiera fueron publicadas con el nombre de Vian, aunque sí lo presentaban como el presunto traductor del texto. Cuatro de sus diez novelas aparecieron con el pseudónimo Vernon Sullivan, supuesto escritor afroamericano cuya primera obra se tituló *J'irai cracher sur vos tombes* (Éditions du Scorpion, 1946). A pesar de que éste resultara ser su *nom de plume* más popular, empleó una gran diversidad de nombres inventados con los que cubrió su identidad autoral. Se han reconocido como suyos aproximadamente treinta y cinco. Muchos de ellos son producto de anagramas (tal es el caso de Bison Ravi, Brisavion, Baron Visi, etc.). Otros corresponden a figuras de diversos ámbitos (periodístico, literario, político), como puede constatarse en artículos de *Jazz Hot* firmados por Honoré Balzac: por el tono y el estilo de dichas publicaciones se cree que estos textos provenían de la pluma de Vian. En cuanto al ya mentado Vernon Sullivan, se trata del resultado de la combinación de dos nombres: por un lado, el de Paul Vernon, músico francés de la orquesta de Abadie, y, por el otro, el de Joe Sullivan, pianista de jazz norteamericano.

Desde lo biográfico, como puede apreciarse, se manifiesta un deseo de no ser encasillado, de permanecer en la inestabilidad, de no recibir ni aceptar categorías previamente establecidas. Este afán se ve, asimismo, en la adopción del último pseudónimo, que implicó una toma de posición contra el racismo y la discriminación. Bajo este nombre publicó la serie de sus *romans noirs*, compuesta por *J'irai cracher sur vos tombes* (Éditions du Scorpion, 1946), *Les morts ont tous la même peau* (que publicó al año siguiente en Éditions du Scorpion), *Et on tuera tous les affreux* (Éditions du Scorpion, 1948) y *Elles se rendent pas compte* (Éditions du Scorpion, 1950). Estas obras fueron concebidas por la crítica como “no serias”, en contraposición con aquellas que Vian firmó con su propio nombre. Se ha estimado, incluso, que al tratarse de obras de calidad inferior, Vian no quiso asumir la responsabilidad de ponerlas bajo su autoría (Clouzet, 1976: 33). Esta lectura crítica persiste al día de hoy, aunque, por supuesto, con ciertos matices. El ciclo de novelas Vernon Sullivan ha sido revalorizado. Sin embargo, la mayoría de los

estudios literarios se ocupan del otro grupo de obras firmadas por el autor con su nombre, entre las que sobresale *L'écume des jours*.

Así, pues, en oposición a las novelas de Sullivan, la recepción crítica de sus contemporáneos, tal como lo exponen Clouzet (1976), Arnaud (1990) y Scott (1998), y como expone el raconto del escándalo Sullivan, muestran implícitamente la distancia que había entre Vernon y Boris. Se definieron como “obras serias” a: *Trouble dans les andains* (La Jeune Parque, 1966), *Vercoquin et le Plancton* (Gallimard, 1946), *L'écume des jours* (Gallimard, 1947), *L'automne à Peking* (Éditions du Scorpion, 1947), *L'Arrache-Cœur* (Editions Vrillet, 1953) y *L'Herbe Rouge* (Éditions Toutain, 1950). Esta disociación de la obra va a generar una lectura crítica que poco se ocupa de los lazos entre obras serias y no serias. La distinción genera, a su vez, una disociación crítica que encuentra una supuesta confirmación en la dupla autor/pseudónimo. En oposición a esta lectura, la idea central que anima esta tesis es que esta separación es artificial y responde, además, a un momento preciso de la recepción de Vian. Pese a esta aparente disociación autoral, existe en efecto, a nuestro entender, una continuidad en la temática y en la poética de las obras firmadas por Sullivan y las firmadas por Vian. Dicha continuidad es tejida fundamentalmente, como veremos a lo largo de este trabajo de tesis, por el tratamiento de los estereotipos y los clichés.

Por su parte, en torno a la propia figura del escritor, sus coetáneos forjaron un mito. De hecho, Nadeau se refiere a Boris Vian como una víctima de su reputación (Nadeau en Scott, 1998: 5). Dicho mito que lo presentaba como un escritor escandaloso y rechazado por sus contemporáneos, comienza en la novela que tiene como protagonista a Lee Anderson, la misma que -paradójicamente- lo llevaría a su muerte en 1959 en las circunstancias desarrolladas con antelación.

La génesis de esta controversial novela, cuestión en la que profundizaremos más adelante, se sitúa en 1946, año en que Vian conoce en una fiesta a Jean d'Halluin, el director de las Éditions du Scorpion (su hermano Georges había tocado el bajo con Vian en la Abadie Jazz Band). Ese día hicieron una apuesta por la cual el escritor debía dejar en la mesa del editor, al cabo de diez días, una obra que resultara un best seller. Dicha apuesta resultó para Vian un éxito económico desde el anonimato. Sin embargo, el 7 de febrero de

1947, el Cartel d'Action Sociale et Morale<sup>1</sup>, encabezado por Daniel Parker, inició procedimientos legales contra Vian y d'Halluin alegando ultraje a la moral pública. La disputa legal se suspendió en agosto de 1947 con la aprobación de una ley que garantizaba la inmunidad de juicio para todos los trabajos publicados antes del 16 de enero de ese año (Scott, 1998: 16). Pero *J'irai cracher sur vos tombes* volvería a ganar pronto mala publicidad a través de su conexión con un asesinato: un hombre de negocios llamado Edmond Rougé había estrangulado a su amante, Marie-Anne Masson, y en la misma habitación que el cadáver se halló una copia de la obra de Vian, abierta en la página en la que el protagonista mulato estrangulaba a una de las hermanas Asquith, lo que contribuyó a intensificar las ventas del libro. *J'irai cracher sur vos tombes* se volvió un *succès de scandale*. En noviembre de ese año, contra el consejo su entonces esposa Michelle, Vian admitió haber sido el autor de la novela y el 18 de mayo de 1950 fue condenado a pagar, por consiguiente, una multa de 100.000 francos. Se lo juzgó como un mero pornógrafo.

Cabe destacar que el escándalo no se debió únicamente a los sucesos de los que se vio rodeada la obra, sino que, como señala Clouzet (1976: 30), tuvo repercusiones en otro nivel. La creación de la figura autoral de Sullivan supuso para los críticos coetáneos una escarnecedora burla, ya que habían sido engañados ante los ojos del público que acogió la novela, al creer en la existencia de Sullivan.

Enfrentado a una serie de fracasos (como la pérdida del Prix de la Pléiade, sobre la cual volveremos ampliamente), Vian abandonó la literatura para dedicarse a la música. Se volvió cantante y compositor. Pero incluso en esta carrera no pudo huir de la controversia: "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: 18).

Su imagen de personaje escandaloso fue asociada, además, a su aparente desinterés o a su supuesta falta de compromiso socio-político, en contraposición con la literatura en

---

<sup>1</sup> Organismo de censura dirigido por Daniel Parker, quien se había autoproclamado presidente. Uno de los primeros literatos atacados fue Henry Miller, defendido por Sartre y Bataille. Vian se vengaría de él al nombrar Dan Parker a su protagonista de *Les morts ont tous la même peau*.

boga en aquel entonces: la *littérature engagée*, cuyos representantes eran Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, entre otros intelectuales que participaron en la revista *Les Temps Modernes*. Debemos subrayar, al respecto, que el mismo Vian participó en algunos números de esta revista. Sin embargo, no nos detendremos en este momento en los presupuestos ideológicos, teóricos y pragmáticos de la *littérature engagée* debido a que trasciende ampliamente nuestro propósito. Baste, no obstante, como muestra de esa visión de la literatura, la presentación que de ella hace el propio Sartre en *Situations II*:

Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque [...] Il faut faire en sorte que, l'homme puisse, en toutes circonstances, choisir sa vie. C'est à défendre l'autonomie et les droits de la personne que notre revue se consacrera. (Sartre en Lamouchi, 1996: 39)

Convendría, llegado este punto, preguntarse dónde queda Vian en este orden de cosas. Boris Vian está vinculado a un período específico de la historia francesa, a un período altamente politizado, que le tocó vivir directamente. Su padre murió durante el régimen de Vichy, asesinado en la cocina de su casa. Sin embargo, raramente se enfrenta de forma literal con eventos de la guerra en sus trabajos y no hay referencias a la Liberación. Fue un desconocido para el público francés durante la Ocupación, pero en los años cercanos al combate fue asociado a una sub-cultura en emergencia: la de los Zazous. Se han establecido conexiones entre la ideología de este grupo y las creencias de Vian, y el *avant-propos* de *L'écume des jours* fue estimado como el “manifiesto Zazou”. Efectivamente, en éste Vian considera que “il y a seulement deux choses: c'est le 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...” (Vian, 1972: 5). Fue el rey sin corona del barrio parisino Saint-Germain-des-Prés. Una caricatura satírica<sup>2</sup> lo muestra como el representante de todo lo que se veía como frívolo y decadente. En ella, Vian toca su trompeta y debajo de ésta yace una tumba que presenta un cartel que reclama que se escupa con las palabras “Crachez, please”, en evidente alusión a *J'irai cracher sur vos tombes*. El dibujo data de 1947. Tan sólo dos años habían transcurrido desde la finalización de la Segunda Guerra

---

<sup>2</sup> Reproducida en el Anexo, p. 140.

Mundial, motivo por el cual semejante supuesta irreverencia de Vian ante la muerte provoca y ofende a la opinión pública.

El mito de Vian fue, entonces, el de un artista aficionado, el de un hombre que buscaba su propia diversión y que estaba siempre listo para dejar pasmados a los burgueses (se ubicaría aquí dentro de la tradición propia del siglo XIX y de las vanguardias que buscan *épater le bourgeois*). Fue concebido como un autor fácil y leído por adolescentes soñadores<sup>3</sup>, un personaje irreverente, que había perdido el respeto hasta por la muerte y la miraba con frivolidad, mientras interpretaba su jazz. Fue visto como alguien que carecía de compromiso político y social, como una figura que se escabullía del grupo de intelectuales que asumieron su rol en la realidad que les tocó vivir. Y que, por el contrario, se entretenía -supuestamente- burlándose de cuestiones serias, de los artistas comprometidos y de los propios críticos que habían enaltecido su primera novela negra cuando pensaban que el autor era un norteamericano.

Vian quedó, por lo tanto, cubierto por el velo de su mito. Y si sus obras serias quedaron envueltas en él, tanto más lo hicieron las novelas del ciclo Sullivan. Si, al parecer de sus coetáneos, se mostraba insensible a la realidad epocal en este primer grupo de textos, el de sus novelas serias, ¿por qué no habría de hacer lo mismo escondido tras el nombre del afroamericano?

Un primer punto que va en contra de la división tajante entre obras serias y no serias es que, paralelamente a la producción burlesca, se gestaban las obras de carácter serio. Entre 1946 y 1947 el autor dio nacimiento a *J'irai cracher sur vos tombes*, *Les morts ont tous la même peau*, *L'écume des jours* y *L'automne à Pekin*. Según puede apreciarse, las dos primeras se ubicarían (si seguimos la distinción de la crítica) dentro del grupo de las burlescas, en tanto que las últimas pertenecerían al otro conjunto.

Este argumento en pos de la unión de la obra, que es cronológico, se ve reforzado por una temática común que recorre la totalidad de la obra de Vian, tanto la supuestamente “seria” como la “no seria”: el tratamiento del lugar común. Nuestra hipótesis es que Boris Vian denuncia, en toda su obra, los clichés y estereotipos que rigen a la sociedad de la

---

<sup>3</sup> *L'écume des jours* sigue siendo al día de hoy un long seller para adolescentes y una novela propia del ámbito de estudio de la secundaria. Indudablemente, este hecho no ayuda a que se salga de dicha lectura de Vian.

época. Es más: consideramos que el rechazo que recibe es causado, en parte, por estas operaciones de denuncia de los lugares comunes del orden establecido. Como acabamos de exponer, el mito Vian reduce al autor al estatuto de escritor escandaloso, frívolo y descomprometido. No obstante, esta imagen controversial podría deberse a otros motivos, subyacentes a los esbozados con anterioridad: uno de ellos es, justamente, esta capacidad de marcar los clichés y los estereotipos que nadie cuestiona, menos aún en géneros menores como la novela policial o el *roman noir* a los que se abocó Vernon Sullivan.

Antes de avanzar en el tratamiento que reciben estos conceptos en Vian, cabe señalar qué entendemos por cliché, por estereotipo y por lugar común. Seguiremos, en nuestras consideraciones, las definiciones que proporcionan de estas nociones Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2010).

El cliché, en su dimensión crítica de lenguaje cristalizado, repetido y común, es una noción que recién se desarrolla realmente en el siglo XIX, cuando se produce una toma de conciencia de éste entre los poetas y prosistas (Amossy y Herschberg-Pierrot, 2010: 14). El origen del término se sitúa en el procedimiento utilizado en el ámbito de la imprenta para la reproducción masiva, técnica que sustituye a la de caracteres móviles. En los años 60, el vocablo es empleado asimismo en el campo de la fotografía. Finalmente, se genera un proceso de extensión analógica, por el que la palabra designa “familiarmente”, según el Petit Larousse (1869), a una “frase hecha que se repite en los libros o en la conversación”, o bien “un pensamiento que se ha vuelto trivial” (2010: 15). Se trata de un concepto relacionado con la producción masiva -con la literatura industrial del folletín- y con la cuestión de la cantidad -lectores que devienen electores- (2010: 17).

Los clichés verbales juegan un papel activo en la cohesión social, y llevan conceptualmente a la noción de estereotipo (2010: 17 y 18). El vocablo comparte con el cliché su origen tipográfico. El Larousse (1875) define el sustantivo “estereotipo” haciendo referencia al adjetivo: “Impreso con planchas cuyos caracteres no son móviles, y que se conservan para nuevos tirajes” (2010: 30). Durante el siglo XIX convivirán la referencia etimológica con el empleo metafórico del término: “que permanece siempre igual”, correspondiendo éste último especialmente al participio pasado. No obstante, el estereotipo en el sentido de esquema o de fórmula cristalizada recién aparecerá en el siglo XX (2010:

31). 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 (2010: 54).

De hecho, las autoras destacan que a menudo estos conceptos son confundidos y tomados como designación genérica. Sin embargo, el cliché

[...] está más bien reservado a la figura de estilo gastada, a la huella de lo trivial en el plano de la expresión. Mientras que “estereotipo” designa por lo general al esquema colectivo fijado, la imagen o la representación común, y en este sentido se vincula con la noción elaborada por las ciencias sociales. (2010: 90 y 91)

Y “mientras que las ciencias sociales trabajan principalmente sobre los estereotipos; los estudios literarios, en cambio, otorgaron un lugar importante a la noción de cliché”. Sin embargo, la crítica literaria del siglo XX también 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: 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: 75). Debe destacarse que, mientras el cliché emerge a la superficie del discurso bajo la forma de expresión hecha inmediatamente reconocible, el estereotipo, por el contrario, no siempre se deja detectar en la superficie del texto (2010: 76). Además, y dado que trabajaremos la cuestión de la paraliteratura, es necesario recordar que la literatura de masas se nutre de formas estereotipadas, a fines de ajustarse a la demanda del gran público, que busca modos de expresión y efectos estéticos inmediatamente accesibles. De este modo, ofreciéndole a su público las formas más conocidas que le resultará fácil reconocer y asimilar, la literatura de amplia difusión atrae a su público (2010: 84).

En lo que respecta al lugar común, éste tiene una extensión semántica amplia: “Pueden designar tanto un tema argumentativo a ampliar como un desarrollo trillado, una idea o frase simplemente banal, una sentencia, o incluso una fórmula cristalizada” (2010: 23). Es por esta razón que lo utilizaremos como término de índole genérica para designar tanto al cliché como al estereotipo.

Nuestra hipótesis es que Vian incorpora estereotipos y clichés a sus novelas -tanto las serias como las no serias- y los destruye mediante la hipérbole y la caricatura: esa destrucción produce desconcierto en el lectorado de la época. Esta implosión de los lugares comunes toca distintos ámbitos y se produce en distintos niveles, que analizaremos específicamente en este trabajo. Cabe destacar que muchas veces los límites que separan un cliché de otro son difusos: es de este modo, por ejemplo, que un cliché genérico/literario puede involucrar, a la vez, el cliché del género femenino. En principio los distinguiremos para facilitar la exposición de la hipótesis. La escritura de Vian toca, primero, temáticas que son tabú en los ámbitos de comunicación masiva de la época: la cuestión racial, la de las clases sociales, el género femenino. A su vez, esta implosión también se produce en niveles específicos que hacen al texto literario en sí. Desarrollaremos los siguientes aspectos: el juego con los límites y las definiciones tanto genéricas como raciales pre-establecidas; así como lo que se espera de la figura del mismo escritor o, incluso, del intelectual. El estatuto del escritor es, en efecto, puesto en discusión en la controversia Vian/Sullivan: esa controversia fue, hasta cierto punto, buscada por el propio Vian, que quiso llevar a cabo un best seller y para lograr tales propósitos eligió la máscara de un escritor afroamericano que denunciaba la situación de discriminación y marginalidad vivida en su país. Asimismo, la problemática en torno a la figura de autor y su representación se expone en los intelectuales que son parodiados en sus obras, tal es el caso de Sartre, cuyo análogo se ve en el personaje Jean-Sol Partre de *L'écume des jours*.

Ahora bien, ¿cuáles son las operaciones que le permiten implosionar los lugares comunes? A continuación esbozaremos una serie de hipótesis sobre los modos de implosión de los clichés y estereotipos que pensamos analizar en este trabajo de licenciatura.

Según desarrollaremos en el primer capítulo, la figura autoral es atacada mediante el uso que Vian hace del pseudónimo. Vernon Sullivan, como se ha dicho, es un híbrido -noción que vuelve constantemente al estudiar los textos vianescos- resultante del *jazzman* blanco francés y del pianista afroamericano. Vian implosiona esta imagen a través de la elección de la máscara de un autor que es literariamente inferior. En la constitución de este cliché se incluye la figura del intelectual, entre los que se destacan como blanco de sus

diatribas André Breton y Sartre (en *Impressions d'Amérique* y *L'écume des jours*, respectivamente), ya que, como veremos, se trata de dos personajes de la época que se vieron involucrados en la apología de los negros. Sin embargo, las técnicas de defensa que utilizaron ratificaban de algún modo la situación de inferioridad de la alteridad racial.

En lo que hace al tema racial, que trataremos en el segundo capítulo, Vian trabaja con los esencialismos con los que se identifica a la alteridad negra, que son llevados a extremos en los personajes (la voz, el olor, su situación legal, entre otros) y resquebrajados a través de la noción de hibridez (el protagonista de *J'irai cracher sur vos tombes* y el de *Les morts ont tous la même peau* son, por ejemplo, mulatos). Vian se ocupa al abordar esta problemática, a su vez, de la que tiene lugar en torno a las jerarquías sociales, que opondrán al estereotipo del hombre negro a personajes como las hermanas Lou y Jane Asquith y su círculo de amigos. Desde un punto de vista contextual, este estereotipo se centra, en su ficción, en la situación de los afroamericanos que debieron emigrar de Estados Unidos a causa de la discriminación racial y la consecuente persecución sufrida, pero la situación es fácilmente transferible a la figura del extranjero en esa potencia colonial que es Francia a fines de los años cuarenta e inicio de los cincuenta.

Por su parte, la cuestión del género, que corresponde a nuestro capítulo tercero, se hace presente en la representación de la mujer, que -según veremos- se vuelve objeto para la sexualidad. Asimismo, se hace hincapié en la descripción física (el pelo, los ojos, la piel, los muslos, los senos) y la caracterización del vestuario, cayendo en el fetichismo al cual hace referencia Rolls (2005: 103). Ejemplos de esto hay en Rochelle y Cobre de *L'automne à Peking*, cuyas figuras son descritas a partir de dichos patrones. En esta misma obra, se verá la fusión de los distintos niveles del cliché: Anne, el hombre del que está enamorada Rochelle, evidencia un cliché genérico que, simultáneamente, es lingüístico (debido a la ambigüedad del nombre Anne). Jane y Lou Asquith, las ya mentadas hermanas de *J'irai cracher sur vos tombes*, son también definidas por estos clichés corporales y objetos fetiche (ropa y perfume). A pesar de esta representación genérica, el estereotipo es nuevamente implosionado a través de la hipérbole y el recurso del travestimiento, presente tanto en *L'automne à Peking* como en *Les morts ont tous la même peau*. Éste último se genera desde un punto de vista lingüístico. En este sentido, sostenemos que el discurso vianesco amenaza

los valores recibidos, las estructuras narrativas tal como se las conoce. Apelamos a Haenlin, quien denomina la escritura de Vian con la expresión de “retórica de disuasión”. Los recursos de esta retórica son, entre otros, las expresiones estereotipadas, que dan lugar al juego en Vian, a fines de revisar la jerarquía social, tal como nos ha sido legada. La burla lingüística se transforma, por consiguiente, en un acto de denuncia.

En relación con el tema del género (siempre dentro del tercer capítulo), éste también se ve amenazado no ya a nivel sexual sino literario por nuestro autor a través de la hibridación. Vian utiliza géneros menores con una finalidad que excede el mero divertimento. Hay, por tanto, un desvío del uso distractivo y de evasión que les compete (aunque éste no deje de estar) en pos de otro fin más alto, sobre todo si se lo considera en términos de la época: una finalidad política, ideológica, que implica compromiso y cuestionamiento en el mismo sentido en que lo entienden Sartre y los suyos, aunque por vías indirectas y divergentes. Vian denuncia, precisamente, la situación de los afroamericanos con policiales negros, así como la imagen propagada de la mujer desde la literatura pornográfica, mientras que otro es el género reservado en la época para esa clase de acusaciones. Para medir la originalidad de Vian en su abordaje de, por ejemplo, tanto el cliché racial como el genérico-literario, podríamos tomar como parangón el “Orfeo negro” (1948) de Sartre. Se trata de un ensayo en el que su autor teoriza sobre la “negritud” en tanto toma de conciencia racial que debe servir como un primer paso hacia posiciones socialistas revolucionarias (Neri, 2002: 399). El tono de la obra de Sartre, según puede apreciarse, es tangencialmente distinto del de los escritos de Vian, pese a incurrir ambos en igual temática. Esto también ocurre con la imagen de la mujer: en 1949, Simone de Beauvoir publicaría *Le deuxième sexe*. Pero mientras la autora escoge trabajar el asunto a través del género ensayístico, Vian lo aborda desde sus novelas. De este modo, volvemos a encontrar aquí una preocupación en común resuelta de una manera distinta y con una gran proximidad temporal.

Desde un punto de vista metodológico, trabajaremos con bibliografía en torno al cliché y estereotipo, particularmente el estudio de Amossy y Herschberg ya aludido. Aunque también trabajaremos con textos de la imagología, disciplina que se encuentra dentro de los antedichos estudios, pero se focaliza la imagen “en sí” que los escritores

construyen en torno a un país y que postula que la imagen “[...] révèle et traduit «l’espace idéologique et culturel dans lequel l’auteur et son public se situent»”, por lo que debe ser estudiada tanto en su dimensión estética como social (Moura, 2006a: 2). Debido a los distintos estereotipos que analizaremos, también acudiremos a la teoría poscolonialista, especialmente en lo que respecta al estereotipo racial (Eagleton, 1998; García Canclini, 1997; Moll, 2002; Neri, 2002), así como a bibliografía de contextualización histórica (Day Moore, 2003; Stovall, 1996). Asimismo, el estudio del tratamiento que recibe la figura de la mujer será abordado desde la teoría feminista de la época, para lo cual tomaremos un texto contemporáneo a la escritura de nuestro corpus de estudio: *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir. También utilizaremos como referencia la obra de Eagleton (2007: 257 a 280), quien se ocupa del feminismo en el mismo capítulo en el que aborda la teoría poscolonial; este abordaje conjunto de las dos perspectivas críticas que nos interesan resulta particularmente beneficioso para estudiar el lugar del negro y de la mujer en la obra de Vian, que es en general el mismo: el de la inferioridad. Por último, se emplearán trabajos sobre paraliteratura y géneros menores, tales como los de Levin (1949: 264 a 279), Lebrun (1982: 33 a 34), Baronian (1989: 28 a 29) Lapprand (1992: 537 a 546), Mullen-O’Beirne (2000: 59 a 74), y Schoolcraft (2009: 61 a 71), que si bien constituyen estudios específicos sobre la obra vianesca, de ellos se deducen marcas generales del tema en cuestión. La utilización de esta bibliografía se debe a que no es inocuo el hecho de que Vian elija un género menor para llevar a cabo su crítica social, sino que, muy por el contrario, indica el rechazo de lo establecido.

Nuestra hipótesis pretende, de esta manera, demostrar cómo el manejo del estereotipo y del cliché, en todas sus facetas, confirma la unidad de la obra y la coherencia temática, ideológica y en algún punto formal de la obra total, tanto la “seria” como la “no seria”, e incluso sus canciones. Esta coherencia muestra, además, la lucha contra un mismo enemigo -el cliché- desde distintos frentes. Y aunque por motivos de representatividad nos ocuparemos de ciertas familias de estereotipos y clichés que quedan expuestos en sus obras -el intelectual, el racial, el genérico femenino/literario- es posible encontrar en la escritura de Vian otros, como el del utilitarismo capitalista y las jerarquías sociales. En esta perspectiva, sostendremos, incluso, que la denuncia constante de clichés y estereotipos del

autor de *Escupiré sobre vuestra tumba* se inscribe dentro de una prestigiosa tradición que está al acecho de cualquier lugar común. Esta tradición reenvía a la primera lucha del intelectual/escritor contra el burgués en el siglo XIX y remite a figuras como Gustave Flaubert, con su *Dictionnaire des idées reçues*, y a Léon Bloy, con su *Exegèse des lieux communs*. La inscripción de la obra de Vian/Sullivan en esta tradición, posible gracias al estudio del cliché en su obra, señala la inestabilidad de las definiciones canónicas y la necesaria revisión del lugar que se adjudica a la nómina de sus obras consideradas “no serias”.

# CAPÍTULO I

## EL ESTEREOTIPO DEL INTELLECTUAL (RELECTURAS DEL *ÉCRIVAIN ENGAGÉ*)

A fin de arribar al dibujo y caricatura que Vian realiza de los intelectuales que le son coetáneos, comenzaremos por delimitar la geografía urbana en la cual se gesta este mundo que luego pasa a la ficción. Mundo de intelectuales y de escritores que cimienta orginarmente su cohesión en torno a pequeños cafés, hasta radicarse en las afamadas *caves* de jazz, donde Vian y Sartre tomarán conocimiento el uno del otro. Sin embargo, los intelectuales de la época hallaron en esta dispar dupla un fuerte punto de tensión, por los motivos que esbozaremos en adelante.

### 1. SARTRE Y VIAN: COLISIÓN DE DOS *JAZZMEN*

“Dos nombres simbolizaron el Saint-Germain-des-Prés de posguerra: Jean-Paul Sartre y Boris Vian”, afirma Noël Arnaud en *Las vidas paralelas de Boris Vian* (Arnaud, 1990: 70). Incluso, como destaca Celeste Day Moore, “Sartre and Vian had a well-documented friendship and working relationship, evidenced not only by Vian’s work with Sartre’s journal, but also by their social interactions with each other and each other’s lovers and wives” (Day Moore, 2003: 30). El vínculo entre las figuras referenciales de dicho barrio parisino duró aproximadamente dos años, hasta que ciertas diferencias -en las que profundizaremos más adelante- marcaron su separación cuasi definitiva (se encontraron en dos ocasiones más, pero era evidente que la relación que supo unirlos otrora había cambiado).

Frank Ténot, por su parte, refiere que el “Café de Flore” se había convertido, desde el comienzo de los años de la Ocupación, en el refugio de los intelectuales. De este modo lo describe el mismo Vian, citando a Sartre, en su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*: “Selon

Sartre, l'atmosphère du Flore était la suivante: «La clientèle immuable composait des groupes absolument fermés. [...] Les gens entraient et se connaissaient tous; chacun connaissait les moindres détails de la vie privée de son voisin [...]» (Vian, 1997: 117). Según el filósofo, hacia 1942 allí se reunían los jóvenes literatos; en tanto que en el “Deux Magots”, los viejos literatos; y en el café “Lipp”, los políticos. Cuando intenta profundizar en las causas del triunfo del Flore bajo la Ocupación, desemboca en las siguientes observaciones: 1. Hacía frío en el “Dôme”, 2. Los ratones grises del boulevard Raspail llegaban cargados de sacos de té, tarros de manteca y de mermelada, de pan blanco: esto era intolerable, 3. El subterráneo Vavin estaba cerrado (Vian, 1997: 119). Boris agrega que “ainsi, sans le Flore, il n'y aurait pas eu Sartre” (Vian, 1997: 120). Sin embargo, una vez acaecida la Liberación, el Bar “Tabou”, situado en la 29 rue Dauphine, permanecía abierto después de la medianoche y era frecuentado por los empleados de las “Messageries de Presse” de la rue Christine. A partir de 1946, sin embargo, se transforma en el punto de encuentro de literatos y periodistas, entre cuyos nombres figuran el de Jean-Paul Sartre, Queneau, Lemarchand, Merleau-Ponty y Camus. Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo llega esta afamada clientela al “Tabou”? En el “Bar Vert” aparece Bernard Lucas, y con él tiene lugar el segundo período de este bar, que será el de su mayor notoriedad. Lucas es un barman poco ordinario, posee libros raros y una discoteca clásica. Suele verse, por tanto, en dicho lugar a gente como Merleau-Ponty, Queneau y, entre otros, a Sartre que “[...] y vient de temps en temps [...]” (Vian, 1997: 125). Será gracias a Bernard Lucas, precisamente, que estos personajes arribarán al “Tabou”, “[...] la cave la plus fameuse d'après la Libération [...]” (Vian, 1997: 124). Cuando salían del “Flore”, del “Bar Vert”, los nocturnos se dirigían a la rue Dauphine. Pero es septiembre de 1946 la fecha a partir de la cual podemos referirnos a una neta intelectualización del “Tabou”: en efecto, cada noche comenzamos a encontrarnos allí con poetas (Toursky, Camille Bryen, de Beaumont), pintores (Desseau, Wols), escritores (Queneau, Sartre, Merleau-Ponty, Lemarchand, Camus, Pichette, Kaplan) y muchos otros personajes más (Vian, 1997: 127).

El 11 de abril de 1947, se inaugura el “Club du Tabou”. Así lo relata Arnaud:

[...] Bernard Lucas, barman del Bar Vert, propone a los propietarios del Tabou utilizar el sótano del tugurio para instalar un club. El 11 de abril de 1947, Bernard Lucas inaugura el Tabou-Club. Ha nacido la famosa *cave* [...] y cuando, en junio de 1947,

Lucas adquiere el Bar Vert y la dirección del club del Tabou se confía a Frédéric Chauvelot, uno de sus fundadores, éste decide cambiar la venerable gramola por una orquesta de carne y hueso, cobre y cuerdas, la orquesta Boris Vian formada con los más valerosos músicos de la orquesta de Claude Abadie. (Arnaud, 1990: 74)

A fines de suplir las insuficiencias electrofónicas, entonces, Chauvelot contrata una orquesta. Y es de este modo que los hermanos Vian junto con el saxofonista Guy Montassut se instalan en el bar. Relata el episodio en el *Manuel* el propio trompetista de la orquesta:

Je connus moi-même le Tabou à cette époque et à la demande de Chauvelot, je formai un petit orchestre de jazz où se retrouvèrent notamment mes deux frères et Guy Montassut au saxo ténor. Tous les amis venaient là «faire la jam» ou plutôt «faire un bœuf», selon l'expression consacrée. Très vite, le Tabou devint alors un centre de folie organisée. [...] aucun de clubs qui suivirent n'a pu recréer cette atmosphère incroyable [...] (Vian, 1997: 130)

Los primeros descubridores del “Tabou” -filósofos y escritores- continuaron visitando esporádicamente el lugar, motivados por la presencia de Vian (Ténot, 1993: 40). De hecho, una serie de fotografías muestran entre los oyentes de la orquesta Claude Abadie, el 27 de enero de 1947, a Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau, Lèfevre-Pontalis, Claude Abadie, entre otros personajes, llevados allí por Vian y, visiblemente, en pleno júbilo (Arnaud, 1990: 74). El grupo de los existencialistas sustituirá, en lo sucesivo, a los afamados zazous. A tal punto trascendió la presencia de este grupo en las *caves*, que la gente acostumbró a llamar a estas cuevas, de dimensiones variables, con el vocablo genérico de *caves existentialistes* (Vian, 1997: 40). Así lo nota también Stovall, para quien “after 1945, however, jazz maintained its popularity as a sort of existentialist accessory [...]” (Stovall, 1996: 163). Vian llama la atención sobre el hecho de que el nombre más representativo de entre estas figuras fuera el de Sartre y, a pesar de esto, él “[...] fréquante fort peu les caves” (Vian, 1997: 40). Stovall concluye que “the combination of the revival of French jazz and the popularity of existentialism produced a new type of nightclub, the famous *caves* of Saint-Germain-des-Prés”, a las que describe como habitaciones, usualmente pequeñas y a menudo atestadas de gente, en las que se ofrecía música en vivo y que permanecían abiertas hasta los primeros albores (Stovall, 1996: 164).

Pronto, los nuevos habitués de estas *caves* se transformarán en los protagonistas de artículos de la prensa contemporánea. Asegura Ténot que

La sexualité des habitués du Tabou, considérée comme scandaleuse<sup>4</sup> [...], les horaires hors normes, les tenues vestimentaires (chemises à carreaux genre cow-boy, pantalons de velours, chaussures de basket pour pouvoir mieux s'agiter), nourrissaient les chroniques des hebdomadaires *Samedi-Soir* et *France Dimanche*. (Ténot, 1993: 40)

Stovall evoca un artículo publicado por el *Samedi-Soir* en mayo de 1947, que aseguraba la notoriedad del “Tabou” al denominar a sus concurrentes “trogloditas” y al retratar su actividad “existencialista” en un tono escabroso (Stovall, 1996: 165). A diario y “[...] cada mañana la prensa ofrecía a sus lectores las infamias de la juventud pervertida por el existencialismo” (Arnaud, 1990: 75). Vian y sus cómplices -entre cuyos nombres figura el de Juliette Gréco- no intentaban en absoluto calmar a la jauría, sino que, por el contrario, se encargaban de alimentar las ávidas rotativas: “Los auténticos iniciados del Tabou [...] deciden exagerar” (Arnaud, 1990: 75). El *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* reúne extractos de prensa de la época que demuestran “[...] hasta dónde podían llegar los plumíferos encargados de dar la alarma en los tugurios y ofrecer «moral» al pueblo a falta de manduca” (Arnaud, 1990: 74). Contribuye, asimismo, a aumentar la fama de la *cave* el escándalo en torno a *J'irai cracher sur vos tombes*, “[...] cuyo traductor-autor es precisamente el trompeta del Tabou, [hecho que] se derrama sobre el club y en su beneficio. Se llega casi a creer que en el Tabou es posible ver «realmente» las escenas imaginarias de la novela” (Arnaud, 1990: 74). Lejos de repeler al público, esto sólo contribuyó a la proliferación de las *caves*: “Given the tremendous reputation, crowds, and profits of the Tabou Club in 1947, it was only natural that other nightspots soon sprang up in imitation, creating an archipelago of Saint-Germain-des-Prés jazz clubs by the end of the decade” (Stovall, 1996: 165).

En este mismo período, más precisamente en mayo de 1946, Vian comienza a colaborar en *Les Temps Modernes*. En el capítulo “El cronista”, Arnaud alude a estos inicios:

Aceptada por Jean-Paul Sartre y el comité de redacción de la revista, el 12 de mayo de 1946, la primera *Chronique du menteur* apareció en el n° 9 (junio de 1946) de *Les temps modernes*. Boris se sintió muy feliz. Mantenía con Jean-Paul Sartre, Simone de

---

<sup>4</sup> Debe recordarse, al respecto, que Sartre y Beauvoir se vuelven célebres también por su modo de vida: se trataba de una pareja no casada en una Francia aún *prude* y llevaban una vida de “café y fiesta” (Winock, 1997: 401).

Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Laurent Bost y todo el equipo de *Les temps modernes* relaciones amistosas que databan de los primeros días de 1946. (Arnaud, 1990: 121)

Sartre y Vian colaborarán asimismo en la revista *Jazz 47*. Sartre conocerá por Boris a Claude Luter y los Lorientais. Del mismo modo, Simone de Beauvoir, quien “[...] initially found Boris to be superficial” (Jones, 1994: 212), será aconsejada por el trompetista en la constitución de su biblioteca de jazz.

Vian participó, además, de la revista *La Rue*, desde la cual defendió a Sartre con el artículo “Sartre et la merde”, aparecido en el número del 12 de julio de 1946. En él, aunque manifiesta no ser existencialista ya que “[...] para un existencialista la existencia precede a la esencia. Para mí no hay esencia” (Vian en Arnaud, 1990: 125), se expresa con vehemencia contra los detractores de Sartre:

[...] a Sartre no le gusta la mierda, y se libra de ella exorcizándola. Un clásico medio de exorcismo es la composición literaria: [...] y nada más indicado que el papel, consagrado además por la higiene, para recibir tal producto. [...] ¡Loemos, caballeros, loemos a Sartre! Hay en el psicoanálisis un signo que no engaña: sólo los tarados, los reprimidos, los turulatos de todas clases tienen miedo a la mierda. [...] Sospechamos que quienes se asquean a grandes gritos, la aman en secreto. Le reprochan a Sartre [...] haber disipado su misterio. [...] Hay mierda en todas las aceras: Sartre la ve e intenta encontrarle alguna utilidad. Ellos, alzando los ojos al cielo, la pisan adrede y la conservan en las suelas de sus zapatos. (Vian en Arnaud, 1990: 123 y 125)

Vian reclama con esto una crítica constructiva. Aprueba que se combata a Sartre desde una perspectiva filosófica y al nivel de sus ideas, pero no puede aceptar el hecho de que la crítica haga de Sartre un organizador de libertinaje y lo condene por esta única fábula, en nombre de la libertad de pensamiento (Laforet, 1999: 24). Rechaza, por tanto, una crítica que establece apreciaciones a partir de etiquetas prefabricadas y generalmente erróneas (Laforet, 1999: 36). Efectivamente, concluye su descripción del filósofo en su *Manuel* con la afirmación de que se trata de un escritor “[...] qui mériterait bien qu’on lui foute un peu la paix, parce que c’est un chic type” (Vian, 1997: 220). Resulta éste, sin embargo, un giro algo irónico debido a que la defensa que realiza (“c’est un chic type”) remite a rasgos subjetivos.

No debe olvidarse que el vínculo entre ambos escritores no se limitó a su colaboración en revistas en común, sino que Vian y su mujer organizaban lo que

denominaron “fiestas-tarta”, ya que en ellas el elemento sólido predominante era, justamente, la tarta. En dichas fiestas participaban también Simone de Beauvoir, Camus y personajes varios de *Les Temps Modernes* (Arnaud, 1990: 146).

En cuanto al trabajo en esta última revista, Sartre será el primero en divertirse con cuanto realice Boris durante los dos años en que participará de ella (incluso a pesar de las quejas de algunos lectores). En junio de 1946, se publicará en ella la primera narración de *les Fourmis* y en octubre de 1946, un importante fragmento de *L'écume des jours*. Vian intentó renovar *Les Temps Modernes* a través de la disminución de su carácter serio: para ello sugirió la introducción de fotografías, la extensión a ciento noventa páginas de las *Chroniques du menteur* (propuesta irónica con la que recomendaba que sus crónicas colmaran la revista), tiradas muy especiales, entre otras propuestas que lanzó la crónica titulada “Pour une rénovation des *Temps Modernes*”. Son cinco las *Chroniques du menteur* que se dieron a conocer (números 9, 10, 13, 21 y 26), “la sexta -que hacía referencia a Alexandre Astruc- fue retirada por el propio Boris Vian” (Arnaud, 1990: 122). Dos crónicas serían, por el contrario, rechazadas por los editores. ¿El porqué? Para Laforet, “aucune réponse satisfaisante n'a été donnée à ce jour” (Laforet, 1999: 34). En cuanto al abandono de la revista dirigida por Sartre, Arnaud sostiene, en clara oposición a otras opiniones difamatorias<sup>5</sup>, que Boris Vian se habría ido *motu proprio*, ya que sus crónicas se estaban convirtiendo en método (Arnaud, 1990: 122). Además, “he lamented the seriousness of the Enterprise, which for him constituted a sort of censorship” (Jones, 1996: 213), ya que “en fait, si l'on veut écrire n'importe quoi dans *Les Temps Modernes*, on ne peut pas. Il faut du sérieux, du qui porte”. Aconseja, por lo tanto, la “suppression de l'esprit partisan des *Temps Modernes* [...]” (Vian, 2006: 44). Conocemos, no obstante, una crónica correspondiente a septiembre de 1948 que permaneció inédita, llamada “Chronique du menteur engagé”, que consta de una nota preliminar seguida del subtítulo “Pas des crédits pour les militaires”, texto “de rara violencia [...]” (Arnaud, 1990: 122) que describe los distintos métodos para la destrucción de los militares según su grado. Finalmente, llegará al

---

<sup>5</sup> “Espíritus retorcidos suponen que habían nacido ciertas disensiones, en el seno del equipo de redacción, con respecto a textos que contrastaban claramente con el contenido muy austero de la revista, y que los integristas consiguieron convencer a Sartre y obtener la retirada de Boris.” (Arnaud, 1990:122)

punto de promover la supresión de la revista y tratar otros temas en el *Avant-propos* de las *Chroniques*.

Luego de estos dos años de relaciones ininterrumpidas, las dos figuras más célebres de Saint-Germain de la post-Liberación se distancian. Arnaud refiere que Boris verá a Sartre en dos oportunidades durante los años posteriores a su distanciaci3n, y que los señalados encuentros “[...] poseen la apariencia de la mayor cordialidad [...]”: la primera vez le expresará la preocupación provocada por la reparaci3n de un aparato de calefacci3n, mientras que en la segunda le expondrá su teorí a acerca de las ventajas que podrían tener los individuos lúcidos si emplearan una pluma anti-polizonte. De éstos, el filósofo existencialista concluirá que Boris no tiene interés alguno en su compaí a (Arnaud, 1990: 192).

Resulta de importancia, como veremos en adelante, la aseveraci3n de Anna Boschetti, para quien la relaci3n de Vian con el *journal* reflejaba la propia con Sartre (Boschetti en Day Moore, 2003: 31). Ya para ese entonces Boris habí a tomado la revista de Sartre como blanco de sus diatribas. Cabe preguntarse, en consecuencia, qué motivos lo conducen a levantarse contra *Les Temps Modernes*. Para responder a este interrogante, comenzaremos situando el contexto en el que surge la figura de Sartre, para luego exponer su teorí a del *écrivain engagé*, que llegó a convertirse en una instituci3n en la época.

Después de la Liberaci3n, Sartre domina la escena literaria, como antes lo hací a André Gide. Es de este modo que el cetro que deja Gide es tomado por Sartre, pero ya no se trata ni de la misma época ni del mismo registro. Hasta la guerra, el futuro filósofo del compromiso habí a permanecido más bien ajeno a las responsabilidades polí ticas que conciernen al escritor (Winock, 1997: 395 y 396). Es el proceso de *épuration* el que invita a reflexionar sobre este asunto. En este contexto de tensi3n extrema, el tema del compromiso se impondrá con vigor. Sartre se dedica a elaborar la teorí a desde los primeros números de *Les Temps Modernes*, revista que la editorial Gallimard habí a aceptado financiar y que fue lanzada en octubre de 1945. Su comité director estarí a compuesto por Sartre, Beauvoir, Paulhan, entre otras importantes figuras. Durante un tiempo, también se encontrarí a en él Camus. En su “Présentation des Temps Modernes”, Sartre atacará de golpe la irresponsabilidad del escritor: se quiera o no, todo escrito posee un sentido, por lo cual es

necesario que el escritor abrace estrechamente su época. Y sostiene que: “Nous ne voulons rien manquer de notre temps” (Sartre en Winock, 1997: 399). Acuña, por consiguiente, un concepto que se volverá familiar a sus lectores: el escritor se encuentra en situación en su época. Cada palabra tiene resonancias, cada silencio también. El escritor, por lo tanto, está llamado a una misión, que consiste en dar sentido a su tiempo, en contribuir para la consecución de los cambios necesarios. El imperativo del compromiso es llevado a su cumbre: ya no se trata de exigir simplemente al novelista o al filósofo la escritura de artículos políticos o la simple firma de peticiones, actividades todas al margen de su obra. Sartre asegura que toda prosa, incluso la ficticia, resulta utilitaria. Toda prosa compromete (Winock, 1997: 399).

Este manifiesto clamoroso contra “el arte por el arte”, que será retomado en detalle en *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), resultará insoportable no sólo a los escritores comprometidos, sino también para aquellos que, como Paulhan, poseían de la literatura una idea no menos elevada, pero del todo distinta, de las preocupaciones socio-políticas. No obstante, la notoriedad de Sartre, su fuerte posición en la edición, el peso de la guerra, la culpabilidad de algunos y el miedo de otros contribuyeron a elevar la teoría sartreana del compromiso a *carte morale* a lo largo de los años siguientes (Winock, 1997: 400).

¿Cuáles son, por lo tanto, los postulados de esta obra sartreana que tanta controversia como, a la vez, aceptación suscitó entre los intelectuales? Cabe destacar que, si bien esta teoría contó con sus opositores, es evidente que fue acogida por los contemporáneos, por lo que logró convertirse en institución, como se ha advertido con anterioridad.

*Qu'est-ce que la littérature?*, obra publicada por vez primera y en partes a lo largo del año 1947, plantea, desde sus primeras páginas, una distinción entre el poeta y el prosista. Señala que el prosista se asemeja más al hablante, en tanto que la poesía está del lado de la pintura, la escultura y la música. Precisamente, “le parleur est *en situation* dans le langage, investi par les mots [...]” (Sartre, 1948: 19). De ello puede inferirse que el prosista también se encuentra en situación con respecto al lenguaje. Cuestiona pues Sartre: “mais qu'il soit défendu au poète de s'engager, est-ce une raison pour en dispenser le prosateur? Qu'y a-t-il de commun entre eux?” (Sartre, 1948: 25). A este interrogante contesta que la

prosa es utilitaria por esencia y que definiría al prosista como un hombre que se sirve de las palabras. La palabra es un cierto momento particular de la acción y no se comprende fuera de ella. Dado que hablar es actuar, todo lo que se nombra no es ya del todo lo mismo, ha perdido su inocencia. De este modo, el prosista es un hombre que ha elegido un cierto modo de acción secundario, que se podría llamar “la acción por revelación”. Resulta legítimo, en consecuencia, preguntarle qué aspecto del mundo desea develar, qué cambio pretende aportar al mundo por medio de esta revelación. El escritor comprometido sabe que la palabra es la acción, que develar es cambiar y que no se puede develar más que proyectando un cambio (Sartre, 1948: 26-28). Considera el filósofo que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del último siglo (Sartre, 1948: 32). Más adelante, Sartre afirma: “[...] puisque nous estimons que l’écrivain doit s’engager tout entier dans ses ouvrages, et non pas comme une passivité abjecte [...], alors il convient que nous reprenions du début ce problème et que nous nous demandions à notre tour: *pour quoi écrivon?*” (Sartre, 1948: 40). Ante el cuestionamiento por los motivos que conducen a la creación artística, la respuesta que ofrece Sartre es que una de las principales razones consiste en la necesidad de sentirnos esenciales en relación al mundo. La literatura nos arroja a la batalla, ya que escribir es una cierta manera de querer la libertad. Si uno ha comenzado, por las buenas o por las malas, está comprometido: “Engagé à quoi? demandera-t-on. Défendre la liberté, c’est vite dit” (Sartre, 1948: 72). Cabe preguntarse aquí a quién se dirige el escritor. Sartre concluye al respecto que:

L’écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe. [...] Ainsi de la lecture: les gens d’une même époque et d’une même collectivité, qui ont vécu les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres. C’est pourquoi il ne faut pas tant écrire: il y a des mots clés. (Sartre, 1948: 76)

Corresponde, llegado este punto, referirnos a la postura de Vian con respecto al compromiso del escritor. Boris responderá a esta cuestión en medio del escándalo de su novela *J’irai cracher sur vos tombes*, escándalo que abordaremos más adelante en el presente capítulo. Desde la revista *Point de Vue*, eleva el debate con respecto a la responsabilidad del escritor:

Tal responsabilidad se proclama, con gusto, a pleno pulmón. Los que lo hacen son la gente más dulce de la tierra (Sartre y compañía) o los periodistas, encantados de creerse algo. Ahora bien, el autor es el prototipo del irresponsable. [...] el responsable del movimiento es sólo el lector, a menos que se trate de un jesuita. (Vian en Arnaud, 1990: 82)

En su capítulo “Las diversiones de Ville-d’Avray”, Arnaud cita una nota de nuestro escritor fechada el 11 de febrero de 1953, en la cual confesaba: “Mi ignorancia de la cosa política perduró de un modo inimaginable hasta, por lo menos, mis 30 años. Realmente tenía demasiadas cosas que hacer -Centrale<sup>6</sup>, la trompeta, las chicas- como para ocuparme de todo eso” (Vian en Arnaud, 1990: 37). Queda en evidencia, por consiguiente, que la visión de Vian en cuanto al compromiso del escritor es muy distante de la concepción sartreana del *écrivain engagé*. En efecto, este concepto central para Sartre es el que Vian atacará desde *L’écume des jours* y su *Traité de civisme*<sup>7</sup>.

Arnaud, a pesar de mostrarse reacio a referirse a cuestiones de la vida privada de este polifacético personaje, señala que el repentino interés que manifestará con posterioridad Vian en la cuestión política, tendrá relación con un acontecimiento de índole personal. Es, además, aquello que lo conducirá a avanzar con firmeza en el proyecto de un tratado sobre la entidad de ciudadano. Sin embargo, en él pretenderá justificar, paradójicamente, por qué la política no le resulta de interés. Arnaud observa que todo lleva a pensar que Boris comienza su obra en 1951, ya que es ésta la fecha más lejana marcada por su puño y letra (Arnaud, 1990: 187). No obstante, fue un largo trabajo que comenzó y retomó en numerosas oportunidades. De hecho, Arnaud explica que en 1954 cierra la carpeta del *Traité* para volver a abrirla dos años después, y sus motivaciones serían tangencialmente distintas. Ahora bien, ¿cuáles son los acontecimientos de su vida privada a los que alude el crítico francés y que lo llevarán a comenzar su obra? Se trata, precisamente, de los conflictos que debió enfrentar judicialmente en relación con la tenencia de los hijos a raíz de los problemas maritales que habían llevado hasta su

---

<sup>6</sup> Escuela de ingeniería.

<sup>7</sup> Diversos críticos coinciden en afirmar que el *Traité de civisme* resulta un trabajo caótico e incierto: “[...] a veces es difícil distinguir las reflexiones personales de Boris de sus notas de lectura; no siempre es posible decidir si determinada frase extraída de un libro la anotó para aprobarla o para condenarla; algunas premisas dejan en suspenso su consecuencia y numerosas conclusiones esbozadas parecen aguardar el azar de una lectura o de un acontecimiento para recibir su justificación” (Arnaud, 1990: 186).

separación de Michelle Léglise-Vian. Y es aquí donde debemos retomar la afirmación inicial de Boschetti acerca de las relaciones Vian-*Les Temps Modernes*, que se manifiestan como espejo de las de Vian-Sartre.

Ya hemos anticipado que nuestro escritor, a pesar de haber mantenido relaciones amistosas con Sartre y Beauvoir, jamás llegó a profesar una fe existencialista ni adherir a su punto de vista político. Destaca, entonces, Arnaud que

En realidad, cualquier compromiso le repugnaba y el compromiso político tanto como el alistamiento en las tropas coloniales. [...] Aunque, ciertamente, nunca confundió el compromiso político de un hombre de la calidad de Jean-Paul Sartre con la arqueología submarina de los carrieristas a la caza de los marroquíes, es patente que los inevitables contactos de Jean-Paul Sartre con los políticos de vocación (aunque sólo fuera en los mítines y las manifestaciones) le parecieron primero incomprensibles, luego bastante penosos y, por fin, francamente insoportables. [...] ¿Cómo es posible que un hombre como Jean-Paul Sartre -por quien siente todavía en mayo de 1950 [...] una real amistad-, cómo es posible que semejante hombre «caiga» en la política? Boris Vian pone pues en cuestión la política. Ya no puede limitarse a afirmar su asco por la política; quiere explicar por qué no le interesa, por qué se niega a interesarse en ella. [...] Pero aquí es imposible disimular que el súbito interés de Boris por la política coincide con las dificultades conyugales que surgen en la pareja de Boris-Michelle durante el año 1949 y que irán agravándose hasta la separación de hecho en 1951 y el divorcio legal en 1952. (Arnaud, 1990: 190)

Entre 1950 y 1951 cesa la indiferencia vianesca hacia dichas cuestiones. De la pareja Vian, Michelle es la más cercana a Sartre y a Beauvoir. Admira al filósofo y ha adoptado todas sus tesis. En el momento en que la relación entre Boris y su mujer comienza a funcionar mal, Sartre se inclina afectivamente hacia ésta y, tras el abandono del escritor del domicilio conyugal, el vínculo entre Michelle y el existencialista se tornó íntimo. Observa Arnaud que “así se abre un abismo entre Boris y Sartre” (Arnaud, 1990: 190). Pese a que Boris sintiera ajena la noción de compromiso sartreana,

[...] están los niños y la forma jurídica que debe tomar el divorcio ya inminente. Y entonces es cuando la influencia de Sartre sobre Michelle puede actuar. En pocos meses, Sartre se ha convertido para Boris en una preocupación si no en un obstáculo. [...] Demostrar la debilidad de Sartre, su insuficiencia, sus errores o, más precisamente, convencerse de ellos, es un modo de exorcismo al que Boris se entregará con el *Traité de Civisme*. (Arnaud, 1990: 191)

Y es de esta manera que Vian declaró a Claude Léon, en la única oportunidad en la que se refirió a este texto: “si Sartre publie son *Traité de Morale*, je publie mon *Traité de civisme*” (Vian en Laforet, 1999: 41). Boris ha decidido combatir a Sartre, pero no lo hará en un plano personal, sino desde sus ideas políticas y filosóficas (Laforet, 1999: 43).

Durante los años en que Vian se aboque al *Traité*, conocerá a Marcel Degliame, quien había sido secretario de la Federación C.G.T. del Textil en vísperas de la guerra, militante comunista, y que será el coronel Fouché de las luchas clandestinas. Arnaud refiere que al conocerlo, Vian queda conquistado (Arnaud, 1990: 191). Laforet, a su vez, observa que, según Claude Léon, nuestro novelista quedó impresionado no por el militante político, sino por el hombre de acción, el aventurero. Sostiene, incluso, que vivió, a través de los relatos de Degliame, la acción y el compromiso físico como no lo había hecho antes. Entre ambas figuras se desarrollaron numerosas discusiones políticas. Laforet y Arnaud coinciden en afirmar la relevancia de este militante en el creciente interés de Vian en materia política.

Boris trata, como apunta Laforet, de elevar sus primeras armas contra Sartre y el existencialismo. Y dicho intento puede ser considerado como un acto político. Para Maurice Gournelle, “le *Traité de Civisme* est un acte politique” (Gournelle en Laforet, 1999: 64). El texto se presenta, así, como una tentativa individual de aportar soluciones políticas, económicas, principalmente por intermedio de la ciencia y la técnica (Laforet, 1999: 70). Su lucha consistirá, según afirma el crítico, en oponer su concepción del lenguaje, liberador del individuo, al lenguaje del poder, imperativo y opresivo (Laforet, 1999: 84), ya que para Vian lo que importa es, en efecto, el individuo. En la lectura de Louis Le Leu<sup>8</sup>, Boris encontró una confirmación de sus ideas: en *L'Organisation sociale*, este autor asegura que la política jamás sirvió más que a los hombres políticos, y que resulta imposible que sea de otro modo por el sencillo motivo de que los intereses del pueblo no son políticos, sino más bien económicos, morales e intelectuales (Le Leu en Laforet, 1999: 142). Ciertamente, según Maurice Gournelle, Boris estuvo vivamente interesado por aquellos que ponían en evidencia la preponderancia de la economía (Gournelle en Laforet, 1999: 143).

---

<sup>8</sup> No se ha hallado mayor información de dicho autor, tan sólo las observaciones de Laforet en sus comentarios al *Traité de civisme* dada la influencia de Le Leu sobre Vian.

Vian abordará esta polémica a partir de tres ejes temáticos: el del compromiso (directamente sartreano, y que conlleva el tratamiento de la actividad estética); el del trabajo (vinculado con el marxismo); y el de la epistemología (Laforet, 1999: 41).

Nos centraremos, entonces, en el primer eje temático, que es el que resulta de interés para el presente capítulo.

Boris considera a su tratado una obra útil: no se trata de discurrir, sino de actuar, de erigir una doctrina directamente aplicable al nivel de la praxis (Laforet, 1999: 148). Es por este motivo que estima que la solución para los conflictos contemporáneos no es política y que el análisis político, por más brillante que sea, permanece totalmente al margen de la cuestión. Como precisa Arnaud, Vian “no conoce a los políticos, pero mantiene amistad con un grupo de intelectuales a quienes los problemas políticos preocupan e invitan -para resolverlos- a «integrarse» en la historia” (Arnaud, 1990: 189). Y así llega, incluso, a afirmar que “[...] croire en 1954 que la politique ait jamais résolu un problème, avant que la technique ne l’ait elle-même résolu, cela confine à l’idiotie” (Vian, 1999: 150). La política es, a su parecer, abdicación en pos de las masas y en desmedro del individuo (Laforet, 1999: 38). La sociedad etiqueta y el partido político actúa como una etiqueta más que no posee otra función que la de limitar doctrinalmente la multiplicidad de posibilidades de cada uno (Laforet, 1999: 60). De este modo, el antiguo colega de Sartre se opone a la revista en la que él mismo había tomado parte, revista que después de la Liberación había conocido una cierta gloria y tomado activamente posición sobre el plan político (Laforet, 1999: 33). El autor del *Traité* se refiere a sus colaboradores de modo tan explícito en el esbozo de prefacio (que más tarde se convertiría en el capítulo primero de la obra), que acabará por eliminar estas líneas una vez que las causas de irritación del *Traité* se hubieran “difuminado” (Arnaud, 1990: 189):

Eh bien, non, *Les Temps Modernes*, ce n’est pas suffisant. C’est du travail dans l’immédiat, du court terme, du compte rendu, de la tranche de vie, de l’air -au sens du vent. Pour démolir Mac Carthy, une seule méthode; le démolir. L’analyser n’arrange rien. [...] Mac Carthy n’est pas dangereux intellectuellement, mais matériellement; et il n’est utile de l’attaquer que sur le plan matériel. (Vian, 1999: 150)

Para concluir con la posición de Boris en esta materia, Noël Arnaud cita, más adelante, unas líneas correspondientes a nuestro autor que, según considera, hubieran podido constituir uno de los esbozos de prefacio. Dichas líneas fueron, sin duda alguna, escritas por la influencia de *L'Homme révolté* de Camus y en clara alusión a *Les Temps Modernes* (Arnaud, 1990: 194). Observa Boris en ellas que:

Nada habrá en este libro que yo no haya experimentado profundamente. [...] Comprometerse es algo hermoso; pero es preciso leer el formulario antes de firmarlo; y si no os gusta, si no os parece fundamentado, ¿qué otra respuesta existe si no la de componer el propio a partir de los elementos de que se dispone?, cualquier otro método cae en el error, llevado tal vez hasta el delirio, de la interpretación. (Vian en Arnaud, 1990: 194)

## **2. EL ESTEREOTIPO DEL INTELLECTUAL: PARTRE, EL ÉCRIVAIN ENGAGÉ FETICHE Y BRETON, EL AFROAMERICANO**

“Il écrivait en proférant avec le sourire des sarcasmes railleurs sur les auteurs qu’il étrillait allégrement, enveloppant toujours ses coups de poignard d’un humour à la fois anesthésiant et corrosif.”

Frank Ténot, *Boris Vian, le jazz et Saint-Germain*

A fines de estudiar el tratamiento que recibe el lugar común del intelectual en la obra de nuestro autor, dividiremos esta parte, a su vez, en dos: la primera estará consagrada a la figura de André Breton, personaje que aparece en una de las *Chroniques du menteur* de Vian, más precisamente en la titulada “Impressions d’Amérique”. Proseguiremos, luego, con Sartre, cuyo personaje análogo en *L’écume des jours* recibe el nombre de Jean-Sol Partre. Boris caricaturiza, en ambos casos, a figuras altamente referenciales de la intelectualidad francesa, como es posible apreciar: en un caso, del movimiento surrealista, al autor de su manifiesto; y en el otro, del existencialismo, al filósofo que pronto se convertiría en el más afamado exponente de la *littérature engagée*. Es necesario poner de relieve aquí un punto de unión entre los dos autores que son “atacados” por Vian: ambos

estuvieron vinculados a la recepción y revalorización de la alteridad negra, aunque en distintas etapas de ella.

Cabe destacar, en este sentido, la observación de Clouzet de que “[...] querer hacer de Vian un simpatizante, cuando no un discípulo, de las teorías surrealista o existencialista resulta de una audacia por lo menos abusiva” (Clouzet, 1976: 72). Esta idea es reiterada por Claire Julliard a propósito de *L'écume des jours*, novela que ha sido catalogada como surrealista por distintos pasajes categorizados como oníricos. Para la autora, “[...] ce qui fait la particularité de Vian, c'est de n'être jamais reductible à une école, à une époque ou à un style” y asegura, además, que André Breton y su grupo habían manifestado una franca aversión por dicha novela (Julliard, 2007: 106). Ambos parecen coincidir en su voluntad de impedir que Vian sea adscrito a cualquiera de estas dos corrientes intelectuales.

Con respecto al primer autor en cuestión, Day Moore, en su capítulo “Jean-Sol Partre”, asevera que:

One particular piece, “Impressions d'Amérique”, was the most damaging for Vian's relationship with the board, but was also the one that resonated most clearly with *J'irai cracher sur vos tombes* and his jazz criticism. Vian wrote his “Impressions” on or around June 10, 1946, but the submission was turned down by the editorial board shortly thereafter. His work subsequently remained unpublished until 1974. Originally, the column was to have been printed for the August/September, 1946 issue of *Les Temps Modernes*. This issue was dedicated to writings about and from the “U.S.A.”, and included essays on sexuality, folk music, and democracy in the United States. [...] Vian himself translated an American piece on negro spirituals, which was included, though his own thoughts on America were not. (Day Moore, 2003: 33)

Jones ofrece una posible explicación a la causa de que no fueran inmediatamente publicadas sus “Impressions”: “To Sartre, Vian's stream-of-consciousness imaginings about the U.S. must have been irritating, at best. Sartre had been there, and had made a serious effort to get to know the mythical beast which had fascinated the French intellectual establishment for twenty years” (Jones, 1994: 213 y 214). Y a esto agrega: “Vian here, as in certain Sullivan sequences, is treading on the thin ice between satirizing racist attitudes and inadvertently fostering them; the editors of *Les Temps Modernes* may have opted for the latter interpretation” (Jones 1994: 215). No es Jones el único que ha destacado dicha ambivalencia en el tratamiento del cliché por parte de Vian: Scott, por ejemplo, también ha

afirmado con respecto a la primera novela Sullivan que “far from overthrowing white prejudices, *J’irai cracher sur vos tombes* only reinforces them” (Scott, 1998: 154).

En este texto, Vian relata su llegada con Astruc a los Estados Unidos en submarino, “pour ne pas aborder les Etats-Unis avec du préjugé [...]” (Vian, 2006: 79). Las “Impressions” se encuentran divididas en ocho partes, que relatan distintos episodios de la estadía de ambos protagonistas en el país antedicho. Es exactamente en la segunda el momento en el que el cineasta y el escritor se encontrarán con André Breton, quien se había mudado a “[...] New York during the Vichy period, exiling himself amongst the New York intelligentsia, all the while disclaiming American culture and language [...] Breton’s fear of American English as well as distate for America [...]” (Day Moore, 2003: 33 y 34). Vian-personaje manifiesta, por tanto, su confusión al encontrarse con Breton en las siguientes circunstancias:

J’ai fini par rencontrer André Breton en plein Harlem, dans une petite boîte assez crasseuse, ça s’appelait Tom’s; pas de doute, c’était lui. Mais quel camouflage!... Il s’est passé au noir; on dirait absolument un vrai Nègre, il a même des grosses lèvres de Nègre et des cheveux crépus, et il parle comme un Nègre. Il se fait appeler Andy, les autres n’ont pas l’air d’avoir beaucoup de respect pour lui. (Vian, 2006: 85)

A continuación, Boris le pregunta si tiene la intención de volver a Francia, y he aquí la respuesta que recibe a cambio:

«...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 an’lookin’always for fuck. Lawd don’t likes that man, sure Lawd don’t likes that» (Vian, 2006: 85)

Ante esta situación, Astruc concluye que irremediamente: “C’est une perte pour le surréalisme...” (Vian, 2006: 85 y 86). El encuentro posee una gran carga satírica y la víctima de esta variante humorística resulta aquí Breton, metamorfoseado en negro.

Por su parte, éste último estaba comprometido en relaciones editoriales con escritores africanos y tenía un interés ideológico en la cuestión de la identidad negra. De hecho, editó un libro del poeta Aimé Césaire, cuyo prefacio había llevado a cabo. Sartre también había hecho lo propio con Senghor. Ambas piezas sirvieron para la legitimación del trabajo de escritores francófonos. Sin embargo, estos prefacios y el mismo acto de realizarlos, traen al centro del debate el rol de los críticos franceses en los trabajos de

escritores africanos. La relación de Sartre y Breton con estos autores, al igual que su visión de la identidad negra, contrasta con la propia relación de Vian en su construcción de la negritud (Day Moore, 2003: 35).

El surrealismo de Breton, precisamente, pretendía lograr la emancipación humana del racionalismo occidental y buscaba, en consecuencia, inspiración en las experiencias y el arte de otros grupos raciales y culturales (Day Moore, 2003: 35). Breton encontró en la poesía de Césaire ecos de sus propias preocupaciones por la liberación social y la revolución. Halló en este nuevo movimiento, la *négritude*, en el retorno a esta denominada visión primitiva, el futuro del surrealismo. No obstante, para él, dicho movimiento sólo tenía lugar en tanto permitiera el avance intelectual europeo, y no como un movimiento independiente del surrealismo. La *négritude* de Césaire servía, entonces, como un paso necesario en el despertar del surrealismo (Day Moore, 2003: 37). La visión de Breton de la poesía negra resultaba, por consiguiente, utilitaria. Y cabe destacar, en este sentido, la observación de Day Moore de que “Breton’s intellectual appropriation of Césaire restricted the power of *négritude*’s message for he incorporated it into the framework of French intellectualism” (Day Moore, 2003: 38).

Para Jones, este pasaje de las “Impressions” satiriza la obsesión francesa con el arte negro de origen primitivo. Stovall asegura, al respecto, que “before the war many Parisian artists and intellectuals had displayed a fascination with “primitivism” [...] the war sharply increased this fascination, for African culture seemed to embody a lush, naive sensuality and spirituality that cold, rational Europeans had lost” (Stovall, 1996: 31). Añade a esto que los surrealistas “championed black art for its subjectivity and directness of expression”, pero “such a view of African culture owed more than a little to some hoary stereotypes, in particular that of the ‘noble savage’. Far from maintaining that blacks were the equals of whites, it asserted or at least implied that their lack of intelligence and civilization were virtues, not vices” (Stovall, 1996: 31 y 32) En efecto, Vian aquí utiliza los esencialismos más básicos de la alteridad negra, a saber: “[...] big lips, kinky hair, an aversion to water travel and sexual obsessions” (Jones, 1994: 215). La concepción de la otredad negra forjada por el surrealismo, al estar asentada en el esencialismo del “primitivismo”, supera el elogio para convertirse en una visión estereotipada de la cultura negra y que sólo logra ratificar los

prejuicios blancos (Stovall, 1996: 111). Como esta revalorización, y hasta apropiación, de la cultura ajena se construye a partir de visiones estereotípicas, Vian le adjudica éstas últimas a Breton en su encuentro en la tan ajena Norteamérica: “Breton has essentialized négritude, and black identity, within the constructs of surrealism; this move fixes black identity within a binary system, thus reinforcing the notion of identity that *is*, rather than is performed” (Day Moore, 2003: 38 y 39). Es de este modo que Vian ataca al surrealismo desde su propio seno: atribuye a la figura más relevante del movimiento aquello que el movimiento revaloriza en la alteridad, y que en la lectura vianesca termina siendo un lugar común constitutivo del estereotipo. Y, en palabras de Day Moore, podemos concluir que: “Thus, in depicting Breton as stereotypically African-American, Vian has responded directly and indirectly to the tradition of French colonial and post-colonial literature, intellectualism, and surrealism” (Day Moore, 2003: 39).

En cuanto a Sartre, Laforet asegura que Boris le reprocha el hecho de haberse convertido en el *maître à penser* de una generación, haber dominado la posguerra con una teoría filosófica cualquiera. En el seno del existencialismo, Boris recusaba ante todo la noción de compromiso, ya que veía en este término algo de incondicional que limitaba la libertad individual (Laforet, 1999: 38). El tema del compromiso es presentado explícitamente en *L'écume des jours* (Laforet, 1999: 41), así como en la antes mentada crónica “Chronique du menteur engagé” o “Pas de crédits pour les militaires”. Ya hemos establecido en el subtítulo anterior en qué consiste este concepto del *écrivain engagé* planteado por el existencialismo sartreano. En adelante, nos abocaremos al análisis de cómo dichas pautas se presentan en el personaje de Partre deformadas por Vian, quien implosiona, en consecuencia, el estereotipo del intelectual que regía por aquellos años.

Julliard pone de relieve una de las originalidades de *L'écume des jours* al afirmar que ésta describe a los personajes más emblemáticos de la época, uno de los cuales es Sartre, la figura más sobresaliente de la corriente filosófica que prevalecía en ese entonces. Como afirma Jones,

A continuous satirical thread in the novel is the character of Jean-Sol Partre and [...] At the outset, everyone is taken with Partre. Nicolas, the cook, is “Président du Cercle Philosophique des Gens de Maison de l'arrondissement” where “[i]l y sera parlé de l'engagement. Un parallèle est établi entre l'engagement d'après les théories de Jean-Sol Partre, l'engagement ou le reengagement dans les troupes coloniales, et

l'engagement ou prise à gages des gens dits de maison par les particuliers". (Jones, 1994: 209)

Se trata de una de las primeras menciones en la novela de las teorías sartreanas y ésta hace hincapié, sin más ni menos, en la cuestión el compromiso.

Por su parte, Chick, sobrino de Nicolas, está obsesionado con las *memorabilia* sartreanas y, a medida que su obsesión va transformándose en un fetiche auto-destructivo, la mención de Partre y los artefactos partreanos comienzan a connotar un vicio lamentable (Jones, 1994: 209). Asegura Jones, al respecto, que la crítica vianesca del fenómeno sartreano en *L'écume des jours* "[...] is primarily of the social mechanisms of cult worship, with which Vian was already extensively familiar" (Jones, 1994: 211). La asunción de una doctrina filosófica y la consecuente idolatría de su máximo exponente representan la anulación de la individualidad exaltada por Vian. Sartre es metamorfoseado, de este modo, en un ídolo intelectual. Chick llegará, inclusive, al punto de ofrecer una sortija en forma de náusea a su prometida, Alise. Según Julliard, la pasión que Chick profesa por Sartre toma proporciones nefastas, a tal punto que está más dirigida a los objetos relativos al maestro -lo que caracteriza la idolatría- que a sus propias ideas (Julliard, 2007: 111). Y así lo atestiguan numerosos episodios de la novela, en los que Chick se muestra como un coleccionista de cuanto objeto vinculado al filósofo encuentre: en el capítulo 42, verbigracia, se vuelve el dueño de una edición de *La lettre et le néon* con una huella digital de Partre, libro que, por lo demás, ya poseía. También adquiere, en el mismo capítulo, un par de pantalones con quemaduras de pipa y una pipa que lleva la marca de sus dientes. Más adelante, el narrador nos revela, asimismo, que Chick compraba los libros, los encuadernaba y los guardaba en un estuche. Reservaba una estantería específica para las ediciones normales, destinaba otros espacios para variantes y manuscritos, en nichos especiales ubicaba primeras impresiones y páginas especiales. Hacia el final de la obra se nos presenta a Chick colgando, en primer lugar, la ropa de Partre en el lugar correspondiente a la suya y, luego, besándola.

Sin embargo, nos encontramos previamente con un clímax satírico del fetiche partreano: su conferencia, que tiene lugar en el capítulo 28. Éste se abre con la descripción de un espacio atiborrado de fieles iniciados en la doctrina filosófica, que atravesaban los pasillos con facilidad, gracias a que "seuls les purs, les au courant, les intimes, avaient des vraies cartes, très facilement reconnaissables des fausses [...]" (Vian, 1972: 73). Chick

había estado esperando allí desde el día anterior, y se había hecho acreedor de su lugar de privilegio gracias a la suplencia que realizaba del portero, al cual le había roto, para ello, la pierna izquierda. El público que aguardaba al conferenciante era peculiar y es delineado del siguiente modo: “Ce n’étaient que visages fuyants à lunettes, cheveux hérissés, mégots jaunis, renvois de nougats et, pour les femmes, petites nattes miteuses ficelées autour du crâne et canadiennes portées à même la peau, avec échappées en forme de tranches de seins sur fond d’ombre” (Vian, 1972: 73). Julliard señala, con respecto a los concurrentes, que “[...] Vian croque à présent l’existentialiste type” (Julliard, 2007: 111). Pues, en efecto, la gente allí reunida conforma una deformación burlesca de los popes del existencialismo, Sartre y Beauvoir.

La hora de la conferencia se aproximaba y entre el público crecía la excitación. Jean-Sol estaba llegando, con toda la pompa que corresponde a un gran maestro:

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. [...] A grandes enjambées, l’éléphant se frayait un chemin dans la foule et le piétinement sourd des quatre piliers s’agitant dans les corps écrasés se rapprochait inexorablement. Devant la porte, l’éléphant s’agenouilla et les tireurs d’élite descendirent. D’un bond gracieux, Partre sauta au milieu d’eux et, ouvrant la route à coups de hache, ils progressèrent vers l’estrade. (Vian, 1972: 74)

Jones observa, al referirse a este pasaje, que la escena climática es la orgía de adulación que rodea la lectura de Partre, “[...] probably based on Sartre’s Club Maintenant *conférence* of October 29, 1945 in a hall on the Rue Jean-Goujon” (Jones, 1994: 209). A esto agrega que, según la biógrafa de Sartre Annie Cohen-Solal, en el momento “he fascinated and seduced: people fought to meet him, to know him, to watch him think” (Cohen-Solal en Jones, 1994: 209). De igual manera, Simone de Beauvoir describe la lectura en *La force des choses* del siguiente modo: “il vint une telle foule que la salle ne put la contenir: ce fut une bousculade effrénée et des femmes s’évanouirent” (Beauvoir en Jones, 1996: 210). Julliard refiere que en este famoso coloquio, *L’existentialisme est un humanisme*, Sartre defendía precisamente su compromiso frente a los críticos cristianos, por un lado, y ante los ataques reiterados de los comunistas, por otro, que lo acusaban de preconizar una filosofía de la desesperanza. La biógrafa de Vian continúa con el retrato de

esta conferencia: “Très attendue, la soirée tourna vite à la bousculade. Trois cents personnes, soit beaucoup plus que la salle n’en pouvait contenir, s’étaient entassées pour écouter dissenter, avec l’extraordinaire aisance et la fluidité qui le caractérisaient, le pape de l’existentialisme” (Julliard, 2007: 109). Puede apreciarse, por consiguiente, que “Vian’s description of the Partre conference carries these notions to their logical extreme [...]” (Jones, 1994: 210). En cuanto al desarrollo en sí del coloquio, escuchar la lectura resultará imposible por la excesiva concurrencia, la multitud de voces que se superponen unas sobre otras, al punto de que, no mucho después, “[...] the ceiling collapsed under the weight of fans straining to hear and the event ended in chaos” (Jones, 1994: 210). Clouzet, por su parte, sostiene que

[...] no es su concepción de la existencia lo que les reprocha entonces a través de sus farsas, sino únicamente la obnubilación y el fanatismo de algunos existencialistas, o tenidos como tales, quienes profesaban en esta época una devoción sin mácula al maestro y a sus santas criaturas. [...] Lo que Vian menosprecia es la intolerancia de quienes se rinden sin condiciones a una ideología, cualquiera que sea ésta. Y si a veces algunas bromas llegan tomar por blanco al mismo Sartre, es porque, como hace notar Noakes, Vian no duda en insinuar que, en gran medida, el maestro *es responsable de los excesos de sus hijos espirituales*<sup>9</sup>. (Clouzet, 1976: 75)

Sin embargo, y a pesar de cuanto refiere Clouzet, la sátira no acaba en el fetichismo en torno a la figura de Sartre. Jones especifica que “Vian was primarily a social critic, his parodies of existential thought were restricted to word-play using lexemes skimmed from the surface of Sartre’s work, especially nausea (from *La Nausée*)” (Jones, 1994: 211). El crítico Michel Rybalka es quien ofrece una lista de los trabajos coleccionados por Chick vinculados al sema “náusea”. Entre ellos se destacan la *Paradoxe sur le Dégueulis*, la *Choix préalable avant le haut-le-coeur* (texto editado en papel higiénico no pre-cortado), el *Vomi*, el *Remeugle*, el *Renvoi de Fleurs*, entre otros (Rybalka en Jones, 1994: 211). No sólo eso, sino que, incluso, “Vian also played extensively with *engagement*, *néant*, *existence*, and so on, but never at the level of doctrine” (Jones, 1994: 211). Vemos, por tanto, una serie de isotopías que reiteran, aunque sea de modo superfluo, términos axiales de la filosofía existencialista. Si bien no desarrollan la teoría en profundidad, cabe cuestionar aquí hasta qué punto resultan superficiales estas menciones si se considera, a nivel connotativo, la

---

<sup>9</sup> En cursiva en el original.

función satírica que desempeñan. Remiten someramente al existencialismo, pero lo ridiculizan y, así, lo cuestionan.

Finalmente, Alise, hastiada del fanatismo de Chick por Partre, que había acabado con su relación, decide asesinarlo. Su prometido había dilapidado en objetos partreanos las riquezas que su amigo Colin le había entregado a fines de consumar el matrimonio. Alise había vendido, inclusive, sus joyas para alimentar la pasión de Chick por “[...] Partre, the intelectual superstar [...]” (Jones, 1994: 210). Utilizará, por tanto, un arranca-corazones, arma medieval, con el objetivo de extraer el corazón de Partre, y luego el de los vendedores de libros, uno por uno. El homicidio del filósofo en manos de Alise será narrado como sigue:

-Vous voulez défaire votre col? demanda-t-elle.

- Écoutez, dit Jean-Sol en retirant ses lunettes, je trouve cette histoire idiote.

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. Elle prit le manuscrit de *l'Encyclopédie* et le déchira. Un des garçons vint essuyer le sang et toute la cochonnerie que cela faisait avec l'encre du stylo sur la petite table rectangulaire. Elle paya le garçon, ouvrit les deux branches de l'arrache-coeur, et le coeur de Partre resta sur la table; elle replia l'instrument brillant et le remit dans son sac, puis elle sortit dans la rue tenant la boîte d'allumettes que Partre gardait dans sa poche. (Vian, 1972: 156)

En lo que respecta a Chick, éste había dejado de pagar sus impuestos para costearse sus fetiches. Por dicho motivo, terminará siendo atacado en su propia casa por dos agentes, quienes le dispararán. Chick defenderá por última vez sus libros mientras se les acercan los agentes hasta que “la figure de Chick était toute noire. Sous son corps, la flaque de sang se coagulait en étoile” (Vian, 1972: 161).

### **3. VIAN, CONSTITUCIÓN DEL ESCRITOR MARGINAL**

1946 pareció ser un año intenso para Boris desde el punto de vista literario: comenzó algunas obras que publicó al año siguiente, y concluyó otras que había empezado en ese período. Así lo señala Clouzet al considerar que “en 1946 Boris Vian tuvo ocasión

de desplegar su sorprendente facilidad de expresión literaria y su excepcional vena creativa” (Clouzet, 1976: 27). Dentro del grupo de las obras concluidas, se halla *L'écume des jours*, que fue acabada por Vian a comienzos de dicho año. En junio, como ya se ha expuesto con antelación, comenzó su colaboración en *Les Temps Modernes*; en agosto «tradujo» *J'irai cracher sur vos tombes*; en septiembre emprendió la redacción de *L'automne à Peking*, que terminó dos meses más tarde. El crítico antedicho resume la actividad vianesca a lo largo de 1946 del siguiente modo:

He aquí su labor durante menos de un año: tres novelas, una obra de teatro, crónicas, artículos, ejercer su profesión de ingeniero..., y sin contar las horas que pasó en Saint-Germain-des-Prés. Su ritmo de producción y la diversidad de sus ocupaciones resulta desconcertante. (Clouzet, 1976: 27)

Sin embargo, también nota que las ambiciones literarias de Vian, a partir de fines de los cuarenta, fueron declinando con el correr de los años debido a sus reiterados fracasos, “[...] fracasos que él llegó a creer irreversibles” (Clouzet, 1976: 84). Ahora bien, ¿a qué fracasos alude Clouzet? Pese a que sus enfrentamientos con la crítica y la industria editorial sobrevinieron por causas diversas, y, a su vez, textos diversos, hubo una caída que, sin duda, fue la que más impacto ejerció en su carrera literaria: la pérdida del “Prix de la Pléiade”.

Julliard recuerda este episodio de su vida con minuciosa precisión: interesado y divertido, Sartre asegura a Queneau y Lemarchand que otorgaría su voto a la novela de Vian para el premio. Da su aprobación, asimismo, como ya ha sido relatado, para una pre-publicación de un pasaje de las primeras páginas en el número de *Les Temps Modernes* que aparecería en el mes de octubre. Boris está entusiasmado. Tiene la seguridad de llevarse la prestigiosa distinción, dotada de 100.000 francos, una fortuna para la época. Será así entronizado en el medio literario, cuyos secretos aún desconoce. Tal vez podrá, incluso, abandonar su trabajo para consagrarse a la escritura. Es la promesa de este premio reciente, creado en 1944. Jacques Lemarchand es el secretario del jurado, que está compuesto por escritores de renombre: Sartre, Camus, Eluard, Malraux, Arland, Joë Bousquet, Paulhan, Queneau, Blanchot, Grenier y Roland Tual. Todavía novato en este microcosmos, Boris no duda un segundo de los numerosos apoyos de los que se ha asegurado, entre ellos el de Paulhan, que le valdrían la recompensa esperada. *L'écume des jours* compite con *Terre du*

*temps*, una selección de poemas de Jean Grosjean, poeta religioso que había abandonado los hábitos y colaboraba en la *Nouvelle Revue Française*. Vian está seguro de sí mismo frente a Grosjean y a sabiendas de los apoyos con los cuales cuenta. La decepción, sin embargo, pronto se equiparará a sus tamañas ilusiones. El 25 de junio, el premio es concedido por ocho votos a la obra del sacerdote, contra tres otorgados a Boris Vian, y uno a Henri Pichette, quien, además, no competía. Paul Eluard, al parecer, había tenido la idea de votar por él a fines de esquivar la querrela que oponía a partidarios y adversarios de *Terre du temps*. Grosjean fue, en efecto, beneficiado por una campaña llevada por su amigo Malraux, cuyas *Antimémoires* había prefaciado (Julliard, 2007: 115 y 116).

Arnaud apunta que Vian aceptó mal el hecho de que este premio concedido a un manuscrito le fuera negado y más aún que osaran preferir la obra de un cura a la suya (Arnaud, 1990: 111). Julliard se manifiesta afín a esta idea al asegurar que Boris reaccionó con la fogosidad de su juventud, ya que no digería la humillación. Y, sin vacilar, arreglará sus cuentas con el editor en su poema “J’ai pas gagné le Prix de la Pléiade”, en unos versos que atestiguan su despecho:

Nous étions partis presque-z-équipollents  
Hélas! Tu m’as pourfendu et cuit, Paulhan.  
Victime de pets d’un Marcel à relents  
J’ai-z-été battu par l’Abbé Grosjean.  
Qui m’a consolé, c’est Jacques Lemarchand  
Mais mon chagrin, je le garde en le remâchant  
Je pleure tout le temps  
Que n’eau, Que n’eau.  
Sarr’ apprendra, qu’ils m’on dit en rigolant,  
A ne pas écrire des poésies mystère.  
Alors, je m’y mets.  
J’ai mal à ma rapière.  
Mais je ne le dirai jamais.  
Je vais faire une pensée  
Bouchez-vous le nez  
Vous entendrez le bruit  
Je crois que ça suffira.  
(Vian en Arnaud, 1990: 111)

Explica Julliard, más adelante, que sólo Sartre, Queneau y Lemarchand brindaron un soporte incondicional a su pupilo hasta el final. Pero Vian, convencido del valor literario de su libro, no calmó inmediatamente su ira, sino que se dirigió a Gallimard. Allí exigió

reunirse con Gaston, ante quien expresó en voz alta y con ahínco lo que pensaba acerca de Paulhan, “réaction bien peu diplomatique qu’on lui fera payer par la suite”. Avergonzado por este alboroto, Gaston aceptó una propuesta conciliadora de Queneau: ésta consistía en conceder tanta publicidad al libro de Vian como al de Jean Grosjean. Pocos eran los jóvenes autores que obtenían semejantes privilegios y Gaston se lo hizo comprender (Julliard, 2007: 117 y 118).

Bertazza pone de relieve la ironía y contradicción de esta pérdida, ya que, a cincuenta años de su muerte (en el año 2010), se aseguró “[...] su inesperada entrada de honor a la colección de La Pléiade [...]” (Bertazza, 2009: 1). Y subraya que resulta especialmente irónica si se tiene en cuenta que uno de los grandes golpes que sufrió Vian en su carrera de novelista fue el hecho de no haber ganado, contra todos los pronósticos, este premio (Bertazza, 2009: 3).

Con gran ironía, tiempo después, en *L’automne à Peking* su contrincante aparecerá transformado en el Abad Petitjean, en un evidente *jeu de mots* que pretende reducir en valor a su opositor.

Es claro que, como ya ha sido explicado, debe de haber resultado un golpe duro para Vian, puesto que “[...] su trabajo de novelista fue, con su actividad de músico, la auténtica pasión de Boris y sufrió tanto por su fracaso como por su forzada renuncia a la trompeta” (Arnaud, 1990: 110). Son numerosos los autores que coinciden en esta observación. Laforet, en su introducción al *Traité*, cita a Maurice Gournelle, para quien Boris estaba molesto por su reputación de autor de escándalo y eso lo limitó. Sufría también por el fracaso de sus novelas (Gournelle en Laforet, 1999: 51). Repite esta idea al asegurar que Boris sufría de su fracaso en librerías, de la reputación con la cual la prensa lo había gratificado y esto explica su desánimo y su exasperación, que frenará, más adelante, la redacción del *Traité*. Debemos recordar, en este sentido, el capítulo primero de *J’irai cracher sur vos tombes*, cuando se relata el momento en que Lee conoce a su empleador y le pregunta qué tipos de libros son los más vendidos. Hansen, el encargado, le responde : “Romans. Mauvais romans, mais ça ne nous regarde pas. Livres religieux, pas mal, et livres d’école aussi. Pas beaucoup de livres d’enfants, non plus de livres sérieux” (Vian, 2010a: 14).

En este sentido, es conveniente destacar la observación de Jones, para quien la negación del “Prix de la Pléiade” para *L'écume des jours* en junio de 1946 significó el refuerzo de su tendencia a la marginalidad (Jones, 1994: 208). Es, justamente, en este último vocablo en el que pretendemos focalizarnos. Han corrido ríos de tinta en torno a la cuestión de la recepción de Vian. J. K. L. Scott consagra su capítulo “Boris Vian-Myth and reality” (Scott, 1998: 1 a 38) al estudio de este asunto. Vincula su marginalidad, fundamentalmente, a su *succès de scandale*, *J'irai cracher sur vos tombes*, obra que estudiaremos especialmente en el capítulo siguiente. Sin embargo, hemos visto que del mismo modo en que en determinado momento de la vida de Vian se percibe su inclusión dentro de los grupos intelectuales de la época (inclusión que no significa comunión ideológica), también podría apreciarse una posterior segregación de ellos. Y no sólo eso: algunos autores tienden a subrayar su carácter marginal dentro de los propios grupos. Day Moore, por ejemplo, observa que “clearly, Sartre was a cultural “power” to be reckoned with. This is particularly significant for Vian because his work was consistently viewed as marginal to the more ‘serious’ contributions to the journal and concerns of the Saint-Germain community” (Day Moore, 2003: 32). A su vez, Jones nota este hecho y lo pone de relieve cuando afirma que las obsesiones marginales de Vian se habían vuelto dominantes en sus textos y que “they were soon to become marginal again as Vian [...] found that his difference was ultimately unacceptable to many in the literary establishment” (Jones, 1994: 207), por lo cual sus columnas comenzaron a ser rechazadas. Ante semejantes acontecimientos, cabe preguntarse si su marginalidad tiene, además, algún tipo de relación con la burla de sus contemporáneos a la que se refiere Ténot en el epígrafe citado al comienzo del capítulo. Resulta difícil, sino imposible, establecer qué fue primero: si la burla o la marginalidad, que implicó, simultáneamente, el fracaso de sus obras, consideradas marginales como su mismo autor. De cualquier manera, es evidente que Boris Vian acabó excluido no sólo de los grupos intelectuales, sino también del canon literario epocal.

Sin embargo, este fracaso se muestra relativo si se tiene en cuenta el hecho de que Vian pudo vivir holgadamente durante un largo período de su existencia gracias a la

escritura. Llegaría, entonces, el personaje que forjaría su mito y amasaría su fortuna: Vernon Sullivan.

#### **4. VERNON SULLIVAN, EL ALTER EGO (O ALTER NEGRO) DEL ESCÁNDALO**

El 21 de noviembre de 1946 salía a la venta una *nouvelle* titulada *J'irai cracher sur vos tombes*, con sobrecubierta blanca, al estilo Gallimard (Julliard, 2007: 138). ¿Su autor? Vernon Sullivan, un presunto afroamericano cuyo nombre constituía el resultado de la yuxtaposición de otros dos: “Vernon por Paul Vernon, hoy dentista, estudiante de farmacia por aquel entonces, y músico en la orquesta de Claude Abadie; Sullivan por Joe Sullivan, uno de los mejores pianistas de jazz del estilo Chicago” (Arnaud, 1990: 80). El supuesto traductor de la obra, encargado, asimismo, del prefacio, era el francés Boris Vian. En estas 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 oeuvre ait été refusée en Amérique. (Vian, 2010a: 7 y 9)

Antes de la publicación, sin embargo, el verdadero autor tuvo la idea de testear el manuscrito ante Marcel Duhamel, el 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; c'est censé se passer à Harlem et la violence systématique, 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: 138 y 139)

Tal como explica Day Moore, la París de la post-guerra experimentó la boga de la cultura y literatura norteamericana como nunca antes. Particularmente, las novelas negras fueron inmensamente populares. Fueron llevadas a la escena literaria francesa por el recién mentado Marcel Duhamel. En 1946, con la casa de publicación Gallimard, éste comenzó a

editar una serie de historias detectivescas, que se conocieron en Francia como la “Série Noire”. Añade a esto Allistair Rolls:

[...] Boris Vian and his wife (at the time of writing *L'écume des jours* he was still married to Michelle Léglise) were fluent in English -both were involved in translating American detective novels, such as Raymond Chandler's *The Big Sleep* and *Lady in the Lake*, for La Série Noire. (Rolls, 2005: 104)

Según asevera Lapprand, “[...] Vian favorise directement l'adoption du genre policier en France, genre littéraire au statut encore précaire à l'époque [...]” (Lapprand, 1992: 538).

Fue durante el influjo de estas novelas “delictivas” norteamericanas que Jean d'Halluin, el editor de Éditions du Scorpions comenzó a publicar también novelas negras. Arnaud precisa que d'Halluin deseaba sanear sus finanzas mediante la publicación de un best-seller. Confía, entonces, su proyecto a Vian. Al solicitarle su opinión con respecto a la elección de una novela americana para poder lanzar al mercado, nuestro autor le responde: “¿Un best-seller? Dame diez días y te fabricaré uno” (Vian en Arnaud, 1990: 80). Fue en agosto de 1946, por tanto, que d'Halluin desafió a Vian a escribir una novela de esta índole en un lapso de dos semanas. Superando el desafío, Vian completó *J'irai cracher sur vos tombes* en menos tiempo del que le había sido concedido (Day Moore, 2003: 8). Arnaud detalla cómo se llevó a cabo esta empresa: el 5 de agosto de 1946, Boris abandonaba París por Saint-Jean-de-Monts, situado en la Vendée, donde transcurrirían sus vacaciones en compañía de su mujer Michelle, André Reweliotty y Georges d'Halluin, músico de la orquesta de Claude Abadie y hermano de Jean d'Halluin. Las “vacaciones pagadas” se vieron reducidas de un mes, como habían proyectado inicialmente, a quince días. Cuando Boris regresara a París, el 20 de agosto, llevaría consigo el manuscrito del texto (Arnaud, 1990: 79).

En lo que respecta a la acogida que recibió la obra, en el capítulo que consagra a estudiar el vínculo Vian-Sullivan, Julliard considera que la breve nota publicada en *La Dépêche de Paris* a propósito del lanzamiento de la novela resultaba “asesina”. Ésta sostenía que

Il paraît que nul éditeur américain n'a osé publier cette élucubration maladive d'un metis. C'est à l'honneur de l'édition américaine, et il faut déplorer qu'il se soit trouvé en France un traducteur et une firme pour diffuser cette incivilité sénile et malhonnête. C'est sur le livre qu'on peut cracher. (Julliard, 2007: 139)

Por su parte, el diario *Franc-Tireur*, nacido de la Resistencia, 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 ofreció sus apreciaciones sobre el libro en el semanario *Spectateur*. Este crítico de la *Nouvelle Revue Française* pronunciaba desde este medio sus dudas -y tal vez contara con alguna clase de información- sobre la real autoría del texto. Pedía, entonces, esperar a la publicación del texto original (Julliard, 2007: 139 y 140). Algunas semanas más tarde, Kanters proclamaba nuevamente y con mayor especificidad su presentimiento, aunque en esta ocasión desde *Carrefour*: “Boris Vian, ne serait-il pas, par hasard, l'auteur du roman dont il se dit traducteur, *J'irai cracher sur vos tombes*? N'oublions pas qu'il a créé à *Temps Modernes* la 'Chronique du Menteur'” (Kanters en Julliard, 2007: 140). Esta insinuación, que, por lo demás, se mostraba fundada, encendió la curiosidad de muchos. Fue retomada en más de una oportunidad, sin que nadie pudiera establecer alguna prueba sobre la paternidad verdadera del texto. La prensa de derecha, en particular, se manifestó interesada en el asunto y lo siguió con proximidad. Pero también lo hicieron los especialistas de la literatura anglo-americana. Tal es el caso de Maurice Nadeau, quien subrayó el carácter fabricado pero talentoso del libro y evocó la posibilidad de un pastiche de novela americana.

Julliard concluye definiendo el revuelo despertado por el tal Vernon Sullivan del siguiente modo: “La mystification a fonctionné à merveille. L'ébullition parisienne est à son comble. Chaque semaine de cette nouvelle année 1947 lui apporte un nouveau lot de supputations. Avec Jean d'Halluin, il lit la presse en riant de coeur” (Julliard, 2007: 140).

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 *Vercoquin et le Plancton*, el *Samedi-Soir* exclamaría desde su titular: “Vernon Sullivan n’a pas signé le dernier livre de Boris Vian” (Julliard, 2007: 141).

La estratagema del pseudo-autor engañó a muchas audiencias. La idea de que el material que Vian estaba presentando era demasiado “subido de tono” para el público lector norteamericano le sumó atractivo, ya que como Vian escribió “prologando” la obra: “On s’efforce, en France, à plus de originalité [...]” (Vian, 2010a: 9). La novela fue un best-seller en Francia en 1947, habiendo vendido más de medio millón de copias hacia 1950. En abril de 1948, Vian reescribió la obra en inglés con la ayuda del norteamericano Milton Rosenthal, pero para el momento de la publicación, el secreto de la autoría salió definitivamente a la luz (Day Moore, 2003: 9).

Pese a que Vian escribió tres novelas más bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan, la primera permaneció en el tiempo como la más controvertida en su recepción entre la población francesa y fue, además, la que más incidió en la carrera de Vian. Y aunque también las otras reflejaban la imaginación racial y las complicaciones sociales que Vian estaba dejando al descubierto, no fueron financiera y literariamente tan exitosas como *J’irai cracher* (Day Moore, 2003: 10).

Resulta ineludible, llegado este punto, abordar el escándalo en el que se vio envuelta la novela. En efecto, los numerosos escándalos en torno a aquélla, pese a lo esperado, no hicieron más que contribuir a la conversión del texto en un best-seller. Como afirma Arnaud, “el escándalo no se producirá enseguida. Ciertamente, Boris Vian y Jean d’Halluin cuentan con él, aunque sólo sea para asegurar el éxito comercial del libro, pero los primeros ecos son más bien decepcionantes” (Arnaud, 1990: 81). Todos ellos, sin embargo, lograron sumarle atractivo: el público deseaba conocer el contenido de la obra que, paulatinamente, había llegado a estar en boca de todos. Las notas en los periódicos proliferan. No obstante, para febrero de 1947, a cuatro meses de su lanzamiento, “[...] la novela sólo es todavía un «pequeño éxito» para la crítica de la revista *Esprit*” (Arnaud, 1990: 81). Luego, y a esas instancias, tan sólo faltaba la entrada en escena del *Comité d’action sociale et morale*, presidido por Daniel Parker, quien ya había manifestado sus quejas contra Gallimard por la publicación de obras de Henry Miller. Pronto, el director del comité se transformaría en el principal detractor de Vernon Sullivan. El 7 de febrero reclamó la prohibición y

confiscación del texto, y citó a juicio a Jean d'Halluin, para comparecer ante un tribunal correccional. Un *inspecteur de la Sûreté* lo había visitado en las “Éditions du Scorpion” con el objeto de advertirle del pedido de embargo. La denuncia contra la obra de “carácter pornográfico” se debía a que ésta significaba un *outrage aux bonnes moeurs* y un libro semejante podía constituir una incitación a cometer actos de exceso y de sadismo (Julliard, 2007: 142). Parker utilizaba como alegato la ley del 29 de julio de 1939 sobre la familia francesa (Arnaud, 1990: 81). Ante la prensa, d'Halluin se defendió mediante la invocación de los grandes nombres de la novela americana: Chase, Faulkner, Caldwell, todos autores en los que encontramos personajes aun más excesivos y sádicos que en Sullivan (Julliard, 2007: 142). Boris, por su parte, debería asimismo comparecer ante el Tribunal en su calidad de traductor. Elucubró la posibilidad de reforzar la mistificación a través de la visita a París del propio Sullivan, o al menos de una persona que se suponía que lo era. Pero el tiempo apremiaba: debía, con urgencia, realizar el manuscrito “auténtico” de Vernon Sullivan, lo cual implicaba traducirlo al inglés. Al mismo tiempo, Boris pedirá a quienes lo rodean testimonios que avalen su identidad de traductor (Julliard, 2007: 143). En la prensa cotidiana se evocan las denuncias descargadas por el Cartel. Diversos intelectuales comienzan a indignarse debido al clima de puritanismo y de orden moral que impone este organismo en Francia. A fines de defender la libertad de expresión de los autores, Nadeau conformará un comité de defensa de Miller, pero hará a un lado la de Sullivan, ya que “[...] son livre n'est pas de la littérature” (Julliard, 2007: 145). Éste es también el parecer de François Mauriac. De este modo y en palabras de Julliard, “Vernon Sullivan va bientôt dépasser son créateur, comme la créature de Frankenstein” (Julliard, 2007: 145) y, por consiguiente, “en bref, Sullivan, l'auteur fabriqué, nuit au vrai romancier Boris Vian” (Julliard, 2007: 146).

Queneau será el único en Gallimard que se divierte a costa de la farsa. No logra hacer confesar a Boris la verdad, pero no es ingenuo: “C'est toi, non? lui demande-t-il au cours de leurs promenades dans Paris. C'est très drôle” (Julliard, 2007: 146).

El 28 de marzo la novela recibiría un nuevo golpe: Edmond Rougé, representante de comercio, había estrangulado a su amante, Marie-Anne Masson, y en la misma habitación que el cadáver se halló una copia de la obra de Vian, abierta en la página en la que el

protagonista mulato estrangulaba a una de las hermanas Asquith. El crimen fue visto como una imitación del perpetrado por Lee en la ficción (Scott, 1998: 16 y 17). En la prensa del día siguiente, la conmoción era general. *Libération* titulaba a su artículo: “Ma main s’est refermée sur sa gorge sans que je puisse m’en empêcher”, cita extraída de la escena en la que el mulato mata a Jean Asquith. El diario acompañaba la noticia de un facsímil del extracto incriminado y colocaba a continuación, en letra destacada: “Ayant lu ces mots Edmond a étranglé Marie-Anne” (Julliard, 2007: 146). El titular expuesto por *France-Libre* era, por el contrario, “hanté par ses lectures un homme étrangle sa maîtresse”<sup>10</sup>. Finalmente, *France-Soir* afirmaba que se trataba de un crimen en apariencia banal, pero extraordinario por sus circunstancias y que ponía, una vez más, en cuestión la responsabilidad del escritor. Es destacable la interpretación bovarista del crimen realizada por parte de estos diarios, que concebían la lectura como un factor influenciado, a tal punto que podía inducir a este tipo de conductas.

El 30 de marzo, el asesino se cuelga en un bosque de Saint-Germain. *France-Soir* pondrá por título a su artículo: “Edmond Rougé n’ira pas “cracher sur la tombe” de Marie-Anne Masson” (Julliard, 2007: 147). Más adelante, el 4 de mayo, *France-Dimanche* volvía a ponerse sórdido al osar proclamar: “Boris Vian assassin (par procuration) se condamne à mort” (Julliard, 2007: 148). Frente a semejantes insinuaciones y especulaciones que manchaban su reputación, Boris, que había tomado a estas alturas un abogado, estaba obligado a responder. Es de este modo que el 8 de mayo se referiría a la cuestión de la responsabilidad del escritor desde el ya nombrado artículo en *Point de vue*, revista que le había ofrecido la posibilidad de defenderse de las acusaciones en un reportaje de dos páginas. La revista publicaba el punto de vista de Vian bajo el titular: “Je ne suis pas un assassin”. En él Boris se llamará, además, “[...] le premier désolé de ne pas être Sullivan [...]” (Julliard, 2007: 149).

Lejos de aplacar el debate, el artículo contribuyó a reavivarlo. Milton Rosenthal, colaborador de *Les Temps Modernes* al que Vian había hecho la confidencia, lo ayudó a dar los últimos retoques al texto “original”, *I Shall Spit on your Graves*. En ocasiones, estas peripecias literarias se volvían difíciles de seguir hasta para el propio mistificador. Jean

---

<sup>10</sup> Cabe destacar que este *journal* atribuía *J’irai cracher sur vos tombes* a Franz Kafka (Julliard, 2007: 147)

d'Halluin y Vian acordaron la versión que expondrían ante la prensa: el misterioso Sullivan está retenido en el extranjero, no desea afrontar la polémica parisina y, por el contrario, prefiere responder a ella por correo. El 18 de mayo, Vian anotaba en un cuaderno, a modo de *memorandum*: “Écrire à Sullivan en lui demandant d’envoyer une lettre” (Julliard, 2007: 151).

Hay días en los que Boris querría confesarlo todo, pero esto representaría su renuncia a Sullivan y a los consecuentes beneficios que de él obtenía. El 26 de mayo, Vian es despedido de la *Office du papier*, donde trabajaba hasta entonces, con dos meses de preaviso. Deberá, entonces, vivir de su pluma (Julliard, 2007: 151). Con la ayuda de Michelle, que dominaba el inglés a la perfección, se lanzó, entonces, a la traducción. Y en tanto que el segundo Sullivan era anunciado para comienzos de septiembre en las “Éditions du Scorpion” y aguardado con ansias por los curiosos, *L’automne à Peking*, firmado de puño y letra por Boris Vian, había salido de la misma casa editorial en medio de la indiferencia general. Una buena noticia suspendía provisoriamente toda amenaza de proceso: el 16 de agosto fue votada una ley de amnistía que permitió escapar de la persecución a todas las publicaciones previas al 16 de enero de 1947. La presión se relajaba, por lo tanto, momentáneamente y Boris se presentó el 4 de julio en la *commissaire de la 1<sup>ère</sup> section des Renseignements généraux* provisto de falsos testimonios de su gente cercana, entre quienes figuraban el Mayor, Alain Vian y Colette Lacroix, la compañera de Milton Rosenthal (Julliard, 2007: 152).

Arnaud alude a las primeras confesiones de Vian sobre el asunto ante gente ajena a la empresa: en agosto de 1947, los Vian habían pasado sus vacaciones en Cap d’Antibes, en la casa de Hélène y Michel Bokanowski. Entre los invitados se hallaba Wybot, quien en aquel entonces era director de la D.S.P., Jefe supremo de la suprema Policía. Un día, éste espetó a Boris brutalmente: “Naturalmente, usted es Vernon Sullivan”. Boris respondió, sin más, afirmativamente. “Fue la primera confesión de Boris sobre la personalidad de Vernon Sullivan”, asegura al respecto Arnaud (Arnaud, 1990: 83).

El Cartel, sustentándose en una reedición del libro, presentaba una nueva denuncia en agosto de 1948. El 27 de abril del mismo año, *The Vendome Press* imprimía y ponía a la venta en julio, con relanzamiento publicitario en octubre, la versión inglesa del texto. El 24

de noviembre, Boris era convocado por el juez de instrucción Baurès y declaró: se reconoció autor de *J'irai cracher sur vos tombes* y, al mismo tiempo, de su versión inglesa. Ésta sería su “confesión oficial, pues el todo-París había identificado, desde hacía mucho tiempo, al autor con el traductor” (Arnaud, 1990: 83).

¿Cómo acabaría, por tanto, esta controversia? Vian fue, finalmente, condenado a 100.000 francos de multa por ofensa a las buenas costumbres el 13 de mayo de 1950 por el Tribunal de Primera Instancia del Sena, “[...] tras un brillante alegato [...] del abogado Georges Izard a favor de Boris Vian” (Arnaud, 1990: 83). Pero el asunto se prolongó “[...] hasta octubre de 1953, fecha en la que la 10ª sala del Tribunal de apelación le condenó a quince días de cárcel... advirtiéndole inmediatamente que tal pena había sido amnistiada. [...] Así concluyó, en la nada penal, el célebre proceso de *J'irai cracher sur vos tombes*” (Arnaud, 1990: 84).

Jean Clouzet, por su parte, destaca la ironía de que haya sido aquella obra que no firmó con su nombre, “[...] una obra marginal [...]” (Clouzet, 1976: 28), la que le otorgó celebridad. La publicación de este libro, observa, constituyó un escándalo que condicionó decisivamente la continuación de su carrera literaria. Cobró tal relevancia que “de la noche a la mañana, el nombre de Vernon Sullivan salió al primer plano de la actualidad [...]” (Clouzet, 1976: 28). El crítico francés resume en qué consistió, entonces, el escándalo y afirma que éste se proyectó en dos direcciones distintas. En primer lugar, algunos lectores, desconcertados por las osadías eróticas -que más bien consideraban pornográficas-, se erigieron en defensores de la moral y fueron a manifestarse en numerosas oportunidades bajo las ventanas del patafísico, insultándolo en público y mediante cartas enviadas a diversos periódicos, hasta que llegó la intervención de la justicia. El segundo escándalo del que hace mención Clouzet se vincula con la crítica literaria. Una vez que ésta hubo anatémizado *J'irai cracher sur vos tombes*, “[...] comenzaron a levantar una polvareda de interrogantes sobre los orígenes y la personalidad de Vernon Sullivan [...]” (Clouzet, 1976: 30). Las dudas relativas a la existencia del pseudoautor fueron creciendo hasta la confesión de la verdadera identidad de Sullivan. Desde este momento, en cuanto hizo y escribió, Vian no halló jamás 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: 30).

## 5. DEVELACIÓN DE UN MECANISMO REFORZADOR DE PREJUICIOS

Sin embargo, en todo cuanto los críticos le achacaron, Vian no había hecho más que imitar procedimientos en boga, utilizados por los intelectuales contemporáneos y legitimados específicamente en el “Orphée noir” de Sartre: poner la cuestión negra en el centro de la ficción, firmar su texto con pseudónimo e incluir en el propio escrito un prefacio del traductor para legitimarlo.

Cabe destacar que dicho ensayo sirvió de prefacio específicamente a la obra poética de Senghor. Neri observa que “[...] para Senghor, el alma negra era emotiva y no racional, más proclive a una aproximación global a las cosas que a un conocimiento analítico, y, paradójicamente, terminaba por reforzar el prejuicio europeo en lugar de intentar eliminarlo” (Neri, 2002: 401). La misma tendencia a reforzar los esencialismos, lejos de desacreditarlos, se ve en el texto de Sartre, quien se refiere en él a conceptos tales como el ritmo africano, la sexualidad que todo lo impregna, el baile... términos todos que abraza el lexema “memoria colectiva africana”, al que hemos aludido con anterioridad. Jean-Marc Moura nota, incluso, que

[...] la belle préface de Jean-Paul Sartre à *l'Anthologie de la poésie nègre et malgache* (1948) de Léopold Sédar Senghor, «Orphée noir», est fondée sur l'antithèse d'un regard et d'un discours blancs appartenant au passé et d'une poésie noire qui est désormais «la seule grande poésie révolutionnaire.» (Moura, 2006b: 10).

Resulta paradójica, por tanto, la crítica que recibió, en este sentido, *J'irai cracher sur vos tombes*, que fue considerada por los directivos de *Les Temps Modernes* como una obra que adopta inadvertidamente actitudes racistas (Jones, 1994: 215). Sin embargo, Jones repara en el hecho de que un argumento a favor de la sátira es el episodio del linchamiento, que se había tornado el *sine qua non* de los éxitos editoriales de la novela americana en Francia, y que, llamativamente, había sido la base de la pieza teatral sartreana de 1946, *La putain respectueuse*.

Ya en 1966, el crítico Noël Arnaud lo había notado al señalar: “El tema, reconozcámoslo, está de moda: *La putain respectueuse* de Jean-Paul Sartre acaba de ponerlo en escena” (Arnaud, 1990: 88). Y, no obstante, no se trata tan sólo de abordar un tema de moda: si bien las preocupaciones de Boris a nivel político son aún, en esta época de su vida, bastante difusas, hay una que con seguridad no le es indiferente. La burla de Vian no es puro divertimento, hay un trasfondo que no le es indistinto. En palabras de Arnaud, “[...] es la [preocupación] -de origen estético- que le fuerza a considerar una injusticia la suerte reservada en América, en la organización de los conciertos, en la crítica y en la historia del jazz, a los músicos negros cuya primacía no deja de afirmar” (Arnaud, 1990: 88). De hecho, si hay una causa en la que Boris se haya mostrado firmemente comprometido es en ésta. Él mismo lo manifiesta al proclamar: “Maintenant, je suis un critique musical engagé” (Vian, 1967: 217). Y así lo evidencian también muchas de sus crónicas de jazz, en las que se refiere, entre otras cosas, a “[...] la ségrégation surtout, dont Boris Vian -membre de la *Ligue internationale contre le racisme et l’antisémitisme*- n’a cessé de flétrir l’image hideuse” (Vian, 1967: 14 nota del ed.). Vian sabe que el desconocimiento del talento musical y las vejaciones que dichos músicos padecen cotidianamente tienen sus bases en la segregación, en la desigualdad que los afecta. Este hecho queda expuesto en el capítulo “La vie du jazz” de las *Chroniques*, en el que el compilador agrupa textos que afirman la supremacía de los artistas negros en materia musical y, de modo contundente, que “le jazz a tout de même la peau noire... ne pas oublier” y “[...] que jamais les Blancs n’égaleront les Noirs en matière de jazz [...]” (Vian, 1967: 147 y 149). Por este motivo, justamente, Arnaud sugiere la absoluta sinceridad de Vian, “[...] amigo de Don Redman, de Duke Ellington, de Miles, Davis, de Charlie Parker, cuando grita su odio al racismo, cuando incita a los negros a la revuelta y a la venganza” (Arnaud, 1990: 88). Para que no persistan las dudas al respecto, en 1947, cuando firme el contrato para la adaptación de su novela al teatro con Georges Vallis, hará hincapié en esta crítica, que “Vernon Sullivan [...] había denunciado” y que Boris tomará por su cuenta: “De lo que todavía es una mixtificación, aunque -lo presiente- por poco tiempo, Boris toma lo que puede subsistir más allá de la mixtificación” (Arnaud, 1990: 88). Otro hecho notable acaecido a partir de la versión teatral es lo ocurrido con el título: del mismo modo que la

palabra “puta” había sido prohibida en los carteles de las estaciones de metro para anunciar la obra de Sartre,

[...] la Compañía, acusada frecuentemente de favorecer los contactos intersexuales, decreta la prohibición del pronombre personal de la primera persona del singular con elisión del vocal e (j), del verbo neutral «aller» en futuro (irai), del verbo «cracher» en infinitivo presente, de la preposición «sur», del adjetivo posesivo «vôtre» en plural (vos) y del sustantivo femenino «tombes». Esta serie de prohibiciones, de gran interés para la historia de la lengua francesa, desembocaba en proscribir íntegramente de la vista de los viajeros la frase *J'irai cracher sur vos tombes*, considerada atentatoria. ¿Atentatoria contra qué? Nunca lo sabrá nadie; tal vez contra la buena marcha de las locomotoras. Quedaban autorizados, en la lengua de metro, por pura mansedumbre supongo, el pronombre personal femenino «la», el sustantivo femenino «pièce» (obra), el nombre masculino «Boris» [...] y el apellido «Vian». (Arnaud, 1990: 89)

Según es posible apreciar, entonces, hay una disparidad en la recepción de obras de contenido relativamente análogo: el título de la obra vianesca debió ser eliminado por completo, en tanto que el de Sartre conservó, al menos, la primera letra de la palabra censurada.

El hecho de que la burla vianesca no es fortuita, sino que, muy por el contrario, encubre una intencionalidad, se verá reflejado, asimismo, en el presunto acto de escribir el prefacio a la obra de Sullivan. Como ya hemos explicado, tanto Sartre como Breton formaron parte de la intelectualidad blanca francesa que se ocupó de realizar los prefacios a la obra de los paladines de la *négritude*, Senghor y Césaire, respectivamente. Nos hemos detenido, además, en las críticas que ha recibido el surrealismo en su revalorización del “primitivismo” que atribuye al movimiento, al que considera también como un mero estadio del surrealismo. Sin embargo, algo similar ocurre con Sartre, quien concibe, del mismo modo, ideológica y funcionalmente el valor de la *négritude*. ¿Por qué motivo su visión es ideológica? Day Moore se enfoca en este aspecto en el capítulo “Jean-Sol Partre” y asegura que “Sartre, Vian’s friend and editor, was engaged in a different sort of relationship with black writing and identity” (Day Moore, 2003: 39). Precisamente, lo que hace el filósofo del compromiso en el “Orphée noir” es situar la poesía negra en el contexto de su propia búsqueda para el discurso revolucionario del pensamiento occidental (Day Moore, 2003: 39). En tanto que la visión de Senghor continúa siendo problemática debido a su sentido fundamentalmente esencialista de la diferencia racial, las palabras de Sartre no

sólo ignoran el mensaje de Senghor, sino que también generan una reacción opuesta que resulta de igual dificultad. Sartre concibe la cuestión racial como secundaria a su visión de la emancipación de clases. Por lo tanto, “for both Sartre and Breton, there was an ideological investment in racial difference and essentialism, in which the work of *négritude* could serve as part of a surrealist o Marxist agenda” (Day Moore, 2003: 41). Puede concluirse que, a través del uso de un presunto traductor que legitima el trabajo del supuesto afroamericano Vernon Sullivan, Vian no hace más que emular un mecanismo utilizado por sus contemporáneos. Pero, a su vez, lo realiza desde una perspectiva crítica, ya que no comparte dicha concepción funcional de la literatura francófona, y es de este modo que lo deturpa.

Debe tenerse en cuenta que a mediados de los 50, el imperio colonial francés se estaba desintegrando. En 1954, Francia perdió Indochina en la batalla de Dien Bien Phu e inmediatamente después se vio comprometida en un intento fallido por conservar Algeria. El fin del colonialismo francés recolectó los temas dispersos del colonialismo, así como el de los escritores afroamericanos dispersos en París. En 1956, de hecho, se realizó un congreso de artistas y escritores negros en la misma ciudad, que aglutinó intelectuales afroamericanos y franceses de ascendencia africana. En él tuvo lugar un debate controversial en torno a la relación de la identidad afroamericana con la identidad africana post-colonial (Day Moore, 2003: 42). El tema, entonces, estaba latente y dispuesto a ser discutido desde el medio que se eligiera. Y Vian así lo hizo.

A partir de lo expuesto, podemos afirmar, junto a Day Moore, que:

The physical proximity of these different players necessitates a dialogue between the translators and translated, critic and musician, and colonizer and colonized. It was in this social and linguistic context that Vian began his own interrogation of identity politics. He challenged previous dialogues amongst the intermediaries, translators and black writers of African and African-American works. (Day Moore, 2003: 42 y 43)

Por consiguiente, la burla vianesca de la intelectualidad en los distintos niveles, en cuanto postulados teóricos y valorizaciones de la *négritude*, que conllevaron el trabajo de legitimación mediante paratextos cuya autoría se debe a los intelectuales coetáneos, no es algo superfluo. Trasciende el mero divertimento en aras de denunciar cuestiones tratadas desde ópticas que merecen una revisión y que han sido popularizadas por otras

personalidades contemporáneas cuyas opiniones repercutieron ampliamente en aquel entonces. En el capítulo que sigue nos abocaremos al estudio de la cuestión racial que Vian sitúa en foco de sus dos primeras Sullivan y que se presenta, aunque de manera secundaria, en sus otras obras autógrafas de 1946.

# CAPÍTULO II

## LA LUCHA CONTRA EL ESTEREOTIPO RACIAL

“Une remarque de George Shearing que nous croyons devoir citer à notre tour, car elle est assez belle: « Il y a des avantages à être aveugle. Je n’ai jamais perçu la couleur, aussi je n’ai pas des préjugés. Je juge un homme selon ce qu’il est, non d’après la teinte de sa peau. »”

Vian, *Chroniques de jazz*

### 1. *LES TEMPS MODERNES* ANTE EL FENÓMENO DE LA AMERICANIZACIÓN

Terry Eagleton refiere que el postcolonialismo se relaciona íntimamente con los acontecimientos históricos ya que en él la problemática de la cultura se traslada más allá de la obra de arte aislada, para ocupar un lugar en las áreas del lenguaje y del estilo de vida como valor social, así como en la identidad de grupo (Eagleton, 2007: 276). Teniendo en cuenta esta afirmación del autor de *Una introducción a la teoría literaria*, es que empezaremos situando la obra vianesca en el contexto histórico en el que ésta surge.

A fines de arribar al estudio de las relaciones entre afroamericanos y blancos, es necesario abordar previamente un marco más amplio en el cual se inscriben dichas relaciones interraciales. Éste corresponde al vínculo Francia-Estados Unidos, o, para utilizar las denominaciones con las que esos países han sido contrapuestos, América (cuyo esplendor y difusión cultural se denominaron “americanización”) y *la vieille France*.

Se trata de un tema que ha sido tratado en cuantiosas ocasiones en la misma revista dirigida por Sartre, *Les Temps Modernes*, que publicó números consagrados al país *outre-Atlantique*. También Rolls ha analizado la presencia de éste en la obra de Vian. Cabe destacar, antes de proseguir, que no se trata de un asunto menor, ya que es esto

precisamente lo que dará cauce a la elección del género del policial negro en las obras firmadas bajo el nombre Vernon Sullivan, como detallaremos en el capítulo siguiente.

Cornell observa que, en aquel entonces, “the United States came into the economic picture of course” (Cornell, 1955: 24). Rolls hace énfasis en este aspecto y señala que mucho ha sido escrito con el objetivo de analizar las actitudes ambiguas que fueron adoptadas por los franceses -ya fueran artistas, intelectuales, políticos y ciudadanos- en sus intentos de negociar el creciente empuje hacia la modernización que, en los años que le siguieron a la Segunda Guerra Mundial, se transformó en un término equivalente a “americanización” (Rolls, 2005: 93). Dichas actitudes son tildadas de “ambiguas” debido a que, como observa Kuisel, América era asociada, en la mente de los franceses, a un estilo de vida perfectamente moderno, lo cual debía ser mirado tanto con recelo como con admiración (Kuisel en Rolls, 2005: 97). Un ejemplo ilustrativo de estos sentimientos encontrados de los franceses con respecto a Norteamérica es el otorgado por Stovall. Este autor relata, al respecto, que los jóvenes habitués de Saint-Germain se vestían con ropa estilo americana y utilizaban cortes de pelo análogos. También leían novelas detectivescas y se congregaban en clubs de jazz. Paradójicamente, entonces, a pesar de mostrarse “critical of the politics and world role of the United States, many young Parisians avidly embraced its culture and its consumer products” (Stovall, 1996: 134). Incluso, esta actitud contradictoria se reflejaba en el propio seno del existencialismo, cuyos integrantes cuestionaban el modelo de vida norteamericano, pero a la vez consumían sus productos:

Yet despite its difficult abstract reasoning based in European philosophy, there was something rather American about the culture of existentialism in postwar France. The contradiction between its vision of the lone individual and its creation of a popular fad could have sprung from the desk of a Madison Avenue advertising executive. (Stovall, 1996: 134)

Dada la preminencia adquirida por este país, en un número doble de agosto-septiembre de 1946, *Les Temps Modernes* se enfocó en los Estados Unidos. Éste fue tan sólo el comienzo de una serie de publicaciones que tratarían cuestiones vinculadas a dicho país. Realizaremos, por tanto, un repaso de los textos con el objetivo de analizar la presencia de América en la revista como síntoma epocal que, simultáneamente, explica el interés de Vian. Casi la mitad de los contribuyentes de esta revista eran americanos. El

tratamiento injusto de los negros en América, así como la propia cultura negra, tuvo gran prominencia. La igualdad buscada para la población de color, en línea con la política concerniente a la dignidad individual, se volvió una plataforma del periódico, que pronto comenzó a publicar las observaciones de Simone de Beauvoir durante sus viajes a los Estados Unidos. Sin embargo, lejos de laudarlo al país, “the contents of the special number on the United States do give an unflattering picture of American mentality and institutions” (Cornell, 1955: 25). Los sentimientos del propio Sartre evolucionaron desde un incontenible deseo de visitar los Estados Unidos en 1944 a un rechazo público. Rolls retoma las palabras de Jean-Philippe Mathy en su artículo “L’'Américanisme' est-il un humanisme? Sartre aux États-Unis (1945-46)”, para quien los sentimientos de Sartre fueron, desde el comienzo, profundamente matizados: “Simone de Beauvoir a bien perçu le mélange de sympathie et de malaise, d’attirance et de répulsion qui caractérise, dès 1945, le rapport de Sartre à l’Amérique” (Mathy en Rolls, 2005: 102).

En diciembre de 1947 comenzaron a aparecer los diarios del *Castor*, notas de viaje que llevaba Simone de Beauvoir en su visita a los Estados Unidos y que continuaron publicándose a lo largo de la primavera de 1948. Sus descripciones del ambiente y las personas que allí habitaban se caracterizaban por la vivacidad, e inclusive resultaban de un estilo más bien periodístico. En su rápido estudio de la vida americana, encontró muchas cosas dignas de aflicción: conformismo, discriminación racial, pero, por sobre todo, una gran apatía intelectual. En consecuencia, “the United States, as she says, was a constant source of amazement and disappointment” (Cornell, 1955: 25). Levin observa que los escritores norteamericanos, en su tierra nativa, se volvieron nuevamente objeto de estudio de escritores viajeros. Tal es el caso de la pareja de Sartre, que llevó en su viaje la compañía de sus notas que luego serían publicadas bajo el título *L’Amérique au jour le jour*. En ellas apuntó que “America is hard on intellectuals” (Beauvoir en Levin, 1949: 274). La ausencia de solidaridad en la vida literaria americana le resultó particularmente llamativa también a Sartre, quien se había mostrado tan activo en los círculos parisinos y en las escuelas artísticas. La situación del artista, aislado de la sociedad, aunque comprometido en una lucha por su libertad y su propia persona es encarnada, para el filósofo, por Richard

Wright. Los americanos le parecen “men on the loose, lost in a continent too big for them, as we have lost ourself in history” (Sartre en Levin, 1949: 275).

Mientras Simone de Beauvoir revelaba a los franceses las características que según ella definían a los americanos, fueron dos los eventos acaecidos en los Estados Unidos que en particular llamaron la atención de *Les Temps Modernes*: por un lado, John Parnell Thomas<sup>11</sup> ponía en duda la infiltración de comunistas entre las estrellas hollywoodenses y sus productores; por otra parte, el plan Marshall<sup>12</sup> se encontraba en plena gestación. En cuanto a éste último, se presentaron dos ensayos en enero y febrero de 1948: uno exponía el punto de vista americano, en tanto que el otro pertenecía a Jean Domarchi. Ambos se mostraban hostiles al proyecto, así como suspicaces con respecto a sus intenciones y resultados. En lo que respecta a Domarchi, concluía en su texto que ni Europa, ni Francia, ni U.S.A. podían resolver sus problemas económicos por estos medios (Cornell, 1955: 25).

Hacia mediados de 1948, el énfasis puesto en la discriminación racial en los Estados Unidos, la protesta contra el anti-comunismo, la insinuación de que la estrategia política americana expansionista en el marco de la Guerra Fría se disfrazaba de altruismo, y el retrato general del carácter americano condujeron a algunos lectores a declarar que *Les Temps Modernes* estaba sirviendo, por vía indirecta, a la causa del comunismo. La negación de tal filiación, firmada con las iniciales colectivas “T.M.”, abrió el número de julio del periódico. El grupo de Sartre rechazaba tomar una posición partidaria ante uno u otro poder político. Según manifestaba, la responsabilidad del escritor consiste en observar los fenómenos contemporáneos en todas sus facetas, viendo las faltas y virtudes donde éstas se hallen. De hecho, al resultar la guerra un demonio mayor que cualquier sistema político, concebían como algo mejor el intento de considerar el punto de vista de Rusia antes que

---

<sup>11</sup> John Parnell Thomas (1895 - 1970) fue un corredor de bolsa y político estadounidense que fue elegido en siete legislaturas como congresista por el estado de Nueva Jersey. En los últimos años de su carrera política estuvo muy implicado en la caza de brujas iniciada por el macarthismo, y en especial en el juicio contra los “Diez de Hollywood”. Tras destaparse un delito de corrupción, fue condenado a año y medio de prisión, lo que supuso el fin de su vida política.

<sup>12</sup> Fue el principal plan de los Estados Unidos para la reconstrucción de los países europeos después de la Segunda Guerra Mundial, que a la vez estaba destinado a contener un posible avance del comunismo. La iniciativa recibió el nombre del Secretario de Estado de los Estados Unidos, George Marshall, y fue diseñada principalmente por el Departamento de Estado.

etiquetarlo de “diabólico”. A modo de ilustración de este principio, Pierre Uri<sup>13</sup> continuaba la declaración editorial con un estudio sobre los elementos corruptivos de la política y la rivalidad internacional que implicaba la implementación del plan Marshall.

Durante el tiempo restante de 1948 y la mayor parte de 1949, los Estados Unidos no recibieron gran atención por parte de la revista. Richard Wright escribió sobre el rol del negro en la literatura americana y describió su asociación personal y ruptura con el partido comunista en 1930. La elección de Truman y la conferencia monetaria en Washington fueron discutidas de manera más bien sucinta. En octubre de 1949 salía un artículo que criticaba la política exterior tanto inglesa como norteamericana en lo que concierne a la intervención en Grecia y Turquía durante 1947. Tal como refiere Kuisel, “the youngest disliked America’s domineering ways and its foreign policy. But youth corresponded strongly with left-wing politics. And by far the most important determinant of attitude was political affiliation” (Kuisel en Rolls, 2005: 101). Con el título de “Les Démocraties”, este ensayo escrito por E. N. Dzelepy era una denuncia de las prácticas que podían hacer peligrar la paz mundial por razones nacionales o financieras. El autor vinculaba la intervención en Grecia a los intereses anglosajones en los yacimientos petrolíferos del Oriente Próximo. Para *Les Temps Modernes* esto representaba una terrible traición a los ideales humanitarios del socialismo. Un año después, el mismo analista emprendió el estudio de la política exterior de los Estados Unidos en una serie de dos artículos. Una nota editorial que precedía el primero de ellos lamentaba el hecho de que el escritor no hiciera referencia en su discusión al actuar ruso que en ocasiones explicaba la política norteamericana (Cornell, 1955: 27). Los artículos retrataban las disensiones entre Truman, el Consejo de Seguridad, el Congreso, los líderes de los partidos y el Departamento del Estado, en cuanto a la política exterior. La frustración y las decisiones erradas marcaban los cinco años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. El autor atribuía el sentimiento de frustración a que el país encontrara su sentido de seguridad en armas atómicas, sentimiento, por lo demás, infundado. En lo que respecta a las decisiones equivocadas, aludía al reconocimiento de la China Comunista y la situación con Corea.

---

<sup>13</sup> Economista francés que jugó un papel determinante en la elaboración del Tratado de Roma (tratado sobre el funcionamiento de la Unión Europea).

Julio de 1952 demarcará la declaración de las simpatías políticas de *Les Temps Modernes*. En esta fecha, Sartre tomó abiertamente postura a favor del Partido Comunista Francés, el único grupo en el que profesaba ver la esperanza de la paz mundial. Kuisel destaca, en este sentido, que “still other neutral intellectuals, most notably Jean-Paul Sartre and his celebrated team at the review *Les Temps Modernes*, attacked American policy but came to the side of the Communist party only when the Fourth Republic seemed poised to ban the party in 1952” (Kuisel en Rolls, 2005: 102). A la elección del Eisenhower, trigésimo cuarto Presidente de los Estados Unidos, le siguieron un número considerable de informes desfavorables sobre la política interior y exterior del país, dentro de los cuales se encontraban denuncias de trabajo forzado y una pintura de U.S.A. bajo la nueva administración, que la mostraba embarcándose en un agresivo programa militar contra la China Comunista, pero forzada a retirarse cuando los aliados europeos se negaron a aceptar tal programa. Dos artículos redactados por Pierre Naville, “États-Unis et contradictions capitalistes”, examinaban las anomalías no sólo en la economía capitalista, sino también en el bloque ruso. Dichos textos resultaban una liberación de los reportes unilaterales y partidarios, pero no indicaban un cambio en la política de la revista.

Desde julio de 1953, cuando “American Way of Death” -firmada nuevamente con el pluralista “T.M.”- denunciaba amargamente la ejecución de los Rosenbergs<sup>14</sup>, la revista se mostró ferozmente cáustica con respecto a los Estados Unidos (Cornell, 1955: 27).

Dentro de todas las temáticas abordadas por los sucesivos números de la revista existencialista, en la que más interés mostró Vian fue en la de la discriminación racial. Es por este motivo que nos dedicaremos al estudio de las relaciones Francia-Estados Unidos desde este aspecto.

---

<sup>14</sup> Ethel Greenglass Rosenberg y Julius Rosenberg fueron un matrimonio norteamericano acusado de espionaje y ejecutado por esta causa en la silla eléctrica el 19 de julio de 1953. Fue la primera ejecución de civiles por espionaje en la historia del país.

## 2. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: LA DIÁSPORA AFROAMERICANA Y LOS INTELLECTUALES NEGROS

Tal como hemos estudiado con antelación, el pseudo-autor de las novelas negras presuntamente traducidas por Vian era un supuesto norteamericano. Si nos atenemos exclusivamente al contenido de los textos, nada hacía suponer lo contrario, pues la materia tratada en ellos aunaba preocupaciones sociales de dicho continente. Más precisamente, involucraban la problemática racial. Dadas estas elecciones de Vian, resulta esencial aquí centrarnos en el contexto que servirá de hipotexto particularmente para *J'irai cracher sur vos tombes* y *Les morts ont tous la même peau*.

Tyler Stovall es quien se ha consagrado al estudio de las relaciones entre los afroamericanos y la Ciudad de las Luces. Observa que, a pesar de que un número pequeño, aunque significativo, de negros de los Estados Unidos vivió en la capital francesa desde la Primera Guerra Mundial, la comunidad que echó raíces allí durante los 40 y 50 se caracterizaba por ser especialmente talentosa e influyente: se trataba de una nueva generación de músicos de jazz que pronto se instalaría en las *caves* de Saint-Germain-des-Prés (Stovall, 2000: 183). Es decir que, para el crítico, en lo que atañe al vínculo entre la población afroamericana y los parisinos pueden distinguirse dos grandes períodos (sin que entre en consideración uno que funciona como etapa de transición): el primero estaría delimitado por los años correspondientes a la Primera Guerra Mundial, que permitieron a los afroamericanos el conocimiento de una nueva realidad social, distinta a la propia y que no los concebía como sujetos marginales (Stovall, 1996: 24); y el siguiente, por los años 40 y 50, en los que tuvo lugar el éxodo a la capital francesa.

Moore refiere que antes de la Segunda Guerra Mundial, los mundos expatriados de los negros y americanos se habían centrado en Montmartre y Montparnesse. Hemingway y Stein eran representantes de la comunidad blanca expatriada en París, pero, mientras tanto, cientos de expatriados afroamericanos se juntaron con ellos en la “Ciudad de las Luces”. La comunidad negra se unió escapando al racismo americano y sumándose a la creciente diáspora internacional. Los intelectuales franceses y la comunidad artística recibieron tanto a los expatriados negros como a los blancos, aunque los acogieron de modo distinto: los americanos blancos llegaron como “iguales”, en tanto que los americanos negros

encarnaban los intereses intelectuales parisinos en lo “primitivo”. Los movimientos artísticos negrofílicos -así los denomina Day Moore- de 1920 encontraron inspiración en las esculturas y las máscaras africanas, y concebían lo primitivo como un antídoto contra la burguesía moderna, asfixiante y civilizadora (Day Moore, 2003: 4-5), tal como lo hemos referido en el apartado dedicado a Breton<sup>15</sup>.

Day Moore observa que, entretanto, la comunidad afroamericana se asentó en Montmartre, el centro de la París bohemia del tardío siglo XIX. Hacia 1920 era habitada por una combinación de las comunidades de la clase trabajadora, turistas e inmigrantes. Los músicos negros se acoplaron a los escritores y artistas negros en París, incluyendo a las figuras del *Harlem Renaissance*, movimiento reivindicador de la intelectualidad negra al que nos referiremos más adelante. Este hecho es destacado, asimismo, por Stovall, quien sostiene que

Most African Americans who came to Paris between the wars lived in Montmartre, a picturesque and storied area on top of a hill in the northern part of the city's Right Bank. Then as now, Montmartre (or "Mo-mart", as black Americans called it) was one of the most interesting parts of the French capital. Primarily a working-class neighborhood, in the late nineteenth century it had been the capital of Bohemian Paris. (Stovall, 1996: 39)

En efecto, a pesar de que se pudiera hallar afroamericanos en diversas partes de la capital parisina, “[...] throughout this period, Montmartre remained the undisputed center of black expatriate life in Paris”, e, incluso “black Americans who lived elsewhere in the city usually spent time in Montmartre visiting friends, eating at the restaurants, or passing lazy days at the cafés” (Stovall, 1996: 47).

Sin embargo, para los afroamericanos que vivían en París, Montmartre significaba, por sobre todas las cosas, jazz (Stovall, 1996: 48). Algunos músicos afroamericanos tocaban regularmente en París. Además, Miles Davis y Duke Ellington formaban parte de los visitantes regulares que interpretaban allí. Irónicamente, en Saint-Germain, el jazz era generalmente creado y promovido por músicos franceses blancos, cuyos clubes eran visitados por músicos de jazz negros (Day Moore, 2003: 5).

---

<sup>15</sup> Ver capítulo 1, p. 29 a 33.

Retomando un análisis de Stovall, Day Moore apunta, en relación con la diáspora negra, que en los años 40 y 50 fue más politizada que en los años anteriores. Precisamente, Stovall afirma que “to a much greater extent than during the 1920s, blacks who moved from the United States to Paris after the World War II often did so as an overt protest against American racism” (Stovall, 1996: 131). Estos músicos, escritores y artistas llevaron a París la mística de la cultura americana junto con el trauma de su historia racial (Stovall en Day Moore, 2003: 6).

En lo que respecta a los antes mentados movimientos reivindicadores de la intelectualidad negra, Francesca Neri señala que una de las primeras manifestaciones de una nueva actitud de reivindicación identitaria de la gente de color fue la que asumió el movimiento denominado *Harlem Renaissance*, el cual se afirmó en Estados Unidos entre los años veinte y treinta del siglo XX (Neri, 2002: 397). Consiste en una corriente literaria e intelectual que tuvo su epicentro en Harlem, “[...] centro urbano con una gran concentración de población negra [...]” y que comenzó afirmando los valores de una nueva generación de negros americanos, en contraste con la cultura blanca y con la mentalidad de sus predecesores que nunca se habían atrevido a reivindicar una identidad negra. “El ser negro, pues, empezó a ser objeto de creación artística, y la esclavitud dejó de ser un elemento del pasado que había que olvidar y se convirtió en un campo de investigación por parte de los mismos afroamericanos” (Neri, 2002: 398). Stovall, por su parte, también alude al surgimiento de esta corriente:

The spirit of the New Negro shone most brightly in the literary, artistic, and musical movement known as the Harlem Renaissance. During the 1920s Manhattan’s African American neighborhood played host to a vibrant and colorful collection of young men and women of talent who crafted new expressions of blackness, making Harlem the spiritual capital of black America. Literature in particular came to symbolize the creative enterprise of the Harlem Renaissance. [...] Yet for all the renown achieved by Harlem’s writers, musicians came even closer to revealing the heart and soul of the community. Jazz in particular symbolized the new black city within a city. (Stovall, 1996: 29)

Este nuevo espacio atrajo a los mejores músicos afroamericanos del país, entre ellos a Duke Ellington y Louis Armstrong, que experimentaron con distintas formas de música popular negra, para dar lugar a una nueva forma de jazz. Esta música, producida en un

clima de constante innovación, arrasó a escala mundial (Stovall, 1996: 30). A nivel literario, para los autores afroamericanos, los años 20 fueron especialmente representados por el *Harlem Renaissance*, que constituyó un hito en las letras negras (Stovall, 1996: 57).

Poco después se manifestaron en Francia los primeros movimientos de intelectuales negros. Si bien existieron revistas abocadas al desarrollo de estos planteos que estaban surgiendo entre los intelectuales de color, éstas resultaron ser más de índole política que literaria y las primeras formulaciones de la “negritud” nacieron alrededor del grupo que dio vida a la revista *L'Étudiant noir*, en cuya redacción participaron Césaire, Damas y Senghor (Neri, 2002: 399). Senghor era un africano del oeste que se convertiría en el primer presidente de Senegal una vez lograda la independencia del país. Césaire, un poeta de la isla Martinica que ganaría un lugar en la Asamblea Nacional de Francia. Para este grupo, los intentos previos estaban aún demasiado influidos por la mentalidad europea, a la que contrapusieron los valores más reconocibles como “negros”. Entre las revistas que habían pretendido con anterioridad lograr este propósito reivindicatorio, figuraba la *Revue du Monde Noir*, revista mensual abocada a escritos de cultura negra internacional, fundada en noviembre de 1931 por la Doctora Léo Sajous -una dentista haitiana que había intentado crear un Instituto Negro en 1929- y Paulette Nardal. Dicha publicación duró menos de un año y tan sólo conoció seis números. Poco después de su desaparición, otro grupo de estudiantes martinicanos en París creó *Légitime Défense*. Muchos de sus escritores habían trabajado ya para la *Revue*. Sin embargo, ésta última hacía hincapié en aspectos políticos y relegaba cuestiones como la unidad cultural negra (Stovall, 1996: 108). De este modo, fue *L'Étudiant noir* la que reivindicó la necesidad de proponer una vía independiente para la construcción de la identidad negra (Neri, 2002: 399). Fue así, por tanto, que en marzo de 1935 varios estudiantes negros en París instauraron el movimiento de la *négritude* al fundar la nueva revista literaria y cultural. Esta corriente pareció ser “[...] a transatlantic reflection of the Harlem Renaissance” (Stovall, 1996: 105).

Los jóvenes escritores del movimiento exploraron a través de la poesía y el género ensayístico el significado, en última instancia, del ser negro. Los objetivos principales de este movimiento social fueron la denuncia de la opresión a la que vivían sometidos los negros en el mundo y la afirmación de algunos rasgos propios de la comunidad negra, pero

vistos ya no como “[...] defectos o faltas que había que subsanar sino como características de un patrimonio cultural que había que reivindicar y defender [...]” (Neri, 2002: 400). Desde el punto de vista artístico, representó en consecuencia un ataque directo al canon estético europeo que se consideraba universal. Asimismo, si bien se propuso como expresión de todos los negros del mundo, fue, de hecho, expresión de una elite muy reducida y privilegiada respecto a las grandes masas de las que pretendía ser portavoz. La *négritude* se convertiría en uno de los más importantes desarrollos en la estética negra en todo el mundo durante el siglo XX, pero su corazón se encontraba en París. La corriente representó una serie de complejos acercamientos a la cultura negra, pero, por encima de todo, significó una afirmación de la negritud, ya que “[...] its young partisans emphasized the integrity and beauty of a culture whose roots lay in Africa” (Stovall, 1996: 104). Paradójicamente, la corriente demostró la importancia de las ideas primitivistas en el intento de definir la imagen de los negros en los inicios del siglo. En sus discusiones sobre la naturaleza de la cultura negra, los jóvenes estudiantes africanos y caribeños en París habían contraído, sin pretenderlo, una deuda intelectual con los surrealistas y otros intelectuales franceses de vanguardia (Stovall, 1996: 104). Al aceptar la imagen de la cultura negra refractada por los ojos franceses, estos escritores aparentaban, por momentos, estar meramente renombrando estereotipos tradicionales forjados por los blancos sobre los negros, pero como atributos culturales positivos. A fin de cuentas, estaban contribuyendo a validar los prejuicios blancos (Stovall, 1996: 111).

Aunque estuvieron dispersos durante la guerra, los escritores de la *négritude* comenzaron a reagruparse poco después de la Liberación. Inicialmente, muchos desearon continuar con el foco primario del movimiento centrado en la cultura negra, pero pronto se vieron involucrados en discusiones y críticas de colonialismo lindantes con asuntos políticos. De hecho, algunos de los más relevantes exponentes del grupo comenzaron a participar en política. Tal es el caso de los ya nombrados Senghor y Césaire (Stovall, 1996: 196). En el verano de 1946, Richard Wright, quien sería -junto a Sidney Bechet en el ámbito musical- una de las voces afroamericanas más elocuentes (Stovall, 1996: 221), realizó su primera visita a París, donde conoció tanto a Senghor como a Césaire. Un año más tarde, Wright sería, junto con intelectuales franceses como Sartre, Camus y Gide, uno

de los sponsors de la nueva revista de la *négritude*: *Présence Africaine* (Stovall, 1996: 197). De esta manera, “with strong ties to the *engagé* French intellectual left and the Third World writers of *Présence africaine*, the black expatriates’ community in Paris exemplified both the universality of French culture and global perspectives on racial domination” (Stovall, 2000: 183). El vínculo que liaba a los afroamericanos con este grupo de intelectuales puede ser apreciado, inclusive, desde el ámbito físico en el cual aquéllos se asentaron: después de 1945, las figuras literarias se transformaron en los referentes más destacados del grupo de afroamericanos instalado en París y fue, por ende, natural para ellos establecerse en los barrios de la *Rive Gauche*, favorecidos por sus colegas franceses. La colonización efectuada por Sartre y compañía del barrio Saint-Germain-des-Prés fue tan sólo una última manifestación de este fenómeno (Stovall, 1996: 163).

Años más tarde, en 1948, Sartre publicaría el “Orphée noir”. En este ensayo teorizaba sobre la “negritud”, que consistiría en una fase de la autoconciencia a través de la cual el poeta negro intenta despertar en sí y en sus lectores negros lo que queda de la herencia africana, mientras busca descubrir qué es la auténtica *essence noire* compartida por todos los individuos negros. Sartre veía una profunda coincidencia entre la situación de opresión en que vivían los negros y la del proletariado blanco de los países capitalistas, hecho que se verá reflejado en su texto. En primer lugar, el ensayo intenta reivindicar la mirada desde la cual se posiciona la alteridad: “[...] ya no hay más ojos domésticos: hay unas miradas salvajes y libres que juzgan nuestra tierra” (Sartre, 1956: 39). La poesía nacida del movimiento de la *négritude* consistirá en una toma de conciencia y, en consecuencia, se tornará “[...] la única gran poesía revolucionaria” (Sartre, 1956: 42). La comunidad negra debe tomar conciencia de la opresión sufrida por la sola diferencia racial y dicha conciencia se funda en una cierta calidad común a los pensamientos y conductas de los negros: “Existe, efectivamente, una negritud objetiva que se expresa por las costumbres, las artes, los cantos y las danzas de las poblaciones africanas” (Sartre, 1956: 66). La *négritude* utiliza la poesía de modo funcional, responde a una necesidad que la define (Sartre, 1956: 49). Sin embargo, lo que fundamentalmente rescatará Sartre del movimiento, cuyo principal vehículo expresivo resultará la lírica, es el concepto de compromiso: “Ahora sí se puede hablar aquí de escritura automática comprometida [...]” (Sartre, 1956: 72), ya

que “en cada época, las circunstancias de la historia eligen una nación, una raza, una clase, para retomar la antorcha, creando situaciones que no pueden expresarse, o trascenderse, sino por la Poesía” (Sartre, 1956: 105).

A partir de lo esbozado, puede inferirse que en la París de la Segunda Guerra Mundial, la presencia de la cultura americana fue sentida más profundamente que antes. No obstante, esto no se debió únicamente al contacto desarrollado con los afroamericanos. La hegemonía europea política y cultural fue dejando de ser paulatinamente el modelo normativo internacional. Vian, como muchos parisienses, sentía una profunda fascinación por la cultura americana en general, y más específicamente por la cultura hollywoodense y la música afroamericana. Tres series de textos del escritor oriundo de Ville-d'Avray ponen en evidencia su relación con la música, las identidades del “otro” y su interés por Norteamérica, e incluso por su población negra: su novela *J'irai cracher sur vos tombes*, diversos ensayos en las revistas de jazz *Combat* y *Le Jazz Hot* y sus ensayos titulados *Chroniques du Menteur* para *Les Temps Modernes*. Vian promovió activamente la existencia de una comunidad parisina negra desde sus comentarios de jazz, al luchar contra la colonización y contra la hegemonía intelectual francesa, pero de manera más significativa al implicar el interés de su audiencia en la música y escritura negra (Day Moore, 2003: 6). ¿En qué aspecto radicaba la importancia de Norteamérica para Vian? Fundamentalmente, en su música: Estados Unidos es, a sus ojos, la *terre de jazz* (Vian, 1967: 88). Lobbosco asegura, en este sentido, que en los textos de crítica de jazz vianescos

Nos encontramos, en general, con textos radicalmente defensores del jazz, de manera primordial del jazz negro, con artículos que son una diatriba contra la política de programación de las emisoras de radio francesas de la posguerra, en las que hay escasa difusión de la música de los artistas norteamericanos, y contra la flojedad de algunos músicos europeos que no llegan a alcanzar el «espíritu» que subyace de forma permanente en las interpretaciones de los estadounidenses. (Lobbosco, 1985: 39)

Así lo sostiene también Stovall, que afirma que la afinidad de Vian con la cultura americana se ve reflejada también en su trabajo literario (Stovall, 1996: 166). El autor considera que *J'irai cracher sur vos tombes* ejemplifica este interés vianesco y se presenta como una reelaboración de temas que fueron hechos famosos por Richard Wright y Chester Himes: la obra no sólo demuestra el interés del público francés en lo que respecta a las relaciones interraciales americanas, sino que también expone la propia fascinación de Vian

por la vida afroamericana, atracción que no se limitaba únicamente a su música (Stovall, 1996: 165). Y concluye Scott: “[...] Vian adored American literature as much as jazz [...]” (Scott, 1998: 134).

Por otra parte, Celeste Day Moore destaca, leyendo el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, que Boris Vian recibió y hospedó a figuras como Duke Ellington, Miles Davis y Dizzy Gillespie<sup>16</sup> en su visita a París. El escritor francés encarnaba la relación entre la comunidad negra que había huido en el éxodo negro y el escenario intelectual, y llevó a la luz las subyacentes tensiones raciales (Day Moore, 2003: 4). Así lo nota también Stovall, para quien Vian se convirtió en propulsor de la introducción del nuevo estilo de jazz en París: “Championed by the French writer and musician Boris Vian, artists like Don Byas, Kenny Clark, Dizzy Gillispie, and Miles Davis introduced the new style of be-bop to Paris, playing in dimly lit basement jazz clubs” (Stovall, 2000: 187). Años atrás, el crítico había ya establecido la relevancia de Vian en la recepción de los afroamericanos emigrados:

At the center of all this activity, reigning for a few brief years as the veritable prince of Saint-Germain-des-Prés, stood the mercurial figure of Boris Vian. Perhaps no French man or woman in the twentieth century has embodied a closer attachment to African-American culture than this handsome, slender young Parisian. (Stovall, 1996: 166)

Precisamente, el interés de Vian por el jazz había nacido en su adolescencia, antes de la Guerra, cuando un concierto de Duke Ellington lo inspiró a aprender a tocar la trompeta y a unirse al Hot Club de Francia (Stovall, 1996: 166). Y fue creciendo hasta puntos inconmensurables: así lo ratifica el prefacio a *L'écume des jours*, en el cual afirma que “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

---

<sup>16</sup>Edward Kennedy “Duke” Ellington (1899-1974): compositor, director y pianista estadounidense de jazz. Considerado por la crítica uno de los más importantes compositores de jazz en la historia, junto con Louis Armstrong y Charlie Parker.

Miles Dewey Davis III (1926-1991), conocido como Miles Davis: trompetista y compositor estadounidense de jazz. Se trata de una de las figuras más relevantes e influyentes en la historia de este género musical. La carrera de Miles, que abarca cincuenta años, recorre la historia del jazz a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX, caracterizándose por su constante evolución y búsqueda de nuevos caminos artísticos: Davis participa con igual fuerza del bebop y del cool, como del hardbop y de la vanguardia jazzística, sobre todo en su vertiente modal y de fusión con el rock.

John Birks “Dizzy” Gillespie (1917-1993): trompetista, cantante y compositor estadounidense de jazz. Con Charlie Parker, fue una de las figuras más relevantes en el desarrollo del bebop, jazz latino y del jazz moderno. Fue durante toda su vida un incansable experimentador de música afroamericana.

le reste est laid [...]” (Vian, 1972: 5). El rey sin corona del Saint-Germain-des-Prés no pudo sino implicarse en la cuestión negra que tocaba tan íntimamente a su persona. En las *Chroniques de jazz*, Vian insistía en la necesidad de rendir “[...] justice à l’énorme part prise par les Noirs dans le développement du jazz” (Vian, 1967: 51), ya que para él el jazz, “création des Noirs, est la seule forme d’art originale qui ait jamais pris naissance en Amérique” (Vian, 1967: 75). Su afinidad con estos artistas y su permanente deseo de que el resto del mundo asuma la actitud promulgada por George Shearing y citada por Vian en sus *Chroniques* lo llevarán al intento de instigar a una superación de los prejuicios sociales, de “[...] aider à éliminer le préjugé racial [...]” (Vian, 1967: 56), puesto que “d’ailleurs l’avenir est au mélange des races [...]” (Vian, 1967: 62).

De lo contrario, “l’Amérique, tes Noirs foutront le camp... et ça sera bien fait [...]” (Vian, 1967: 31).

### **3. LA IMAGEN DEL OTRO: LAS OPOSICIONES RACIALES**

A continuación se intentará realizar un bosquejo de la imagen de los negros que se hace presente con el correr de las páginas de las distintas novelas, tanto “serias” como “no serias”, partiendo de los esencialismos que generan las oposiciones entre los wasp y los afroamericanos. ¿En qué consiste el vocablo “esencialismo”? Se trata de rótulos identitarios, según la definición forjada por Neri. Es decir, etiquetas con las cuales se identifica a la alteridad. La oposición que abordaremos permite vislumbrar lo que Nora Moll conceptualiza en su trabajo “Imágenes del otro”. Para la autora, 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 (Moll, 2002: 349). Al respecto, desde el campo de estudios de la imagología (2006), Moura señala tres aspectos de la imagen a tener en cuenta, a saber: 1) la imagen en sí misma (independientemente de su referente), que constituye la preocupación dominante de la imagología; 2) la imagen como revelación del espacio ideológico y cultural en el cual el autor y su público se sitúan; 3) la imagen en su dimensión estética y también en su dimensión social (Moura, 2006a: 2).

En las obras de Vian, estas oposiciones imagológicas están presentes. De manera más explícita, en su obra “no seria”. Pero la temática subyace asimismo en sus obras consideradas “serias”.

Scott observa que, por ejemplo, en *J'irai cracher sur vos tombes* Vian establece dicotomías entre los blancos y los negros (Scott, 1998: 152). De hecho, la novela se construye en torno a esta serie de dicotomías y llega a presentar personajes que, además de opuestos, resultan complementarios en cuanto a que las carencias que uno no sufre las padece el otro (Scott, 1998: 155). Sin embargo, considera que Vian, lejos de derrocar los prejuicios blancos, contribuye a reforzarlos en su obra ya que el personaje central encarna los peores miedos que la sociedad blanca tiene con respecto a los negros. Nosotros no concordamos con esa lectura, ya que, por el contrario, consideramos que Vian enrostra este estereotipo al jugar con el mestizaje, producto de las sociedades que han arribado al estadio de la descolonización.

A pesar de que lo que aquí pretenderemos lograr es, en fin, una clasificación de las oposiciones configuradoras de la imagen de la identidad negra, tal como destaca Clouzet, debe tenerse en cuenta que “ante una personalidad tan rica y polifacética [como la de Vian], pronto se da uno cuenta de que las clasificaciones a las que pensaba recurrir son demasiado artificiales y los esquemas demasiado estrechos” (Clouzet, 1976: 15).

### 3.1 LA MÚSICA, EL JAZZ... Y LA VOZ

“As for his great love of Black American jazz music, this should not lead to any naïve assumption that Vian saw the US as a trans-Atlantic Utopia [...]”

Rolls, “Silk or nylon: Boris Vian, leg fetishism and the American Way”

El aspecto de la música en las oposiciones que tienen lugar a lo largo de sus diversas obras pareciera ser el privilegiado por Sullivan/Vian. Tal vez a causa de su afición a la música y su devoción por la de origen negro, más particularmente por el jazz. Al respecto, Clouzet refiere que desde los primeros años de su vida Vian comenzó a tocar la trompeta pero que, “[...] aquejado por una crisis de reumatismo articular agudo [...]”

(Clouzet, 1976: 20) que degeneró, luego, en una cardiopatía, a los doce años fue obligado por los padres -especialmente por la sobreprotectora madre- a abandonar la práctica de dicho instrumento musical. Sin embargo, “[...] a pesar de las recomendaciones de quienes le rodeaban, Vian vuelve a coger la trompeta, *en reacción contra la prohibición de la música negra*” (Clouzet, 1976: 23, énfasis del autor). Finalmente, el crítico francés destaca la importancia del jazz en la vida del escritor al afirmar que

Por la vía del jazz descubre, y pronto conquista, Saint-Germain-des-Prés, cuando este barrio de París está a punto de convertirse en la capital de la capital. Su [la de Boris] alta estatura y su rostro afilado se hacen pronto familiares a esa heteróclita sociedad donde la «inteligencia» de la inmediata posguerra -de Queneau a Sartre, pasando por Camus, Prévert o Audiberti- se codea [...] con los primeros «jóvenes coléricos» [...] (Clouzet, 1976: 23 y 24)

Asimismo, tal como apunta Day Moore, Vian estaba comprometido con la comunidad musical parisina negra. Afirma la autora de “Black like Boris” que el propio escritor señala en un artículo publicado en la revista *Combat* en enero de 1948, que el jazz también puede funcionar como un medio de protesta, de no conformismo y violencia (Day Moore, 2003: 18). Vian 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: 110). Además, “le jazz peut apparaître également comme un mode de reaction, comme un moyen de «mettre les parents en colère». Non- conformisme, violence...” (Vian, 1967: 83). En la misma línea de pensamiento se inscribe Zwerin<sup>17</sup>, quien sostiene que “rarely, if ever, has any art affected the lives of 'normal' human beings as directly jazz in Nazi-occupied Europe. It was daily catharsis, a purifying release from tension” (Zwerin, 2000: 44). Sin embargo, cabe cuestionarse por qué motivo el jazz fue concebido como metáfora de libertad. A esto, Zwerin responde que “it can be no accident that totalitarian regimes are all against jazz<sup>18</sup>. It’s basic to their character. You improvise, you make your own decisions. [...] Spontaneity

---

<sup>17</sup> Mike Zwerin (1930 – 2010) fue un músico norteamericano de cool jazz, además de periodista y escritor. Como músico tocó el trombón y la trompeta en varios conjuntos de jazz. Aunque fue más conocido por sus escritos, también ganó notoriedad a partir de su colaboración para el álbum de Miles Davis *Birth of the Cool* de 1948.

<sup>18</sup> “[...] everybody knew the Nazis did not like jazz and wanted to suppress it. That made us love it even more. We always felt that only people who were opposed to the Nazi regime could like this music” (Zwerin, 2000: 22)

means freedom” (Zwerin, 2000: 51). A tal punto el jazz se oponía al régimen que se consideraba que “if Hitler wins the war, jazz is finished” (Zwerin, 2000: 34).

Vian fue crítico de jazz, pero el jazz parece haber entrado también a sus escritos literarios. Vian desliza ciertas concepciones de este género musical, vinculadas con su origen “negro”, en *J’irai cracher sur vos tombes*. Day Moore apela a un ensayo que se dio a conocer en *Combat* en abril de 1948, en el cual el trompetista sostiene que solía estar a favor de todo principio de integración racial, pero que ha sido obligado a reconsiderar su posición: “[...] bien sûr que c’est agréable de jouer avec des Noirs. Mais qui en tire profit? Sûrement pas eux” (Vian, 1967: 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 por 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 toma lugar 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, 2010a: 19). El interpelado, 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, 2010a: 19 y 20)

La música que este narrador confiesa ante su lector haber tocado tiempo atrás 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*<sup>19</sup>, asegura que Lee “[...] a la voix de Cab Calloway [...]” (Vian, 2010a: 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, como

---

<sup>19</sup> 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.

ya se ha señalado, fue recibido por Vian en París durante la diáspora negra. 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, 2010a: 74).

Además de tener una voz particular, el hombre negro es asociado con el ritmo, la música. Ésta acompaña el accionar de Lee, y funciona como telón de fondo. Es de este modo que el joven Anderson asegura que “un bon blues avec Judy m’a remis le coeur en place [...]” (Vian, 2010a: 52). Y al llegar a la sala común donde habrían de encontrarse con el resto del grupo, Lee observa: “La radio débitait en sourdine un concert de musique de danse” (Vian, 2010a: 75), expresión que hace eco de la referida al blues, dado que él es el único que se percata de la música a la que los personajes restantes de la pandilla no prestan atención alguna. Tiene cabida nuevamente una referencia de este tipo en el capítulo XII, cuando Lee busca en la radio, mientras deja a Dexter haciendo compañía a la otra chica, “[...] un peu de musique de danse” (Vian, 2010a: 111).

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, 2010a: 84).

En el capítulo XII, música y voz cobran especial relevancia por medio del diálogo que sostienen la menor de las Asquith y el mulato de veintiséis años, quien interpela a Lou al expresar:

- Qu’est-ce que j’ai de différent?
- Je ne sais pas. Vous êtes bien physiquement, mais il y a autre chose. Votre voix, par exemple.
- Eh bien?
- Ce n’est pas une voix ordinaire.  
Je ris encore de bon cœur.
- Non, insista-t-elle. 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, 2010a: 117 y 118)

En el diálogo transcripto parecieran escabullirse las sentencias pronunciadas por Vian en su antes nombrado ensayo de abril del 48. Música y voz “negra” se aúnan para configurar la extravagancia del afroamericano, aquel signo que lo distingue más allá de cualquier otro rasgo que pudiera diferenciarlos. Los blancos se apoderan de los logros negros, asumiéndolos como propios. En este mismo coloquio se concentra uno de los clímax de la discriminación racial, dado que culmina con la aseveración de Lou Asquith: “-Vous êtes bizarre [...] Je déteste les Noirs” (Vian, 2010a: 118).

La voz se transforma, con el correr de las páginas, en el gran delator de la identidad de Lee Anderson. En diversos personajes se despierta un gran interés por esta voz exótica, que tanto recuerda a cantantes negros como Cab Calloway o a los esclavos negros de Haití, que trabajan en las plantaciones del señor Asquith. Como advierte Day Moore, “his 'true' black voice, reminiscent of black jazz musicians threatens to undermine his 'white' social status” (Day Moore, 2003: 12).

Finalmente, en el capítulo XX, evoca en su memoria, ya al borde de la muerte y perseguido por la policía, el día en que tocó la guitarra por primera vez:

C'était chez un voisin et il me donnait quelques leçons en cachette; je ne travaillais qu'un seul air: *When the Saints go marchin'on*, et j'ai appris à le jouer tout entier avec le break, et à le chanter en même temps. Et, un soir, j'ai emprunté la guitare du voisin pour leur faire une surprise à la maison; Tom s'est mis à chanter avec moi; le gosse était fou, il a commencé à danser autour de la table comme s'il suivait une parade avec la ligne de réserve; il avait pris un bâton et faisait des moulinets avec. A ce moment-là, mon père est rentré et il a ri et chanté avec nous. J'ai rapporté la guitare au voisin, mais le lendemain j'en ai trouvé une sur mon lit; une d'occasion mais encore très bonne. (Vian, 2010a: 193 y 194)

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, sentido del ritmo y es asociado con prácticas musicales.

Escribe Day Moore que el amor simultáneo de Vian al jazz y a la exploración de la negritud revela a un hombre tanto liberado como construido por su identidad social. A medida que el escritor aprendía sobre el jazz y los afroamericanos, fue adquiriendo el

lenguaje con el cual reconfigurar su propia experiencia como intérprete de jazz y como parisino blanco. Además, Vian tenía un amplio conocimiento de las implicancias sociales del jazz. Su crítica musical reflejó las maneras en que medió su crítica social a través del jazz, así como su sentido de predicación de la cultura negra a través de la música (Day Moore, 2003: 28). El compositor de “Le Déserteur” concibió, por tanto, al jazz como el género musical representativo de los negros en tanto que nació entre ellos, pero también como un medio de crítica social para promover esta cultura despreciada por los *wasp*, tales como Lou Asquith. Se trata, por consiguiente, de un esencialismo que él acuñó como sumamente positivo, excluyéndolo del *mirage* o imagen negativa, pero incluyéndolo en la *image* de la alteridad. No obstante, no era precisamente ésta la imagen que circulaba de dicho género musical en el contexto de la época. Vian relata, de hecho, en sus *Chroniques*, que “[...] Dizzy, on le sait, a été empêché de jouer au Civic Auditorium de San Francisco. La raison? En gros, «Musique de sauvages», le vieil argument!” (Vian, 1967: 338). Zwerin, por su parte, cita un texto de 1938, “Swing and Nigger Music Must Disappear”, cuyo autor se apellidaba Buschmann. Éste aseguraba que “these people are mentally retarded. Only niggers in some jungle would stomp like that” (Zwerin, 2000: 13). Asimismo, Zwerin explica que el prejuicio contra los hombres de color en Austria fue llevado a la superficie hacia el final de los años 20, cuando Josephine Baker se presentó allí. En ese mismo período, fueron impresos artículos en los que se comparaban a los negros con dinosaurios (Zwerin, 2000: 40).

En lo que respecta a *Les morts ont tous la même peau*, es otro el esencialismo referido a los negros que predomina en esta obra -el del olor con el que se asocian-, pero también aparece la voz en el encuentro que acontece en el capítulo XXIV entre el protagonista de la novela, otro mulato llamado Dan, y la dueña de un hotel, “[...] une métisse [...] beaucoup plus foncée” (Vian, 2010b: 103), el narrador refiere que la voz de esta mujer era “[...] grave et épaisse” (Vian, 2010b: 103).

Resulta de gran interés el hecho de que las obras serias descubren las mismas marcas. Verbigracia, *L’automne à Peking* presenta también algunas referencias a la cuestión musical. En primer lugar, Anne y Angel junto con Rochelle, por ejemplo, se hallan al comienzo de la novela en un club de baile “[...] où les amateurs de vraie musique se

retrouvaiement entre purs pour pratiquer des dislocations” (Vian, 2009: 41). Cabe notar que la última palabra de la frase citada podría aplicarse de por sí al jazz, que supone un desquiciamiento de los modelos de los discos clásicos. Líneas más adelante, especificaré los instrumentos que componían esta música, no sin vincularla previamente con el ritmo y, finalmente, Anne sacará provecho de un lánguido blues para sacar a bailar a Rochelle:

A mi-descente, ils se sentirent saisis par le battement cardiaque de la section rythmique. Un peu plus bas, on prenait en plein dans l’oreille les mélanges de sons de clarinette et de trompette [...] La musique ne s’arrêtait guère à cause de la persistance des impressions oreilleuses. Anne profita d’un blues considérablement langoureux pour inviter Rochelle. (Vian, 2009: 42)

Por otro lado, capítulos después, Angel establecerá una comparación entre el pensamiento y el jazz, en palabras reminiscentes de la afirmación de Zwerin: “-C’est comme en jazz, dit Angel. La transe. [...] C’est très curieux, lorsqu’on est en transe, de voir des gens pouvoir continuer à parler et à manœuvrer leurs formes. Lorsqu’on sent la pensée, je veux dire. La chose matérielle” (Vian, 2009: 191). Según expresan los personajes, el jazz implica libertad y pensamiento. Es menester recordar que dicha aseveración surge en el contexto de una conversación entre el doctor Mangemanche -también presente en *L’écume des jours*- en la que se plantea la necesidad de “constater, objectivement, et sans préjugés” (Vian, 2009: 190). A esta observación el doctor pronto agrega: “-Vous pouvez ajouter: sans préjugés bourgeois [...]” (Vian, 2009: 190). Angel le contesta que los burgueses han estudiado tan a fondo las formas de pensamiento que carecen del pensamiento mismo, que han enriquecido a tal punto la forma en sí, que pretenden confundirla con el pensamiento en cuestión (Vian, 2009: 190).

Finalmente, la música en *L’écume des jours* posee una gran relevancia. Desde las calles, que llevan nombres de ilustres *jazzmen* afroamericanos, hasta los temas de Duke Ellington que suenan en el *piano cocktail* y transforman el cuarto de Chloé, la obra respira una atmósfera de jazz constante. Las referencias espaciales dentro de la obra se limitan a tres calles: la Avenida Louis Armstrong<sup>20</sup>, a la que daba la pieza de Colin a través de dos

---

<sup>20</sup> Louis Armstrong (Nueva Orleans, 1913 – Nueva York, 1971), también conocido como Satchmo y Pops, fue un trompetista y cantante estadounidense de jazz.

ventanales (Vian, 1972: 10), la calle Sidney Bechet<sup>21</sup>, en la cual doblan los personajes para llegar a la casa de Isis (Vian, 1972: 82), y la calle Jimmy Noone<sup>22</sup>, donde se encuentra una librería pintada a imitación del Mahohny Hall de Lulu White<sup>23</sup> a la que se dirige Chick (Vian, 1972: 113). A estos indicios, se agrega el perteneciente al *Avant-Propos* de la obra, firmado en *La Nouvelle-Orléans*, la ciudad del jazz por antonomasia, el 10 de marzo de 1946. No debe olvidarse, además, que Vian jamás pisó los Estados Unidos, por lo que esta referencia al espacio de enunciación resulta ilusoria y altamente simbólica: escribe desde la cuna del jazz, la música creada por el hombre negro.

Por otra parte, se mencionan temas de Duke Ellington tales como “Black and Tan Fantasy”, “Loveless Love”, “Blues of the Vagabond”, “Misty Morning”, “Blue Bubbles” y, el más mentado, “Chloé”. Todos ellos son interpretados en el *piano cocktail*, invento de Colin que prepara bebidas diversas según las notas que se toquen: “A chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l’œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l’eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée [...]” (Vian, 1972: 13). Más tarde, deberá venderlo para costear los medicamentos que curen la enfermedad de Chloé. Cabe destacar, en relación con este personaje, que “habrá de originarse a partir de un disco de jazz” (Ríos, 1999: 159). Por su parte, Scott cita a Costes, para quien Chloé constituye el deseo realizado de Colin, ya que, como el primer autor observa, “[...] Chloé appears, as if from nowhere, seemingly born from the Duke Ellington song that bears her name [...]” (Scott, 1998: 86). De hecho, Ténot destaca que

L’heroïne de l’*Écume des jours*, l’un de ses plus beaux romans, s’appelle Chloé, titre d’un succès du Duke. Cela donne à Boris l’occasion d’une métaphore poétique sur l’art du saxophoniste alto Johnny Hodges : «Il y avait quelque chose d’éthéré dans le jeu de Johnny Hodges, quelque chose d’inexplicable et parfaitement sensuel. La sensualité à

---

<sup>21</sup> Sidney Bechet (Nueva Orleans, 1897 - París, 1959) fue un músico y compositor de jazz estadounidense. Intérprete de saxofón soprano y clarinete. Según Stovall, “during the 1950s, Sidney Bechet reigned as Paris’s unofficial king of jazz” (Stovall, 1996: 171).

<sup>22</sup> Jimmie Noone (o Jimmy Noone; 1895 – 1944) fue un estadounidense clarinetista de jazz.

<sup>23</sup> Lulu White (1868 – 1931) fue la dueña de un burdel en Nueva Orleans conocido con el nombre de “Mahogany Hall” en el 235 de Basin Street. Dicho burdel existió durante el período del Storyville (el distrito de la zona roja de Louisiana), hasta la clausura forzada en 1917. Su importancia histórica residió en que fue el primer caso legal en basar la segregación en una cuestión genérica y no racial, ya que sólo mujeres prostitutas tenían el derecho de habitar en la zona.

l'état pur dégagée du corps. Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. (Ténot, 1993: 70)

En efecto, Colin conoce a Chloé en la fiesta en la casa de Isis. Y, simultáneamente, en el tocadiscos suena este tema (Vian, 1972: 36). Nuevamente la composición será interpretada durante el compromiso (Vian, 1972: 60). El chef Nicolas había previamente afirmado que se trataba de lo que *outré-Atlantique* denominaban *moody* o *sultry tune*, con lo cual se establece un claro vínculo con la sensualidad de la música (Vian, 1972: 24). Además, en el momento en que el doctor va a inspeccionar a su paciente, *Mangemanche* asociará inmediatamente a la mujer con la canción (Vian, 1972: 90) y luego asegurará que “on entend une drôle de musique dans son poumon [...]” (Vian, 1972: 92). La presencia en esta obra del jazz evidencia entonces una vez más su relación con la sensualidad mediante el cuerpo de Chloé.

Para concluir, el texto también asocia a la música negra con el concepto del ritmo. Quien primero hace referencia a esta cuestión es Nicolas: cuando se encuentra explicando a Colin el motivo por el que se debe bailar lento, expresa que “il est, et c'est regrettable, advenu que des personnes peu scrupuleuses se sont mises à danser le bigle moi<sup>24</sup> à la façon des noirs, sur tempo rapide” (Vian, 1972: 25). De la misma manera, mientras se conocían Colin y Chloé en la casa de Isis, “Alise et Chick [...] se livraient à une remarquable démonstration de bigle moi dans le style nègre” (Vian, 1972: 35). Y más explícita se volverá la alusión cuando el narrador afirme que los corazones de la primera pareja “[...] battaient, tous deux, sur un rythme de boogie<sup>25</sup>” (Vian, 1972: 70). El amor y la juventud aparecen de este modo unidos a “lo negro”.

Debe notarse que las obras de 1946 que más se ocupan de este lugar común son las primeras Vian/Sullivan. Efectivamente, *L'écume des jours* fue la primera Vian publicada en ese año y lo mismo ocurre con *J'irai cracher sur vos tombes*.

Los esencialismos que se analizarán en adelante, y que Vian expone para denunciarlos, configuran la imagen del hombre negro como “inferior” y remiten a marcas socio-políticas inscriptas en los procesos históricos de la descolonización.

---

<sup>24</sup> Danza folclórica libanesa.

<sup>25</sup> Estilo de blues basado en el piano, generalmente rápido y bailable.

### 3.2 “PRIMITIVISMO”: LA VIOLENCIA SEXUAL

“But the black remains the great male of the earth, the sperm of the world”

Day Moore, “Black like Boris. Boris Vian’s Fictions of Identity in Post-World War II Paris”

Tal como refiere Day Moore, otro esencialismo en el que los blancos recaen 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, como ya hemos señalado en el capítulo anterior.

El retorno a lo primitivo en las obras “Sullivan”, y en menor medida en las Vian, tendrá cauce -amén de hacerse presente a través del vínculo *jazz/musique de sauvages*- por vía de la sexualidad. Scott refiere en este sentido que “the sexual content of the 'Sullivan' novels is obvious [...]” (Scott, 1998: 136). La brutalidad será consignada en tanto violencia sexual y el cuerpo del hombre negro estará cualificado por un importante desarrollo de la musculatura, que 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. En el caso de *L'automne à Pekin*, observamos en esta novela un entrecruzamiento de clichés, ya que nos enfrentamos en ella a dos personajes negros (un hombre “pederasta” y una mujer) que serán sujetos pasivos en la sexualidad, pero sin lugar a dudas sujetos de sexualidad: ambos despiertan deseos instintivos entre quienes los rodean. En lo que respecta a *Les morts ont tous la même peau*, el narrador nota que Dan había pasado años pegando a blancos en la *boîte* en la que trabajaba, estos blancos: “Cinq ans passés, sans qu'ils s'en doutent, sans qu'ils se doutent qu'un sang mêlé, qu'un homme de couleur, leur cassait la figure tous les soirs” (Vian, 2010b: 5). Lee Anderson y Dan Parker serán, pues, como animales brutales.

Para Scott, hay un subtexto claro y es, precisamente, el estereotipo del desenfrenado hombre negro, presto a insertarse en la comunidad blanca, a robar sus mujeres y a descargar su lujuria infame a través de ellas (Scott, 1998: 149). Pero dicho estereotipo detectado por el crítico no culmina en el mero fenómeno de ser reflejado textualmente, sino que es luego implosionado por Vian mediante la hipérbole y, en última instancia, a través de la presencia de mestizos en las novelas, como adelantamos en la introducción.

En lo que concierne al físico del hombre negro, en distintas oportunidades se destacan las divergencias de Lee y Dan, ambos mestizos, 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, entre otras cosas).

En la primera salida con las *bobby-soxers* en *J'irai cracher sur vos tombes*, Lee expresa: “Je fis exprès de prendre mon temps [para desnudarse]. Je sais ce que je vauX à poil, et je vous assure qu'ils eurent le temps de s'en rendre compte pendant que je me déshabillais” (Vian, 2010a: 36). Dos capítulos más adelante, especifica un poco qué insinuaba con dicho “valor”: “Je crois que j'ai plu à Dexter. Il devait me détester à cause de mes muscles et de ma taille [...]” (Vian, 2010a: 46). Y agrega a esto, líneas después: “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'ocassion d'une des dernières baignades” (Vian, 2010a: 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, 2010a: 48).

En cuanto a *Les morts ont tous la même peau*, las mujeres llaman la atención sobre la musculatura de Dan: en la *boîte*, la mujer de la cual toma posesión y que estaba en compañía de un blanco, que se refiere a su fuerza y luego palpa sus bíceps (Vian, 2010b: 7); más tarde, Muriel, la prostituta que le sirve para constatar su impotencia con las blancas, observa que desearía “[...] un type comme toi, Dan. Un type fort et très doux” (Vian, 2010b: 60), frase que capítulos adelante refuerza al pedirle que no la estreche como lo hacía, ya que la lastimaba: “-Oh, Dan... Tu ne te rends pas compte de ta force...” (Vian, 2010b: 87). Finalmente, el joven que lleva a Sheila las flores enviadas por su esposo, “[...] en réponse à sa question [de Sheila], avait parlé d'un homme grand et fort [...]” (Vian, 2010b: 126).

Cuando analiza la cuestión racial y el racismo en la primera obra, 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: 153). Por su parte, la violencia sexual aflora

en los encuentros con las Asquith. Primeramente, cuando huyen de la aburrida fiesta de Dexter hacia la casa de Jicky: Judy y Lee se encierran con la ya borracha Jean Asquith en el baño, donde ejecutan un acto de gran violencia sexual, aprovechándose de la situación. Este episodio prefigurará las relaciones eróticas y de violencia que se establecerán entre el mulato y las dos hermanas (Vian, 2010a: 69 y 70). En el capítulo VII, comienza a forzar a Lou también:

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 dégoutez, dit-elle en tentant de se dégager (Vian, 2010a: 79 y 80)

Como un eco, este diálogo pareciera repetirse en el capítulo XII, cuando Lee y la menor de las Asquith sostienen una conversación. Para la niña blanca, es suficiente con mantener un coloquio “civilizado” con su cortejante, en tanto que para Lee es necesaria una interacción de otro tipo. El personaje parece no poder abstraerse de los deseos sexuales, de lo instintivo. El mulato la interpela:

- Est-ce que vous savez que ce c'est qu'une chose agréable?

- Oui. Parler avec vous, par exemple.

- Le plaisir est pour vous. C'est égoïste.

- Vous êtes un mufle. Dites que ma conversation vous rase!...

- Je ne peux pas vous regarder sans penser que vous êtes faites pour autre chose que pour parler, et cela m'est difficile de vous parler sans vous regarder. (Vian, 2010a: 120 y 121)

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. [...] Je récidivai et j'ouvris son déshabillé. Je réussis à lui arracher son slip avant qu'elle ait pu me frapper de nouveau. Mais je rattrapai son poignet et je lui tins les mains derrière le dos. [...] 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 mufle, et pourtant, j'ai des dispositions. (Vian, 2010a: 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 proceder de semejante modo, a comportarse como una bestia (Vian, 2010a: 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, 2010a: 121). El joven le arguye: “Celles qui n’en ont pas envie [...] n’ont jamais essayé” (Vian, 2010a: 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, 2010a: 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. Je nageais dans son parfum, elle en avait jusque-là, et j’ai serré les dents. Je tâchais de lui mettre une main sur la bouche, mais elle gueulait comme un porc, des cris à vous donner la chair de poule. 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, et ses reins s’agitaient malgré les cordes [la había maniatado]. J’avais la figure pleine de sang et j’ai reculé un peu sur les genoux. (Vian, 2010a: 186 y 187)

Una vez llevada a cabo la primera parte del plan, Lee se dispone a efectuar el homicidio de Jean Asquith. Siguiendo un esquema muy similar al trazado con Lou, el muchacho Anderson 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, 2010a: 200). Y procurando mantener la calma, el protagonista consigue “[...] la faire jouir avant d’avoir rien eu [...]” (Vian, 2010a: 200) él mismo. Entonces, aprovechando la oportunidad, la interpela: “-Ça vous fait toujours

autant d'effet de coucher avec des hommes de couleur?" (Vian, 2010a: 201). Luego de referirle todos los acontecimientos de su pasado que suscitaron en él semejante sed de venganza, 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 con la sola muerte de ambas Asquith, profana, en un acto necrofílico, el cuerpo de la joven asesinada: "Je l'ai retournée pour ne plus voir sa figure, et, pendant qu'elle était encore chaude, je lui ai fait ce que je lui avais fait déjà dans sa chambre" (Vian, 2010a: 202).

Transcurridos todos estos acontecimientos, la policía persigue a Lee hasta arrestarlo. La última referencia a la sexualidad se presenta, de manera altamente irónica, en el último capítulo de *J'irai cracher sur vos tombes*: "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, 2010a: 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. (Day Moore, 2003: 14)

*Les morts ont tous la même peau* también enlaza los temas raza, violencia y sexualidad. La cuestión sexual, si bien está presente en más de una oportunidad, se consigna fundamentalmente en una situación concreta, que constituye, a la vez, el gran conflicto de la obra: el encuentro sexual de Dan con dos mujeres negras, que funciona como espejo invertido de la situación de la anterior novela. Previamente, se nos presenta a un personaje que tiene encuentros ocasionales con mujeres, pero al que éstos no le pesan como una infidelidad a su mujer debido a que no comprometen más que lo físico. Una vez que Dan se haya acostado con las amigas de Richard, su presunto hermano, no podrá volver a ver a su mujer Sheila del mismo modo. Cuando el mulato llega a la habitación donde Richard lo esperaba, encuentra allí a dichas mujeres. Pronto, "l'excitation sexuelle qui s'était emparée de moi m'empêchait de me fixer sur les conséquences possibles de la présence de Richard [...]" (Vian, 2010b: 36) y, ya sin pensarlo, "je la pris [a una de las negras] sauvagement, à la faire crier; [...] je ne savais plus que j'avais la peau blanche" (Vian, 2010b: 37). Dan señala que durante el acto "elle avait des gestes souples d'animal

sauvage” (Vian, 2010b: 39). Las consecuencias del encuentro conducen al personaje a la reflexión de que “tous les hommes ont envie de coucher avec les Noires -les hommes blancs- les hommes comme moi. Pas question de race, là-dedans. C’est un réflexe naturel. On pense que ça sera différent” (Vian, 2010b: 40). En estas últimas citas es posible vislumbrar la implosión del cliché: el blanco actúa del mismo modo que el hombre negro al conducirse por sus impulsos sexuales de manera salvaje. Ergo, Vian demuestra en su texto que no se trata de un tema de piel. Sin embargo, el problema no acabará en el cuarto del hermano, sino que, por el contrario, se extenderá hasta el final de la obra: las relaciones establecidas con las negras conllevan la impotencia que siente al enfrentarse a las mujeres blancas y, así, a su propia mujer. De esta manera, cuando intente estar con Sheila, afirmará: “Je ne pouvais rien faire. Sheila ne se rendait pas compte -et moi, je venais de m’apercevoir que je restais froid sous ses baisers, que sa chair n’éveillait pas la mienne- que tout ce que je faisais, je le faisais machinalement, par habitude” (Vian, 2010b: 44). Luego de esta prueba, Dan irá a ver a Richard, pero “avec lui, je venais de rencontrer le fond de mon âme. [...] C’est de mon corps que venait le danger. De mon corps qui se dressait contre son maître, emporté par un instinct que je me refusais à reconnaître” (Vian, 2010b: 50). El protagonista probará más tarde estar con Muriel, una prostituta blanca, lo cual acabará en el fracaso conclusivo. Llegará a afirmar, incluso, la existencia de tareas más desagradables que acostarse con una blanca, además del resultado decepcionante de esta prueba (Vian, 2010b: 56) para, por último, considerar que “je suis venu chez toi pour savoir si je pouvais encore. C’est concluant. Je ne peux pas” (Vian, 2010b: 56). Muriel le responderá que puede probar otro tipo de cosas: una mujer, dos, o hasta una negra, “il paraît qu’elles sont...” (Vian, 2010b: 57). La prostituta no hace con esto más que constatar un lugar común proveniente del acervo popular, pero que establece, sin dudas, el vínculo entre los negros y la sexualidad. Dan calla abruptamente a la mujer, pero la frase resuena en sus oídos momentos después y acarrea el cuestionamiento interno acerca de los terrores ancestrales: ¿habrá resucitado el encuentro con las dos negras el sentimiento de ser un negro?, ¿existen, acaso, complejos instintivos? (Vian, 2010b: 69). No quedará, entonces, más opción que la de comprobar este hecho con una negra. Y buscará para la ocasión a una “[...] bien foncée. Une qui transpire. Et bien grasse” (Vian, 2010b: 70). Se dirigirá a un establecimiento en

donde pedirá una que cumpla con dichos requisitos y, una vez que la consiga, se limitará a observar cómo se acuesta con otro hombre: “Je désirais tellement cette fille que tout mon corps était douloureux” (Vian, 2010b: 74). Con esto bastará para enfrentarse a Sheila: había reunido en sí el deseo sexual necesario.

Tras la huida del personaje a causa de la difusión mediática del asesinato de su hermano y la consecuente persecución que sufre, aflorará en la obra otro lugar común constitutivo del esencialismo de la sexualidad negra. En la pensión en la que Dan se esconde y de la que es dueña una pareja de mulatos, recibirá las presunciones que circulan en los periódicos locales sobre el homicidio de Muriel: “[...] il l’a probablement tuée pour la violer, étant donné la positions du corps et certaines marques relevées sur le cadavre” (Vian, 2010b: 99). Ante estas aseveraciones infundadas, Dan ríe y exclama: “Tuée et violée. Naturellement, puisque j’étais un nègre” (Vian, 2010b: 104). Luego agrega: “Ecoutez [...] Vous savez bien ce que l’on écrit sur les Noirs, dans ce pays” (Vian, 2010b: 104). De este modo queda en evidencia que se trata de un mero esencialismo vinculado al estereotipo racial. En efecto, Dan tan sólo había matado a Muriel en el intento de sacarle dinero y para evitar que ésta llamara a la policía. Sin embargo, este asesinato no había sido premeditado, sino que fue la consecuencia de un golpe excesivo dado por él a la prostituta para asustarla y evitar la delación de su presencia en la casa. Paradójicamente, son dos las suposiciones que resultan falsas: tanto la violación como la propia negritud del personaje, hechos vinculados tan sólo en el plano del imaginario y de la lectura estereotipada.

En relación con *L’automne à Peking*, en dicho texto la cuestión de la sexualidad de los negros se concentra en dos personajes: Dupont y Lavande. Dupont es el cocinero negro de Atanógoras y Lavande, una mujer negra que aparece capítulos adelante para hacer compañía al ermitaño Claude Léon. Tanto Martin como Amadis Dudu desean sexualmente a Dupont, y ante la respuesta de éste último a tales requerimientos Atanógoras lo califica de “puta”:

Mon factotum Lardier s’occupe de tout. Le reste du temps je lui donne des pensums parce que, sans cela, il ennuie Dupont. Dupont, c’est mon cuisinier. [...] Il se trouve, par un phénomène curieux et assez désagréable, que Martin aime Dupont, et que Dudu s’est amouraché de Dupont aussi. [...]

-Et Dupont?

-Dupont s'en fout. Il aime bien Martin, mais il est putain comme tout. (Vian, 2009: 117 y 118)

Por su parte, Lavande también funciona como encrucijada del deseo sexual de otros personajes: el ermitaño, el Abad Petitjean y Anne. Y, de este modo, el cuerpo del negro es vinculado con lo infernal:

-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 [...] (Vian, 2009: 141).

Anne confiesa más tarde: “-La négresse [...] Vingt dieux!... [...] Je lui donnerais bien un coup de main [...]” (Vian, 2009: 251). Sin embargo, lo que es aguardado y se dilata a lo largo de toda la obra es la fornicación entre el ermitaño y la *négresse*. El narrador de las transiciones explica: “Une chose assez curieuse, on n'a pas encore assisté à la fornication de l'ermite et de la négresse: étant donné l'importance initiale relativement considerable du personnage de Claude Léon, cela paraît un retard inexplicable” (Vian, 2009: 235). El cuerpo de Lavande es objeto deseable, ya que, como la describe Petitjean, es “[...] très douée. Très souple [...]” (Vian, 2009: 197). Asistimos aquí a un entrecruzamiento de clichés: el racial se fusiona en el personaje de Lavande con el genérico-sexual, ya que se hace referencia a las dotes de su cuerpo que la convierten en objeto.

Finalmente, este aspecto se destaca y condensa en el momento en que, simultáneamente, los otros personajes planean llevar a cabo la posesión de los cuerpos cargados de sexualidad de Dupont y Lavande:

Amadis lui-même et Dupont, le serviteur nègre d'Athanagore, invité spécialement et qui parassait inquiet, car Amadis lui avait fait réserver un compartiment special où ils se trouveraient en tête-à-tête. [...] Athanagore et ses aides ne s'étaient pas dérangés, et l'ermite devait baiser la négresse. (Vian, 2009: 276 y 277)

## 4. LA POSICIÓN SOCIAL

“On y verra notamment qu’il [Panassié] accuse les Blancs d’avoir créé le bop, privant ainsi les Noirs d’un des seuls avantages qui leur restaient encore.”

Vian, *Chroniques de jazz*

### 4.1 LA SITUACIÓN LEGAL Y EDUCACIONAL

El abordaje de este esencialismo a lo largo de las novelas se relaciona estrechamente con el concepto de marginalidad. El contexto social en el que se hallan los diversos personajes se caracteriza por la exclusión tanto a nivel legal, como formativo: los negros son el grupo segregado de la población que no recibe educación. Las obras dejan en evidencia la condición legal de los afroamericanos en la realidad: si bien podían tener acceso a la educación, eran discriminados por los estudiantes blancos.

Scott asevera que: “We must always remember that *J’irai cracher sur vos tombes* was presented to its contemporary audience as the work of a black author, writing against the injustice and racism of American society” (Scott, 1998: 151). Estos puntos son presentados a lo largo de la primera Sullivan mediante el personaje secundario Tom, el hermano de Lee, cuya apariencia parece ser poseedora de rasgos corporales que se estereotipan como negros. El mismo personaje afirma: “-Regarde mes mains, Lee. Regarde mes ongles. Regarde mes cheveux et regarde mes lèvres. Je suis Noir, Lee. Je ne peux pas y échapper” (Vian, 2010a: 86).

Desde el segundo párrafo del primer capítulo se hace referencia a la situación de Tom como universitario:

Mon frère Tom avait connu Clem à l’Université. Clem ne se comportait pas avec lui comme les autres étudiants. Il lui parlait volontiers; ils buvaient ensemble, sortaient ensemble dans la Caddy de Clem. C’est à cause de Clem qu’on tolérait Tom. Quand il partit remplacer son père à la tête de la fabrique, Tom dut songer à s’en aller aussi. (Vian, 2010a: 12)

El relato de la vida académica de Tom expone, por un lado, las tensiones sociales que anegaban el ámbito universitario, y más específicamente, las que oponían a los blancos y a los negros. Se utiliza, incluso, el vocablo “tolerancia”: Tom era tolerado por haber trabado amistad con Clem. Lingüísticamente, se establece la oposición racial mediante el

término “los demás”: de este modo, se afirma el concepto de alteridad que fomenta la creación de imágenes del “otro”. En el momento en que Clem se retira de la facultad para atender a las necesidades de su familia, Tom debe hacerlo también, ya que no contará con esa protección que le servía de escudo para ser tolerado por el resto del alumnado. Es, además, destacable que una vez que se va de la universidad consigue trabajo en una escuela exclusiva para negros.

Los problemas a los que se enfrentaban los negros con la ley vuelven a cobrar trascendencia en el capítulo VIII, en el que Lee recibe una carta de Tom en la que le pedía que lo fuera a ver, a lo que Lee añade: “Je savais que Tom m’écrivait pour quelque chose, et je pensais que ça n’était pas du gâteau” (Vian, 2010a: 84). En esta oportunidad, los conflictos se vinculan con la votación y la libertad de expresión:

Ces types, pour les élections, avaient saboté le vote sur l’ordre du sénateur [...] Balbo. Depuis que les Noirs votaient, il multipliait les provocations. [...] deux jours avant le vote, des hommes à lui dispersaient les réunions des Noirs et en laissaient deux sur le carreau.

Mon frère, en sa qualité d’instituteur à l’école noire, avait protesté publiquement et envoyé une lettre, et il s’était fait rouer de coups le lendemain. (Vian, 2010a: 84 y 85)

Este intento de igualdad legal acarreará para Tom graves consecuencias: en primer lugar, latigazos. Sin embargo, no bastará al senador Balbo con este encargo llevado a cabo por sus matones, sino que el profesor Anderson quedará marcado al punto de tener que huir del pueblo y quemar la casa paterna, para que ningún blanco se apodere del hogar que su padre construyó con sus manos de negro (un hombre que era casi blanco físicamente, pero que jamás renegó de su ascendencia). La huida de Tom concluirá con una desahuciada exclamación en lo que concierne a la situación jurídica del afroamericano: “-Allons, dit-il, allons-nous en, puisque le temps n’est pas encore venu où la justice règnera sur cette terre pour les hommes noirs” (Vian, 2010a: 87).

En el siguiente Sullivan, este esencialismo aparece asimismo retratado, aunque en esta ocasión mediante la figura de quien asegura ser el hermano de Dan. En primer lugar, Richard envía a un hombre en búsqueda del protagonista, a fines de pedirle dinero. Cuando Dan discute con dicho hombre, éste sentencia: “Je ne prends pas les nègres comme amis”

(Vian, 2010b: 25), en una frase que recuerda la situación de Tom con los estudiantes de la facultad.

Por otra parte, en la obra se establece una diferenciación jerárquica en torno a los barrios en los que habitaban blancos y negros. De este modo, Harlem constituye para la *doxa* un barrio marginal habitado por negros corruptos. Cuando el mensajero de Richard le indica a Dan el domicilio en el que se ubica aquél, al notar que estaba situado en Harlem el personaje señala: “Tu trafiques toujours avec ces crapules de nègres [...]” (Vian, 2010b: 28). Se trata de mundos divergentes y cuya separación está pautada desde la propia distribución espacial: “Nous faisons partie de deux mondes différents [...] Deux mondes qui coexistent et qui ne peuvent pas se rencontrer. Lorsqu’ils se rencontrent, il ne peut en résulter que malheur et ruine” (Vian, 2010b: 41). E, inclusive, los tugurios que frecuentan los negros se inscriben dentro de parámetros segregativos: “[...] le bistro crasseux où j’avais rencontré [...] des Noirs, des mélangés, des Blancs aussi. C’était le no man’s land” (Vian, 2010b: 65).

A la vez, la marginalidad del negro se marca mediante el consumo de sustancias ilegales. Dan arriba a la dirección de Richard en Harlem y lo encuentra “[...] légèrement absent, comme sous l’influence d’une drogue. Il avait dû fumer de la marijuana ou une saloperie comme ça” (Vian, 2010b: 32).

En cuanto a la persecución tras los asesinatos, también desde esta perspectiva se pone de relieve la existencia de una justicia diferencial a partir del momento en que se difunde el crimen a través de los diarios hasta el instante en que se conoce la verdadera identidad de Dan. Una vez cometido el primer asesinato, éste observa: “[...] qui s’inquiéterait de savoir si ce demi-sang trouvé dans le sous-sol d’un bistro mocharde de Harlem était réellement mort de congestion? Pas les flics, en tout cas” (Vian, 2010b: 66). Posteriormente, esta idea se reitera y demuestra que se trata más de un asunto amarillista y escandaloso que de una preocupación de índole jurídico-social:

C’est surtout dans les journaux que c’est une grosse affaire. En réalité, il y a eu un nègre et une putain de tués, et ça n’inquiète pas beaucoup la police ni les gens. Cette histoire de l’avoir tuée et violée, ça faisait bien dans les journaux. Ça fera bien à la cour de justice. Mais ça ne passionne personne. (Vian, 2010b: 111 y 112)

Ya hacia el final del texto, se hará hincapié en la posibilidad de manipular la justicia según el color de piel del inculpado. El policía comunica a Sheila el hallazgo de que su marido no es un negro y que, por el contrario, todo ha sido producto de una confusión. Gracias a este descubrimiento, la pena recibida puede ser otra: “Il a tué trois fois, c’est vrai, mais un bon avocat peut le faire condamner à une peine plus légère. Il doit échapper à la chaise” (Vian, 2010b: 127).

#### 4.2 EL PAN DE CADA DÍA

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 las *nouvelles* de Sullivan 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 el primer texto

[...] 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. (Day Moore, 2003: 13)

Del mismo modo lo refiere Scott, citando a Rybalka: “Rybalka (1977a) states that ‘le thème central de *J’irai cracher*, c’est bien le lynchage du minoritaire’ (p. 341), and throughout the novel, there are references to the subordinate position of blacks within white society” (Scott, 1998: 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, 2010a: 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 sagement assises sur le divan, vêtues chacune d’une chemisette et d’une jupe trop courte. (Vian, 2010a: 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, 2010a: 107). Los padres de Lou y Jean eran dueños de unas plantaciones de caña de azúcar en Haití. A merced de estos hombres y mujeres negros a los que explotaban, esta familia era poseedora de una enorme casa y de una posición privilegiada en la sociedad. 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” (Scott, 1998: 152).

En último lugar, se encuentran los negros y mulatos “[...] qui travaillaient dans le porno [...]” (Vian, 2010a: 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.

Por otro lado, el carácter de las profesiones ejercidas por los negros en *Les morts ont tous la même peau*, resulta análogo a las realizadas por los personajes negros de *J’irai cracher*. Para empezar, Richard señala continuamente las carencias económicas que padece (Vian, 2010b: 17 y 33) y es por ese motivo, según afirma ante su presunto hermano, que reapareció. Hacia el final se nos indica, sin embargo, que no se trataba más que de un chantajista y que en realidad no existía entre ellos relación fraternal alguna. Este hecho, empero, sólo consigue ratificar el marco de ilegalidad en que se inscriben dichos personajes.

Dan Parker sueña con un futuro para sus hijos, ya parte de la sociedad blanca dominante a la que logró acceder: “[...] mon fils [...] deviendrait quelqu’un, quelqu’un de riche et de considéré, avec des domestiques nègres [...]” (Vian, 2010b: 33 y 34).

En la obra también aparecerán negros trabajadores en espacios marginales. En primer lugar, en un bar al que entra el protagonista mulato previamente a encontrarse con Muriel: “J’entraî dans un bar. [...] quelqu’un était en train de nettoyer. Je levai les yeux et j’aperçus la blouse de coton noir et blanc d’une grosse négresse agenouillée sur la dernière marche et dont la vaste croupe s’agitait en cadence” (Vian, 2010b: 51). Luego, en el sucio hotel en el que se esconde de los policías, cuyos dueños son dos mulatos: “Dan [...] ne

quittait pas la chambre étroite et sale que le propriétaire de l'hôtel, un mulâtre, lui louait à raison de trente dollars par jour [...] il y avait des cancrelats dans l'étroit [...]" (Vian, 2010b: 101). En *L'automne à Peking*, el único personaje en el que este tema se hace presente es Dupont, también esclavo y servidor: "[...] la grosse boîte de ragoût condensé que venait d'ouvrir Dupont, le serviteur nègre. Dupont, le serviteur nègre, préparait dans sa cuisine une autre boîte de conserve pour le repas du soir" (Vian, 2009: 71).

Como puede apreciarse a partir de todos estos personajes, las posibilidades de inserción laboral de los negros son mostradas como de carácter limitado. La mayoría seguía teniendo dificultades para posicionarse socialmente y es por esta causa que no lograban llegar más allá de los trabajos serviles o del mercado pornográfico. Son éstos los medios laborales que les permiten obtener el pan de cada día.

#### **4.3 LOS BIENES: EL FETICHE DE LA ROPA INTERIOR Y EL PERFUME**

La oposición racial también se genera a partir de los bienes poseídos, que apuntan a las posibilidades económicas de cada clase.

En "Silk or Nylon: leg fetishism and the American Way", Allistair Rolls (2005: 93 a 108) analiza el fetichismo en *L'écume des jours* a partir de la lencería femenina, pero focalizándose en las medias de nylon (invento norteamericano y símbolo de progreso y tecnología en contraposición con las medias de seda de *la vieille France*). Citando a Freud, define aquello que caracteriza al fetichismo: "[...] pieces of underclothing, which are so often chosen as a fetish, crystallize the moment of undressing, the last moment in which the woman could still be regarded as phallic" (Freud en Rolls, 2005: 103). En un estadio ulterior de su artículo, agrega, retomando a Lee Mc Callum, que el fetichismo revela cómo nuestras categorías básicas para interpretar el mundo han sido reducidas a exclusivos términos binarios y mutuales (Mc Callum en Rolls, 2005: 106). Es decir que el fetichismo - que se plasma en la descripción fundamentalmente de las medias en la obra que el crítico trata- le sirve a Vian para postular oposiciones. En el caso de *J'irai cracher sur vos tombes*, estas oposiciones no se vinculan únicamente con la modernidad y el progreso estadounidense enfrentándose a la vieja Francia, sino que se relacionan además con las que arrostran blancos y negros. La descripción de ropa interior y la referencia a perfumes,

constituyen códigos paralingüísticos que son símbolos de estatus social y, a la vez, de oposición.

La primera alusión a estas cuestiones se hace presente con la réplica de Lee a Lou a su sentencia: “Je déteste les Noirs” (Vian, 2010a: 118), a lo cual el mulato responde:

- Vous êtes comme tous les autres [...]. Vous aimez bien vous vanter des choses que tout le monde, sauf vous, a découvertes. [...] Vous devriez voyager, assurai-je. Vous savez, ce ne sont pas les Américains blancs tout seuls qui ont inventé le cinéma, ni l'automobile, ni les bas nylon, ni les courses de chevaux. Ni la musique de jazz. (Vian, 2010a: 118 y 119)

Cabe destacar que con este diálogo se instauran, según Scott, las dicotomías presentes en la obra que oponen a blancos y negros (Scott, 1998: 152). Lee se refiere en él, por consiguiente, a una prenda femenina que condensa, como señala Rolls, el progreso y la evolución tecnológica, que es símbolo de una sociedad avanzada. Pero que es, simultáneamente, asociada a los logros de la clase alta blanca norteamericana, del mismo modo que Lou también consideraba al jazz invención blanca.

Por otra parte, son numerosas las reseñas de ropa interior-fetiche esbozadas por Lee. La noche en que el mestizo con apariencia de blanco visita los cuartos de ambas hermanas abunda en lencería. En primer lugar, se acerca a la habitación de Lou, con quien mantiene una enfurecida lucha, mientras ella intenta liberarse de sus garras con los puños. Observa detalladamente Lee: “Lou portait un ravissant déshabillé blanc qu'elle avait du voler à une Vargas Girl<sup>26</sup>. Visiblement, sa tenue comprenait également un soutien-gorge de dentelle et une petite culotte assortie” (Vian, 2010a: 127). Al día siguiente, la más pequeña de las Asquith espera al joven Anderson sentada en la cama: “Elle portait le même déshabillé que la veille et un slip neuf” (Vian, 2010a: 146). Estos fetiches componen objetos de deseo pero, paralelamente, son indicadores de clase, de posibilidades económicas.

En el capítulo XVI, cuando prácticamente el plan ha llegado a una etapa avanzada, Jean aparece en la librería en la que trabaja Lee a fines de informarle sobre su embarazo y “comme d'habitude, elle portait ce que l'on peut trouver de plus cher à se mettre sur le dos, et un chapeau qui ne venait pas de chez Macy [...]” (Vian, 2010a: 158).

---

<sup>26</sup> La edición en castellano de Edhasa especifica, en sus notas al pie, que Vargas era un “ilustrador americano de las revistas *Esquire* y *Playboy*” (Vian, 2004: 116 nota del trad. nº 1).

Rolls evoca palabras de Susannah Handley, quien destaca que Du Pont (la empresa que en 1938 comenzó la fabricación de medias de nylon) se dedicaba a crear y promover cada vez más productos nuevos, para concluir con la afirmación siguiente: “By synthesis, chemists make them [precious stones, etc.] at low cost... even the rare perfumes which women use to 'attract the male' can be imitated with coal tar musk...” (Handley en Rolls, 2005: 100). El perfume y las piedras preciosas resultan, por tanto, un modo más de apelar a estas cuestiones sociales que implican evolución y modernización. Por su parte, Rybalka analiza este aspecto a partir de la relevancia del mundo sensible en las obras Vian/Sullivan. Para el autor, “les parfums, les couleurs et les sons affectent les personnages de Vian d’une façon fondamentale [...]” (Rybalka, 1968: 669 y 670). Las imágenes sensoriales poseen valores simbólicos en su obra y ocupan una posición de privilegio. Se trata de un medio aparentemente objetivo de aprehender el mundo (Rybalka, 1968: 670). Los olores permiten asimismo aplicar al mundo un sistema de valores y, de hecho, “[...] on peut aller jusqu’à dire que toute notation de sensation dans l’oeuvre de Vian est un jugement de valeur” (Rybalka, 1968: 672). Las sensaciones adquieren de este modo una dimensión existencial que se define en función del marco natural y cultural en el que ellas se insertan (Rybalka, 1968: 672).

Desde el comienzo, cuando Lee conoce a la primogénita de la familia Asquith, tienen cabida referencias al perfume:

- [...] Vous savez, nous avons vraiment pas mal d’argent aussi...
- Ça se sent..., dis-je en approchant un peu ma figure de ses cheveux.  
Elle sourit de nouveau.
- Vous aimez mon parfum?
- J’adore ça.
- C’est curieux..., dit-elle. J’aurais juré que vous préféreriez l’odeur des chevaux, de la graisse d’armes ou de l’embrocation.
- Ne me mettez pas en boîte..., repris-je. (Vian, 2010a: 57)

Debemos destacar la relevancia de la frase final de Lee, de la que se infiere que el mismo personaje percibe estos clichés maniqueístas que dividen la sociedad en negros y blancos, ya que le pide a la representante de la alteridad que no lo encasille.

Más adelante, en el capítulo XII, cuando ya se encuentra el grupo en la casa de las Asquith para pasar el fin de semana, Lee indica que “Lou sentait un nouveau parfum que je

préférais à celui de l'autre jour [...]” (Vian, 2010a: 111). Sin embargo, le hace notar a la joven que “ce n'est pas la règle de changer de parfum. Une véritable élégante reste fidèle à un parfum. [...] C'est une vieille règle française”. Lou objeta: “Nous ne sommes pas en France” (Vian, 2010a: 112). En este pasaje es más perceptible la oposición a la que se refiere Rolls de la vieja Francia contra la modernización norteamericana. No obstante, teniendo en cuenta que todos los fragmentos en los que figura el perfume apuntan a establecer una distinción entre las evidentes posibilidades de los blancos Asquith de adquirir objetos de valor conectados con el progreso, por un lado, y los escasos recursos del joven de ascendencia africana, por otro. El tema vuelve a remitirnos a esta oposición racial inicial.

La siguiente remisión al perfume se delinea en la anteriormente mencionada visita de Lee a los cuartos. Relata el narrador-protagonista: “[...] je cognai doucement à la porte de Lou. Je l'entendis approcher; je la sentis approcher [...]” (Vian, 2010a: 126 y 127). El verbo elegido por el protagonista-narrador evidencia que desde lo sensorial se percibe la diferencia entre él y ella: la oye aproximarse, pero siente, además, su perfume a medida que efectúa la acción.

En lo que respecta a las piedras preciosas que menciona Handley, Lee comenta al pasar que en el instante en que Jean se acercó a la librería, en el capítulo XVI, llevaba un reloj de diamantes (Vian, 2010a: 158).

En *Les morts ont tous la même peau*, la cuestión de los olores cobra una importancia aún mayor. Este incremento se asocia con el conflicto fundamental de la obra, ya que “[...] l'excitation sexuelle qui s'empare de Dan Parker a la cause suivante: 'L'odeur de ces deux femmes, de ces noires, paraissait sourdre de toutes parts [...]” (Rybalka, 1968: 671). Dan se enfrenta a la imposibilidad de olvidar el olor que emanaban esas mujeres mientras tenían relaciones. En consecuencia, los olores “[...] représentent une sorte de fatalité contre laquelle on ne peut lutter” (Rybalka, 1968: 671). Luego de haber tenido su encuentro sexual con las dos mujeres negras, Dan Parker continúa impregnado con su olor, hecho que lo persigue inexorablemente y le impide tener luego relaciones con blancas y, por consiguiente, con su propia mujer. Cuando Dan llega al cuarto de Richard, observa que “la fille du divan se leva [...] Je sentais son odeur âcre et chaude. [...] Cette odeur terrible me

montait à la tête [...]” (Vian, 2010b: 35). Y tras la concreción del acto sexual, concluye: “Je fus saisi de dégoût, et je sentis mes mains. Mon corps entier était imprégné de leur odeur” (Vian, 2010b: 39). Luego manifiesta su preocupación porque Sheila perciba dicho olor, así como las consecuencias que esto había ejercido sobre él: “Il était impossible que Sheila ne s’aperçoive de rien [...] et j’enregistrais des impressions neuves, d’autant plus violentes” (Vian, 2010b: 40).

El olor de la mujer negra nuevamente contrasta y se opone al de la mujer blanca, aun cuando ésta sea una prostituta. En la visita de Dan a Muriel para constatar su pérdida de atracción por las blancas, el protagonista expresa su rechazo por el olor de la joven: “Elle fermait les yeux et pressait sa chair parfumée contre mes lèvres. [...] Elle sentait distinctement et décidément le savon” (Vian, 2010b: 54 y 55). A través del jabón vuelve a hacerse presente la idea del aroma artificial con la que las mujeres blancas impregnan su cuerpo y que contrasta con el natural de los negros.

La problemática a la que se enfrenta el protagonista podría resumirse en la siguiente sentencia flaubertiana, tomada del *Diccionario de los lugares comunes*: “negras: más calientes que las blancas” (Flaubert, 2004: 72). El hecho de que este cliché denunciado en primera instancia por Flaubert aparezca en la obra de Vian demuestra que este mismo escritor se encuentra dentro de un proyecto y de una tradición de denuncia desde la identificación casi entomológica del cliché y del estereotipo.

Sin embargo, el olor no caracteriza únicamente a los personajes femeninos en la obra, sino que se hace extensivo a toda la alteridad negra. Así, Dan describe a Richard como “[...] un sale nègre. Richard. Il avait un complet sale et il était maigre. Et il sentait mauvais. Je sentais son odeur de là où j’étais” (Vian, 2010b: 16). Incluso, llega al punto de expandirse a los ámbitos en los que se encuentran los negros: “C’était sale et ça puait, à l’intérieur. [...] ce bistro comme les autres. [...] Il y a avait dans la pièce enfumée et malsaine deux filles café-au-lait et un homme” (Vian, 2010b: 31); “mais leur odeur [el de la gente del bistro] imprégnait la pièce. Je sentis mon corps réagir malgré moi, comme je n’étais pas arrivé à le faire réagir en présence de Sheila et de la poule de chez Nick” (Vian, 2010b: 65). El olor produce, de este modo, la mezcla del asco y el deseo: provoca rechazo y, simultáneamente, atracción.

Este código paralingüístico y distintivo de clases en el que releva la obra se caracteriza por apelar fundamentalmente a lo visual -por medio de la ropa y, en especial, la ropa interior- y a lo olfativo -a través del perfume-. La descripción hiperbólica del esencialismo, 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.

## **5. LA PIEL Y LA MÁSCARA: VERNON SULLIVAN Y LOS PROTAGONISTAS MULATOS**

“-Mélange?, dit-elle. Rhum blanc et rhum rouge?”

Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*

Vernon Sullivan es un personaje mestizo creado por Vian, un producto de las sociedades ya descolonizadas, en las que el proceso de hibridación ha tenido lugar. Es esto precisamente lo que permite que Boris Vian pase por negro ante la sociedad estadounidense y francesa. Y la misma situación ocurre, como se verá más adelante, con el protagonista de la novela, en una especie de juego especular que encubre el mecanismo perpetrado por Vian en el plano de la realidad. Antes de proseguir quisiéramos, sin embargo, efectuar un reparo con respecto a la expresión “pasar por”: se trata de una noción de cuyo equivalente carecemos en nuestra lengua. Ante la falta de aquella en el español rioplatense, dentro del que parece coloquial, pedimos al lector que tenga en cuenta que estamos remitiéndonos a la frase tomada del inglés *pass for/as*.

En el prefacio a *J'irai cracher sur vos tombes*, en efecto, Vian relata el momento en que el inexistente Vernon Sullivan “conoce” al editor Jean D'Halluin:

[...] il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de «Noirs» (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris de «bons Noirs», de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. (Vian, 2010a: 7)

El pseudo-autor, según lo explicaba Vian, era un mulato que se sentía más negro que blanco y, además, rechazaba a aquellos negros que se comportaban de la manera en que las leyes sociales segregativas lo demandaban.

Apunta Day Moore que los músicos de jazz llevaron a París relatos de racismo y violencia, que aumentaron la indignación de Vian. El crecimiento genealógico del nombre de “Vernon Sullivan” indicaría, para la autora de la tesis, las influencias en el sentimiento del autor de la novela por la cultura afroamericana. Al respecto, añade:

According to biographer and critic Noël Arnaud, several black figures in Vian’s life constituted the namesake: “Vernon, because of Paul Vernon, who is today a dental surgeon, but at that time studying pharmacology, and ‘brown’ musician of Claude Abadie’s band: Sullivan, because of Joe Sullivan, jazz pianist, one of the best of the Chicago style”. These namesakes explain the public presentation of Vernon Sullivan as a black man from Chicago; the literature and media sources gave rise to Vian’s interest in the “tragic mulatto” who could *passé-blanc* in white America. (Day Moore, 2003: 12)

Para Day Moore, en *J’irai cracher sur vos tombes*, Vian presenta la voz blanca como el editor autorizado, prologando el texto con su propio nombre. Pero habla a través de la voz negra asumiendo el nombre de Vernon Sullivan en el mismo texto. Toma el género literario norteamericano de la *crime novel* y lo transforma en un mecanismo “vocal” negro en Francia. Al escribir como negro y engañar a la población francesa, Vian cuestiona la autenticidad de una única voz negra que exprese la identidad del hombre negro y, además, cuestiona el estatus del lector francés, haciéndole leer relatos exóticos en los que resuena cierta violencia erótica que tiene lugar dentro de la Norteamérica blanca y negra (Day Moore, 2003: 14).

Scott señala que “[...] Vian’s adoption of a persona was in a way mimetic of a central aspect of the novel [...]” (Scott, 1998: 151). ¿En qué aspecto de las obras se reproduce el mecanismo Vian/Sullivan? Precisamente, su retrato de Lee Anderson alterna entre una representación de la negritud esencialista (repleta de ritmo, música y sexualidad), que es fundamentalmente racista, y una que mina todas las bases previas sobre el entendimiento de la compleja noción de raza. Vian representa el último engaño de las identidades “racializadas”, al pasar por negro mientras escribe sobre un hombre que pasa por blanco. Mina por tanto, también las expectativas literarias de una voz autoral rígida,

truco sumamente resonante en tanto que el mismo tema de la novela justifica el absurdo de una identidad racial rígida (Day Moore, 2003: 14). “[...] Anderson is *black*, but looks *white*”, nota Scott (Scott, 1998: 153). Y cita, asimismo, a Rybalka, quien define a Lee como

[...] un être hybride, un objet composite, [...] un nègre blanc, un Américain à culture européenne [...] Entre le noir et le blanc réunis à l’intérieur d’un même être, il y a un mur sans porte, une opposition qui ne peut pas se résoudre finalement que par la destruction de l’être qui les porte. (Rybalka en Scott, 1998: 154)

En consecuencia Boris Vian compartió de modos diversos el enmascararse con la negritud para luchar contra la opresión. Su acto de rebeldía arraigaba en su propio entendimiento de la experiencia afroamericana (Day Moore, 2003: 20).

Como ya se ha señalado, el autor de *J’irai cracher sur vos tombes* pasa por negro en el mundo literario francés y norteamericano, así como lo hacen sus protagonistas mulatos o pseudo-mulatos, Lee Anderson y Dan Parker, respectivamente. Añade Day Moore que “Vian refutes the attempts of Sartre, Breton, Mailer and the host of other intellectuals before him by not appropriating the language, music, or identities of black people, but rather joining in the act of subversion and passing” (Day Moore, 2003: 48). De este modo, “[...] Anderson, like Vian in his persona as 'Vernon Sullivan', is a member of one race and culture wearing the mask of the other [...] Vian is Anderson’s mirror image; white, but appearing black, European, but appearing American” (Scott, 1998: 154).

Hemos planteado al comienzo que el mestizaje sirve a Vian como recurso de ruptura de la mirada estereotipada del otro afroamericano. Es preciso recordar, llegado este punto del análisis, las palabras de Nora Moll al respecto. Para ella,

[...] el modelo del 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 un tradición cultural incontaminada de «raíz única», [...] ideas que a menudo han estado en el origen del racismo [...] (Moll, 2002: 372)

En cuanto a qué se entiende por “descolonización”, retomaremos la definición que proporciona Francesca Neri:

En esta fase, el mundo ya no estaría dividido de manera maniquea entre colonizadores y colonizados, pero en el interior de ambos grupos habría una variedad de voces que exigirían una reformulación de las cuestiones identitarias. Esta fase se caracteriza por

la escritura de autores emigrantes y metropolitanos que han reflexionado sobre las cuestiones de lo posmoderno (y de lo moderno) a partir de su *location* [posicionamiento], en una cultura cada vez más mestiza y global. (Neri, 2002: 414)

En este sentido, podríamos retomar el título del libro de Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs* y adaptarlo a cada uno de estos artificios provenientes de la mente de nuestro autor: en el caso de Vernon Sullivan, personaje también ficticio -aunque no tenga participación en la trama del relato- nos hallamos ante una máscara negra que vela la identidad blanca del verdadero autor de la novela. Por el contrario, Lee Anderson es un hombre de veintiséis años mestizo, por cuya sangre circula más de una octava parte de negro -según le asegura a Jean Asquith minutos antes de matarla- que se hace *pasar* por blanco, valiéndose de su aspecto “ambiguo” -híbrido- para poder vengarse de la muerte de su pequeño hermano discriminado. No obstante, Dan Parker es presentado al comienzo de la novela como un mulato cuya piel enmascara la identidad de un mestizo. Hacia el final, el lector se entera de que, por medio de unos documentos, la verdad se había develado y el presunto mestizaje no era más que producto de una confusión. Este artificio, sin embargo, contribuye también a demostrar cómo en una sociedad descolonizada se puede engañar desde el código visual, a la vez que revela las dificultades para reconocer quién es un *sang-mêlé* y quién no. En este sentido, cabe destacar las palabras de Rybalka:

Remarquons au passage que, contrairement à l’opinion généralement répandue, les romans signés Vernon Sullivan sont des documents de tout premier ordre pour la connaissance de Vian: les deux œuvres sont non seulement inseparables, mais complémentaires; esthétiquement moins valable, Sullivan est plus explicite sur le plan psychologique. Dissimulé derrière son pseudonyme, croyant écrire des canulars, Vian nous livre en réalité ses obsessions les plus secrètes. (Rybalka, 1968: 672)

Los lugares comunes se repiten, en mayor o menor medida, tanto en las obras “serias” como en las “no serias”. Sin embargo, Sullivan nos brinda la respuesta a la superación del estereotipo y, de este modo, lo asimila e implosiona: incorpora los esencialismos a sus novelas, pero sus personajes y creador son mestizos. Observa Hechiche al referirse a la actitud de Vian respecto a política discriminatoria imperante en los Estados Unidos: “Cette politique lui répugne. Vernon Sullivan la dénonce” (Hechiche en Scott, 1998: 132 y 133).

Por ende, podríamos concluir este capítulo afirmando con Day Moore que “Vian actively promoted the Parisian black community in his commentary on jazz, descolonization, French intellectual hegemony, but most significantly, by complicating his 'audiencies' interest in black music and writing” (Day Moore, 2003: 6). Vian retrató en sus textos el estereotipo del hombre negro que circulaba en la época y así enfrentó al público lector a dichos lugares comunes. Pero su labor para con los creadores del jazz no culminó en la representación de su figura constituida en base a esencialismos, sino que mediante la caricatura e hibridación de éstos, a lo que debe sumarse su propia transformación en mestizo, implosionó el estereotipo. ¿Acaso no podría asemejarse su trabajo a otra reivindicación de la *négritude*?

## CAPÍTULO III

### CLICHÉ Y ESTEREOTIPO GENÉRICO

Tal como se ha expuesto en los capítulos precedentes, Vian junto con su alter ego Vernon Sullivan ataca en sus novelas los lugares comunes. En primera instancia, hemos visto cómo implosiona el estereotipo del *écrivain engagé*, imagen promulgada desde las instituciones intelectuales imperantes en la época: por un lado, desde la sátira del fetiche sartreano y la conversión de Breton en un negro primitivo; por el otro, desde la incorporación de mecanismos de legitimación de obras literarias de la *négritude*, artificios ambiguos que, lejos de lograr dicho objetivo, revelan la necesidad de la intervención de los blancos para conceder estatuto a las obras de los negros. De este modo, lo que logran *in facto* es reforzar los prejuicios preexistentes.

En cuanto al segundo capítulo, hemos procurado demostrar en él el modo en que Vian acomete contra otro estereotipo común por esos años: el de la alteridad negra. El novelista retoma todos los esencialismos con los cuales se identificaba al negro, pero propone personajes mestizos, símbolos de la descolonización. La invención del autor no se limita únicamente al campo de la novela en sí, sino que la excede al presentar un pseudo-autor *sang-mêlé*, al cual también le atribuye su propia historia.

En ambos casos, hemos trabajado no sólo con obras firmadas por Vian con su nombre, sino también con aquellas que fueron publicadas bajo pseudónimo, a fines de demostrar el parentesco que se establece entre ellas mediante el tratamiento del cliché o estereotipo, según corresponda. Este hecho nos permite la introducción del neologismo acuñado por Michel Lebrun en un artículo publicado en 1982 titulado “Mister Sullivian” y que consideramos de gran pertinencia en tanto el término nos sirve para unificar tanto al autor como su obra (Lebrun, 1982: 33).

Sin embargo, “all Vian’s novels play on social divisions (between adolescent and adult, black and white, man and woman, human and robot) [...]” (Scott, 1998: 119).

Precisamente, una tercera gran temática que invade la obra sullivianesca, y de la que nos ocuparemos en adelante, es la que atañe a la figura de la mujer. Ahora bien, este tema es, sin lugar a dudas, problemático en la Francia de las décadas 30 y 40, si aquello que se pretende abordar es exclusivamente la cuestión de la sexualidad. Siempre dentro de la búsqueda de estereotipos, Vian reduce a la mujer a la sexualidad y entra por tanto en el campo resbaloso -porque sus límites son constantemente desplazables- de la pornografía. Debemos recordar, en este sentido, las palabras de Arnaud, quien al referirse a *J'irai cracher sur vos tombes* observa que si bien “[...] la reivindicación antirracista no está ausente -ni mucho menos- de la novela, se ve dominada, y ahogada por así decirlo, por la sexualidad” (Arnaud, 1990: 87). Clouzet añade a esto que “algunos lectores, desconcertados por las osadías eróticas -pornográficas, según ellos- del autor, tomaron la actitud de defensores de la moral” (Clouzet, 1971: 28). Pese a estas acusaciones, resulta llamativo que el “[...] maître pornographe, [...] interdit, [...] condamné pour outrage aux mœurs par la voie du libre, [...] monstre de perversité menant à sa perte la jeunesse sale et débraillé d’hier [...]” (Arnaud en Vian, 1998: 7) haya mantenido inéditos sus *Écrits pornographiques* (Arnaud en Vian, 1998: 8). Es más, Arnaud afirma que se trataba de un ejercicio que prefería dejar a los especialistas, como veremos más adelante (Arnaud en Vian, 1998: 10).

La hipótesis de este capítulo consiste en que, para deslizar esta perspectiva de la mujer, Vian propone un marco genérico, no ya sexual sino literario, que corresponde a modos genéricos menores: el *roman noir*. La ruptura, pues, es doble: de género en el sentido de la construcción de la identidad sexual, y de género en el sentido literario. En definitiva, como sostiene Scott, dicha elección le permitió incursionar en la variedad de los géneros literarios, pero además tratar cuestiones impensables en la ficción francesa contemporánea (Scott, 1998: 215). Dicha afirmación encuentra su eco, aunque de manera un poco más amplia, en lo señalado por Schoolcraft, para quien

Vian, en effet, remet en question toutes sortes de genres: genres littéraires et musicaux, mais également genres sexuels et, puisqu'on parle du genre humain, catégories raciales. Deux lignes d'attaque majeures donc, l'une sociale, l'autre esthétique. (Schoolcraft, 2009: 61)

## 1. EL ROMAN NOIR VERSUS EL CARTEL D'ACTION SOCIALE ET MORALE: DESLICES GENÉRICOS

Las novelas Sullivan fueron presentadas ante el público francés como novelas negras, género popular en la Francia de aquel entonces, que se entretenía devorando las obras de James Handley Chase y James Cain, entre otros autores de renombre. Cabe preguntarse por consiguiente qué origen y relevancia tuvo dicha serie en la literatura de ese tiempo, así como el modo en que estos textos fueron ofrecidos a sus lectores.

Baronian refiere que en la historia de la literatura francesa, los años 1945 y 1946 resultaron decisivos. En efecto, en esta época nació la mayor parte de las colecciones

[...] qui vont peu à peu imposer le roman noir ou, comme on préfère le dire alors, le roman américain. La première et la plus importante de ces collections est, bien entendu, la “Série Noire”, créée chez Gallimard par Marcel Duhamel. Mais, chose curieuse, les deux auteurs qui l’inaugurent son anglais: Peter Cheney [...] et James Handley Chase [...] (Baronian, 1989: 28).

Levin, tres años después de la publicación de las novelas que integran nuestro corpus textual, relataba que la lista de publicaciones de la *Nouvelle Revue Française* en la “Série Noire” llevaba cada mes los títulos de los thrillers californianos, traducidos del americano. Duhamel resultó ser, justamente, uno de sus traductores más emprendedores. Cuando fue interrogado acerca del porqué traducía tantas obras del americano, contestó que lo hacía porque era más fácil que traducir obras del francés (Levin, 1949: 273).

El término *noire* para la “Série Noire” fue sugerido por el poeta Jacques Prévert a Duhamel. Servía para establecer de manera tajante la diferencia con la “Collection Blanche”, también de Gallimard, y mediante estos términos se indicaba, por lo tanto, la oposición entre la novela literaria y la popular, o de modo más general, entre la alta y la baja cultura (Mullen y O’Beirne, 2000: 60).

El interés en el género fue demostrado por Jean Cocteau, André Gide, Jean-Paul Sartre, y muchos otros coetáneos. Sartre, Camus y Simone de Beauvoir se encontraban especialmente interesados en “[...] the American 'hard-boiled' school: like many of their contemporaries, they felt that the works of Hammet, Cain, and Chandler could be grouped in the same category as the writing of Ernest Hemingway” (Mullen y O’Beirne, 2000: 61).

El propio Sartre, como señala Levin, explica los motivos por los cuales la literatura norteamericana fue producto de imitación por parte de los franceses:

Sartre explains the widespread French imitation of modern American fiction as “the defense mechanism of a literature which, feeling threatened because its techniques and myths were no longer enabling it to face the historical situation, grafted foreign methods upon itself, so that it could fulfill its function by new experiments.” (Levin, 1949: 275)

Baronian refiere que incluso para llegar al público y seguir la moda, los autores franceses no dudaron en utilizar pseudónimos de resonancia anglosajona (Baronian, 1989: 28).

Sin embargo, las “novelas americanas” no fueron meramente imitadas en Europa, sino que llegaron al punto de ser fabricadas, tal como observa Levin. Y, en este aspecto, uno de sus productos sintéticos más sobresalientes resultó ser *J'irai cracher sur vos tombes*, obra cuyo

[...] professed translator, Boris Vian, who writes for *Les Temps Modernes* under the candid pseudonym of *Le Menteur*, appears to be its actual author. Its apocryphal author is one Vernon Sullivan, a Negro whose books are said to be unpublishable in the original American, but who has undergone the translucent influence of Faulkner, Miller, and specially James M. Cain. (Levin, 1949: 277)

Por su parte, Marc Lapprand (1992: 537) destaca que a partir del momento en que Vian comenzó a considerarse por completo un escritor, proyectó realizar traducciones de manera profesional:

En effet, ni son éducation scolaire ni sa formation supérieure (Centrale) ne le destinaient à cette activité. En outre, c'est également à ce moment-là que naît Vernon Sullivan, auteur postiche qui procure à Vian l'occasion d'écrire des pseudo-traductions. Ses affinités pour la littérature américaine l'ont d'abord amené vers un genre dont la vogue allait croissant en France: le roman policier. Il en traduisit cinq de 1947 à 1951. (Lapprand, 1992: 537)

El crítico distingue aquí entre las traducciones propiamente dichas y las pseudo-traducciones, rango dentro del cual se inscribirían los textos Sullivan. Y percibe, asimismo, que, no obstante, las obras del primer grupo se aproximan en cuanto al estilo, género y temas al segundo corpus textual (Lapprand, 1992: 537).

Además, en el plano de la recepción, Vian favoreció de manera directa la adopción del género policial en Francia, cuyo estatuto era aún precario en la época, pues permaneció fiel a sus normas mientras daba a sus textos pinceladas personales. Lapprand cuestiona, entonces, dónde es que se sitúa el Vian traductor. A este interrogante responde que todo el conocimiento que aquél poseía de la cultura americana se debía a la literatura importada merced a las numerosas relaciones con la Liberación, ligadas a menudo al mundo del jazz, dado que Boris jamás pisó el suelo norteamericano. Y es puntualmente este factor el que le permitiría dar libre curso a su imaginación: la carencia de experiencia o vivencia alguna en dicho país (Lapprand, 1992: 538).

Entonces, dado que Vian se había abocado en primera instancia a las traducciones de estas obras, contaba con un conocimiento previo de la materia que trataría en sus novelas “fabricadas”. Debemos destacar la observación de Jérôme Dupuis, quien escribe que en su visita a la casa de Vian años después de su muerte encontró “sur les rayons de sa bibliothèque, [...] avec émotion des romans de Marcel Aymé dédicacés et un dictionnaire d’argot, des revues d’aviation et des manuels de graphologie, des *pulps* américains et de vieux livres de cuisine [...]” (Dupuis, 2005: 27).

Para Scott, “the similarities between the works of these authors and the 'Sullivan' novels are obvious; violence, sexuality and *machismo*, and the way in which a 'serious' author could use elements more commonly found in 'popular literature’” (Scott, 1998: 134). Según había afirmado años antes Lebrun, “les rapports Vian-polar ne se bornent pas au roman noir. Ayant appris l’anglais dans *ABC murders* d’Agatha Christie et traduit des œuvres de Chandler, Cain, Fearing, il sait tout du domain policier [...]” (Lebrun, 1982: 34). Irónicamente, esta novela negra fabricada se transformaría, sin saberlo, en su máximo exponente en Francia. Así pues, Baronian asegura:

Mais peut-être n’a-t-on pas assez insisté sur le fait que *J’irai cracher sur vos tombes* est le premier véritable roman noir de la littérature de langue française, sinon, ce qui peut sembler paradoxal, le premier de la littérature mondiale tout court avec *Pas d’orchidées pour Miss Blandish* de Chase, *Le Facteur sonne toujours deux fois* de Cain et, sans doute, *Sanctuaire* de Faulkner. (Baronian, 1989: 29)

Ahora bien, ¿cómo surgió en Vian esta idea de fabricar novelas negras? Baronian recuerda que entre todos lo que soñaban rivalizar con la “Série Noire” figuraba un cierto

Jean d'Halluin, que ardía en deseos de abrir una casa editorial cuya homenajeadada fuera la novela americana, o la novela al estilo americano (Baronian, 1989: 28). Y he aquí que, gracias a su hermano, se encontró con un hombre apenas unos años mayor que él: Boris Vian<sup>27</sup>. Las “Éditions du Scorpion” publicarían poco tiempo después *J'irai cracher sur vos tombes* de un tal Vernon Sullivan.

Las novelas Sullivan pronto serían tachadas por los espíritus cultivados de la época de *romans de cul*, opinión de la cual no se saldría en los años venideros (Lebrun, 1982: 33). De hecho, Schoolcraft apunta que “la plupart des commentateurs y voient un divertissement passager de l’auteur [...]” (Schoolcraft, 2009: 62). Además, “[...] le roman noir est un genre populaire et promet donc un divertissement” (Schoolcraft, 2009: 65). El propio Vian parece querer constatar esta idea ante la crítica al afirmar: “Una vez más, *J'irai cracher sur vos tombes* (lo he dicho públicamente mil veces) no es literatura sino diversión. Los americanos, por lo general, poseen el sentido del humor que falta a muchos franceses” (Vian en Arnaud, 1990: 87). Resulta, empero, de gran interés la advertencia que realiza en este sentido Arnaud, quien relata que cuando el editor Christian Bourgois leyó *J'irai cracher sur vos tombes* se sorprendió ante la calidad del libro y el nivel de la construcción del texto. Para él, en efecto, más que una curiosidad de índole histórica, se trataba de una obra bien realizada que el propio Boris hubiera podido firmar con su nombre. Arnaud pregunta: ¿es o no entonces una obra literaria? Y responde: “Vian se donnait la coquetterie de le nier” (Arnaud, 1974: 22).

Sin embargo, detrás de esta presentación del libro en tanto novela negra, que implicaba la adopción de sus códigos en lo que concierne tanto a lo textual como a lo paratextual, ¿no podría estar ocultándose otro nivel de lectura? Así lo sostiene Schoolcraft, para quien “si un canular offre ce à quoi le public s’attend, n’est-ce pas pour mieux le piéger tout en se réservant la possibilité d’y dissimuler un autre sens?” (Schoolcraft, 2009: 67). Pestureau se manifiesta afín a esta idea al aseverar que “la connaissance de la littérature américaine, au sens large, a aidé Vian à transgresser toutes les barrières qui existaient en France, quant au diverses catégories de livre” (Pestureau en Scott, 1998: 134). Numerosos críticos han leído el grupo de las Sullivan como una parodia que Vian lleva a

---

<sup>27</sup> Ver capítulo 1, p. 43.

cabo de la novela norteamericana. Arnaud recuerda que, por ejemplo, Pierre Majoral aseguraba que, mediante la máscara de Vernon Sullivan, Vian se identificaba con el modelo para denunciar el propio medio donde los norteamericanos vivían y escribían, cuyas características, entre otras, consistían en tratarse de una sociedad de consumo, racista y violenta (Arnaud, 1974: 22). No obstante, la observación antedicha de Pestureau sobrepasa los límites del análisis de la sociedad norteamericana plasmada en los textos vianescos para estribar en los consumidores de ellos: el público francés.

Por otra parte, tal como hemos apuntado en el capítulo I, el concepto de *écrivain engagé*, contemporáneo a nuestro escritor, promovía el abordaje de cuestiones controvertidas desde los géneros literarios mayores. Y, por el contrario,

[...] Vian cherchait un moyen de parler sans se plier au code de l'auteur engagé et responsable. En empruntant les doubles voies du roman noir et du canular, Vian s'est donné deux mauvais genres à la mode pour dissimuler une intervention dans des débats qui lui tenaient à cœur. (Schwitzer en Schoolcraft, 2009: 70)

Scott coincide en este punto cuando sostiene que “in *J'irai cracher sur vos tombes* and *Les morts ont tous la même peau* this 'distorsion' is provided by pastiche, a mask of genre which leads the reader to expect a thriller [...]” (Scott, 1998: 143).

Ciertamente, nadie espera que un género menor se ocupe de altos temas. Recién tres años después de la publicación de estos textos, Simone de Beauvoir ofrecería la obra pionera del feminismo, “l'ouvrage inaugural du féminisme contemporain” (Winock, 1997: 448): *Le Deuxième Sexe*, texto ensayístico -y como tal, de tono grave- cuyas páginas iniciales fueron publicadas en primera instancia en *Les Temps Modernes*, la institución intelectual de la época. Vian, adelantándose, podría estar, en consecuencia, valiéndose de este marco genérico como un medio para escapar de la censura. Pues, ¿cómo era vista en la sociedad francesa de aquella época la sexualidad? Según Winock, “on s'en étonne aujourd'hui tant cette époque prude, innocente ou hypocrite, semble éloignée”, ya que “les Français ne parlaient du sexe que sous le forme de la gaudriole ou de la sublimation” (Winock, 1997: 444). Tal es así que “les médecins eux-mêmes, en tout cas la majorité d'entre eux, s'interdisaient avec leurs patientes toute vocabulaire réaliste ou scientifique. Le sexe restait matière à allusions, à fascination secrète, à comédies de boulevard et à journaux polissons” (Winock, 1997: 445).

Tampoco debe olvidarse, al respecto, que “les stéréotypes sont une contrainte du (mauvais) genre, sa matière même” (Schoolcraft, 2009: 67). Vian contaba con este argumento a su favor. Las palabras del mismo Vian en “Utilité d’une littérature érotique” servirían para reforzar esta primera hipótesis acerca del uso de este género menor para huir de los censores en el abordaje de semejante temática escandalosa: “[...] Colette fut assez habile pour présenter son oeuvre sous une apparence peu susceptible d’attirer l’œil des censeurs” (Vian, 1998: 47). Sin embargo, no logra huir de aquéllos, y esto lo demuestra la historia de la primera novela Sullivan, que ya desarrollamos en el primer capítulo en el que nos ocupamos mayoritariamente de la recepción mediática del texto. Aquí, en cambio, atenderemos al conflicto con la censura. Es importante este episodio que, lejos de ser simplemente anecdótico, motivó la posterior división entre obra “seria” y “no seria”.

Ya habíamos anticipado en la introducción y el capítulo primero que *J’irai cracher sur vos tombes* pretendía llegar a ser un best-seller, tal como le había prometido Vian al director de las “Éditions du Scorpion”. Con la confianza puesta en esta promesa, el texto alcanzó las 600.000 copias. Los derechos de autor de Vian le garantizaban un 12% de las ganancias por las primeras 100.000 copias y un 15% por las adicionales. Pero tras la primera publicación “las trompetas de la fama permanecen mudas” (Arnaud, 1990: 81). Y así continúa la situación hasta la anteriormente nombrada intervención de Daniel Parker y su Cartel d’Action Sociale et Morale. El alegato utilizado por el censor para quitar la obra de la vista del público lector (“puede incitar a actos de exceso y sadismo”) constituye un cliché que significativamente hace eco de un lugar común denunciado por Flaubert: “NOVELAS. Pervierten a las masas” (Flaubert, 2004: 73). En lugar de alejar el texto del público, esta disputa tan sólo contribuyó a popularizar la *nouvelle*, que “[...] se vende, de un día para otro, a carretadas” (Arnaud, 1990: 82). Vian mismo se burla de este hecho en su ensayo intitulado “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: 44).

Empero, *J’irai cracher sur vos tombes* volvería a ganar pronto mala publicidad -y sin embargo publicidad, en fin- en abril de 1947 a través de su conexión con el asesinato de Marie-Anne Masson, quien había sido estrangulada por su amante, Edmond Rougé. Y,

como ya hemos explicado, dada la presencia de una copia de la primera Sullivan en la habitación del crimen, éste fue interpretado como una imitación del cometido por Lee Anderson. Cabe recordar la significación atribuida al vocablo “impreso” en el *Diccionario* de Flaubert: “Se debe creer todo lo que está impreso. ¡Ver su nombre impreso! Hay quienes cometen crímenes nada más que por eso” (Flaubert, 2004: 58). Evidentemente, la creencia permanecía vigente entre los receptores del texto. El asesinato había sido cometido por un adulto casado, lo cual desmentía a Daniel Parker, que consideraba que el libro estaba destinado a los adolescentes, por lo que “[...] los individuos adultos descubren con alegría que también ellos pueden leerlo. Y no se privan de hacerlo” (Arnaud, 1990: 82). El caso, naturalmente, contribuyó a incrementar las ventas del libro. *J'irai cracher sur vos tombes* se volvió un *succès de scandale*. El éxito de su producción le permitió a Vian vivir holgadamente por unos años, a la vez que disfrutaba de él desde el anonimato. Recordemos de todos modos que, como hemos señalado en el capítulo I, las revistas sospechaban del escritor desde hacía tiempo.

El 22 de febrero de 1947, Boris debería enfrentarse al director del Cartel, para lo cual intenta perfeccionar la mistificación utilizando como prueba de su calidad de traductor la versión en inglés de la novela (Arnaud, 1990: 82): el prestigio de la novela americana serviría para acreditarlo ante los ojos que lo juzgaban. El 16 de agosto de 1947, la ley de amnistía ya citada cortaría el impulso de Daniel Parker guarneciendo las publicaciones aparecidas antes del 16 de enero de 1947, pero ante la posibilidad de una reedición del libro, el Cartel volvería a presentar una denuncia en agosto de 1948. El 24 de noviembre del mismo año Boris Vian hace la declaración, convocado por el juez de instrucción Baurès. En noviembre de ese año Vian admitió haber sido el autor y traductor de la novela y en mayo de 1950 fue condenado a pagar, conforme observamos en la introducción, una multa de 100.000 francos (Arnaud, 1990: 83). El asunto, de cualquier modo concluyó, tal como hemos desarrollado, en la nada penal.

## 2. LA MUJER OBJETO

“MUJER. Persona del sexo.”  
Flaubert, *Diccionario de los  
lugares comunes*

Simultáneamente, el género concedía a Vian la suficiente amplitud como para explotar los estereotipos y llevarlos a su punto más radical. Scott sostiene, al respecto, que las dos primeras obras firmadas por Sullivan, así como la adopción del pseudónimo, permitieron a Vian experimentar de diversas maneras, “[...] most notably in the depiction of sexuality and in narrative style” (Scott, 1998: 173). Nuevamente recordamos, en este sentido, que no se encuentra dentro de las expectativas de un género menor el hecho de que se enfoque en materias altas que susciten controversia. Por lo tanto, aquél le permitió trascender “[...] the (to him) stultifying conventions of contemporary French literature, allowing his imagination to free rein” (Scott, 1998: 134). Y, de este modo, “within the conventions of the *roman noir*, he was able to explore areas that were strictly taboo in the literature of the day, most notably the depiction of sexuality” (Scott, 1998: 134).

Scott, en su análisis de las obras Sullivan, se centra en el estudio de la cuestión de la mujer desde su perspectiva sexual:

Vian’s treatment of female characters is at best stereotypical, and even though I have argued that in many of the novels this represents their role as idealised figures, and as such do not attempt to be 'real', the same defence cannot be mounted of the works now under discussion [novelas Sullivan]. The treatment of sexuality in the 'Sullivan' novels is the one aspect of Vian’s work I find indefensible; women are victims, there to be used and discarded. (Scott, 1998: 136 y 137)

Pese a la observación del crítico con respecto a las novelas autógrafas, nos interesa rescatar la consideración de que el tratamiento de la mujer es, tanto en el caso Sullivan como Vian, estereotípico. No debemos olvidar que, tal como hemos visto en el capítulo anterior, la “mujer idealizada” de la novela vianesca (que tan sólo aparece en *L’écume des jours*, no sucede lo mismo en *L’Automne à Pekin*) ha sido considerada en cuantiosas oportunidades como representación de la música (“Chloé” se genera a partir de la canción de Duke Ellington, como ya notamos en su momento). Al fin y al cabo, el estereotipo se encuentra presente y su tratamiento resulta análogo. De esta manera, “[...] the underlying sexual code

is clear; women are to be dominated, *disponible* and disposable” (Scott, 1998: 140), pero en ambas clases de textos.

Duchateau considera que en Vian “l’androïde apparaît ainsi comme la femme idéale, féminité pure débarrassée d’encombrantes fonctions [...]” (Duchateau, 1982: 30). La mujer es de esta manera tratada como objeto y es posible inferir este hecho a partir de las descripciones de los diversos personajes femeninos. Esta cuestión ha sido estudiada, aunque con objetivos muy divergentes entre sí y a los fines de nuestro análisis, por Rybalka y Rolls. El primer crítico se ha focalizado en la presencia de los sentidos en la obra de Vian y sostiene que “les sensations acquièrent ainsi une dimension existentielle qui se définit en fonction du cadre 'naturel' et 'culturel' dans lequel elles s’insèrent” (Rybalka, 1968: 672). De la lectura de su artículo “Boris Vian et le monde sensible” se infiere el lugar de privilegio que se atribuye a lo sensorial en los sujetos subalternos para la época, a saber: los negros y las mujeres. De este modo, las mujeres se convierten en la nueva forma que toma la negritud. Como veremos, estarán fundamentalmente caracterizadas por las sensaciones olfativas. Sin embargo, se destacará asimismo lo visual. Precisamente, Rolls indaga en el tema de la ropa -y con más especificidad, las medias de nylon- y las joyas, y el lugar de privilegio que esta cuestión ocupaba en la relación Francia-Estados Unidos. Es así que desde la perspectiva visual, la descripción de las mujeres en los textos sullivianescos se reduce a rasgos físicos (como los ojos, cabellos, piel, senos y muslos), pero no excluye la vestimenta que, en ocasiones, despierta el erotismo o la sensualidad al ceñir el cuerpo femenino. El fetichismo volverá a instaurar una oposición, como la generada entre los negros y las clases sociales blancas elevadas, que tratamos en el capítulo anterior, pero en esta ocasión opondrá otra jerarquía: la que enfrenta al hombre contra la mujer.

En relación con la primera novela, *J’irai cracher sur vos tombes*, Scott apunta que los actos sexuales presentes en el texto muestran invariablemente a Lee Anderson en situación de dominación con respecto a su compañera. Asimismo, las mujeres acceden a sus demandas inalterablemente, “[...] whether for vaginal, oral or anal intercourse; the last marks a particularly unpleasant descent into pornographic cliché [...]” (Scott, 1998: 149). En el capítulo anterior, a propósito de la oposición racial, hemos analizado la presencia de las sensaciones tanto olfativas (el perfume, que contrasta con el olor del hombre negro)

como visuales (la ropa, las joyas, la lencería que lucen los personajes femeninos), que definen a las hermanas Asquith. Baste agregar a lo ya estudiado que ambas funcionan como objetos de sexualidad y la identificación mujer=objeto es totalmente evidente en el momento en que la imagen de Lou evoca en Lee la de las “Vargas Girls” (Vian, 2010a: 127). En este sentido, resulta de especial interés la tapa de la edición de Christian Bourgois de junio del 2003, en la que se muestra a una mujer agachada y levantándose las medias de nylon. El dibujo presenta a una pin-up que remite a las ilustraciones de Vargas por sus medidas corporales idealizadas y la sensualidad de la vestimenta que lleva:



La presentación paratextual de la *couverture* advierte la objetivación a la que se ve sometida la imagen femenina, así como la carga erótico-pornográfica que le fue atribuida en su momento y que suscitó tamaña controversia. Además, refuerza el tratamiento de la

mujer como sujeto subalterno que deviene la nueva imagen de la negritud, en tanto el negro también era asociado con la sexualidad y estereotipado desde lo físico.

En cuanto a la segunda Sullivan, “like the first novel, *Les morts ont tous la même peau* deals with the interlinked themes of race, violence and sexuality” (Scott, 1998: 161). Y, de hecho, Scott destaca que, como en la anterior *nouvelle*, “[...] there is more to the novel than mere entertainment [...]”, lo que se colige de “[...] its treatment of women and sexuality [...]” (Scott, 1998: 162). Hemos analizado también en este texto la cuestión del olor, que se convierte en eje de la historia, al encontrarse el protagonista impotente ante las mujeres blancas, que, muy por el contrario, huelen a jabón y limpieza. Así, “le parfum [...] fait de la femme un objet désirable du point de vue sexuel” (Rybalka: 1968: 671). Lo trabajado en el capítulo anterior se ha focalizado exclusivamente en cómo el olor de las mujeres negras, que contrasta con el aroma de Muriel y su mujer, produce el conflicto de identidad en el protagonista. Sin embargo, las referencias al aroma femenino están presentes también en personajes secundarios. Verbigracia, al comienzo de la obra, Dan tiene un encuentro con una mujer que se encontraba en el bar con otro hombre y afirma: “Elle puait le whisky et le parfum, mais je commençais presque à en avoir envie” (Vian, 2010b: 13).

Por otro lado, abundan en el libro las descripciones del cuerpo femenino, que se concentran en determinadas partes, como la piel, la cabellera, los ojos, los muslos y los senos. En primer lugar, nos enfrentamos a aquellas consagradas a las habitués del bar donde Dan trabajaba: “C’est Maxine, une petite blonde bien balancée [...]” (Vian, 2010b: 9); o “la fille était retroussée jusqu’aux nichons, et on voyait tout de suite que son père devait être irlandais, plein de taches de rousseur, avec de beaux yeux bleus” (Vian, 2010b: 10); o “il entra deux filles. Des habituées de l’endroit. Elles me firent une sourire. Au passage, je leur caressai les fesses à travers leur robes étroitement ajustées qui mettaient en valeur leurs formes travaillées” (Vian, 2010b: 23). Más adelante, destacará la piel de una joven a la que toma en una cabina telefónica de su trabajo: “Sa peau soyeuse et frisée s’avavançait à la rencontre de ma main, et elle m’aida à la prendre, très vite, debout dans la cabine” (Vian, 2010b: 24). Luego se centrará en la piel y los senos de la negra que se encontraba con Richard en su visita al tugurio en Harlem: “Les pointes des seins, rondes et brunes, très

grandes, se détachaient sur la peau plus claire, et je vis les doigts de Richard se crispier sur cette chair élastique qui s'offrait" (Vian, 2010b: 32). Más tarde remitirá al cuerpo de su mujer, al asegurar: "J'aimais sa forme, j'aimais la fermeté de ses jambes longues et le triangle doré de son ventre, et j'aimais les pointes brunes et charnues de ses seins ronds [...]" (Vian, 2010b: 44). Y, finalmente, hará referencia al cuerpo de Muriel, a quien consideraba una "jolie fille. Les jambes, les seins, la tête. Tout y était" (Vian, 2010b: 64), observación que reafirmará una vez que él mismo haya cometido el asesinato de la prostituta: "Elle avait été très belle. Très belle, pour une putain" (Vian, 2010b: 98).

Las alusiones a la lencería en este texto se muestran de carácter más limitado. La primera se realiza en el marco del acto sexual de Richard con la mujer negra: "Sa main tirait sur le soutien-gorge qui lâcha d'un coup" (Vian, 2010b: 32). Las dos que le siguen surgen a partir de la figura de Muriel. El narrador advierte: "Je m'amusai à caresser un de ses seins et la pointe rosée tendit la soie transparente du déshabillé" (Vian, 2010b: 60). Y al hallarse al borde de consumir el homicidio, se nos relata: "Il se pencha sur elle, posa sa lourde main sur le mince tissu brillant du soutien-gorge" (Vian, 2010b: 98).

Contrariamente, resulta recurrente el tratamiento de la mujer como objeto sexual pasivo utilizado por el protagonista: desde las mujeres del bar, hasta Muriel, las sucesivas negras con las que se encuentra, e incluso su propia mujer. Ya al comienzo, cuando toma a la que estaba con el hombre borracho, nota con regocijo: "J'en ai eu tout à fait envie quand je l'ai vue se renverser sur la banquette et arracher le devant de sa robe d'un seul coup. [...] Elle ne prenait aucune précaution. J'aimais ça" (Vian, 2010b: 13). En otra oportunidad, ve a una morocha en el bar y se sienta frente a ella: "Elle savait très bien ce que je faisais et écarta les jambes un peu plus pour que je puisse me rincer l'oeil" (Vian, 2010b: 23). Muriel, por su parte, "[...] n'essayait même pas de renfermer son peignoir et se laissait faire sans résister aucunement" (Vian, 2010b: 54). En cuanto a la dueña del hotel en el que Dan se esconde de la policía, "elle vit comment je la regardais et elle ne dit rien. Elle restait là. Sa poitrine se soulevait rapidement. Je la pris sur le lit de fer, sans retirer mes vêtements. Elle ne fit pas un geste pour m'empêcher" (Vian, 2010b: 107). Queda por tanto en evidencia cierta recurrencia en la objetivación de la mujer, dado que personajes femeninos tan diversos presentan la nota común de la pasividad.

En lo que respecta a la implosión del estereotipo, además de la exageración en la objetivación de los personajes femeninos, la repetición de escenas y la brutalidad de sus circunstancias, nos enfrentamos a otro mecanismo implosivo: el travestimiento. Ciertamente, en el momento que definiría si la impotencia de Dan era una realidad que se debía a su atracción por las mujeres negras, la dueña del prostíbulo le propone dos opciones para constatarlo: una mujer mulata o una muy oscura. Pero llegado el instante de la prueba,

Rosie s'était déjà déshabillé et s'étendait sur le lit. Pris d'un soupçon, je regardai Jo.  
Convaincu, je me mis à rire.  
-Tu peux t'en aller, dis-je. Je n'aime pas les garçons.  
Il sourit, pas gêné du tout. (Vian, 2010b: 73)

Podemos proclamar, entonces, uniéndonos a Michel Lebrun, que “[...] l'œuvre sullivianenne presente un fascinant jeu de miroirs: Vian, travesti en Sullivan, raconte succesivement des histoires de Noirs travestis en Blancs, d'homme travesti en femme, de femme enfin qui s'habille en homme [...]” (Lebrun, 1982: 34). En este artilugio queda expuesta la ruptura de los límites genéricos, y el mismo mecanismo se repetirá en *L'automne à Peking*, revelando que no se trata de un acontecimiento azaroso.

En el primer Vian de 1946, tan supuestamente distinto de Sullivan, el estereotipo femenino también se hace presente. Las sensaciones olfativas describen nuevamente a los personajes de dicho género. Tal es el caso de Alise: “Un parfum délicieux montait des clairs cheveux d'Alise”, por lo que “Colin s'écarta un peu” (Vian, 1972: 19) y cuando éste último toma una orquídea del suelo, observa que “elle sentait le parfum des cheveux d'Alise” (Vian, 1972: 21). Según señala Rybalka, el perfume que caracteriza a las mujeres bellas parece ser una emanación natural que las sitúa en relación poética con el mundo (Rybalka, 1968: 671). De este modo, al encontrarse con Alise en otra oportunidad, Colin indaga: “Quel parfum avez-vous? [...] Chloé se parfume à l'essence d'orchidée bidistillée”. Frente a este interrogante, ella contesta: “Je n'ai pas de parfum”, y Chick añade que “c'est naturel”. Colin, sorprendido, agrega: “C'est merveilleux!... [...] Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins” (Vian, 1972: 45). Chloé se caracteriza asimismo por el aroma de sus cabellos. Al dirigirse a la casa de Isis, por ejemplo, el narrador precisa que “ses cheveux mousseux flottaient librement et exhalaien une douce vapeur parfumée de jasmin et d'œillet” (Vian, 1972: 82). Ante la decadencia de la salud de dicho personaje

nacido de una canción de jazz, su marido se lamenta: “[...] j’avais sa main dans la mienne et ses cheveux près des miens, son parfum sur l’oreiller. [...] il sent l’odeur de ses cheveux. Jamais plus je ne sentirai la douce odeur de ses cheveux” (Vian, 1972: 86).

Tampoco escasean las referencias a las partes corporales. Para comenzar, Pegaso, uno los hermanos Desmaret, pederastas contratados para la boda de Colin y Chloé, apunta: “[...] elle, elle a une poitrine tellement ronde, qu’on ne peut vraiment pas se figurer que c’est un garçon!...”. Responde el otro, Coriolano: “Je la trouve jolie... [...] On a envie de lui toucher la poitrine... Ça ne te fait pas cet effet-là?...” (Vian, 1972: 50). Colin hace referencia a los pechos de Alise más adelante, durante la agonía de Chloé: “Ses seins paraissaient prêts à s’envoler et les longs muscles de ses jambes déliées, à toucher, étaient fermes et chauds” (Vian, 1972: 148).

Sin embargo, a nivel corporal las alusiones más constantes son aquellas que atañen a la piel, los cabellos y los ojos. Chloé “[...] avait une peau ambrée et savoureuse comme de la pâte d’amandes” (Vian, 1972: 63) y “[...] les yeux brillants et le teint vif, et l’air heureux de se retrouver à la maison” (Vian, 1972: 78). Cuando su esposo deplora los gastos acarreados por la enfermedad de su mujer, sonrío al recordarla “[...] décoiffée, le matin, dans le lit, et à la forme du drap sur son corps étendu et à la couleur d’ambre de sa peau lorsqu’il enlevait le drap [...]” (Vian, 1972: 80). Más tarde, en la visita al doctor Mangemanches, el narrador relata cómo “les rais de lumière filtraient à travers ses cheveux, avec la couleur du soleil dans les herbes neuves, et la lumière qui avait passé contre sa peau se posait toute dorée sur les choses” (Vian, 1972: 93), para afirmar posteriormente, cuando Chloé ya se encuentre en su lecho de muerte: “Ses mains, allongées sur les couvertures, tenaient à peine une grosse orchidée blanche qui paraissait beige à côté de sa peau diaphane. Elle avait les yeux ouverts [...]” (Vian, 1972: 164).

En lo que concierne a la vestimenta, las mujeres de *L’écume des jours* aparentarán, además, ser intercambiables. Este fenómeno se debe a los paralelismos establecidos entre los personajes femeninos en las descripciones que acompañan a sus atuendos. Al inicio de la obra, cuando Colin conoce a Alise, detalla cómo iba ésta vestida:

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. (Vian, 1972: 18)

Tal como destaca Rolls, “interestingly, the first description of Alise begins not with her blaze of golden hair, which will become her trademark, but with her clothes [...]” (Rolls, 2005: 98).

Y luego, al visitar a Isis, Colin contará que la misma “[...] en dix-huit ans d'âge, était parvenue à se munir de cheveux châtons, d'un sweat-shirt blanc et d'une jupe jaune avec un foulard vert acide, de chaussures blanches et jaunes et de lunettes de soleil. Elle était jolie” (Vian, 1972: 20). Cabe destacar el verbo utilizado para la descripción: pareciera apuntar a que las cualidades naturales son construidas, premeditadas y, por lo tanto, intercambiables. “Par un hasard étrange”, o no, la reseña textil de ambos personajes resulta idéntica.

Seguidamente, una vez en la fiesta en casa de Isis, Colin ensalza el vestido que aquélla llevaba puesto: “-Vous avez une robe ravissante, lui dit-il”. Y el narrador completa la descripción del siguiente modo: “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'empècement du dos” (Vian, 1972: 32). Pero al acercarse al salón en el que se hallaban los invitados, Colin repara en una joven que “[...] portait une robe en lainage vert amande, avec de gros boutons en céramique dorée, et, dans le dos, un empècement de forme particulière” (Vian, 1972: 33). Por segunda vez, la vestimenta de Isis resulta análoga a la de una de las mujeres deseadas por el protagonista.

Otro fetiche en lo relacionado con la ropa es el que corresponde a las medias. Nuevamente, el fetichismo instauro una oposición binaria y excluyente, pero en esta ocasión se trata de la que enfrenta al hombre con la mujer. Rolls retoma el análisis de Susanah Handley, quien sostiene que “[...] the invention of nylon changed the very dynamics of sexual attraction” debido a que “[...] it is an artificial adornment of a natural feature, and its allure seems to lie in this very artifice” (Handley en Rolls, 2005: 99). Este tema surge en el instante en que Colin se encuentra subiendo las escaleras de la casa de Isis para arribar a la fiesta:

Colin montait, le nez sur les talons des deux filles. De jolis talons renforcés, en nylon clair, des souliers hauts de cuir fin et des chevilles délicates. [...] Colin s'arrêta et perdit deux marches. Il repartit. Maintenant, 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, ses hanches tournaient plus rond que celles de la première, formant un petit pli cassé alternatif. (Vian, 1972: 31)

Rolls observa, al respecto: “[...] the starway that leads Colin, via the nylon-clad legs of the two post-Liberation French beauties, to his future wife, Chloé, would appear to signpost the entry of the protagonist into the very heart of the love story” (Rolls, 2005: 96). Además, en el adjetivo *rond*, que alude a las curvas propias del cuerpo de la mujer, se manifiesta el cliché femenino. En efecto, Flaubert define el término “esfera” del siguiente modo: “Palabra casta para designar los senos de una mujer” (Flaubert, 2004: 42).

La ropa interior de Chloé será descripta cuando es visitada, durante su enfermedad, por Alise:

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. [...] Sa poitrine était découverte et une grosse corolle bleue tranchait sur l'ombre 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. (Vian, 1972: 110 y 111)

Las citas anteriores funcionan tan sólo como esbozo de la importancia que tiene esta temática en la descripción de las mujeres. Debe aclararse que las oportunidades en que tanto el narrador como los personajes apuntan lo que llevaban puesto Chloé, Alise e Isis son cuantiosas.

Las cualidades del sexo femenino perceptibles por los sentidos conducen al deseo de posesión en los personajes masculinos. Así, afirma Colin: “-Chloé, je voudrais sentir vos seins 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...” (Vian, 1972: 48).

La mujer, en fin, vuelve a convertirse en un objeto de sexualidad. Pero, a diferencia de lo que ocurre en los textos Sullivan, esta cuestión se encuentra acallada aquí. Su tratamiento no es explícito. De este modo, en cierto momento Colin pregunta a Chloé qué desea hacer, a lo que ella contesta que besarse. “Mais après?”, cuestiona él. “Après [...], je

ne peux pas le dire tout haut” (Vian, 1972: 72), concluye Chloé. Pese al decoro de la obra, los resultados de que estas cosas ocurren no dejan de exponerse. La noche siguiente a la del casamiento, “Colin dormait encore. Chloé venait de se réveiller et le regardait. Elle avait les cheveux en désordre et paraissait encore plus jeune. Il ne restait, sur le lit, qu’un drap, celui de dessous, le reste avait voltigé dans toute la pièce, bien chauffée par des pompes à feu” (Vian, 1972: 62). E, incluso, en el chef Nicolas se manifiestan, aunque con sutileza, ciertas osadías eróticas:

Moi, dit Nicolas, j’ai raccompagné Isis chez elle et elle m’a fait boire, comme il se doit. [...] Il y avait juste ses deux cousines, et elles ont absolument voulu que je reste [...] j’ai dû les mettre au lit. Le lit d’Isis est très grand... Il y avait encore une place. Je n’ai pas voulu vous réveiller, alors, j’ai dormi avec elles. (Vian, 1972: 63 y 64)

Por último, *L’automne à Peking* evidencia un tratamiento equivalente de la figura femenina. De manera general, Angel plantea la cuestión del olor de la mujer al pensar: “L’avoir eue avant Anne. La première fois. Son odeur neuve [...] car l’homme embrasse tout le temps la femme et la prend par tout le corps avec ses mains et cherche l’odeur de la femme sur tout le corps de la femme [...]” (Vian, 2009: 187 y 188).

En cuanto al cuerpo de Rochelle, Angel es el primero en detenerse en sus cabellos y ojos. Así, por ejemplo, se da cuenta de que cuando la conoce “[...] il était en train de regarder les cheveux de Rochelle depuis déjà longtemps” (Vian, 2009: 39). Además, “il trouvait très difficile de la regarder en face. Elle brillait trop. Pourtant, ses yeux... il fallait voir la couleur...” (Vian, 2009: 40) para luego descubrir que “ses yeux étaient bleus” (Vian, 2009: 48). Poco más adelante, en el auto, Anne dirá una *bêtise* y Angel observará que “[...] Rochelle riait, agitant ses cheveux éclatants sur le col de son tailleur vert vif...” (Vian, 2009: 45).

Los senos y los muslos son los que, en cambio, ocuparán un lugar predominante en el texto. Se hará referencia a los de diversos personajes. La primera insinuación se vincula a uno secundario que aparecerá durante la espera de Angel. Éste repara en una de las muchachas que esquilaban a los palomos:

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; sans

écouter Angel qui voulait le retenir, il avança un peu plus loin et s'occupa à sa façon. (Vian, 2009: 37 y 38)

Por su parte, el capitán que conducía su barco hacia el desierto y llevaba en él a Didiche y Oliva, se detiene en ésta última: “Il appréciait ses jambes bien tournées et ses cheveux raides et blonds, et son chandail trop serré, avec les deux jeunes renflements par devant, dont le petit Jésus venait de lui faire present trois mois plus tôt” (Vian, 2009: 96). Volverá a hacerlo unas líneas después, en las que se entretendrá viendo cómo “[...] le vent séparait les cheveux d'Olive par une ligne blanche sur sa tête ronde. Quelquefois sa jupe remontait jusqu'à ses cuisses et claquait en entourant ses jambes” (Vian, 2009: 97).

También al abad llamarán la atención sobre las “dotes” -así las llama en una conversación con Anne- corporales de Cobre. En efecto, el religioso pregunta:

Au fait, que devient votre jeune amie, la femme aux beaux seins? [...] Mais, qu'est-ce qu'elle est venue faire ici? dit Petitjean. Une belle fille, une peau extraordinaire, des cheveux superbes, une poitrine à se faire excommunier, intelligente et ferme comme une bête [...] (Vian, 2009: 196)

Y una vez muerto Anne, cuando Rochelle invita a Angel a quedarse con ella, mientras se desnuda e ingresa en su cama, nos es descrita del siguiente modo: “Ses seins affaissés pesaient sur le tissu frêle du soutien-gorge blanc, et ses cuisses charnues laissaient transparaître des veines sinueuses et bleutées” (Vian, 2009: 267). Se evidencia así, una vez, más la manera metonímica de referirse a la mujer: siempre a través de alusiones a su corporalidad fragmentada, así como a las percepciones sensoriales que suscita, ora olfativas ora visuales.

Debe destacarse, no obstante, que a pesar de tratarse de una obra de carácter serio y firmada con el propio nombre de Vian, es en ésta misma que la objetivación de la mujer alcanza su clímax. Ciertamente, Angel padece por no poder poseer a la mujer de su amigo y sufre a lo largo del texto porque asiste al desmoronamiento del cuerpo de aquélla en tanto Anne la disfruta. Continuamente se hace referencia a cómo ella se gasta y su cuerpo acabará arrugado y marchito cuando su pareja termine la relación. Anne alude a la caducidad de su figura al asegurar: “[...] elle s'abîmera avec une rapidité qui augmentera en

progression géométrique” (Vian, 2009: 151). Y en el momento en que Angel se encuentra sumido en sus reflexiones respecto de esta situación, llega a plantear:

Rochelle était une sale garce. De quelque façon qu'on la prenne. Et ses seins... de plus en plus bas. Anne va la bousiller complètement. La distendre. L'amollir. La presser. [...] Elle a toujours de belles jambes. La première chose qu'on... Il s'arrêta et se mit à penser 45 degrés plus à gauche. Il est absolument inutile de formuler, des commentaires obscènes à l'égard d'une fille que, à tout prendre n'est, qu'un trou, du poil autour, et qui... (Vian, 2009: 187)

La mujer queda, por tanto, reducida únicamente a la utilidad que se le concede en la literatura pornográfica. Se trata de un objeto pasivo de sexualidad y esta consideración es puesta de manifiesto por Vian mediante una imagen de gran violencia, una metonimia que circunscribe el cuerpo femenino a una funcionalidad meramente sexual. De este modo, con gran laconismo se equipara a la mujer en su integridad con “un agujero rodeado de pelos [...]” (Vian, 2002: 171).

Igualmente, la ropa contribuye a marcar los atributos del cuerpo femenino. Rochelle, por ejemplo, consagra una parte de su tiempo a vestirse para partir al desierto de Exopotamia, y

[...] le résultat était exceptionnel. Par l'ouverture d'un manteau léger de laine préfrisée, on entrevoyait sa robe verte 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. (Vian, 2009: 86)

En el capítulo VII del *Deuxième Mouvement* Angel contempla el perfil de Rochelle, quien “[...] portait une pull-over de tricot mince à travers lequel saillaient les pointes de ses seins, un peu affaisés, mais tentants encore” (Vian, 2009: 183).

La mujer, finalmente, se nos presenta a los lectores como objetos sin inteligencia cuyos “conocimientos” se limitan a la materia sexual. Rochelle es sujeto pasivo que se reduce a las actividades receptoras. Así pues, se afirma

Anne n'aimait pas ça. La dernière fois, dans l'auto, qu'est-ce qu'il lui filait comme patin... Et elle se laissait faire. Mais là, tout de suite, sa pimbêche. On ne peut pas écraser un type toutes les fois qu'on a envie d'embrasser une fille. Pour la mettre en état de réceptivité. Il se rapprocha délibérément, lui saisit la tête et posa ses lèvres sur la joue rosée de Rochelle. Elle résistait un peu. Pas longtemps. (Vian, 2009: 90)

Asimismo, en la discusión que sostienen Anne y Angel, se hace hincapié en su utilidad. Angel increpa a su amigo de la siguiente manera: “Tu n’es pas forcé de coucher avec elle tous les soirs”. Y al recibir como respuesta que a ella le gusta, dubitativo, añade: “Elle aimerait ça avec n’importe qui” (Vian, 2009: 148). En la misma conversación, Anne afirma categóricamente: “Pas seulement physiquement; même intellectuellement, aucune femme n’est indispensable. Elles sont trop carrées” (Vian, 2009: 149) y luego agrega que “elles n’ont pas d’imagination [...] et elles croient qu’il suffit d’elles pour remplir une vie. Mais il y a tellement d’autres choses” (Vian, 2009: 150). El diálogo concluirá en la misma línea. Anne interroga a Angel acerca de qué realizaría con Rochelle si la tuviera en su poder:

Je ne l’abîmerais pas, dit Angel. Je ne la toucherais pas. Juste l’embrasser, et la mettre nue dans une étoffe blanche.

-Elles ne sont pas comme ça, dit Anne. Elles ne savent pas qu’il y a autre chose. Du moins, très peu le savent. C’est ne pas leur faute. Elles n’osent pas. Elles ne se rendent pas compte de ce qu’il y a à faire. (Vian, 2009: 151)

Tales palabras recuerdan las pronunciadas en *L’étranger* de Camus por Mersault y Raimundo: en su diálogo, este último personaje confiesa al primero su deseo de venganza de su mujer, quien lo engaña. Para consumarla, planea escribirle una carta mediante la cual logrará utilizar su cuerpo por última vez puesto que aún la desea físicamente y quiere tener relaciones con ella. Pero una vez hecho esto, le escupirá la cara y la echará de su casa. Como es posible apreciar, la temática que se expone en este episodio de la novela de Camus -novela seria, por lo demás- manifiesta claras similitudes con lo que venimos tratando en Vian.

El fruto de las meditaciones de dichos personajes se sintetiza, sin embargo, en el epígrafe misógino de Baudelaire que introduce el capítulo IX del último movimiento: “Aimer une femme intelligente est un plaisir de pédéraste” (Baudelaire en Vian, 2009: 261). Finalmente, también el abad manifestará su acuerdo con lo aseverado por Anne: “Pour les femmes, au fond, je suis un peu de votre avis. Il faut les tripoter; mais on peut penser à autre chose” (Vian, 2009: 246).

Ya habíamos adelantado que el mecanismo implosivo aparecía también en este texto de carácter serio. Efectivamente, el travestimiento y la ambivalencia genérica se reflejan en

dos personajes. Por un lado, desde una perspectiva lingüística, en el nombre Anne, patronímico femenino y ambivalente que se utiliza en la novela para designar al hombre que de hecho goza continuamente del cuerpo de Rochelle. Por otra parte, el pederasta Amadis se proclama en contra del cuerpo femenino, pero, paradójicamente, asume dicho género al exclamar:

Comment pouvez-vous aimer une femme? dit Amadis. [...] C'est inconcevable! Ces choses molles qu'elles ont partout. Ces espèces de replis humides... [...] Horrible. [...] Enfin, dit Amadis, de toutes façons, ne prévenez pas Anne que vous êtes diminués. Je vous ai dit ça confidentiellement. *De femme à homme*. (El subrayado es propio. Vian, 2009: 172)

Nuevamente se revela, en consecuencia, la unidad de las obras “sulli-vianescas”: en ellas, no sólo se reitera la asimilación de los clichés y estereotipos, sino también los mecanismos de implosión, como en el caso antedicho.

Nos enfrentamos en ambas clases de textos, por consiguiente, a una objetivación de la mujer, lograda a través de distintos medios: en primer lugar, su reducción a lo sensorial (a nivel olfativo y visual) y, por otro lado, el tratamiento de dicha figura abordada casi exclusivamente desde la sexualidad y que comporta, a su vez, la carencia de inteligencia. El estereotipo proveniente de la literatura pornográfica e incorporado a la novela negra es asimilado tanto en las novelas Sullivan como en las Vian, aunque en éstas últimas la descripción del acto sexual se mantenga acallada. Además, se manifiesta de manera exagerada (la mujer no es más que un objeto y no se nos ofrecen personajes con desarrollo psicológico). Dicho estereotipo resulta, además, tanto en una Sullivan como una Vian, como acabamos de observar, destruido a través del recurso del travestimiento.

Antes de concluir el análisis de los textos, consideramos de interés hacer referencia a otro género menor en el que incursionó Vian: las canciones. Si bien se trata de un tema que no entra en el corpus estudiado, en este otro género popular Vian abordó infinidad de cuestiones, entre las que se halla el género femenino. El gozne entre ambos géneros (literario y musical) se encuentra en una de tono jocoso que fue cantada por Magali Noël por vez primera en 1956: “Fais-moi mal, Johnny!”. Se trata de un rock burlesco que relata la historia de una relación sado-masoquista. En el momento en que el personaje femenino confiesa haber insultado a Johnny salvajemente a causa de que no se excitaba en absoluto,

cuenta que él le exigió que se detuviera y exclamó: “J’vais t’en refiler de la Série Noire!”. Mediante dicha imprecación queda en evidencia que el estereotipo de la mujer objeto es propio del género de la novela negra. Tal como resume el siguiente cuadro de *bande dessinée* tomado de las *Chansons de Boris Vian en bandes dessinées*, el personaje masculino huye de esta mujer que sólo espera de él que la tome como un objeto sexual:



*La imagen pertenece a la edición en bande dessinée de las canciones de Vian (2009: 90). Ésta en particular fue ilustrada por Hugues Labrano.*

Además, Noël Simsolo apunta en su artículo “Musique et chansons” que “malgré l’opprobre subi avec *J’irai cracher sur vos tombes*, Vian ne renonça point à informer les membres des masses laborieuses sur les multiples possibilités offertes par les fonctions organiques attachées à certaines parties sensibles du corps humain [...]” (Simsolo, 1989: 42). Cita numerosos ejemplos de los cuales tomaremos tan sólo dos canciones: la recién nombrada “Fais-moi mal, Johnny!” y “J’suis snob”. En la primera composición musical, la mujer exclama: “Tu m’fais mal, Johnny, Johnny, Johnny/ Pas avec les pieds... Zing!”. En cuanto a “J’suis snob”, el protagonista señala: “Et quand je fais l’amour/ C’est tout nu dans la cour” (Vian en Simsolo, 1989: 42). La cita expresa, por un lado, la necesidad de aparentar, de exponerse, que caracteriza al grupo social de los snobs: ni siquiera las relaciones sexuales pertenecen al ámbito de lo privado, sino que constituyen una ocasión más para mostrarse ante el resto. Por otro lado, se comprueba en estos versos que, como observa Simsolo, Vian no escatima en alusiones corporales.

Aunque géneros de ámbitos distintos -ora literario ora musical-, en ambos confluye esta temática controversial. Los dos sirven, además, como marco que brinda mayor amplitud al tratamiento del estereotipo.

### **3. S’ENCANAILLER**

Al estudiar la situación económica de Vian en su oficio de escritor, Arnaud recuerda unas palabras pronunciadas por el ecléctico Boris: “[...] el 4 de diciembre de 1948, declaraba con toda franqueza a *Samedi-Soir*, que le preguntaba por qué escribía los Vernon Sullivan: «¡Permite comer!»” (Arnaud, 1990: 86).

Puesto que las novelas negras constituían la principal fuente de ventas literarias en la época, Vian, quien perdería el *Prix de la Pléiade*, ofrecía al público, por vez primera con *J’irai cracher sur vos tombes*, aquello que consumía. Schoolcraft retoma un análisis de Rybalka, quien había afirmado que con esta novela “Vian décide de flatter le publique en lui donnant ce qu’il demande, c’est-à-dire des stéréotypes de la pornographie et du roman noir, et en même temps de lui refuser la véritable jouissance en l’imaginant” (Rybalka en Schoolcraft, 2009: 66). Sin embargo, agrega que si nos atenemos al estudio precedente

de los textos, el autor deja al lector que se encuentra en su horizonte de expectativas -el lector de policiales negros- asqueado o frustrado, ante sus propios estereotipos. Y, finalmente, el crítico refuerza esta idea con una cita de Edmund Smith, para quien Vian obliga al lector (blanco y francés) a interrogarse sobre los mitos y arquetipos que a sus espaldas trae al texto (Schoolcraft, 2009: 66).

El novelista cuestiona, entonces, los estereotipos desde la asimilación del marco literario en el cual se inscriben: utiliza la novela negra, con los lugares comunes que ésta conlleva, y desde dentro los cuestiona. Y es dicho marco precisamente lo que prende en el público y, en consecuencia, vende. De allí la respuesta al *Samedi-Soir*. Es menester recordar a Hansen, el personaje de la librería que contrata a Lee Anderson en la primera Sullivan y la conversación que éstos dos sostienen. Cuando el mestizo le pregunta qué es lo más vendido, su empleador contesta: “-Oh! Romans. Mauvais romans, mais ça ne nous regarde pas. Livres religieux, pas mal, et livres d’école aussi. Pas beaucoup de livres d’enfants, non plus de livres sérieux. Je n’ai jamais essayé de développer ce côté-là” (Vian, 2010a: 14). Luego, cuando alude al tiempo que lleva en el negocio, el curso del diálogo sigue tal como lo transcribimos a continuación:

-[...] Eh bien, encore cinq et je me retire de ce travail.

- Pour quoi faire?

- Ecrire, dit-il. Ecrire des best-seller. Rien que des best-sellers. Des romans historiques, des romans où des nègres coucheront avec des blanches et ne seront pas lynchés, des romans avec des jeunes filles pures qui réussiront à grandir intactes au milieu de la pègre sordide des faubourgs. (Vian, 2010a: 15 y 16)

El diálogo pareciera funcionar como una especie de juego especular de lo efectuado por Vian en la vida real: como Hansen, Vian concede al público lo que es de su agrado, fabrica en el lapso de dos semanas un best-seller y vende. Se trata de una especie de metadiscurso irónico respecto de la propia escritura. De este modo, podríamos referirnos a un tercer propósito de Vian en lo que respecta al uso de la novela negra para la presentación de su texto: encanallarse.

En su ensayo sobre la utilidad de una literatura erótica, Vian enaltece las falsas traducciones cuando se refiere a quien considera el maestro de aquéllas, Nicolas Chorier, y sostiene que se trata de un “[...] genre louable à mon avis” (Vian, 1998: 54).

Critica en el mismo texto, además, lo concebido como canónico en su mundo literario contemporáneo. De hecho, la hipótesis en la que se basa lo que funciona como introducción a los *Écrits pornographiques* consiste en que “s’il y a littérature, elle est mauvaise et j’oserai donc dire que l’interdiction de Sade par la loi ne pouvait se justifier qu’au nom de la littérature [...]” (Vian, 1998: 24 y 25). El corpus canónico estaba conformado por el producto de la elección del público, a quien el novelista tenía el deber de atrapar. Para Vian, el medio utilizado por los autores de textos de carácter pornográfico reside en la implicación del cuerpo del lector: “[...] l’écrivain tentera et doit tenter d’attacher son lecteur par les moyens de son ressort; et l’un des plus efficaces est celui, sans aucun doute, de produire sur lui une impression physique, de lui faire éprouver une émotion d’ordre physique [...]” (Vian, 1998: 30). Pues, “le rôle de l’écrivain est bien ingrat, d’ailleurs: car le lecteur peut à tout instant fermer le livre et le flanquer dans la poubelle [...]” (Vian, 1998: 29).

Frente a esta dependencia con respecto al lector, Vian plantea un interrogante: ¿cuál es el propósito de todo autor de novelas? A este cuestionamiento, ofrece diversidad de respuestas posibles. La mayoría de ellas deviene una especie de invectiva contra los lectores, al destacar la relación de subordinación que se genera en el vínculo escritor-lector:

Distraire le public? peut-être.  
Intéresser le public?  
Gagner de l’argent?  
Peut-être aussi, mais pour cela, il n’y a qu’un moyen: intéresser le public.  
Devenir célèbre? Rester immortel? Se faire un nom? Toujours le même problème, que l’on intéresse les gens maintenant ou dans cent ans, il faut intéresser des gens...  
Entrer à l’Académie? Porter l’habit vert? Non... Ça, ça n’a pas grand rapport avec la littérature; j’excepte M. Émile Henriot, parce que je l’aime bien.  
Disons-le franchement. On écrit pour soi, naturellement; mais on écrit surtout pour réaliser un asservissement temporaire du lecteur, auquel celui-ci se prête toujours dès l’instant qu’il ouvre le livre, et qu’il appartient à l’auteur de mener à sa fin par le moyen de son art.  
Évidemment, les moyens varient. C’est ce qui fait que l’on distingue communément la bonne littérature de la mauvaise...  
Et puis les lecteurs varient aussi... C’est ce qui fait qu’il y a beaucoup plus de mauvaise littérature que de bonne. (Vian, 1998: 28 y 29)

Vian destaca, por ende, la relevancia de la figura del público lector en el lugar que adquiere una obra en un momento determinado. Pero también juzga que es esto mismo lo que

provoca que prevalezca la mala literatura por sobre la buena. Scott, en este sentido, concluye: “[...] *J’irai cracher sur vos tombes* seems at times to be operating simultaneously on two levels, as a thriller and as a satire of the contemporary reading public’s taste for these thrillers” (Scott, 1998: 173).

No son, sin embargo, únicamente los lectores quienes lo establecen, y así lo nota al agregar, bastante más avanzado su ensayo: “Mais que quelques imbéciles décident que le marché du canon et de l’uranium est un peu mou, et voilà que la littérature guerrière se met à donner à plein...” (Vian, 1998: 36). Su texto no soslaya la cuestión a la que no hemos referido en el primer capítulo: el concepto del *écrivain engagé*. Justamente, al tratar la literatura guerrera y abordar el tema del comunismo y el socialismo, asegura: “[...] j’ignore ce que c’est que la politique et ça ne m’intéresse pas plus que le tabac...” (Vian, 1998: 35). Asevera también que los verdaderos propagandistas de un orden nuevo, los verdaderos apóstoles de la revolución futura -futura y dialéctica, añade- son los autores denominados “licenciosos”, “libertinos”, pues leer libros de carácter erótico, difundirlos y escribirlos permite preparar al mundo de mañana y abrir el camino a la verdadera revolución (Vian, 1998: 35 y 36).

Arnaud, en el *Avant-Propos* al que titula “Vian pornographe?” y que antecede los *Écrits pornographiques*, llama la atención sobre un punto: “Ça, le lecteur va être sacrément déçu” (Arnaud en Vian, 1998: 7), ya que, en efecto, “il faut l’admettre: Boris Vian goûtait peu la pornographie, n’y trempait guère sa plume et y voyait surtout un exercice littéraire comme un autre qu’il préférait laisser aux spécialistes [...]” (Arnaud en Vian, 1998: 10). Dicha advertencia resulta especialmente sugestiva si se consideran las acusaciones que el “ofensor de la moral y las buenas costumbres” recibió en vida. Tampoco debe olvidarse la carta abierta intitulada “Soy un obseso sexual”, que Vian publicó en la revista de jazz *Combat* pocos días después del juicio llevado a cabo por el Cartel, en la que

[...] da testimonio de su buena voluntad por disculparse, es cierto, pero también y sobre todo de una amargura que, por pudor, encubrió cuidadosamente en una ironía rechinante y con una avalancha de pruebas «por reducción al absurdo» que eran su especialidad. *Si estas dos obras [J’irai cracher sur vos tombes y Les morts ont tous la même peau] están impregnadas de obsesión sexual (y así debe ser puesto que lo han dicho los jueces), debe creerse que yo soy un obseso sexual. Por ello, preciso: si están «voluntariamente» impregnadas de obsesión sexual, esta obsesión no es tal, puesto*

*que es deliberada; luego lo están «involuntariamente», y por tanto yo soy un obseso sexual [...] (Clouzet, 1971: 29 y 30)*

Vemos, en conclusión, que Vian asume la postura de *s'encanailler* y decide incorporar la práctica textual *à la page*, así como todo lo que ésta conlleva para, finalmente, ofrecerla a los lectores y a los críticos contemporáneos.

No gana el *Prix de la Pléiade* cuando se presenta en el concurso con una obra de su íntegra creación y al breve tiempo ofrece otra preparada en unos pocos días y que exponía, incluso exagerados, los estereotipos regentes de la novela negra. La mistificación continúa durante el mismo año y no se detendrá hasta dar como resultado cuatro novelas Sullivan, que le permitirían disfrutar de una vida holgada a nivel económico con el final trágico que conocemos. Vian como lo había hecho Hansen en su novela, fabrica best-sellers y se enriquece mediante el engaño al público y los críticos.

# CONCLUSIÓN

“Boris Vian was in fact the great Acrobat of his time, maneuvering the ‘circus’ of Saint-Germain and the cultural borders of Paris, reconfiguring the borders of race, culture and literature, and performing and playing with language in powerful ways, yet all the while defiantly speaking of his love and respect for black communities.”

Celeste Day Moore, “Black like Boris. Boris Vian’s Fictions of Identity in Post-World War II Paris”

La problemática desarrollada a lo largo de este trabajo de tesis lleva, desde un punto de vista teórico, a reflexionar acerca del concepto del canon. Wentzlaff-Eggebert (2000) plantea que todo canon cristaliza o aspira a institucionalizar interacciones de poder en la sociedad. Se trata de un patrón de medida cultural que puede resultar de diversos factores, entre los que se encuentran, verbigracia, la acción arbitraria de un grupo social dominante, una decantación histórica natural o muestras sociales marginales. Además, dicha noción, concebida tanto como conjunto de obras literarias o como suma de valores culturales, define los marcos de juicio estético y moral de una sociedad siguiendo una lógica de inclusión y exclusión (Wentzlaff-Eggebert, 2000: 4 y 5). En efecto, el ya mentado crítico afirma, citando a Jitrik, que la mera palabra canon conlleva otra: marginalidad, que parece no ser sólo complementaria sino también estar subordinada a la anterior. Así pues, una se comprende en relación con la otra: “El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (Jitrik en Wentzlaff-Eggebert, 2000: 19).

Al referirnos al canon como el producto de diversas cuestiones, dentro de las cuales se encuentra la preponderancia de determinado grupo social, debemos remitirnos precisamente al contexto social en el que un canon fue gestado. Ahora bien, ¿qué patrones regían para establecer los textos canónicos entre los congéneres de Vian? A esta cuestión ha

apuntado el primer capítulo de esta tesis, que se ha ocupado de la figura del intelectual imperante en la época de nuestro escritor, más concretamente del estereotipo de intelectual promovido desde las instituciones epocales. El personaje de más relevancia en dicho entorno y alrededor del cual se nuclearon tantos otros fue, sin duda, Jean-Paul Sartre, quien integró el grupo de los existencialistas. Según hemos señalado, el filósofo enaltecía el compromiso del escritor con su época, responsabilidad que se convertirá en un imperativo para los literatos. Comenzó a exponer sus postulados en la revista que dirigía, *Les Temps Modernes*, para luego estructurarlos sólidamente en su texto *Qu'est-ce que la littérature*, en el que reniega del “arte por el arte” ya que el prosista debe valerse de la palabra para generar cambios. Del mismo modo, tiene que utilizar los marcos genéricos adecuados –en otras palabras, de registro elevado, en particular el ensayo de corte más bien filosófico- para lograr sus propósitos. O así debería hacerlo. Este hecho lleva lógicamente a concluir que las obras no serias de Vian son descartables puesto que no se condicen con el criterio de valor literario predominante en la época y que parece haber permanecido en la historiografía literaria: para Sartre, el valor alegórico del mensaje debía ser fácilmente decodificable. Esta lectura es favorecida por el hecho de que los críticos coetáneos se enfrentaban con Vian por una serie de polémicas que ya expusimos en la introducción. Esta situación impide dar un lugar a las obras de Vernon Sullivan, que siempre fueron interpretadas por la crítica o bien desde lo biográfico (“ellas mataron a Vian”) o bien desde lo no literario (retomamos una vez más a Lebrun, quien observaba que las novelas que componían la serie Sullivan fueron tildadas de *romans de cul*).

Sin embargo, tal cual hemos intentado demostrar en esta tesis, las novelas “no serias” firmadas por Vernon Sullivan, en primer lugar, entroncan con toda una poética vianesca que está también presente en las “obras serias” y que se vehiculiza principalmente a través de la presencia de clichés y de la representación literaria de estereotipos sociales. En cuanto a esta última temática, dos son los estereotipos que estaban provocando especial controversia entre las elites intelectuales de aquel entonces: por un lado, la otredad racial “negra” y, por otro, la figura femenina. Justamente, la cuestión racial se encontraba en boga no sólo por la diáspora afroamericana a la que nos hemos referido, sino también por la promoción del movimiento reivindicador de la *négritude* que el propio Sartre junto con el

surrealista Breton estaban llevando a cabo. ¿De qué modo lo efectuaban? Mediante la legitimación de las obras de los poetas que integraban dicho grupo a través de la realización de prefacios para sus textos. El “Orphée Noir”, prefacio de carácter ensayístico a la obra de Senghor, abordará el tema con un tono tangencialmente distinto al que emplea Vian en sus escritos, pues el filósofo utilizará expresiones de corte político (más precisamente marxista) para referirse a los integrantes de la *négritude* como los nuevos proletarios que se liberan de la opresión racial. Vian, en cambio, expondrá literariamente los esencialismos con los que la sociedad identificaba a la otredad negra. Así, la negritud será asociada por los personajes restantes al olor, la violencia, el primitivismo, la sexualidad, la esclavitud, la ilegalidad, la pobreza, rótulos todos que pretenden dar cuenta de la marginalidad a la que se veían sometidos. En lo que respecta a la figura femenina, esta temática también corresponde a otra que generaba polémica en ese entonces. En efecto, pocos años más tarde de la presentación de los textos vianescos (1946-1947), aparecería ante el público *Le deuxième sexe* (1949) de Beauvoir. No obstante, una vez más el formato textual y el tono de dicha obra difieren por mucho de los utilizados por Vian, pues Beauvoir se valdrá del ensayo y el tono que emplea en consecuencia es de un registro grave. Nuestro autor, por el contrario, se encargará del problema genérico femenino de manera genérica también: para ocuparse de aquél, acudirá a un género literario menor, el *roman noir*, que contaba con numerosos lectores en ese momento y tenía la particularidad de incorporar estereotipos provenientes de la *doxa*. La novela negra expondrá de este modo una galería de mujeres estereotipadas, de personajes femeninos que funcionan como objetos.

Por otra parte, las novelas Sullivan se refieren de forma oblicua al contexto histórico y social. En este sentido, Vian realizó un trabajo más eficaz que los referentes intelectuales del momento, en tanto aquél no entra en el manifiesto político expreso, tal cual lo efectuaban los defensores del compromiso -Sartre y el equipo de *Les Temps Modernes*-, sino que ataca las propias categorías de pensamiento y los mismos prejuicios que alimentan el colonialismo. Precisamente, tanto la construcción de una imagen del otro negativa como el encasillamiento de la alteridad al que este *mirage* acarrea constituyen las bases filosóficas del colonialismo. Esta teoría se edifica a través del lenguaje, más específicamente a través de los estereotipos y los clichés que se erigen mediante el

lenguaje. Vian toma esto y lo implosiona. Su compromiso político fue menos explícito pero más eficaz, ya que se dirigía a las raíces mismas del problema y las atacaba: las categorías del pensamiento y el lenguaje. De hecho, Herschberg y Amosy observan en su estudio sobre estereotipos y clichés que para los teóricos de la literatura el desciframiento no consiste en encontrarlos en los textos, y menos aún en reducir el texto a los esquemas prefabricados que conocemos de antemano. Es así que “muchos juzgan el valor estético de una obra a partir de su capacidad para modificar y eventualmente revolucionar las costumbres y las ideas cristalizadas del público de su época” (Amosy y Herschsberg-Pierrot, 2010: 83).

Al señalarlos, exagerándolos y así caricaturizándolos, aparentemente incluso asimilándolos, Vian cuestiona los lugares comunes de sus coetáneos. El primero es el estereotipo del intelectual: tanto Sartre como Breton serán ridiculizados fundamentalmente mediante dos técnicas implosivas. La primera corresponde a la sátira que se efectúa al transformar a Breton en “Breton”, el afroamericano cuya piel ha mutado a negra, al igual que su habla; y a Jean-Paul Sartre en “Jean-Sol Partre”, el ídolo de masas a cuyas conferencias la gente se cuele hasta por el techo, mientras él se presenta en aquéllas subido a un elefante. El segundo recurso de implosión consiste en la pseudo-mímesis del mecanismo legitimador: Vian finge ser el escritor francés que introduce y así legitima la obra del Sullivan, el presunto afroamericano, en el mundo de la literatura. En lo que concierne a la alteridad negra, implosiona este lugar común a través de la noción de hibridez, que remite a instancias ulteriores, a la superación del período colonial. Efectivamente, el mestizaje es un producto de las sociedades descolonizadas y de este modo aparecerán personajes como Lee Anderson y Dan Parker y el propio Sullivan, máscara negra que se coloca Vian, blanco y de aspecto eslavo, para escribir. Al igual que sus personajes, entonces, el propio escritor se convierte a sí mismo en un híbrido racial. Finalmente, el estereotipo femenino es implosionado a través de los recursos de la hipérbole y el travestimiento tanto lingüístico como físico de los personajes masculinos. De manera general, la hipérbole como recurso atraviesa todo el tratamiento de los estereotipos y los clichés llevado a cabo por Vian. En este sentido, es en última instancia aplicable a otros ámbitos de la estructura social que le es contemporánea. En particular, la cuestión de

la mercancía y el utilitarismo generado por el sistema capitalista, lo que nos abre a la posibilidad de un nuevo estereotipo.

Se puede concluir asimismo que, pese a la representación caricaturesca que incluimos en el anexo de esta tesis que destacaba su frivolidad, el gusto por el jazz y el compromiso afanoso que Vian manifiesta hacia esa nueva forma cultural no son hechos fortuitos, sino altamente simbólicos, pues dicho género musical representa lo que no se atiene a ningún molde preestablecido, a ninguna categoría previamente construida. Representa sin duda el rechazo de las formas prefabricadas, un rechazo que llevó a cabo al colocar al jazz por sobre todas las otras cosas de la vida: recordamos una vez más al prefacio de *L'écume* en el que afirmaba que sólo hay dos cosas en la vida y una de ellas era “la musique de la Nouvelle-Orléans”. Literariamente, ratificó esta elección mediante el trabajo implosivo de clichés y estereotipos.

La existencia de una ruptura de los esquemas cristalizados de la sociedad en la obra “sulli-vian” permite, simultáneamente, interrogarnos acerca del valor literario de la obra “no seria” de Vian, que trabaja con un método equivalente al de la obra considerada “seria”. Pese a la división tajante de estos textos que ha efectuado la crítica en el transcurso de los años, las dos clases de escritos se insertan, por tanto, en una tradición literaria altamente prestigiosa que se ha ocupado de la denuncia de los lugares comunes. Dicha tradición, desarrollada especialmente en el siglo XIX, tuvo como exponentes más destacados a figuras como Léon Bloy con su *Exégésis de los lugares comunes* y a Gustave Flaubert con su *Diccionario de los lugares comunes*. Estos últimos escritores se consagraron en vida a la lucha contra el burgués, la clase heredera de los lugares comunes por antonomasia, el grupo que repetía clichés como autómatas. Afirma Bloy:

El verdadero burgués, vale decir -en un sentido moderno y tan general como es posible- el hombre que no hace ningún uso de la facultad de pensar y que vive o parece vivir sin sentirse un solo día solicitado por la necesidad de comprender cosa alguna, el auténtico e indiscutible burgués, está necesariamente circunscrito, en su lenguaje, a un limitadísimo número de fórmulas. (Bloy, 1977: 17)

¿No recuerdan estas palabras las de Angel en *L'automne à Pekin*, para quien el jazz y la libertad que éste brindaba se contraponían a la nulidad del pensamiento propia de la burguesía? Los personajes de Sullivan, no sólo los de Vian, pedirán así no ser encasillados,

tal como asegura Lee ante Lou Asquith (Vian, 2010a: 57). En tanto los textos de Bloy y Flaubert utilizan el modo del catálogo, Vian se ocupa del tema desde el desarrollo de una trama ficcional y en cada una de las cuatro novelas estudiadas -aun cuando hayan sido valoradas de formas tan diferentes- están presentes estos lugares comunes con su correspondiente implosión. Las novelas de Vernon Sullivan ya no pueden ser consideradas “obra no seria” al entroncarse con esta tradición literaria, lo cual debe obligar a replantearnos la definición de estos textos a nivel canónico.

Entonces, ¿Boris Vian o Vernon Sullivan? ¿Boris Vian contra Vernon Sullivan? La esquizofrenia autoral ya no debería formularse ni en términos de una disyunción, ni en términos de antítesis. Cada uno con un estilo propio y distinto, pero temáticas comunes, Boris Vian y Vernon Sullivan se manifestaron y fueron leídos como distintos, pero fueron uno y el mismo.

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- VIAN, Boris, 1972 [1946], *L'écume des jours*, Saint- Amand, Pauvert.
- , 2007, *La espuma de los días*, trad. Luis Sastre Cid, Madrid, Alianza.
- , 2010a [1946], *J'irai cracher sur vos tombes*, París, Le Livre de Poche.
- , 2004, *Escupiré sobre vuestra tumba*, trad. Jordi Martí Garcés, Barcelona, Edhasa.
- , 2009 [1946], *L'automne à Pekin*, Lonrai, Les Éditions de Minuit.
- , 2002, *El otoño en Pekín*, trad. Juan García Hortelano, Barcelona, TusQuets.
- , 2010b [1947], *Les morts ont tous la même peau*, París, Le Livre de Poche.
- , 2010, *Todos los muertos tienen la misma piel*, trad. Edgardo Luis Oviedo, Barcelona, Edhasa.
- , 1967, *Chroniques de jazz*, París, La Jeune Parque.
- , 1997 [1974], *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, París, Pauvert.
- , 2006 [1974], *Chroniques du menteur*, París, Christian Bourgois.
- , 1999 [1979], *Traité de Civisme*, París, Christian Bourgois.
- , 1998 [1980], *Écrits pornographiques*, París, Christian Bourgois.
- , 1998, “Utilité d’une littérature érotique”, en VIAN, Boris, *Écrits pornographiques*, París, Christian Bourgois, pp. 19-64

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG-PIERROT, Anne, 2011, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.
- ARNAUD, Noël, 1974, “Boris Vian et Vernon Sullivan”, *Magazine littéraire*, No. 87, abril, pp. 21-23.

- , 1982, “Les vies de Vian”, *Magazine littéraire*, No. 182, marzo, pp. 17-29.
- , 1990, *Las vidas paralelas de Boris Vian*, Barcelona, Versal.
- , 1998, “Vian pornographe?”, en VIAN, Boris, 1998 [1980], *Écrits pornographiques*, París, Christian Bourgois.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, 1989, “Docteur Vian et Mister Sullivan”, *Magazine littéraire*, No. 270, octubre, pp. 28-29.
- BERTAZZA, Juan Pablo, 2009, “Con V de Vian”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3480-2009-07-03.html> [Consultado el 4 de septiembre de 2011].
- BLOY, Léon, 1977, *Exégésis de los lugares comunes*, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé.
- CLOUZET, Jean, 1976, *Boris Vian*, Madrid, Ediciones Júcar.
- CORNELL, Kenneth, 1955, “Les Temps Modernes: Peep sights across the Atlantic”, *Yale French Studies*, No. 16, pp. 24-28.
- DAY MOORE, Celeste, 2003, “Black like Boris. Boris Vian’s Fictions of Identity in Post-World War II Paris”, en «[http://www.toadshow.com.au/rob/\\_dbase\\_upl/black\\_like\\_boris.pdf](http://www.toadshow.com.au/rob/_dbase_upl/black_like_boris.pdf)» [Consultado el 15 de abril de 2010].
- DE BEAUVOIR, Simone, 2009, *El segundo sexo*, Buenos Aires, DeBolsillo.
- DUCHATEAU, Jacques, 1982, “Attention, romans piégés”, *Magazine littéraire*, No. 182, marzo, pp. 30-32.
- DUPUIS, Jérôme, 2005, “Boris Vian «Monsieur le déserteur»”, *Lire*, No. 336, junio, pp. 27.
- EAGLETON, Terry, 2007, *Una introducción a la teoría literaria*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- FLAUBERT, Gustave, 2004, *Diccionario de los lugares comunes*, Buenos Aires, Del Zorzal.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1997, “El malestar en los estudios culturales”, *Fractal*, año 2, No. 6, volumen II, julio-septiembre, pp. 45-60.
- GNISCI, Armando, 2002, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HAENLIN, Lydie J., 1976, “Les comparaisons de Boris Vian: éléments d’une rhétorique de dissuasion”, *The French Review*, No. 2, volumen 50, diciembre, pp. 278-283.
- JULLIARD, Claire, 2007, *Boris Vian*, París, Gallimard.

- JONES, Christopher M., 1994, “The *Passe-Blanc*: Boris Vian and the New French Literary Establishment”, *Cincinnati Romance Review*, volumen XIII, pp. 206-217.
- LAFORÉ, Guy, 1996, presentación, notas y comentarios a *Traité de civisme*, en VIAN, Boris, 1996, *Traité de Civisme*, París, Christian Bourgois.
- LAMOUCI, Noureddine, 1996, *Jean-Paul Sartre et le Tiers Monde: rhétorique d'un discours anticolonialiste. Racines du present.*, París, L'Harmattan.
- LAPPRAND, Marc, 1992, “Les Traductions parodiques de Boris Vian”, *The French Review*, No. 4, volumen 65, marzo, pp. 537-546.
- LEBRUN, Michel, 1982, “Mister Sullivian”, *Magazine littéraire*, No. 182, marzo, pp. 33-34.
- LEVIN, Harry, 1949, “Some European Views of Contemporary American Literature”, *American Quarterly*, No. 3, volumen 1, pp. 264-279.
- LLURBA, Ana María [ed.], 1999, *Actas de las XII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, Buenos Aires, Universidad del Salvador.
- MOLL, Nora, “Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales”, en GNISCI, Armando, 2002, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- MOURA, Jean-Marc, 2006a, “Imagologie”, en «[http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages_n.html)» [Consultado el 10 de octubre de 2011].
- , 2006b, “Postcolonialisme et comparatisme”, en «<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>» [Consultado el 10 de octubre de 2011].
- MULLEN, Anne y O'BEIRNE, Emer, 2000, *Crime scenes: detective narratives in European culture since 1945*, Amsterdam, Rodopi, pp. 59-71.
- NERI, Francesca, “Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización”, en GNISCI, Armando, 2002, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- RÍOS, Carla Daniela, 1999, “La búsqueda en *L'écume des jours* de Boris Vian: un transitar por los signos de la muerte”, en *Actas de las XII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, Ana María Llurba [ed.], Buenos Aires, Universidad del Salvador, pp. 157-164.
- ROLLS, Alistair, 2005, “Silk or nylon: Boris Vian, leg fetishism and the American Way”, *Aumla*, No. 103, mayo, pp. 93-108.
- RYBALKA, Michel, 1968, “Boris Vian et le monde sensible”, *The French Review*, No. 5, volumen 41, abril, pp. 669-674.

SARTRE, Jean-Paul, “Orfeo negro”, en SARTRE, Jean-Paul, 1956, *El negro y su arte*, Buenos Aires, Deucalión.

——, 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard.

SCHOOLCRAFT, Ralph, 2009, “Vian, Sullivan: bon chic, mauvais genres”, *Europe*, No. 967-968, noviembre-diciembre, pp. 61-71.

SCOTT, J.K.L., 1998, *From dreams to despair. An integrated reading of the novels of Boris Vian*, Amsterdam, Rodopi.

SIMSOLO, Noël, 1989, “Musique et chansons”, *Magazine littéraire*, No. 270, octubre, pp. 40-43.

STOVALL, Tyler, 1996, *Paris noir: African americans in the City of Light*, Nueva York, Houghton Mifflin Company.

——, 2000, “The Fire this Time: Black American Expatriates and the Algerian War”, *Yale French Studies*, No. 98, pp. 182-200.

TENOT, Frank, 1993, *Boris Vian, le jazz et Saint-Germain*, París, Du May.

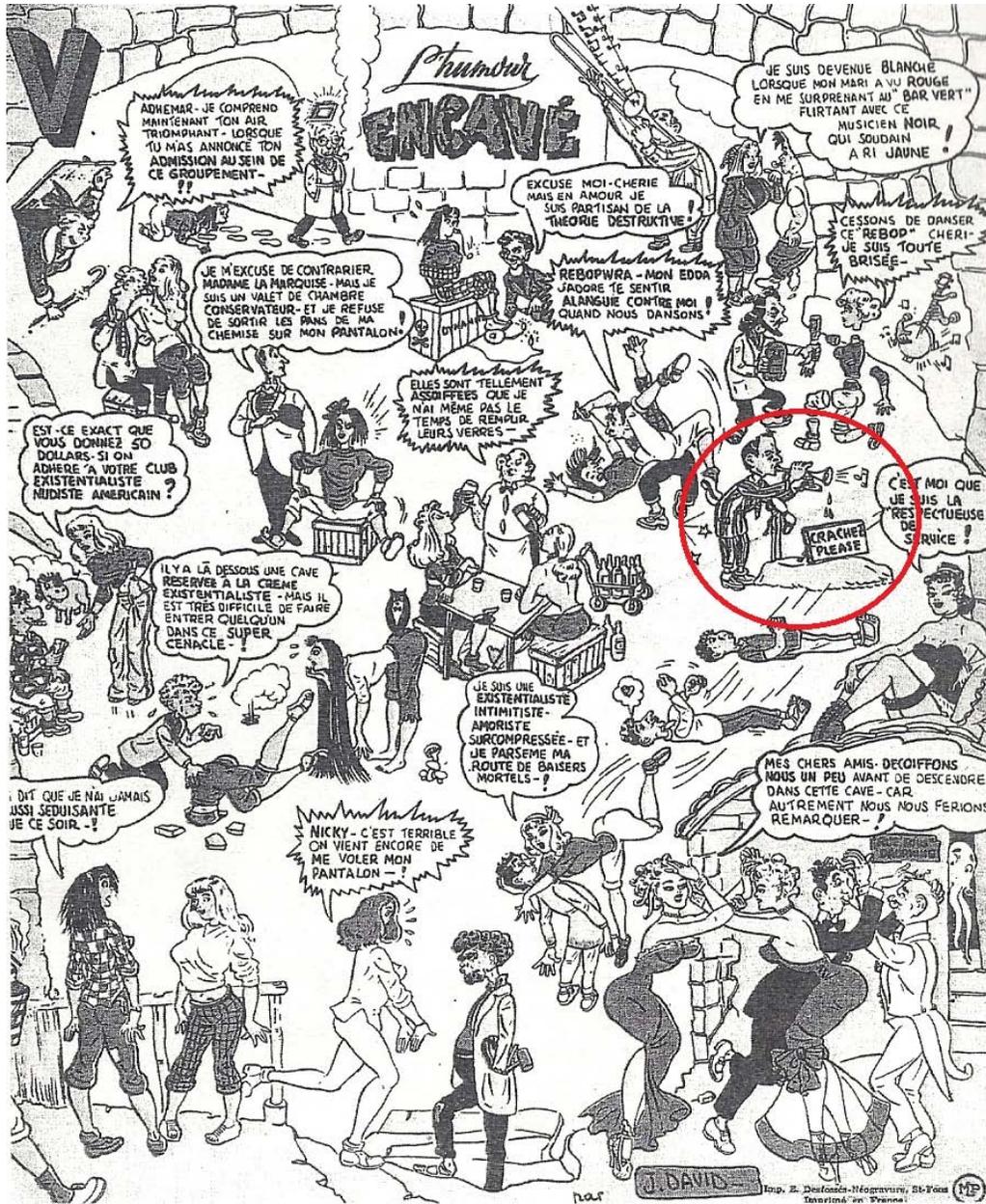
WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian, 2000, introducción a *Canon y poder en América Latina*, en *Canon y poder en América Latina*, Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine [ed.], Colonia, Universidad de Colonia, pp. 4-7.

——, 2000, “Canon y poder. Finalidades del canon literario de Quintiliano a Harold Bloom”, en *Canon y poder en América Latina*, Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine [ed.], Colonia, Universidad de Colonia, pp. 8-32

WINOCK, Michel, 1997, *Le siècle des intellectuels*, París, Seuil.

ZWERIN, Mike, 2000, *Swing under the Nazis. Jazz as a metaphor for freedom*, Nueva York, Cooper Square Press.

# ANEXO



Caricatura de Vian aparecida el 15/2/1947 en el número de V Magazine titulado "L'Humour Encavé". Ver introducción, p. 7 y conclusión, p. 134.



*Detalle de la caricatura anterior*