



**TESIS DOCTORAL**

2021

**LO FEMENINO EN *L'ÉCUME DES JOURS* DE BORIS  
VIAN: UNA VISIÓN ECOCRÍTICA**

**AINHOA CUSÁCOVICH TORRES**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS  
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

**DIRECTORA: DRA. ÁNGELA MAGDALENA ROMERA PINTOR**

### **Agradecimientos:**

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi directora de tesis, la Dra. Ángela Magdalena Romera Pintor por guiarme, aconsejarme y ser un apoyo constante sin el cual este trabajo no habría podido avanzar y de la que he aprendido enormemente en el proceso.

Agradezco también a todos aquellos docentes del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid que sembraron el interés y la base teórica que ha desembocado en este trabajo. Gracias, también, a la Dra. Ana María Iglesias Botrán, de la Universidad de Valladolid, que me embarcó en esta aventura de descubrimiento y siempre confió en que lo conseguiría.

Dedico esta tesis a mi marido, a mis hijos y a mi familia, que siempre me motivaron y cuyo apoyo ha sido crucial en esta etapa en la que tanto tiempo les he robado.

La obra de Vian constituye un verdadero enigma a descifrar en lo referente a la profundidad de las temáticas tratadas. Algunas de ellas son: la muerte, la libertad y el amor y, dentro de la última, la imagen de la mujer. Este estudio ahonda en la importancia de lo femenino en la creación literaria vianesca; más concretamente en su célebre novela *L'Écume des Jours* (1947). Para lograr comprender en qué sentido la mujer es eje y motor de la acción novelesca se procede al estudio de los “personajes carcasa” y cómo éstos funcionan, al igual que los mitos, como arquetipos de la condición humana. De notable importancia son los personajes de Chloé y Alise, como estereotipos opuestos, matices de los innumerables que componen la visión caleidoscópica de la mujer. Se desmonta, por último, el mito de Vian como misógino, gracias, entre otras cuestiones, al concepto que vincula la idea de naturaleza con la mujer, en una visión ecocrítica que llama a la vuelta al origen.

L'œuvre de Vian constitue une véritable énigme à déchiffrer en ce qui concerne la profondeur des thèmes abordés. Certains d'entre eux sont : la mort, la liberté et l'amour et, au sein de ce dernier, l'image de la femme. Cette étude examine l'importance du féminin dans la création littéraire vianesque ; plus précisément dans son célèbre roman *L'Écume des Jours* (1947). Afin de comprendre en quel sens la femme est l'axe et le moteur de l'action romanesque, nous procédons à l'étude des « personnages-carcasses » et comment ils fonctionnent, à l'instar des mythes, en tant qu'archétypes de la condition humaine. D'une importance notable sont les personnages de Chloé et d'Alise, en tant que stéréotypes opposés, quelques-unes des très nombreuses nuances qui composent la vision kaléidoscopique de la femme. Enfin, le mythe de Vian comme misogynne est démystifié, grâce, entre autres, au concept qui lie l'idée de nature aux femmes, dans une vision écocritique qui appelle à un retour aux origines.

Vian's work constitutes a real enigma to be deciphered dealing with the depth of the topics covered. Some of them are: death, freedom and love and, within the latter, the image of women. This study deepens into the importance of the feminine in Vianesque literary creation; more specifically in his famous novel *L'Écume des Jours* (1947). In order to understand in what sense the woman is the axis and driving force of the novel's action, we proceed to the study of the “carcass characters” and how they work, as well as the myths, as archetypes of the human condition. Of notable importance are the characters of Chloé and Alise, as opposite stereotypes, shades of the innumerable ones that make up the kaleidoscopic vision of women. Finally, the myth of Vian as a misogynist is dismantled, thanks, among other things, to the concept that links the idea of nature with women, in an ecocritical vision that calls for a return to origin.

<b>CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Justificación del tema elegido.....</b>	<b>8</b>
1.1.1. Presentación del autor y su obra.....	9
1.1.2. El papel de la mujer en <i>L'Écume des Jours</i> .....	16
1.1.3. Los personajes de Vian: “constelación de personajes” y mujeres surgidas de una carcasa. ....	18
<b>1.2. Objetivos y temas objeto de estudio en <i>L'Écume des Jours</i> .....</b>	<b>22</b>
<b>1.3. Plan de trabajo y metodología.....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO III. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.....</b>	<b>41</b>
<b>3.1. Análisis temático y <i>New Criticism</i>. Los <i>topoi</i>. ....</b>	<b>42</b>
<b>3.2. Transtextualidad.....</b>	<b>46</b>
<b>3.3. Análisis lingüístico y del discurso.....</b>	<b>49</b>
3.3.1. Semiótica y figuras de estilo. ....	49
3.3.2. Análisis del ritmo. ....	55
<b>3.4. Análisis de los cinco sentidos.....</b>	<b>56</b>
<b>3.5. Análisis de la onomástica y mitocrítica.....</b>	<b>57</b>
<b>3.6. Análisis de los personajes: narratología. ....</b>	<b>60</b>
<b>3.7. Sociocrítica, etnografía y biocrítica.....</b>	<b>62</b>
<b>3.8. Ecocrítica y simbolismo de los colores. ....</b>	<b>65</b>
<b>CAPÍTULO IV: LA VIDA EN LA QUE TODO CUENTA: BORIS VIAN ÚNICO Y MÚLTIPLE.....</b>	<b>69</b>
<b>4.1. El refugio familiar: casas que fueron más que paredes. ....</b>	<b>70</b>
<b>4.2. La vida a toda velocidad.....</b>	<b>73</b>
<b>4.3. Los fantasmas de Vian.....</b>	<b>74</b>
<b>4.4. Las mujeres de Vian: Alice, Yvonne, Ninon, Carole, Michelle y Úrsula.....</b>	<b>77</b>
<b>4.5. Vian a ritmo de jazz.....</b>	<b>80</b>
<b>4.7. Vian y la patafísica.....</b>	<b>87</b>
<b>4.8. La desmitificación del existencialismo. ....</b>	<b>91</b>
<b>4.9. El movimiento <i>zazou</i> y Vian.....</b>	<b>95</b>
<b>4.10. La arquitectura de la angustia.....</b>	<b>97</b>

<b>CAPÍTULO V. CREACIÓN LITERARIA DE VIAN.....</b>	<b>102</b>
<b>5.1. Personalidad y pseudónimos.....</b>	<b>102</b>
<b>5.2. Temática general de la creación literaria de Vian.....</b>	<b>105</b>
<b>La violencia como catarsis.....</b>	<b>110</b>
<b>5.3. Elementos biográficos que trascienden a su creación.....</b>	<b>112</b>
5.3.1. El humor.....	112
5.3.2. Los presagios.....	115
5.3.3. El matemático ajedrecista y el lingüista inquieto.....	117
<b>5.4. El cine americano.....</b>	<b>119</b>
<b>5.5. <i>L'Écume des Jours</i>: el enigmático <i>Mood indigo</i>.....</b>	<b>122</b>
5.5.1. El entramado de temas.....	126
5.5.2. El tiempo de la espuma, tiempo que se acelera y Carroll.....	130
5.5.3. El escaparate dentro del escaparate.....	131
5.5.4. La belleza, el amor y la juventud.....	132
5.5.5. Diferencias y similitudes con el resto de la obra.....	138
5.5.6. El mito Vian, o cuando la historia da la razón.....	139
<b>CAPÍTULO VI: <i>L'ÉCUME DES JOURS</i> Y LAS MUJERES EN LA FRANCIA OCUPADA.....</b>	<b>143</b>
<b>6.1. La mujer en la Francia de la ocupación. El movimiento <i>zazou</i>.....</b>	<b>143</b>
<b>6.2. Princesas Disney con medias de nylon.....</b>	<b>148</b>
<b>6.3. La cosificación de la mujer, el marketing a través y para ellas.....</b>	<b>150</b>
<b>6.4. Ellas no trabajan.....</b>	<b>156</b>
<b>6.5. Moda y color, un mundo a rayas amarillas y moradas.....</b>	<b>158</b>
<b>VII. SUPERFICIALIDAD O METÁFORA: ILUSIÓN NOVELESCA EN VIAN.....</b>	<b>172</b>
<b>7.1. Lo real, lo irreal y lo surreal.....</b>	<b>173</b>
<b>7.2. La simpleza de lo extraño.....</b>	<b>181</b>
<b>7.3. La indeterminación.....</b>	<b>186</b>
<b>7.4. Las carcasas y el objeto vianesco.....</b>	<b>189</b>
<b>7.5. Espejos, fotos y reflejos: la caracterización de los personajes.....</b>	<b>194</b>
<b>7.6. Los personajes desdoblados.....</b>	<b>205</b>

7.7. La complementariedad de los contrarios.....	208
7.8. La desconfiguración/ reconfiguración del lenguaje.....	210
<b>CAPÍTULO VIII. EL MITO COMO ESTRUCTURA NARRATIVA.....</b>	<b>218</b>
8.1. Ceres: diosa de <i>moissons</i> . ....	222
8.2. Alise: Perséfone, Atenea y Artemisa. ....	225
8.3. Isis, mediadora del destino.....	227
8.4. El lenguaje de las diosas. ....	229
8.5. El ratón corifeo.....	231
<b>CAPÍTULO IX: EL “AMERICAN WAY” Y LA PUBLICIDAD.....</b>	<b>237</b>
9.1. La falsa superficialidad de los personajes, el ideal americano. ....	240
9.2. El hedonismo de los personajes. ....	250
9.3. La espuma superficial.....	254
<b>CAPÍTULO X. ALISE Y CHLOÉ, LA MUJER GLOBAL.....</b>	<b>261</b>
10.1. Chloé y el jazz. Duke Ellington y el jungle. ....	262
10.2. Alise: de la Alicia de Carroll al feminismo de Beauvoir. ....	267
10.2.1. Alise y “la <i>garçonne</i> ”. El feminismo y Beauvoir.....	271
10.2.2. La naturaleza y lo salvaje.....	280
10.2.3. El no-lenguaje de Alise. ....	286
10.2.4. Alise y Alice.....	288
10.3. Chloé y Alise: mujeres complementarias.....	290
10.4. La trascendencia a través del fuego y el agua. ....	294
10.5. La mujer y el pecado: la Eva bíblica y Alise. ....	302
<b>CAPÍTULO XI. LAS FLORES DE VIAN.....</b>	<b>307</b>
11.1. La flor como creadora y destructora, sanadora y mortífera: una visión ecocrítica. ....	307
11.2. Rosas y nenúfares en la época victoriana. ....	314
<b>CAPÍTULO XII. LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE.....</b>	<b>330</b>
12.1. El origen de la angustia: reumatismo cardiaco y fascinación por la <i>cave</i> . ....	330
12.2. La enfermedad, metáfora de la angustia. ....	332
12.3. La muerte en lítote.....	341
12.4. El ambiente hospitalario. ....	344

<b>CAPÍTULO XIII. EL AMOR GLOBAL EN VIAN.....</b>	<b>349</b>
<b>13.1. La llamada al amor destructor.....</b>	<b>349</b>
<b>13.2. La eterna adolescencia.....</b>	<b>351</b>
<b>13.3. El matrimonio: El pecado vianesco del amor.....</b>	<b>352</b>
<b>13.4. Lo andrógino de los personajes. La homosexualidad.....</b>	<b>356</b>
<b>13.5. Todos los sexos.....</b>	<b>359</b>
<b>13.6. El sexo y los sentidos.....</b>	<b>365</b>
<b>13.7. Sexo con humor.....</b>	<b>367</b>
<b>13.8. Amor con mayúsculas.....</b>	<b>370</b>
<b>CAPÍTULO XIV. VIAN MISÓGINO O PROVOCACIÓN INCOMPREDIDA</b> <b>.....</b>	<b>377</b>
<b>CAPÍTULO XV. CONCLUSIONES .....</b>	<b>394</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>420</b>

## CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.

### 1.1. Justificación del tema elegido.

La elección de la novela *L'Écume des Jours* de Boris Vian (1920-1959) como objeto de estudio de esta tesis no sólo viene determinada por tratarse de un texto de indudable riqueza y plasticidad, que se convertiría en obra de culto para los jóvenes del 68, sino también porque refleja la compleja variedad de recursos y temas que confluyen en la escritura de un autor excepcional y multifacético, incomprendido en su tiempo por la audacia y modernidad de su escritura, así como por la crudeza de algunas de sus obras. Nos hemos interesado en particular en el papel que Vian otorga a la mujer y a las figuras femeninas en esta novela, por tratarse precisamente de personajes apenas abordados por los estudiosos en la materia, que han preferido centrarse en otras obras más controvertidas del autor.

Boris Vian es, además de símbolo de una época, un iconoclasta provisto de una elegancia excepcional. Leer a Vian es en sí mismo un acto crítico, una llamada a “mirar dos veces” o, mejor dicho, a “volver a mirar desde otra perspectiva”. Descubrimos esta obra y a su autor en un comienzo del siglo XX cambiante, convulso y plagado de contradicciones. Así resulta ser precisamente el autor: un especialista en tomar de la realidad una infinidad de caras opuestas y plasmarlas en un nuevo código, lleno de lirismo. Ya en la primera lectura, superando el componente subversivo de la obra, uno se siente obligado a buscar la trampa en el “roman piégé”<sup>1</sup>, consciente de que cada pista abrirá una nueva visión. La novela se convierte entonces en un mecanismo del que cada capa que vamos desvelando supone un nuevo “guiño”. Es inevitable dejarse atrapar por esta fascinante novela.

*L'Écume des Jours* (1947) fue considerada por Vian como su primera auténtica novela, según afirma Noël Arnaud, entre otros estudiosos. Se trata sin lugar a dudas de la novela más emblemática del autor, la más reeditada y la de mayor celebridad, como también se pone de manifiesto en el hecho de que haya propiciado no pocas

---

<sup>1</sup> Esta expresión fue utilizada por Jaques Duchateau en un artículo aparecido en *Le Magazine Littéraire* nº182, de marzo 1982. El crítico, autor de *Boris Vian ou les facéties du destin* (1969) analiza en “Attention, romans piégés” la destrucción de estereotipos llevada a cabo por Vian en sus novelas. Insiste en lo engañoso de las novelas de Vian cuando se leen “demasiado rápido” (Duchateau in *Le Nouveau Magazine Littéraire*, nº 18, juin 2019: 94) y en cómo una segunda lectura nos desvelará otras visiones de la mujer, la muerte y la violencia.



adaptaciones cinematográficas<sup>2</sup>, óperas<sup>3</sup>, obras teatrales<sup>4</sup> e incluso cómics<sup>5</sup>. Tras su *Trouble dans les Andains* (1942-43) y *Vercoquin et le Plancton* (1947), *l'Écume des Jours* constituyó para Vian un hito de madurez como escritor. Vian la consideró una verdadera obra literaria, con calidad suficiente para optar al premio de la Pléiade<sup>6</sup>.

En este capítulo introductorio presentaremos en primer lugar la riqueza vital y escritural de Vian en su conjunto, haciendo especial hincapié en la multiplicidad de sus inquietudes y en su obra *L'Écume des Jours*, para a continuación abordar, también de forma global, la especificidad de la mujer y los personajes femeninos en la novela objeto de estudio, todo ello con el fin de establecer nuestros objetivos de investigación y los principales temas que nos proponemos analizar en profundidad a lo largo de esta tesis. Concluiremos el capítulo presentando nuestro Plan de trabajo y un primer acercamiento al enfoque metodológico, cuestión esta última que desarrollaremos en detalle en el correspondiente capítulo dedicado a los Fundamentos teóricos y metodológicos.

### 1.1.1. Presentación del autor y su obra

Boris Vian<sup>7</sup> nació el 10 de marzo de 1920 a las seis y media de la mañana en Ville-d'Avray, hijo de Paul Georges Vian y de Yvonne Fernande Louise Alice Ravenez.

---

<sup>2</sup> En 1968 Charles Belmont llevó al cine *L'Écume des Jours*. En 2013 apareció la famosa adaptación de Michel Gondry, en la que Audrey Tautou representaba a la afligida Chloé (Wikiwand, “L'Écume des jours”, [https://www.wikiwand.com/fr/L%27%C3%89cume\\_des\\_jours\\_\(film,\\_2013\)](https://www.wikiwand.com/fr/L%27%C3%89cume_des_jours_(film,_2013)) Consultada el 18/01/2020).

<sup>3</sup> Una ópera en tres actos fue realizada por Edison Denissov con poemas de Vian en 1981 (“Tout l'opéra ou presque”, 10/03/2019. URL: <https://toutloperaoupresque655890715.com/2019/03/10/boris-vian-lecume-des-jours/>. Consultada el 18/01/2020).

<sup>4</sup> De entre las obras teatrales basadas en *L'Écume des Jours* destaca la realizada recientemente por Paul Emond.

<sup>5</sup> Uno de los cómics sobre *L'Écume des Jours* es el realizado por Marion Mousse, Jean David Morvan y Frédérique Voulyzé en 2012 (Éditions Delcourt) y otro en 2005 por Benoît Preteseille (Éditeur: Warum).

<sup>6</sup> Vian, convencido de la calidad de su novela, contaba con el premio de la Pléiade, pero el jurado, entre los que se encontraban André Malraux, Paul Éluard, Raymond Queneau y Jean-Paul Sartre, entre otros literatos de la época, concedió el premio a Jean Grosjean (Pestureau, 1996: 7). André Malraux, Marcel Arland y Jean Paulhan rechazaron la novela de Vian dando la victoria al que se convertirá en uno de los personajes del novelista en *L'automne à Pékin*: l'abbé Petitjean.

<sup>7</sup> Los datos biográficos del autor están sacados principalmente de: Arnaud (1970; 1981; 1976); Bens (1963); Beauvarlet (1982); Bourgois (1981); Clouzet (1971); Gauthier (1973); Lapprand (2006); Marchand (2009); Noakes (1964); Pestureau (1996); Rybalka (1969).

Tuvo tres hermanos: Lélío, Alain y Ninon. A pesar de la crisis de 1929, vivió una infancia relativamente acomodada.

Sufrió durante toda su vida las consecuencias de una crisis de reumatismo cardíaco surgida por primera vez en 1932 y de una fiebre tifoidea que contrajo en 1935, a pesar de la cual consiguió su primer título de Bachillerato en opción latín-griego en ese año. Dos años más tarde obtuvo el Bachillerato en filosofía y matemáticas.

Su pasión por el jazz comienza en este momento, cuando se hizo miembro del *Hot Club de France*<sup>8</sup> en 1937. Esta afición, convertida en una filosofía de vida, le llevó a crear el trío *Claude-Abadie* en 1942 con sus hermanos Lelio y Alain, formación que se transformó en *Orchestre Abadie-Vian* más adelante.

De 1939 a 1942 realizó sus estudios de ingeniería en *L'École Centrale des Arts et Manufactures*, lo que le dará la formación técnica que reflejará a menudo en sus obras y le permitirá trabajar, aunque de forma poco vocacional, como ingeniero en la AFNOR<sup>9</sup> de 1942 a 1946. En el momento de la declaración de la guerra él acababa de unirse a la *École Centrale* y su enfermedad cardíaca lo mantuvo a salvo del *Service du Travail Obligatoire* por el que los jóvenes franceses se veían obligados a trasladarse a Alemania para trabajar.

En 1940, durante sus vacaciones en Capbreton, conoció a Michelle Léglise, con quien se casará en 1941 y tendrá dos hijos: Patrick en 1942 y Carole en 1948.

Tras la guerra, Boris participó en la efervescencia de la actividad intelectual del París de la época, centrada en el barrio de Saint-Germain-des-Près. Siendo escritor de crónicas para la revista *Jazz Hot*, invita a París a los grandes mitos musicales del momento, como Duke Ellington. A partir de 1943 Vian frecuentará el círculo de *Temps Modernes*, una revista que contaría ya con las figuras de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir y en cuyas páginas publicó crónicas humorísticas e incluso fragmentos de su novela *L'Écume des Jours*.

Dos muertes marcaron su vida para siempre: la de su padre, asesinado en 1944 en circunstancias poco claras, y la de su gran amigo Jacques Loustalot, apodado el

---

<sup>8</sup> *Hot Club de France* es una asociación de jazz fundada en 1939 destinada a la difusión y promoción de este tipo de música. Hugues Panassié, Charles Delaunay o Pierre Nourry fueron algunos de sus miembros más representativos (Ory, 1985: 100).

<sup>9</sup> AFNOR: Agencia Francesa de Normalización. Se trata de una empresa encargada de estandarizar determinados sistemas de fabricación, entre los que se encuentra el vidrio, sección en la que Vian es contratado como ingeniero en 1942 (Arnaud, 1981: 78).

*Major*, en 1948. Es aceptado como miembro del colegio de Patafísica<sup>10</sup> en 1952, lugar en el que encajará mejor que en ningún otro, que le dará la libertad necesaria a su espíritu creador. En 1953 comienza su carrera como letrista compositor, tras un nuevo fracaso con la publicación de *L'Arrache-Cœur*. Esta faceta le ofrecerá uno de los escasos éxitos de los que pudo disfrutar, creando composiciones como la de *le Déserteur*, que se convirtió en un clásico de la música francesa.

Boris Vian murió en 1959, con 39 años de edad, debido a su problema cardíaco dejando tras de él una obra por descifrar. Quizá una de las frases que mejor retratan y compendian la figura de Vian es la que nos ha dejado Noël Arnaud: "[...] la jeunesse de Boris Vian, sa vie fut rayonnante, féroce, insolente, lucide, généreuse, tendre et violemment hostile à l'imbécillité et à la médiocrité de tout âge, de tout sexe et de toute couleur" (Arnaud, 1981: 208).

Bueno para todo y capaz de cualquier cosa, se atrevió con todos los campos, desde los más lógicos y científicos, relacionados con sus estudios de ingeniería y su enorme pasión por la matemática y el ajedrez, hasta los más artísticos, como las bandas de música en las que tocó como trompetista, las obras en las que actuó, los escenarios en los que interpretó sus propias canciones, y por supuesto, sus joyas literarias: poemas, novelas, críticas de jazz u obras de teatro. Enormemente inspirado, infatigable creador, inconformista por naturaleza, espíritu temerario siempre en busca de algo más, se definió a la perfección en su "Je veux une vie"<sup>11</sup>:

Je veux une vie en forme d'arête  
Sur une assiette bleue  
Je veux une vie en forme de chose  
Au fond d'un machin tout seul  
Je veux une vie en forme de sable dans des mains  
En forme de pain vert ou de cruche  
En forme de savate molle  
En forme de faridondaine  
De ramoneur ou de lilas  
De terre pleine de cailloux  
De coiffeur sauvage ou d'édredon fou  
Je veux une vie en forme de toi  
Et je l'ai, mais ça ne me suffit pas encore

---

<sup>10</sup> El Colegio de Patafísica, del que Vian fue miembro activo, "sátrapa", se fundó el 11 de mayo de 1948 basándose en la obra de Alfred Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* de 1898. En esta novela aparecerá la definición de esta ciencia: "La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité" (Jarry, 1972: 668-669).

<sup>11</sup> Poema de Boris Vian recogido en *Je voudrais pas crever*, éditions Fayard, 1996 [1962]. Fue escrito en 1952.

Je ne suis jamais content.

(Vian, 1996: 53)

Nunca contento, siempre en busca de una innovación, de otra forma de mirar y reflejar, el hombre de las mil vidas en la suya, bien corta, quiso retener esa arena entre sus manos, exprimir cada minuto, explotar y explorar todas las realidades en una continua persecución de una nueva lógica bien alejada de la aristotélica.

La primera obra estructurada del autor es *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, escrita en 1943 y publicada póstumamente por Noël Arnaud. Ya en este “cuento”<sup>12</sup> se observan características que definen el estilo del autor, como los juegos de palabras, la utilización de lo cómico o lo sarcástico, la lógica truncada de Carroll y la propia estructura de cuento con sus personajes prototípicos. En él un caballero parte en una especie de Cruzada y atraviesa países viviendo aventuras, conociendo hadas y princesas en busca de un kilo de azúcar (Arnaud, 1981: 209). Se trata de un entretenimiento que Vian diseñó para su esposa Michelle mientras ella se encontraba convaleciente de una operación de tiroides. Debemos recordar que el afán de amenizar y el carácter lúdico de su creación es una constante.

La primera novela propiamente dicha fue *Trouble dans les andains*, escrita entre 1942 y 1943, pero que tampoco sería publicada hasta después de su muerte, concretamente en 1966, nuevamente por Noël Arnaud. Se trata de la primera parte de *Vercoquin et le Plancton*, esta última publicada en 1947 por Gallimard y que constituirá su debut oficial como novelista. En ella se detalla su trabajo en l'AFNOR<sup>13</sup> y constituye una sátira de la burocracia y de las tareas administrativas que allí se realizaban. También refleja mejor que ninguna de sus otras obras el mundo *zazou*<sup>14</sup>, la filosofía y la estética de la época.

Tras esta primera, llegarán otras tres con firma Boris Vian: *L'Écume des Jours*, *L'Automne à Pékin* y *L'Arrache-Coeur*, por orden de concepción según el propio Vian. Aunque la publicación de la última se distancia mucho en el tiempo con respecto a las

---

<sup>12</sup> Nos permitiremos el entrecorillado porque, aún manteniéndose la estructura y los personajes típicos de este subgénero literario, el contenido y el mensaje de fondo difieren de este tipo de creación.

<sup>13</sup> Agencia Francesa de Normalización, empresa para la que Vian trabajará de 1942 a 1946 (Arnaud, 1981: 78).

<sup>14</sup> El movimiento *zazou* surgió en Francia en la década de los 40 con una marcada influencia inglesa y americana y una gran pasión por el jazz. Este es un concepto que será retomado a lo largo de la tesis, porque está relacionado con la estética de muchos de los personajes vianescos y constituye un elemento clave para el enfoque sociocrítico y etnográfico de *L'Écume des Jours*.

anteriores, sabemos que su concepción general se remonta a enero de 1947 (Arnaud, 1981: 504).

Debemos recordar que este comienzo literario pertenece a la firma “Vian”, no a la de sus pseudónimos<sup>15</sup>. Solo unos meses antes, en noviembre de 1946, la sociedad francesa vería con estupor, algunos incluso con preocupación, la publicación de *J'irai cracher sur vos tombes*, en la editorial Scorpion, bajo su primer pseudónimo oficial: Sullivan. Este “pastiche” de novela negra americana llevará a Vian a un doble camino de éxito meteórico y crítica feroz por sus supuestas “faltas morales” que lo conducirán incluso a problemas con la justicia.

La Agencia de Normalización fue de gran inspiración para Vian a la hora de componer la novela en la que centraremos nuestro estudio: *L'Écume des Jours*, publicada en 1947 por Gallimard. Es de notar que AFNOR le sirvió incluso de soporte físico, ya que la obra fue escrita en papeles de la empresa.

El primer proyecto de esta novela se gestó en 1945, según afirma Rybalka en *Notes préparatoires à L'Écume des Jours*<sup>16</sup> (Gauthier, 1973: 7). Este borrador inicial expone una primera historia de “Zin Zolin” que parece ser un boceto de la novela que nos ocupa. Vian fecha la obra el “10 de marzo de 1946”<sup>17</sup>. En mayo Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre recibieron el manuscrito para su publicación en la revista *Temps Modernes*, que decidió publicar algunos capítulos en octubre de ese mismo año<sup>18</sup>. La edición original aparece el 20 de marzo de 1947 en Gallimard y se pone a la venta en abril de este año, pasando totalmente inadvertida para la crítica y el público. Sin embargo, gracias al apoyo de Raymond Queneau, la novela fue propuesta para el premio de la Pléiade. Vian contaba con esa posibilidad para su novela. Por desgracia para él, el galardón fue finalmente obtenido por Jean Grosjean, un poeta bíblico (Pestureau, 1996:7).

---

<sup>15</sup> Boris Vian firmó algunas de sus obras bajo pseudónimo. Vernon Sullivan es sin duda su pseudónimo más conocido, pero también ha utilizado otros sobrenombres, como Bison Ravi, Brisavion o baron Visi (Boris Vian (1920-1959)- Une vie, une oeuvre, 22-05-1977. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>)

<sup>16</sup> En 1976 se publica el número 2 del “journal immédiat” del coloquio Vian en Cerisy, una obra que resultará clave a la hora de entender *L'Écume des Jours*.

<sup>17</sup> No podemos fiarnos totalmente de la fecha, ya que Vian la firma supuestamente en Nueva Orleans, donde sabemos que nunca estuvo, aunque este lugar resulte tan necesario para una coherente ambientación en este mundo de jazz que recrea el novelista.

<sup>18</sup> Número 13 de la revista, en las páginas 30-61 (Pestureau, 1996: 7).

Esta novela no llegó a ser un verdadero éxito hasta su reedición por Jean-Jacques Pauvert y su posterior publicación en la colección *10/18* en 1963<sup>19</sup>, época en la que se convirtió en una verdadera revelación para toda una generación de jóvenes que adoptó *L'Écume des Jours* como obra de referencia y de lectura obligada en mayo del 68.

La novela tiene un prólogo de 17 líneas y consta de 68 capítulos. El argumento es simple: en un entorno atemporal y en alguna ciudad estadounidense por definir, seis personajes jóvenes y bien parecidos se conocen y mantienen una relación entreverada. Los tres personajes masculinos, Colin<sup>20</sup>, Chick y Nicolas, comparten experiencias con las tres protagonistas femeninas: Chloé, Alise e Isis. Nicolas trabaja para Colin como cocinero y lo acompaña en una vida fácil, llena de comodidades y centrada en las fiestas, la música jazz, la moda y la comida sofisticada de Gouffé<sup>21</sup>. Chick, por su parte, algo menos desahogado, trabaja como ingeniero para poder conseguir artículos relacionados con su gran obsesión: Jean-Sol Partre<sup>22</sup>, llevado por un absurdo

---

<sup>19</sup> El Club Francés del Libro publicó una edición en 1965 y después Christian Bourgois continuó con las publicaciones. M. Rybalka y G. Pestureau crearán la edición crítica del manuscrito en 1994, que es retomada en la edición que hemos manejado para esta tesis (Pestureau, 1996: 8).

<sup>20</sup> Según Pestureau el nombre de Colin, que en un principio, en los primeros capítulos del borrador de la novela, fue Zin o Zolin, vendría a la mente de Vian por la novela *Zobain*, de Raymond Guérin, cuyas primeras páginas guardan sin duda un gran parecido, desde el punto de vista argumental, con la novela objeto de estudio:

Le mariage, mon cher ami, est un étrange état. On avait des amis: on les oublie; des habitudes: on les abandonne. On avait avec la vie, avec les êtres, mille confrontations: on n'a plus pour se mirer que ce miroir sentimental qu'est l'épouse. Et ce n'est pas assez encore: il faut qu'on se plaise à cet agréable servage.

On rencontre une femme ; on découvre qu'on l'aime ; qu'on est aimé. On juge la vie désormais, sans elle, bien médiocre. On se promet de lui consacrer tous ses jours. On se gorge d'égoïsmes. On croit avoir découvert le secret du bonheur. On s'en vante. On n'a plus de relations qu'avec l'absolu, de rapports qu'avec les rêves. Et cela dure des années...

Puis un jour, sans avertissement, sans présage, soudainement on sent une résistance. Le destin jusqu'ici complice, se met à trahir. La maladie dissocie le couple. Et le malheur avec son aigre visage apparaissant, chasse un trop fragile bonheur (Guérin, 2015: 9).

<sup>21</sup> Jules Gouffé (1807-1877) es un cocinero real, famoso discípulo de Carême, que publicó *Livre de cuisine* en 1867 y del que Vian toma la receta de la pasta de anguila (Pestureau, 1996: 23).

<sup>22</sup> Clara referencia de Vian al filósofo existencialista Jean Paul Sartre, autor de *La Nausée* (1938) y *L'Être et le Néant* (1943), a través de un retruécano. Esta es una figura que el autor utiliza muy a menudo.

Varios personajes transportan estas referencias autobiográficas en este novelista que resultaban claramente reconocibles para los lectores de la época. El caso de Jean-Sol Partre resulta reconocible universalmente al tratarse de un personaje famoso, pero Vian hace lo mismo con su amigo Jacques Loustalot el *Major* y otras personas de su entorno inmediato mucho menos reconocibles para un lector del siglo XXI. Se produce en él un continuo desfile de personajes de la vida real hacia sus novelas y de una novela a otra, provocando una especie de “universo Vian”, una “constelación”, como pasará a denominarlo Cortijo Talavera en su tesis de 2002 titulada “El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian”.

maniqueísmo que no puede controlar. Colin conoce a Chloé en una fiesta en casa de Isis y se enamora de ella; Chick conoce a Alise en una conferencia de Partre con el mismo resultado, al tiempo que Nicolas e Isis hacen lo propio tras el matrimonio de la primera pareja, una inolvidable fiesta con todos los lujos imaginables. Pero es en esta boda cuando todo comienza a desintegrarse. La enfermedad que Chloé empieza a experimentar en su luna de miel la consumirá poco a poco. Colin se verá forzado a trabajar para poder curar a su amada y el entorno físico irá desapareciendo con ella. Alise, por su parte, decide acabar con la obsesión de Chick y prende fuego a las bibliotecas a las que él solía ir, en un apoteósico final en el que el fuego y el agua se mezclan con las cenizas.

La novela, como hemos comentado, fue poco aceptada y probablemente menos entendida por la sociedad coetánea de Vian, que aún no estaba preparada. Solo resultó exitosa para el círculo patafísico del autor, que supo entender la globalidad de la obra.

Después<sup>23</sup> llegó *L'automne à Pékin* en otoño de 1946, la novela más patafísica del autor. En esta novela los misteriosos personajes se encuentran en el desierto de Exopotamie, en el que se están llevando a cabo las obras para el trazado de la vía férrea. En este momento Vian trabajaba ya con Claude Léon<sup>24</sup> en l'Office du Papier.

A mediados de 1950 Toutain publica *l'Herbe Rouge*, que los críticos<sup>25</sup> coinciden en calificar como la más autobiográfica de Vian. Numerosos bocetos, esquemas previos y cambios de título<sup>26</sup> concluyeron finalmente en la original novela.

Vian también ejerció como traductor de inglés a francés para Hélène Bokanowski, quien le propuso en primer lugar la traducción de *Le Grand Horloger* de Kenneth Fearing a partir de 1946, impresionada por su traducción de *J'irai cracher sur vos tombes* (Arnaud, 1981:233). Este trabajo, sin embargo, aunque le dio de comer de 1950 a 1955, no le apasiona. Siente que pierde el tiempo y que se lo quita a su verdadera pasión, la escritura: "J'écris tant de choses sans rien dedans, pour vivre, que ça me dégoûte de l'acte lui-même, malgré l'envie que j'ai souvent et les idées que je voudrais coïncider au passage. Mais perdues irrémédiablement, comme des battements de cœur" (Vian in Arnaud, 1981: 234).

---

<sup>23</sup> A la hora de presentar aquí las obras de Vian, no seguimos el orden de su fecha de publicación, sino el de su fecha de redacción.

<sup>24</sup> Claude Léon fue un amante del jazz como su amigo Boris. Ambos formarán la orquesta *Vian-Abadie* (Marchand, 2009: 69-70).

<sup>25</sup> Entre otros Arnaud y Rybalka.

<sup>26</sup> Vian la tituló *Le ciel crevé*, pero disponía de otros títulos como *Les Images Mortes* y *La tête vide*.

Escritor único, anticipado a su tiempo y tan “collage” como su propia obra, Vian es descrito por su amigo Henri Salvador: “Il avait un trop gros cerveau. Il n'était ni d'hier ni d'aujourd'hui, mais de demain. Il a écrit des livres, des romans, des opéras, des pièces de théâtre” (Henri Salvador in Arnaud, 1981: 395).

### 1.1.2. El papel de la mujer en *L'Écume des Jours*

La década de los 40 en Francia es muy interesante a nivel histórico, pero más aún si nos enfocamos exclusivamente en lo sociológico. La Guerra y la posterior Ocupación que sufre el país provocan una inestabilidad en la que se producen numerosos contrastes. Uno de los más significativos es sin duda el de lo masculino como opuesto a lo femenino. Estos dos “polos” y los papeles que cumplen hombres y mujeres en este momento histórico se ven cada vez más cuestionados en una sociedad en la que la mujer está en pleno proceso de mutación, un cambio que, como todos los esenciales, provocará reacciones en todos los sentidos. La literatura es y será el altavoz de todas estas contradicciones y quién mejor que un hombre tan polifacético para ofrecernos una visión global de esta “pseudo realidad”. Los personajes femeninos de Vian son muy dispares y relevantes a lo largo de su producción, tanto novelesca como dramática, incluso en la poética.

Resulta lógico que la imagen de la mujer y lo femenino sea complicada de traducir en la época, ¿quién podría establecer paralelismos entre Yvonne, la madre del autor, y Simone de Beauvoir? ¿Cómo comprender cuál es el papel de la mujer cuando coinciden en una misma vida una madre opresora, obsesionada por la crianza de sus hijos y las labores del hogar, y una filósofa que encarna el espíritu rebelde de lucha y libertad? Estas visiones contradictorias de lo femenino forman, de hecho, una visión caleidoscópica de un sexo buscando su sitio, adaptándose a tiempos complicados.

No se puede considerar en la producción de Vian una “época” diferente de otra, ya que de hecho varias de sus novelas fueron escritas simultáneamente. Sin embargo, en algunas de las novelas, sobre todo las firmadas por “Vernon Sullivan”<sup>27</sup>, la imagen de la mujer está tan distorsionada que cuesta separar en ella lo que no es sarcástico. Vian nos

---

<sup>27</sup> Vernon Sullivan es el pseudónimo con el que Vian firmará *J'irai cracher sur vos tombes, Les morts ont tous la même peau, Et on tuera tous les affreux* y *Elles se rendent pas compte*, publicadas en primera edición desde 1946 a 1950.



presenta a una mujer objeto llevada al extremo, con un interés casi exclusivamente sexual. En el caso de *Con las mujeres no hay manera*<sup>28</sup>, detrás de la banda de mujeres protagonistas hay una clara intención, la de dar voz –y una muy diferente a la que se le venía dando– al papel de las mujeres en las novelas negras. De bellas acompañantes de gangsters y traficantes, sumisos accesorios de decoración, se transforman en violentos motores de la acción. Ésta es también una visión demasiado polarizada para poder relacionarla con la época y entender más nítidamente cómo son estos personajes.

Se ha hablado de todas las obras firmadas Sullivan como las “no serias” de su producción (Montecchio, 2014). El apelativo es poco acertado, sin duda, aunque en parte con él coinciden autores como Cortijo, que afirma que el propio Vian diferenciaba su producción “literaria” y sus “pastiches *canularesques*” (Cortijo, 2002: 52). El autor nunca hizo –al menos sin el sarcasmo que le caracterizaba– distinción alguna entre la calidad de sus obras, aunque sí entre el tipo de estas, sobre todo atendiendo al tono.

En todo caso, para el estudio del tratamiento de la mujer en la producción de Vian, nos ha parecido más revelador centrarnos en una obra en la que los personajes no se vieran tan deformados por este filtro que los convierte en estereotipos extremos, como sucede en los textos que firmó con el pseudónimo Sullivan, donde no encontramos a esa mujer frágil, delicada y discreta, porque no existe realmente en ese otro universo Vian.

En la novela que nos ocupa, firmada sin pseudónimos tras los que el autor se oculte para poder dar forma a esa visión tan sarcástica de la realidad femenina, encontramos una mirada más sosegada, presente en algunos de los personajes. Así, en *l'Écume des Jours* podemos captar más fácilmente los matices de la nueva mujer. Esto no quiere decir, como veremos en el transcurso del estudio, que debemos olvidarnos de la ironía, el sarcasmo, o el humor en todas sus versiones. La diferencia se encuentra en el abanico que aquí se presenta sobre las múltiples facetas de la feminidad: el coraje y la cobardía, la acción y la pasividad, la decisión y la desidia.

La mujer es, en *L'Écume des Jours* más que en ninguna otra novela del autor, una composición polifónica impredecible, escondida tras personajes a primera vista simples e intercambiables. En ella nos centraremos, aunque en muchas ocasiones debamos hacer alusión a personajes de otras novelas o elementos del conjunto de su

---

<sup>28</sup> *Elles se rendent pas compte* fue publicada por Scorpion en 1950, en Bourgeois en 1993 y en Livre de Poche en 1996 (Marchand, 2009: 377).

creación artística, ya que lo intertextual en algunos momentos resultará útil para comprender todos los matices.

### 1.1.3. Los personajes de Vian: “constelación de personajes” y mujeres surgidas de una carcasa.

Poco se ha analizado el papel que juegan los personajes femeninos en la obra de Vian y aún menos en *L'Écume des Jours*, aunque sí en otras obras que –por innovadoras y abiertamente contrarias a la norma de la época<sup>29</sup>– han recibido la atención de los críticos, cuyos estudios giran en torno a esta “nueva mujer” vianesca. Sin embargo, en la novela que nos ocupa la profundidad de los personajes, y aún más, de los femeninos, queda relegada a un segundo plano tras la personificación del espacio, en una aparente simplicidad.

Esto no es casual. Los personajes solo se construyen a través de las conexiones que se establecen con los otros, del espacio que ocupan y con el que interactúan, de las sensaciones que provocan a nivel sensorial. Así, la concepción que se crea de un personaje se forma desde fuera hacia dentro, comenzando por la presentación de personajes aparentemente vacíos, que se van llenando con todos los elementos externos. Es lo que en esta tesis denominaremos “personajes carcasa”<sup>30</sup>.

Para comprender mejor a lo que nos enfrentaremos en el análisis de los personajes tendremos que tomar en consideración algunas cuestiones teóricas. El personaje en la novela es, en términos generales, un elemento de la obra, aunque no uno cualquiera. Se trata del protagonista, receptor y actor de la acción, que puede entretejer redes de relaciones y ejercer su papel metafórico a través de la alegoría que se construye en la novela.

En torno al personaje y su análisis han surgido numerosas discusiones en la crítica literaria a través de los tiempos. El primer conflicto tiene que ver con la confusión entre personaje y persona, que nos haría ver este elemento no solo como algo

---

<sup>29</sup> Se han llevado a cabo estudios sobre la obra *Con las Mujeres no Hay Manera*. Alistair Rolls ha hecho numerosos estudios sobre este aspecto, pero centrados en el carácter sexual de los personajes, como en su “Silk or nylon. Boris Vian: Leg fetishism and the American way” (Rolls, 2005). Estefanía Montecchio hará también un análisis en “Asimilación, caricatura, implosión: clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan” (Montecchio, 2012), aunque nuevamente en torno a esta “mujer objeto”.

<sup>30</sup> Esta cuestión se analiza en el capítulo 7.4 de esta tesis, perfilando una definición, la intencionalidad de su uso y la utilidad que presentan.

interno en la obra, sino con su componente extra-textual, con su matiz psicológico e ideológico. En el personaje confluyen y se confunden las proyecciones del autor y el lector (Cortijo, 2002: 23) con las filias y fobias personales de cada uno.

Una cuestión que resultará esencial a la hora de comprender el concepto de personaje de Vian es su idea del “efecto personaje<sup>31</sup>” (Cortijo Talavera, 2002: 652). Para el novelista, como para cualquier patafísico, la diferencia entre lo real y lo imaginario se difumina: para él tienen exactamente la misma importancia los personajes de ficción que los reales. Es por ello que toma personajes de su entorno real y los ficcionaliza sin ninguna pretensión de verosimilitud absoluta, ya que su interés no es hacer que parezcan reales, “personas” (Cortijo, 2002: 145-146). A menudo, de hecho, el efecto es justo el opuesto: los personajes se plastifican, se convierten en caricaturas, incluso los que existían en la realidad toman rasgos de dibujo animado porque su validez es la misma que si existieran en la realidad tal cual están presentados. Vian no quiere imitar la realidad o plasmarla fielmente, quiere crearla de modo que encaje con la ficción que imagina.

Se trata de una inmensa red de interconexiones que van desde cada uno de los personajes al lector a través del novelista y en algunos casos ese camino es de ida y vuelta. Esta cuestión ha sido debatida por críticos como Mieke Bal<sup>32</sup> y Philippe Hamon<sup>33</sup>.

Propp<sup>34</sup>, Greimas<sup>35</sup> y Souriau<sup>36</sup> proponen modelos estructuralistas y actanciales para estudiar los personajes, basados en su valor como "actantes" en la novela. El problema aquí, como afirma Cortijo (2002: 27-36), es que se analizan únicamente por su función en la trama, desapareciendo así su individualidad y autonomía.

Por ello, estamos seguros de que sería un error ceñirse exclusivamente a lo actancial, más aún si consideramos el individualismo como meta esencial para Vian y la fobia del autor por la clasificación y las etiquetas. Se hace necesario entonces un

---

<sup>31</sup> Se trata de un término anteriormente utilizado por Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa* (1985) que describe las similitudes y diferencias existentes entre el concepto de persona y el de personaje y la dificultad de hacer una división clara entre ambos.

<sup>32</sup> *Teoría de la narrativa*, 1990, Madrid, Cátedra.

<sup>33</sup> *Le personnel du roman*, 1986, Genève, Droz.

<sup>34</sup> *Morphologie du conte*, 1928.

<sup>35</sup> Greimas crea “Le modèle actantiel” en 1966, un esquema de correspondencias basado en el que hiciera Propp, en el que se analizan por oposición los papeles de los personajes y las relaciones entre ellos.

<sup>36</sup> *Les deux mille situations dramatiques*, 1950.

análisis más global que permita no sólo determinar las relaciones entre estos elementos esenciales para la novela, sino también especificar lo que define a cada personaje como sujeto único y con un componente extra-textual.

Coincidiendo con Mieke Bal, además del papel funcional de los personajes, analizaremos sus relaciones psicológicas e ideológicas, estableciendo pares opuestos entre hombres/mujeres, fuertes/débiles, jóvenes/mayores, al tiempo que estudiaremos las oposiciones entre lo individual y lo colectivo (Cortijo, 2002: 40).

Con todo, entendemos que los pares en los que Bal clasifica a los personajes son insuficientes, porque muchos de ellos nos llevarían a reconocer personajes casi "sinónimos", lo que resulta en un error. Cuando los personajes comparten muchas características es precisamente cuando debemos analizar con más cuidado los matices, aquello que los hace diferentes unos de otros, porque será esto lo que marque su personalidad y psicología.

No debemos perder de vista la premisa patafísica que afirmaría que lo importante se encuentra en la excepción. Este hecho se produce precisamente en las descripciones de las figuras femeninas. Cuando se introducen en la novela los personajes de Alise e Isis, éstas van vestidas de maneras casi exactas: "Colin regardait Alise. Elle portait, par un hasard étrange, un sweat-shirt blanc et une jupe jaune" (Vian, 1996: 39); "Isis, 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" (Ibid.: 42). Debemos recordar que el relato se desarrolla desde el punto de vista de Colin. Es él quien las ve "iguales", salvo el nada desdeñable detalle del color de sus cabellos y las gafas de sol de Isis. En cualquier caso, si las percibe como "carcasas" similares es porque para él cualquier mujer complacería sus deseos de estar enamorado, con palabras del propio Colin: "J'irai avec Nicolas... Il a peut-être d'autres nièces..." (Vian, 1996: 34).

El personaje vianesco desempeña entonces un papel ejemplarizante, a manera de metáfora, y como tal, está "hecho de proyecciones":

La idea del personaje como proyección, del autor y sobre todo del lector; vivir a través de las criaturas de ficción la existencia que no se ha tenido. Soñarse héroe de un destino fuera de lo común.

El personaje entonces se convierte en un pretexto para que el lector -y el autor- deje aflorar sus propias pulsiones, especialmente la erótica y la sádica. El personaje pretexto debe estudiarse en su relación con las formas socialmente censuradas del dinero, el sexo y la muerte; con la figura del loco; con los reinos animal, vegetal y mineral [...] (Cortijo, 2002: 45).

Estas palabras cobran aún más sentido si se trata en algunos casos de proyecciones que se interconectan, como sucede con el personaje de Chloé, al que Vian hace nacer a través de un anhelo de su personaje Colin.

La “constelación” de personajes en la obra vianesca es inmensa. No todos son humanos, ni animales. También hay flores, por ejemplo, que ejercen un papel esencial en la novela. Y en esta red de relaciones y psicologías, los personajes femeninos resultan absolutamente imprescindibles. Ellas funcionan en la obra como eje de la trama o como desencadenante de la acción. Chloé es la inspiración, el por qué y el para qué de la parte más importante de la trama, mientras que Alise es la heroína del resto de la narración. Chloé es el *pathos* empujando a los personajes y el entorno hacia el sumidero de la destrucción; Alise, el individualismo que salva, por medio del fuego, a Chick y a la humanidad de la anestesia de lo convencional. El papel de los personajes femeninos no es en absoluto accesorio y si se analizan en las interrelaciones que se establecen se puede llegar a tener una visión global de la mujer novedosa.

Lo primero, lo inmediato, lo evidente, si uno analiza el argumento de la novela – y de otros escritos de Vian– es pensar que la mujer es la culpable de todas las desgracias, desencadenante de la tragedia, como ya dijera Claude Léon, gran amigo y conocedor de la obra de nuestro autor: “le drame est généré par la femme, le drame, la complication,... la femme est toujours là comme un élément moteur de la circonstance difficile, ça oui. Mais il les adorait quand même”<sup>37</sup>.

Esta afirmación de Léon sólo sigue en vigor en la superficie, ya que la mujer no ejerce únicamente un papel desencadenante, ni constituye sólo un “elemento motor” de la acción. En el caso de nuestra novela, Chloé es ese detonante, ciertamente, pero también encontramos al personaje de Alise, activo y decidido, reactivo y pasional, con una función actante. La primera desencadena la acción, la segunda la ejecuta.

La mujer es hilo conductor y heroína que lucha contra el sistema. Es enferma indefensa, pero también fuego que purifica. Este tema será tratado con profundidad en varios apartados y con varios enfoques metodológicos, para analizar su valor dentro de la obra y su reflejo en la sociedad. Las características que definen a la mujer como heroína en la obra serán estudiadas de modo que podamos demostrar que, efectivamente, las mujeres no actúan como personajes secundarios, ni son accesorias en la novela.

---

<sup>37</sup> Boris VIAN – *Un siècle d'écrivains* : 1920-1959, 19-6-1996, URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ZJbFPfcz9U>

Se trata, además, de un nuevo tipo de mujer en una época en la que la sociedad francesa estaba mutando. Se muestra en la obra una visión de la mujer muy avanzada para la época, que solo se obtiene si se consigue tener una percepción global, con la unión de las dos caras de este mito: el agua creadora de Chloé y el fuego destructor y purificador de Alise.

En la creación literaria de Vian hay una verdadera admiración por la mujer, no solo como el precioso objeto bello que hay que cuidar y venerar o como elemento sensual y sexual de provocación. La mujer es esto, pero es mucho más: es motor de la acción, desencadenante y actor efectivo, que no se limita a observar, sino que toma las riendas de la situación y es crucial en el desenlace.

## **1.2. Objetivos y temas objeto de estudio en *L'Écume des Jours***

### **Relación entre la vida del autor y su novela**

La cuestión quizá más obvia, por haber sido analizada anteriormente por muchos críticos, es el tema de la influencia de lo biográfico en la obra del autor. La trepidante vida de Vian no pasa desapercibida para ningún estudioso de la época y del autor. La materialización de sus relaciones familiares y amistosas en su obra literaria es un hecho. La figura de su madre es esencial y trataremos de analizar de qué forma corresponde a las características del personaje de Chloé. La figura de la “madre” y el concepto universal de protección y el de seno materno se tambalean aparentemente en una novela en la que la maternidad no se muestra. En la misma línea, debemos seguir muy de cerca la figura de su tía Alice, que quizá haya inspirado al personaje del mismo nombre y que dejó una huella significativa en la vida del autor, en uno de los momentos más dramáticos de su vida, la muerte de su padre (Marchand, 2009:75). No parece ser un hecho irrelevante y por ello nos proponemos abordar su influencia en la obra.

Tampoco podemos pasar por alto a Michelle, la que fuera su mujer a partir de 1941 (Marchand, 2009: 368), compañera y gran amor de Vian. Está presente en la novela, desde el concepto del amor global, al que dedicaremos un capítulo de la tesis, hasta las características, incluso físicas, de los personajes femeninos.

De esta manera, tras un análisis de los elementos biográficos abordaremos aquellos rasgos de los personajes que nos hagan pensar en Yvonne, Alice y Michelle, tres de las mujeres más importantes en la vida del autor (Marchand, 2009).

Descubriremos cómo se presentan, qué sensaciones crean y cómo interactúan para establecer papeles y definir sus características.

Por último, no podemos analizar la obra sin entender la huella que Simone de Beauvoir dejó en el autor. Se conocieron en 1946, junto a su conocida pareja Jean-Paul Sartre. Como mujer inteligente y revolucionaria en muchos sentidos pudo también ser inspiración del personaje de Alise.

Ellas están ahí, dibujadas como esbozos o sintetizadas en simples perfumes: las mujeres de la vida de Vian constituyen un elemento esencial de *L'Écume des Jours* y es nuestro objetivo entresacar cada hilo de este tejido.

### **Mujeres perfumadas, flores en un entorno sensorial.**

Será también imprescindible abordar el análisis de la imagen que la mujer proyecta en la novela y cuáles son las sensaciones que provoca, sobre todo a nivel táctil y olfativo. Esto en lo referente a su papel evocador en la novela. Además, tampoco podremos prescindir de un análisis de lo auditivo y de una profundización sobre la importancia del jazz en el universo Vian.

Lo sensorial es esencial para Vian como sinónimo de lo primario, de lo primitivo, lo inmediato y ancestral. Sabemos también que era un gran amante de la literatura inglesa de la época Victoriana<sup>38</sup>, por lo que no es descabellado pensar que todas y cada una de las flores que presenta en la obra, que son muchas y para definir situaciones y personajes diferentes, tienen un sentido especial. Estudiaremos, pues, cuál es el significado de todas ellas en el llamado *Lenguaje de las Flores*<sup>39</sup>:

The Victorian preoccupation with myth, flowers and the feminine is evident in the appropriation and interpretation of the popular myth of Proserpina as a narrative of change capturing an ambivalence toward industrial society: a fractured consciousness caught between nostalgia and progress that is in keeping with the narrative's double cast, looking backward to childhood and forward to romance or marriage. (Catsikis, 2009)

---

<sup>38</sup> Ya desde niño la biblioteca familiar posee obras de Lewis Carroll, de las que el autor será un gran admirador (Marchand, 2009: 19).

<sup>39</sup> La floriología, o lenguaje de las flores, cobra una gran importancia. La sociedad victoriana se rige por un sistema rígido de códigos y asume la simbología de las flores para comunicar mensajes. Las flores y su cuidado se convierten en un elemento de moda en la época. Sus valores terapéuticos son cada vez más estudiados por la ciencia y se erige en torno a ellas todo un abanico de significados (Penhale, 2017: 5-11).

## **La visión sociocrítica de la mujer y los mitos femeninos.**

Dado que nuestro estudio pretende mostrar, a través de diferentes tipos de metodologías de análisis, cómo son los personajes femeninos en la novela *L'Écume des Jours* y por qué constituyen el eje principal de la novela, cuál es su papel, cómo se presentan y por qué, podremos comprobar que se trata de una nueva concepción del papel femenino dentro de la obra, en una época en la que esta función está mutando rápidamente. Para esto Vian no se valdrá de un solo personaje, sino de todos, ofreciendo así una visión caleidoscópica y plural, una compleja visión de la mujer en proceso de cambio, de ajuste y de reubicación.

En cuanto a la parte más etnográfica, será necesario realizar un estudio de la publicidad en la época y la repercusión en la sociedad y en sus costumbres. El *American Way* que, atravesando el océano, ha conseguido instalarse en las mentes de los franceses va a marcar en muchos sentidos nuevas inquietudes y una gran admiración por elementos de aquel continente, comenzando, una vez más, por la música jazz.

En este contexto, abordaremos también un análisis de la moda y los nuevos tejidos en boga, dado que lo sensorial –incluido lo relacionado con el tacto– está muy presente en la obra. No podemos pasar por alto materiales como la seda, el algodón, el nylon o las pieles, que serán además emblema de algunos sectores de la sociedad de la época.

La estética *zazou* será otro de los temas indispensables de esta primera etapa, ya que, además de una cuestión de moda, también representa una mentalidad y una filosofía de vida.

Aparecen en la novela elementos que nos impulsan a revisar el papel femenino en la sociedad de consumo. El cambio social se ve reflejado en algunos pasajes que deberán ser analizados con detenimiento, como aquellos en los que aparecen escaparates. ¿Cuál es su función cuando se presentan en la primera cita de Colin y Chloé? (Vian, 1996: 75-79). La importancia de este capítulo XIII de la novela y la visión que en él se proyecta de la mujer serán dos cuestiones a tratar.

Al analizar la imagen femenina en la publicidad en una época en la que la sociedad de consumo crece a un ritmo desmedido y lo invade todo podremos también obtener muchos datos sobre el papel de cada género y sus relaciones sociales. Vian desmonta la idea de mujer-esposa-madre para dar paso a la intelectual liberada con capacidad de decisión escondida tras perfumes de flores y medias de nylon, que hace tiempo dejó de ser satélite de padres y maridos.



También será determinante el papel que jugará el análisis de los mitos presentes en la obra, a menudo relacionados con una onomástica escogida con minuciosa precisión y con una clara finalidad simbólica. Nuestra mujer-mujeres es muy protagonista, por mucho que pueda confundirnos el disfraz de su perfume o su fina piel.

### **La mecánica de la angustia, el regreso a la tierra, la muerte y la enfermedad.**

Organizar y analizar los mecanismos que crean esta sensación de angustia y las metáforas que lo refuerzan será una parte esencial en esta tesis.

La espiral en sus diferentes versiones también constituye otro de los temas recurrentes en Vian. ¿Esta obsesión por lo circular, lo que gira, lo redondo, está relacionada con la angustia por la muerte? ¿Es esa forma recurrente sinónimo de feminidad?

La muerte es un tema recurrente en la obra, pero si hay algo realmente presente es la enfermedad. Lo que esta última representa metafóricamente será una cuestión a analizar, pues constituye una parte esencial del personaje de Chloé, y, por ello, también de Colin. Unida estrechamente con la enfermedad hay una cierta idea de “pecado” que la desencadena en el momento del matrimonio. La intertextualidad con *La Santa Biblia* es innegable, y la materialización en la novela de Eva y su pecado muy claros.

La angustia constituye, más que una temática, una dinámica en la obra. Pero, ¿cuáles son los mecanismos, qué recursos utiliza Vian para envolvernos en una atmósfera cada vez más asfixiante? ¿Son los cambios físicos de nuestras protagonistas significativos en esta degeneración y las relaciones de los demás con ellas un presagio de la tragedia? ¿Dónde estuvo el pecado? Nuestro objetivo en este caso radica en descomponer el mecanismo, encontrar ese detonante que, como la mismísima Eva, expulsó a nuestros personajes del paraíso.

Unido a este último concepto aparece el de **alienación**, ¿cuál es la causa por la que se produce ese proceso de corrupción de los cuerpos? ¿Qué relación existe entre la aceleración del tiempo y el matrimonio? Parece haber en el autor un reproche hacia este contrato, este compromiso de adultos que constituye la promesa del amor eterno y que, unida inevitablemente al convencionalismo social, termina por destruirlo todo. Esta pérdida del individualismo tan valorado por Vian es la clave de la destrucción.

Otro ejemplo de alienación que aparece en la novela es el del fenómeno de masas que se crea en torno a Partre y que Alise se empeña en dinamitar. ¿Es este un

signo claro de esa lucha individualista en una sociedad cada vez más sometida a las modas?

### **La trascendencia y la relación de Vian con la idea de “objeto”.**

Uno de los objetivos principales de nuestro estudio consiste en desvelar qué se esconde tras esta idea de trascendencia, así como determinar de qué forma los personajes femeninos parecen traspasar las fronteras de lo temporal. Con este propósito, también analizaremos el uso metafórico del fuego y el agua en Alise y Chloé.

En cuanto al tema de la muerte en lítote y las desapariciones que asumimos como definitivas, ¿es la trascendencia un tema esencial en el autor reflejado en ocasiones en muertes que no presenciamos explícitamente o estados aparentes de transición?

También entraría aquí la idea de Vian sobre los objetos, más en concreto sobre el momento en que el hombre se convierte en objeto, es decir, el momento de su muerte. La muerte, como transición, facilita al personaje su nuevo estatus de “objeto” y lo sublima<sup>40</sup>:

[...] il n'entre complètement dans aucune des catégories d'objets que je viens d'énumérer: il ne peut y entrer qu'à sa mort, instant précis auquel il accède à la dignité d'objet artificiel vrai; ceci démontre une fois de plus la supériorité de l'objet sur l'homme, puisque la fin de l'homme est de devenir objet (Clouzet, 1971: 156).

De este hecho analizaremos la forma en la que los objetos se convierten en metáforas de ascensión, elementos de mitologías clásicas.

### **La idea vianesca de la naturaleza: un enfoque ecocrítico.**

El enfoque crítico que sustentará la base metodológica de nuestro estudio analítico a lo largo de toda la tesis será sin duda el de la ecocrítica, ya que nos va a permitir entender el componente romántico de Vian en su relación con la naturaleza y la base mitológica que envuelve su representación. ¿Cuál es la función de la naturaleza en la novela? ¿En qué sentido se relaciona con la parte biográfica y etnográfica? ¿Está, como parece intuirse, estrechamente relacionada con el concepto de feminidad para el autor?

---

<sup>40</sup> Se trata de una idea expuesta en una disertación de una conferencia de Vian en 1948, cuyo título es “Approche Discrète de l'Objet”, reproducida en el primer volumen de la *Pléiade* de *Œuvres romanesques complètes*, pp. 1089-1103 (Rolls, 2014: 282).

### 1.3. Plan de trabajo y metodología.

Para dar respuesta a todas estas cuestiones nos proponemos llevar a cabo un análisis que tiene como finalidad el estudio profundizado de la intrincada pluralidad de temas y recursos presentes en *L'Écume des Jours*, así como el estudio de la riqueza de sus personajes femeninos en sus significados, actuaciones, representaciones y valores, para explorar en última instancia la concepción vianesca de la mujer en esta novela.

Con todo, antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado de los temas objeto de estudio, comenzaremos por ofrecer, en los capítulos II y III de esta tesis, el estado de la cuestión, así como los fundamentos teóricos y metodológicos que fundamentarán dicho análisis. Dado el carácter polifacético del autor y la intertextualidad que se observa en toda su creación artística y literaria, nuestro enfoque analítico no puede ser sino ecléctico.

Por su parte, el capítulo IV se centrará en el estudio de las implicaciones biográficas de Vian en su obra. Cuando una personalidad autorial tiene tal influencia en su obra, no se debe obviar el acercamiento a través de la biocrítica, que no el análisis psicológico freudiano. Sabemos que varios de los elementos que marcan la vida del autor están claramente reflejados en su obra: nombres de personajes, sucesos que se reflejan casi de forma idéntica, etc. Pero además, no podemos olvidar su faceta de músico y su relación con el jazz, circunstancia que le permitirá establecer no solo el ambiente “de Louisiana”, sino también el ritmo de cada capítulo y de todos ellos en el conjunto de la novela.

Tras el estudio exhaustivo de la parte biográfica y de la producción literaria de Vian, el capítulo V de la tesis se centrará en el estudio de la creación literaria y la personalidad escritural del autor, enfocada al conjunto de su producción, pero con particular referencia a *l'Écume des Jours*.

Los siguientes capítulos de la tesis abordarán el análisis del resto de temas que hemos ido destacando en esta introducción. Nos detendremos así, por ejemplo, en la situación social de la mujer durante la época de la Ocupación en París, lugar en el que el autor vivió en este momento histórico tan trascendente para la población francesa y aún en mayor medida para la mujer. Nuestro análisis comprenderá tanto aspectos históricos, sociales y artísticos, como una profundización en el campo de la mercadotecnia, que está muy presente en la novela.

Destacaremos asimismo la importancia de la moda y el concepto de consumo que determina las relaciones sociales en la época. Analizaremos los tejidos y colores empleados en la ropa de la obra, que no son más que un reflejo de la relevancia para Vian de esta cuestión aparentemente accesoria. En el mismo ámbito, uniendo lo olfativo a esta multisensorialidad vianesca, llevaremos a cabo un análisis de los elementos naturales, principalmente flores, que aparecen en la novela, con la intención de dilucidar su relación con lo femenino.

Nos adentraremos también en el estudio mitológico de los personajes. La importancia de la mitología griega y romana y las constantes referencias a textos bíblicos configuran la idea de la mujer en la obra. La simbología otorgada al fuego y al agua constituirá el siguiente paso en el estudio, relacionada esta con la idea de trascendencia que en Vian se materializa en los objetos.

Finalmente, el enfoque ecocrítico que otorgamos al conjunto nos permitirá abordar el estudio de una visión globalizada de lo femenino como natural, unido a la tierra, como útero al que regresamos tras la destrucción, por tanto ligado al pathos universal.

## CAPÍTULO II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El segundo capítulo de nuestra tesis tiene como objetivo analizar, partiendo de la bibliografía disponible, el tema que nos ocupa para lograr extraer lo esencial del trabajo realizado hasta la fecha por parte de otros investigadores en esta materia. De este modo conseguiremos obtener una idea global del punto en el que se encuentra la investigación sobre dicho asunto.

Serán de gran ayuda las aportaciones de críticos expertos en el autor y la obra, así como cualquier análisis que se haya realizado sobre los personajes en la producción vianesca. Llevaremos a cabo, pues, una recapitulación de todo este contenido para situar el punto de partida de nuestra investigación.

Otro de los objetivos de este capítulo es el de apoyarnos en estudios que nos resulten relevantes y poder también rebatir determinados análisis. Esta última cuestión será especialmente interesante, dado el carácter polémico del autor y la obra con respecto al tema que nos ocupa: la mujer. Algunos de estos estudios están cimentados en prejuicios o lecturas equivocadas cuya refutación nos servirá para romper determinados estereotipos.

Boris Vian pasó, literariamente hablando, prácticamente desapercibido en vida; los estudios rigurosos sobre su creación artística no surgirán hasta después de su muerte, tarea que comienzan, de hecho, sus amigos del círculo patafísico. Ellos se encargan, en la década de los sesenta y setenta, de llevar a cabo una gran labor de recopilación de obras y documentos. Son también ellos quienes acometerán la redacción de las primeras biografías y bibliografías (Cortijo Talavera, 2002: 13).

Sobre Vian, su personalidad, su producción, e incluso sobre la novela *L'Écume des Jours* en concreto se han escrito numerosos trabajos y estudios que conformarán un buen comienzo para el análisis de la vida del autor, la sociedad en la que escribió su obra y los movimientos culturales que lo rodearon:

Tras la presentación póstuma y 'patafísica' de *Les Bâtitseurs d'empire* en diciembre de 1959 en el Dossier nº 6, el Collège de 'Pataphysique' dedica a Vian, en su memoria, el famoso Dossier 12 de junio de 1960. Decimos "famoso" porque parece ser uno de los puntos de partida que facilitaron el interés por Boris Vian como literato. En él se reunieron textos y cartas de Boris Vian, textos de Pascal Pia y de su suegro Arnold Kübler, y, esto es lo importante, una magnífica bibliografía casi completa de Boris Vian realizada por François Caradec. Bibliografía que iría completando en los dossiers 18-19 (Cortijo Talavera, 2002:13).

Sin embargo, los estudios biográficos sobre Vian no se detuvieron en este punto, surgidos de la necesidad de su entorno por completar las facetas no descubiertas del enigmático autor. De hecho, algunas de sus biografías más célebres las realizan amigos suyos como **Freddy de Vree**, con *Blues pour Boris Vian* y *Boris Vian*, publicadas en 1961 y 1965 respectivamente<sup>41</sup>. **David Noakes**, por su parte, escribe su tesis sobre el autor en 1963. Su trabajo se amplía y publica *Boris Vian*<sup>42</sup> en 1964, libro en el que analiza a Vian desde un punto de vista que resulta a nuestro parecer excesivamente centrado en su biografía y en la angustia de la enfermedad.

**Rybalka**, por su parte, defiende su tesis en 1966<sup>43</sup> y lleva a cabo un análisis e interpretación de la obra vianesca con una perspectiva centrada en el psicoanálisis, a la que se ha reprochado un enfoque excesivamente biográfico, transformando cada tema en una manifestación de sus fantasmas personales. El autor critica el ataque de DeVree al círculo patafísico y la falta de comprensión por esta faceta esencial en la vida de Vian (Cortijo Talavera, 2002: 13).

También en 1966 escribe **Noël Arnaud** *Les Vies parallèles de Boris Vian*<sup>44</sup>, brillante desde el punto de vista biográfico y bibliográfico, pero con poca profundidad en el análisis de la obra literaria en sí. En 1981, Arnaud reedita *Les Vies Parallèles de Boris Vian*. Esta segunda publicación, además de añadir información a la anterior del mismo título de Caradec, incluye extractos de textos acabados inéditos con un criterio fijo: el interés de Vian en vida de publicarlos (Arnaud, 1981: 487). En cada nueva edición, el autor va añadiendo datos y extractos de textos que convierten esta obra en consulta obligada para entender lo caleidoscópico de la vida de Vian.

En la misma línea, con énfasis sobre una vida única y polifacética, **Henri Baudin** publica en 1966 *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*<sup>45</sup> y **Clouzet** sorprende con su libro *Boris Vian*<sup>46</sup>, añadiendo a todo este proceso de investigación algunos documentos inéditos, canciones o crónicas que resultan interesantes a la hora de

---

<sup>41</sup> En 1961 publica *Blues pour Boris Vian* (Anvers: De Tafelronde) y en 1965 *Boris Vian* (Paris: Le Terrain Vague).

<sup>42</sup> Noakes, W. D., 1964, *Boris Vian*, Paris, "Classiques du XXème siècle", Éd. Universitaires.

<sup>43</sup> Rybalka, M., [1966], *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Les Lettres Modernes, Minard, 1969. La tesis fue defendida en 1966 en California, Los Ángeles, lugar donde ejercía Rybalka. (Arnaud, 1981:486).

<sup>44</sup> El primer *Vies parallèles de Boris Vian* fue editado por *Bizarre*, n° 39-40 en 1966.

<sup>45</sup> Baudin, H., 1966, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris, Éd. du Centurion, coll. "Humanisme et religion".

<sup>46</sup> Clouzet, J., 1966, *Boris Vian*, Paris, Éd. Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui".

establecer vínculos en lo intertextual. La obra de Clouzet, en cuya primera parte el autor realiza un extenso análisis temático de la producción vianesca, se caracteriza una vez más por lo ecléctico del material que presenta, que da muestra de lo variada que resulta la creación artística de Boris Vian.

Los años sesenta llegan a su fin y los críticos parecen temerosos de introducirse en la obra literaria. Probablemente a este hecho se sume la temprana muerte de Vian y todas las incógnitas que su producción dejó pendientes. El interés por recopilar todo lo referente al universo del autor y comenzar a reconstruir el “puzzle” de su vida continúa. **Duchateau** ofrece entonces en lo biográfico testimonios de amigos y familiares de Vian que recoge en su *Boris Vian*<sup>47</sup>, publicada en 1969.

Llegando a la década de los setenta aparecen estudios más centrados en lo sociológico y etnográfico. Un claro ejemplo es la obra *Les vies posthumes de Boris Vian*<sup>48</sup>, de **Michel Fauré**, publicada en 1975, estudio que analiza la mercadotecnia que rodea la obra de Vian, la sociedad que la mantuvo incomprendida en su época y el movimiento revolucionario que supo entenderla y erigirla como estandarte de la lucha en mayo del 68.

Hasta ese momento, destacamos que todo lo publicado atiende exclusivamente a lo biográfico y bibliográfico. Ciertamente, todas estas publicaciones nos permiten comprender las relaciones familiares y las múltiples facetas artísticas de Vian. Serán también de gran ayuda para fundamentar el análisis sociológico de la época, el funcionamiento social de las mujeres, la mercadotecnia, etc. Sin embargo, la crítica poco había analizado aún lo estrictamente literario, dejando lo estilístico, lo discursivo y lo metafórico de su creación sepultado bajo una vida trepidante y una personalidad apasionante.

Se organiza entonces en 1976 el primer **Coloquio sobre Boris Vian, por Arnaud y Baudin, en Cerisy-la-Salle**<sup>49</sup>, cuyo objetivo principal fue analizar la obra de Vian desde un punto de vista más literario y menos biográfico, por muy tentador que pudiera resultar para todos los estudiosos de la época una vida tan diferente y, en cierto

---

<sup>47</sup> Duchateau, J., 1969, *Boris Vian*, Paris, La Table Ronde, coll. “Les vies perpendiculaires”.

<sup>48</sup> Fauré, M., 1975, *Les Vies Posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE, 10/18.

<sup>49</sup> Una obra organizada en dos volúmenes recoge las comunicaciones, coloquios y discusiones que se celebraron en aquel coloquio: *Colloque de Cerisy*, UGE, Paris, 1977, tomos I y II.

modo, una personalidad tan excéntrica. En los dos tomos que componen esta publicación encontramos críticos como el propio Arnaud, Henri Baudin, Alain Costes, Michel Fauré, Michel Gauthier-Darley, Doris-Louise Haineault, André Jarry, Michel Rybalka, Henri Bordillon o Gilbert Pestureau. La lista supone un conjunto de las mayores autoridades en la investigación sobre Boris Vian y su obra, cuestión por la que será esencial a la hora de llevar a cabo cualquier estudio sobre el autor. Las temáticas son, además, muy variadas, y tratan desde los juegos de palabras (Batlay, 1977: 239-274) hasta la influencia de lo anglosajón en la obra vianesca (Pestureau, 1977: 285-308). Como prometía el objetivo de este coloquio, se da paso a una nueva era de análisis sistemático de la obra mientras se empieza a abandonar su estudio desde un enfoque puramente biográfico.

**Jacques Bens** publica su obra *Présence Littéraire, Boris Vian* en 1976<sup>50</sup>, con tintes biográficos y una marcada obsesión por la niñez del autor como fantasma que determinará el resto de su vida y su creación literaria. El mismo Bens redactaría el epílogo a *L'Écume des Jours* en la edición de 1963 de UGE en 10/18. En este posfacio, Bens habla con acierto de su juego con el lenguaje y la creación de la realidad que surge de él, denominándolo “langage-univers”, fórmula con la que intitula su epílogo (Bens, 1963: 176).

Existen también algunos análisis de la obra *L'Écume des Jours*, como el brillante *Profil d'une oeuvre*<sup>51</sup> de Gauthier, donde realiza un exhaustivo estudio de la estructura, el lenguaje y los temas de la novela, con explicaciones biográficas muy pertinentes. Es un perfecto punto de partida para analizar cualquier aspecto de la obra, sobre todo en lo que respecta al léxico, a las imágenes y al análisis del discurso. Sin embargo, encontramos pocas referencias a sus fuentes culturales y aún menos a los personajes femeninos, que parecen pasar desapercibidos. De aquí partirá una parte importante del trabajo de esta tesis, en concreto del apartado “Œuvre comme acte de communication” donde Gauthier retoma la idea de Jakobson de la confrontación entre la intencionalidad del discurso y las formas lingüísticas que el autor selecciona para transmitir las (Gauthier, 1973: 13). Resulta sin duda un aspecto clave si tenemos en cuenta la

---

<sup>50</sup> Bens, Jacques, *Présence littéraire, Boris Vian*, 1976, Paris, Bordas.

<sup>51</sup> Gauthier, Michel, 1973, *Profil d'une œuvre, l'Écume des jours*. Paris: Hatier.



admiración de Vian por Alfred Korzybski<sup>52</sup>. Es por ello que volveremos a esta obra para lograr entender la importancia del lenguaje en los procesos de percepción de la realidad<sup>53</sup>.

En la misma línea **A. Costes** publica la obra *Lecture plurielle de l'Écume des jours*<sup>54</sup>, un conjunto de ensayos en que se analiza la figura de Vian desde un punto de vista social. Además, también encontramos aquí un acercamiento interesante a la semiótica en el conjunto de la producción vianesca. Sin embargo, el estudio se muestra excesivamente centrado en el psicoanálisis, cuestión que, bajo nuestro punto de vista, desvía la atención del texto para volver, como la espiral vianesca, al Vian-hombre.

En lo referente al uso de lo mitológico en la obra vianesca, **James Edward Eugene Brooks** defiende en 1973 su tesis *The function of myth in the novels of Boris Vian*<sup>55</sup> con un interesante enfoque sobre el tratamiento del mito en las novelas del autor. A pesar de la superficialidad del estudio de Brooks, una parte de este trabajo de investigación resultará útil a la hora de desarrollar y profundizar en el análisis mitológico de los personajes femeninos, tal y como nos proponemos llevar a cabo en esta tesis.

En 1976 aparece una publicación que nos proporcionará información muy variada sobre numerosos temas que serán desarrollados en este trabajo. Se trata de un número monográfico dedicado a Vian y publicado por la revista *Obliques*<sup>56</sup> en el que participaron algunos de los críticos especializados en el autor más notables del momento. En este volumen se ofrece una visión muy fragmentada de la obra de Vian, a

---

<sup>52</sup> Korzybski fue un lingüista y filósofo polaco autor de “Le rôle du langage dans les processus perceptuels”, escrito para un simposio de psicología clínica en la Universidad de Texas en el curso 1949-50. De este simposio dirigido por Robert A. Blake y Glenn V. Ramsey, con la colaboración de otros doce autores, nace la publicación de la obra *Perception: An Approach to Personality*, publicado por Ronald Press Company, New York, en 1951. Es autor también de *Science and sanity: An introduction to Non-Aristotelian systems and General Semantics*, cuya primera publicación fue en 1933.

<sup>53</sup> En esta emisión de *Les Nouveaux Chemins de la connaissance* Marc Lapprand (professeur de littérature à l'université de Victoria, Canada) nos habla del interés de Vian por la lógica propuesta por Korzybski en lo referente a la relación entre lenguaje y percepción (transmisión como narrador en este caso). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HwLfGz5A0xA>

<sup>54</sup> Costes, Alain, 1979, *Lecture plurielle de l'Écume des jours*, Paris, UGE.

<sup>55</sup> The Ohio State University, Ph.D. Language and Literature, modern, University Microfilms, a Xerox Company.

<sup>56</sup> *Boris Vian de A à Z, Obliques* 8-9. En el monográfico participan Noël Arnaud y varios colaboradores, como Pestureau, Hainault, Costes, Bordillon o Balay entre otros.

través de un “diccionario” de términos relacionados de una u otra manera con el autor, extractos de sus obras, listados bibliográficos, productos artísticos del autor en forma de collage o listas de sus cientos de canciones repertoriadas por años. Una joya en la que uno puede llegar a tener una idea bastante exacta de la enorme producción de Vian y algo más curioso, la evidencia de la importancia del jazz, la ingeniería, la matemática, el diseño o incluso la patafísica. Estos datos resultan muy útiles en un autor de las características de Vian, en el que el reflejo de lo polifacético del autor es una constante en las obras. La revista, dirigida por Noël Arnaud, propone un glosario crítico en orden alfabético para conformar este puzle Vian tan emparentado con la lexicografía.

En 1974 **Gilbert Pestureau** defiende su tesis, en esta ocasión muy focalizada en la influencia de lo anglosajón sobre la producción de Vian, cuestión que una vez más resultará esencial en nuestro trabajo de investigación. La transtextualidad es también uno de los principales enfoques de la obra que publica en 1978: *Boris Vian, les amerlauds et les godons*<sup>57</sup>. Todos los guiños a lo extratextual están examinados minuciosamente y la cultura popular de la época teje una red muy cuidada de referencias. En la obra de Pestureau encontramos la base sociológica e incluso lingüística para acercarnos a los personajes femeninos en la novela objeto de estudio. ¿Cómo entender la cita de Colin y Chloé mirando escaparates sin analizar la importancia de la sociedad de consumo importada directamente desde Estados Unidos?

Por primera vez centrados en el discurso de la obra vianesca aparecen los trabajos críticos de **Lydie Haenlin**. En 1973 publica *Analyse rhétorique du discours romanesque de Boris Vian*<sup>58</sup> en el que analiza los procedimientos verbales del autor y su efecto en la retórica. En 1976 redacta un artículo: “Les comparaisons de Boris Vian: éléments d’une rhétorique de dissuasion”<sup>59</sup>, centrado en las comparaciones y los valores metafóricos de determinadas imágenes.

---

<sup>57</sup> Pestureau, Gilbert, 1978, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, U.G.E.

<sup>58</sup> Haenlin, Lydie J., 1973, *Analyse rhétorique du discours romanesque de Boris Vian*, State University of New York, Buffalo.

<sup>59</sup> Haenlin, Lydie J., 1976, “Les Comparaisons de Boris Vian: éléments d’une rhétorique de dissuasion”. *The French Review*, Vol L, No. 2, pp. 278-283, U.S.A.

La tesis de **Elena Martín-Pintado y Ortiz de Urbina** constituye un perfecto punto de partida para un acercamiento crítico a la obra de Vian. Con el título *Contribución al estudio de Boris Vian*<sup>60</sup>, Martín-Pintado analiza desde un enfoque estilístico-semántico el problema de la realidad en lingüística, del estilo y del sentido. A través de un análisis sintagmático y paradigmático de *Troubledans les Andains*<sup>61</sup> llega a un sistema semántico aplicable al resto de su producción.

La década de los ochenta continúa con el afán biográfico y en 1982 **Jacques Duchateau** vuelve a presentar una obra sobre Boris Vian: *Boris Vian ou les facéties du destin*<sup>62</sup>. Con el mismo enfoque encontramos *Boris Vian, 1920-1959, Portrait d'un bricoleur*<sup>63</sup> de **Geneviève Beauvarlet**. Estas obras resultarán especialmente interesantes a la hora de estudiar tanto la parte biográfica como la etnográfica, ya que la sociedad francesa de la época está analizada de forma exhaustiva en ambas.

En 1984 aparece el *Dictionnaire des personnages de Vian*<sup>64</sup> de **Pestureau**. Este diccionario=constituye sin duda una fuente de referencia a la hora de repertoriar los personajes de la producción artísticavianesca, pero no ofrece un análisis suficientemente profundo de ellos, cuestión que queda solventada, sin duda, gracias a la tesis de **Adela Cortijo**, presentada en 2002 y que será un buen punto de partida para comprender la creación y presentación de los personajes y sus mecánicas de relaciones. *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian*, con el subtítulo *La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*<sup>65</sup> constituye uno de los primeros pilares para el análisis de los personajes, aunque la tesis de Cortijo está especialmente centrada en los masculinos. La autora afirma desde la introducción de su trabajo de investigación que solo los personajes masculinos constituyen las proyecciones del autor. Parcialmente retoma como base la tesis de **Miguel Margalef** en 1989<sup>66</sup>, aunque este último cerraba el

---

<sup>60</sup> Dispone de una publicación digital publicada en 2015 a través de *e-Prints* de la Universidad Complutense de Madrid (en Dialnet), la tesis fue depositada en 1981.

<sup>61</sup> Se trata de la primera obra narrativa de Vian, anterior a *Vercoquin et le Plancton*, publicada en 1966 por Éditions Jeune Parque.

<sup>62</sup> Duchateau, Jaques, 1982, *Boris Vian ou les facéties du destin*, Paris, Éditions La table Ronde.

<sup>63</sup> Beauvarlet, Geneviève, 1982, *Boris Vian, 1920-1959, Portrait d'un bricoleur*, Paris, Hachette.

<sup>64</sup> Pestureau, Gilbert, 1985, *Dictionnaire des personnages de Boris Vian*, Paris, Bourgois.

<sup>65</sup> Cortijo Talavera, Adela, 2002, *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*, Universidad de Valencia.

<sup>66</sup> *La construction du personnage*, « *L'Écume des jours* », 1989, J.M. Margalef, Universidad de Murcia.

corpus a la novela *L'Écume des Jours* y la caracterización se centraba casi exclusivamente en lo discursivo.

En 1992 **Marc Lapprand** organiza un coloquio en Ottawa titulado *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*<sup>67</sup> en el que se analizan numerosos aspectos de las novelas vianescas, centrados en esta ocasión en la utilización del lenguaje y sus similitudes con los otros dos autores, entre otras cuestiones, la fascinación que comparten por la obra de Carroll. En 1993 Lapprand retoma los aspectos biográficos de Vian con su *Boris Vian ou la vie contre*<sup>68</sup>. Lo novedoso de esta obra es si duda que se analizan con profundidad las primeras novelas y escritos del autor, llevando a cabo una “génesis” de lo que conformará más adelante el “universo Vian”. Entre otras cuestiones, destaca el tratamiento de la intertextualidad en obras que pueden parecer a simple vista auténticos collage, elementos que se amontonan tomados de las realidades más variopintas. Lapprand publica en 2006 otra de las biografías más conocidas de Vian: *V comme Vian*<sup>69</sup>. El formato no resulta excesivamente novedoso, acostumbrados a los “diccionarios” que analizan aspectos de la vida y obra del autor de *L'Écume des Jours*. Encontramos en este último desde el análisis de personajes, como “Colin”, hasta metáforas esenciales para la comprensión de la novela, como “Nenúfar”, pasando por personas que tuvieron la fortuna de compartir su vida, como su madre “Yvonne”. Se trata de un abecedario tan curioso que incluye también cuestiones relacionadas con los coches de Vian, o el número “once”.

En 1996 **M<sup>a</sup> Esclavitud Rey Pereira** publica “Forma y función de los procesos de creación verbal en *L'écume des jours* de Boris Vian”<sup>70</sup> donde desarrolla un interesante estudio sobre los mecanismos de creación y destrucción del lenguaje por el autor, centrándose en neologismos, “mots valises” y la creación de nuevos términos.

**Alistar Rolls** es probablemente quien más ha analizado la transtextualidad, aunque se ha centrado más en la parte social, incluso política de la cuestión. Estudia con profundidad el conflicto que nace en la sociedad francesa con respecto a lo americano,

---

<sup>67</sup> El coloquio se traduce finalmente en una publicación con el mismo título en 1993, Editorial PU Nancy, Universidad de Victoria, Canadá, Collection Littérature Française.

<sup>68</sup> Marc Lapprand, 1993, *Boris Vian: La vie contre*, Ottawa: les Presses de l'Université d'Ottawa.

<sup>69</sup> Marc Lapprand, 2006, *V comme Vian*, Presses de l'Université de Laval, Canadá.

<sup>70</sup> Este artículo de Rey Pereira fue publicado en *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, N° 12, págs. 275-289.

con una profunda admiración por la obra que estamos analizando. Para Rolls la tensión se traduce en un elemento potencial para reflejar el destierro del Edén, de un “estado de gracia” en el que se encuentran los personajes en el comienzo de la novela, analizando a su vez la utilización del concepto de fetichismo en la novela. Esta última cuestión se estudia en “Boris Vian’s eternal sunshine, or the truth about mother’s textuality”<sup>71</sup>, artículo que trata la figura materna en relación con *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*<sup>72</sup> de Michel Gondy. El análisis excesivamente freudiano de las relaciones madre-hijo debe ser matizado, pero constituye un buen punto de partida para estudiar la importancia de la figura materna y la influencia de lo biográfico en la obra vianesca.

Otras biografías escritas posteriormente dan cuenta no solo de sus datos biográficos, sino de pistas alrededor de las temáticas y los mitos planteados por el autor en sus obras. Es el caso de *Le Sourire Créateur*<sup>73</sup> de **Valère-Marie Marchand**, en el que encontramos unos interesantes anexos en los que analiza los temas esenciales para comprender la vida del autor, que lo son también para entender su obra, ya que configuran el elemento de cohesión. Algunos de los capítulos resultan tan necesarios como: “Vingtans en quarante”<sup>74</sup> o “Vous avez dit *zazou*?”<sup>75</sup>. Se trata de una obra muy completa en la que podemos encontrar entrevistas a críticos, amigos y familiares, así como documentos inéditos de Vian.

---

<sup>71</sup> Este artículo fue publicado en 2011 en el *Forum for Modern Language Studies*, vol. 47, issue 3, pp 289-303. Rolls publica en relación con los temas de nuestra tesis, en 1999, *The Flight of the Angels, Intertextuality in Four Novels of Boris Vian*, (Amsterdam - Atlanta, Rodopi R.V.) y en 2014, *If I say if: the poems and short stories of Boris Vian*: (Adelaide, South Australia. University of Adelaide Press). Sus artículos también resultan de especial interés. Entre ellos destacamos: “Boris Vian’s *L’Écume des Jours*: the pulls of froth and days”, 2002, (*Nottingham French Studies, Vol. 39, No. 2.*) y “Silk or nylon: Boris Vian, leg fetishism and the American way” en 2005 (*AUMLA : Journal of the Australasian Universities Modern Language Association; 103; Research Library, pg. 93*, University of New Castle).

<sup>72</sup> *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* es una película estadounidense de 2004 que Rolls toma como base para comparar la idea de maternidad en Vian y las relaciones madre-hijo.

<sup>73</sup> Valère- Marie Marchand, 2009, *Boris Vian le sourire créateur*. Paris: Éditions Écriture.

<sup>74</sup> Un acertadísimo capítulo que explica la importancia de haber vivido la juventud en los años 40 en Francia (Marchand, 2009: 45-50).

<sup>75</sup> Este capítulo describe el concepto “zazou” y su importancia para Vian. Recordaremos que se trata de un movimiento surgido en Francia en la década de los 40 con una marcada influencia inglesa y americana y una gran pasión por el jazz (Marchand, 2009: 59-74).

Ya en 2016, **Judith Sarfati Lanter** presenta una interesante edición de *L'Écume des Jours*<sup>76</sup> con una presentación y un dossier sobre el humor. Resulta muy acertado el acercamiento a este aspecto esencial en Vian, con apartados como “Humour et amour”<sup>77</sup> o “L’humour et la mort”<sup>78</sup> que resultan una referencia para algunas de las partes de esta tesis. Esta obra, creada en un principio para un uso más didáctico que crítico, será útil a la hora de analizar los personajes y la trama bajo la óptica de la sátira, la caricatura o la ironía.

En lo que respecta al tratamiento de lo femenino, **Mariana de Cabo y Estefanía Montecchio** analizan el papel de la mujer en la obra vianesca y la influencia de Baudelaire en la visión de la “mujer natural”<sup>79</sup>. En el caso de Estefanía Montecchio, resulta especialmente interesante su análisis del estereotipo de la presentación de los personajes femeninos en *L'Automne à Pékin*. En 2012 Montecchio defiende su tesis *Asimilación, caricatura, implosión: clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan*<sup>80</sup>, especialmente interesante por el estudio que hace de los clichés en Vian de manera general: cultura americana y estereotipo racial. Sin embargo, la parte que resultará esencial es el tópico femenino de la “mujer objeto”, al que aludiremos en varias ocasiones en esta tesis.

Los estudios de **Sheery B. Ortner** sobre la conexión entre naturaleza y mujer y hombre y cultura resultan de gran interés para el acercamiento que vamos a realizar a la novela *L'Écume des Jours* en esta tesis, ya que la importancia de los personajes femeninos y su papel en la novela va a estar estrechamente relacionada con su vínculo a lo natural. Ortner realiza interesantes investigaciones sobre esta relación en la época de Vian, centradas en la figura de Simone de Beauvoir, un personaje clave para nosotros en el análisis de la novela que nos proponemos estudiar. En “¿Es la mujer con respecto al

---

<sup>76</sup> Publicada en 2016 por la Librairie Générale Française, se trata de una obra anotada sobre la misma edición que la utilizada para nuestra tesis, acompañada de un dossier temático sobre el humor, así como explotaciones pedagógicas de diferentes aspectos.

<sup>77</sup> Lanter analiza en este capítulo la utilización del humor para hablar del amor en la novela *L'Écume des Jours*, dos de las temáticas centrales de la obra (Lanter, 2016: 360-373).

<sup>78</sup> En este capítulo Lanter trata otro de los temas esenciales para Vian: la muerte y su acercamiento a través de la sátira y el humor negro (Lanter, 2016: 389-401).

<sup>79</sup> En 2019 ambas autoras publican un interesante trabajo titulado: “La mujer natural: la influencia de Charles Baudelaire en “L’automne à Pékin” de Boris Vian” en la revista *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. (284-296).

<sup>80</sup> Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Montecchio, 2008.

hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”<sup>81</sup> se analiza lo que ella denomina “el problema de la mujer”, retomando las ideas de Beauvoir en cuanto a la construcción social de lo femenino explicadas en *le Deuxième Sexe* (Beauvoir, 1949).

**Ralph Schoolcraft y J.K.L. Scott**<sup>82</sup> ahondan también en el tratamiento de la sexualidad y el fetichismo en Vian, creando la base perfecta para esta “explosión interna de estereotipos”, sobre todo en ambos casos sobre las novelas firmadas Sullivan. **Charles J. Stivale**, por su parte, con su artículo “Desire, Duplicity and Narratology: Boris Vian’s *L’Écume des Jours*”<sup>83</sup>, profundiza en el análisis narratológico, insistiendo en la idea de duplicidad sexual y estableciendo los personajes femeninos como víctimas de sus compañeros. Aún tratándose de un enfoque prácticamente opuesto al que buscamos, resultará interesante su estudio del deseo y de la seducción en la obra.

**Judith Kauffmann** comienza a sumergirse en el universo ecocrítico con su artículo “L’Écume des jours: un nénuphar et l’amour”<sup>84</sup> escrito en 1982. En él, la autora realiza un estudio crítico relacionando la flor con el amor y llevando a cabo un análisis comparativo con el mito de Tristán e Isolda. Tanto la relación con lo mitológico como la importancia que concede a la flor como elemento a la vez natural-sensorial y metafórico se acerca a uno de los enfoques que buscamos en esta tesis.

En junio de 2019 aparece un número especial de la revista *Le Nouveau Magazine Littéraire*<sup>85</sup> con un dossier titulado “60 ans après sa mort, Boris Vian idole des jeunes” en el que uno de los temas a analizar es la utilización de lo natural en la obra de Vian, más concretamente, el simbolismo de las flores. Otra valiosa aportación consiste en la idea de lo femenino que se percibe en la novela y lo engañoso de esta trampa sexista, analizado en esta ocasión por **Jacques Duchateau** en su artículo “Attention, romans piégés”<sup>86</sup> (Duchateau *in* Colin, 2019: 94-97) en la revista. No se analiza en

---

<sup>81</sup> En: *Antropología y feminismo*. Editado por Harris, Olivia y Kate Young, Editorial Anagrama, Barcelona, 1979. pp. 109-131. La primera versión de este artículo apareció en una conferencia, en octubre de 1972, en el curso de “Mujeres: mito y realidad”, en Sarah Lawrence College.

<sup>82</sup> Schoolcraft, redacta su “Vian, Sullivan: bon chic, mauvais genres” en 2009 y Scott “From dreams to despair. An integrated reading of the novels of Boris Vian” en 1998.

<sup>83</sup> In *Studies In 20th Century Literature*, vol.17: iss. 2, article 10.

<sup>84</sup> In: *Littératures* 6, automne 1982. pp. 83-94.

<sup>85</sup> Se trata del número 18 de la revista coordinada por Fabrice Colin y el dossier especial sobre el autor está en las páginas 80-97.

<sup>86</sup> Este artículo apareció en *Le Magazine Littéraire* n°182, en marzo de 1982 (Colin, 2019: 94). Jacques Duchateau es considerado uno de los críticos de Vian más importantes y fue miembro fundador del OuLiPo (“Ouvroir de Littérature Potentielle”) muy relacionado con el círculo patafísico.

profundidad, pero sí se dan algunas pinceladas sobre la importancia de este elemento natural tan ligado a lo sensorial en el autor unido a una invitación a revisar el concepto de mujer en las novelas Vian.

También en 2019, **Cortijo Talavera**, quien hubiera ya realizado su tesis sobre Vian y los personajes de sus novelas, se acerca al espacio autobiográfico reflejado por el autor en su artículo “Revisión del “espacio autobiográfico” en la narrativa de Boris Vian”<sup>87</sup>. En él, la autora analiza el concepto de “espacio autobiográfico” de Lejeune, enfocándose en el uso del “langage-univers” de Vian para jugar con su identidad gracias a los pseudónimos, las amistades que visitan las novelas desde la realidad y su propia vida que se funde en la ficción con las demás invenciones de la trama.

Sin embargo, y aun habiendo revisado la bibliografía anteriormente citada, no hemos descubierto estudios críticos relevantes que traten el tema de lo femenino en la obra de Vian que nos ocupa (solo algunos sobre cuestiones puntuales, como los de Mariana de Cabo y Estefanía Montecchio, o los que se centran en el fetichismo y la sexualidad, como es el caso de los llevados a cabo por Rolls). No consideramos que este último sea el enfoque acertado para entender la importancia de la mujer y su papel en la novela. Debemos encontrar la relación entre la mujer y la naturaleza y su opuesto: la civilización y lo intelectual, aparentemente encontrados en la obra vianesca. En cuanto al enfoque ecocrítico, algunos de los estudios han dado pinceladas sobre el tema, aunque las relaciones naturaleza-mujer y naturaleza-ser humano están aún por ser investigadas. Esta cuestión parece esencial para entender la globalidad de la creación vianesca y la obra que nos ocupa, razón por la que también profundizaremos y desarrollaremos un estudio ecocrítico de *L'Écume des Jours* en esta tesis.

---

<sup>87</sup> Cortijo Talavera, Adela, 2019, “Revisión del “espacio autobiográfico” en la narrativa de Boris Vian”, *Anales de Filología Francesa*, n.º 27, pp. 75- 95.



### CAPÍTULO III. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.

La obra que hemos escogido para nuestro estudio es, como hemos explicado en la introducción, una novela sin etiquetas, romántica, surrealista, de ciencia ficción, un drama, una comedia, un cuento sin moraleja y una alegoría del sufrimiento humano. Boris Vian, además, bebió de todas las fuentes y se empapó de numerosos productos culturales presentes en su época: jazz, cómic, matemática, patafísica o moda “zazou”; tan plurales como su propia existencia.

Resultaría erróneo entonces, centrarse en un único enfoque para llevar a cabo la investigación. Numerosos puntos de vista conseguirán acercarnos con más exactitud a lo femenino en *L'Écume des jours*, una temática que, de por sí, es poliédrica por definición.

“El contexto está en el texto” (Gauthier, 1973: 10). Gauthier expone en las notas sobre su método la importancia de todas las lecturas, referencias y fuentes culturales del autor afirmando que:

[...] toute œuvre est un palimpseste. Elle l'est en un second encore. Car chaque écrivain est l'héritier de la totalité des écrivains qu'il a lus, ou même dont il n'a qu'entendu parler. [...] les « sources » littéraires sont *dans* l'œuvre; elles y sont comme dans le collage cubiste les buts de papier journal ou de papier faux-marbre: elles y prennent leur sens (Gauthier, 1973: 10).

El propio Vian fue amante de esta técnica consistente en la superposición y del fotomontaje, este tipo de arte le permite evocar todos los elementos a la vez en la misma imagen, palabra y obra. Realidades opuestas, complementarias, sobrepuestas y a veces fragmentadas que encajan a la perfección con una visión del arte difícilmente asumible en formatos más convencionales.

En el caso del “collage” de la obra de Vian, no podemos obviar autores ingleses o norteamericanos como Carroll, o Wells; así como tampoco podemos olvidar la música, que en él se convierte en texto, o la propia ingeniería, la matemática o la patafísica. Todos estos “posos” quedan en el autor, y en su obra, inevitablemente cambiados de contexto, y naturalmente articulando una lógica, una ideología común presente en toda la obra de Vian (Gauthier, 1973: 9).

Debemos, pues, entender este collage, no para separar cada uno de sus elementos, sino para - y esto es esencial- entenderlos en su simbiosis, su mecánica interna que solo funciona para este autor.

En cuanto al análisis textual, sí debemos siempre tener en mente que toda creación literaria tiene un orden lineal, y el análisis que de ella hagamos debe llevar este orden. Los capítulos no están numerados de una determinada manera por capricho y la estructura de toda la novela depende de una intención marcada. También en lo referente al texto, la trama no solo lleva un orden, sino una dirección, un progreso que hace que podamos sumergirnos en la acción. En *L'Écume des Jours* es además esencial el valor de los presagios. Vian acude a este recurso en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, creando un ambiente asfixiante que se ve favorecido por la descripción del espacio. Las fatales premoniciones avanzan la enfermedad de Chloé cuando antes de partir de luna de miel comienza a toser, nos adelantan la muerte de Colin al ver su nombre en la lista de personas a las que notificar desgracias, y el efecto dramático es devastador, en este último caso mostrando una agonía del personaje que se sabe muerto en horas.

Por todo ello, llevaremos a cabo nuestro estudio a través de un enfoque metodológico plural y complementario. Las metodologías que utilizaremos en esta investigación comprenden: el análisis temático, el estudio de la transtextualidad, el análisis lingüístico y del discurso, el análisis de los cinco sentidos, la onomástica y mitocrítica, la narratología, la etnografía y biocrítica, así como la ecocrítica. La combinación de estos enfoques se hará prácticamente de forma simultánea, aunque ciertamente resultará más efectivo comenzar por la biocrítica y la etnografía, campos en los que, como muestra el “estado de la cuestión” de esta tesis, la bibliografía es muy extensa. La ecocrítica supondrá la parte final del análisis, ya que engloba buena parte de los demás métodos y supone un punto de unión entre todos ellos.

### **3.1. Análisis temático y *New Criticism*. Los *topoi*.**

Antes de describir más concretamente el enfoque que seguiremos, debemos aclarar determinados conceptos. El primero es delimitar el acercamiento de este estudio, revisando el objetivo. Así, aclararemos que el análisis temático aborda uno o varios temas de la obra:

[...] du Grand thème (amour, liberté, mort, etc.) au thème le plus prosaïque (cigarette, table, voire genres grammaticaux, temps verbaux (après tout ne sont-ils pas des contenus eux aussi ?), etc.) ; du thème principal au plus mineur ; de l'état au processus (à l'action, par exemple cueillir une fleur), de l'instance (telle fleur) à la qualité (le bleu de la fleur) ; etc. (Hébert, 2018: 10)

De entrada, importa recordar en este contexto que una temática agrupa temas que se relacionan en algún sentido por repetición de "semas" o "isotopías". Por su parte, un "topos" es un tema que se ha estereotipado, como el "amor imposible" (Hébert, 2018: 10). En semántica interpretativa, un topos es “un axiome normatif défini dans un sociolecte et permettant d’actualiser un ou des sèmes afférents correspondants; par exemple, la femme est un être faible, topos fréquent en littérature, permet d’actualiser le sème /faible/ dans ‘femme’ dans les textes littéraires” (Hébert, 2018: 18).

El primer paso para establecer la temática general de una obra y deducir los temas que se desprenden de ella es crear estructuras de oposición. En *L'Écume des jours* podrían ser la vida y la muerte para un primer tema. A su vez, y creando estructuras análogas o "structure d'homologation" (Hébert, 2018: 10), lo árido se relacionaría con la vida y lo húmedo con la muerte.

El análisis temático implica además establecer diferencias entre lo que denominamos figurativo, lo referente a lo que puede percibirse a través de los sentidos; lo temático, que alude a lo conceptual exclusivamente y lo axiológico. Esta última categoría responde a las modulaciones, lo que Hébert denomina "catégorie thymique": “[...] l’euphorie, la dysphorie, la phorie (euphorie et dysphorie en même temps: ambivalence) et l’aphorie (ni euphorie ni dysphorie: indifférence)” (Hébert, 2018: 15). Se trata, pues, de la visión que el autor ofrece de una determinada realidad dependiendo del estado de ánimo y de sus pasiones. Los conceptos de euforia y disforia resultarán determinantes en la novela objeto de análisis.

Si entendemos toda obra como un sistema autónomo, con sus propias reglas (Günthner, 1970: 97) que debemos especificar, concretar y comprender, nos iremos acercando a esta visión global de los elementos esenciales que serán objeto de estudio en nuestra tesis. Siguiendo las metodologías del “New criticism”, consideraremos el texto como “objeto verbal” (Günthner, 1970: 96) al que nos acercamos en un primer tiempo para captar el significado, el argumento, los personajes, escenarios y cronología. Después, realizamos un estudio de la biografía del autor y su reflejo en la obra.

Este último acercamiento es posible gracias al análisis temático, en el que los temas van surgiendo de la obra a modo de “constantes lexicológicas” (Weber, 1966: 44) recurrentes en el autor. Estas constantes dan forma tanto a las imágenes que el autor escoge como a la estructura de la propia obra y crean así un sentido de unidad que otorga coherencia al conjunto. Las imágenes que Weber denomina “primordiales” (Weber, 1966: 33) son aquellas con las que el ser humano percibe y expresa el mundo que le rodea en sus primeros contactos conscientes con él, las configuraciones que se construye sobre su entorno. La palabra “papá”, por ejemplo, corresponde a una realidad compuesta por múltiples matices únicos en cada individuo. El “tema” supone el principal anclaje de toda obra “en un recuerdo privilegiado, único” despertado por la mente del escritor (Weber, 1966:39). Weber afirma así que toda estética está formada a partir de un recuerdo de la infancia, que crea en todo individuo una “obsesión única” o “hantise privilégiée”(Weber, 1966:38).

Así, y excluyendo el análisis freudiano<sup>88</sup> que se podría llevar a cabo, desde nuestro punto de vista erróneamente<sup>89</sup>, la biografía del autor se establece como elemento nuclear para abordar y analizar la obra, en concreto su infancia, en la época en que descodificamos la realidad con nuestras propias herramientas, de manera intuitiva.

[...] l'analyse thématique affirme que la totalité de l'acte créateur peut être comprise comme *modulation, à l'infini, d'un thème unique*; entendant par *thème*, une expérience unique ou une série d'expériences analogues formant unité et laissant, dès l'enfance, une empreinte ineffaçable sur l'inconscient et la mémoire de l'artiste; et par *modulation*, tout symbole, tout “analogon” du thème (Weber, 1966: 39).

Finalmente este proceso nos lleva a una interpretación didáctica, una conclusión lógica de analizar los elementos presentes en la obra como “modulaciones” (Weber, 1966: 33) de ese tema que rige y da sentido a la novela.

Toda temática parte entonces de una “hantise”, una idea general que sirve de elemento de cohesión para toda la obra de un autor. En el caso de Vian esto incluye la producción musical y la literaria en todas las variantes posibles: “[...] l'idée que la

---

<sup>88</sup> “L'analyse thématique n'est pas une psychanalyse parce qu'elle nie la pansexualité et les instincts de mort [...]” (Weber, 1966: 41).

<sup>89</sup> La interpretación de la obra de Vian basándonos en las pulsiones sexuales, como señalan las teorías de Sigmund Freud, nos parece reduccionista y simplista, aun siendo quizá la sexualidad un componente de los muchos de la psicología que marcan la creación vianesca. El propio autor se mostró contrario a las teorías del psicólogo, lo que expuso en dos de sus novelas: *L'Arrache Cœur* y *L'Herbe Rouge*, en las que la crítica no puede ser más feroz. El autor ridiculiza el psicoanálisis y critica a la sociedad americana por comenzar a utilizar estos métodos en prácticas terapéuticas (Lapprand, 2004: 60).

hantise thématique (comme je ne tardai pas à l'appeler), que le thème devaient se relier à quelque expérience de l'enfance, à quelque souvenir d'enfant [...] d'une esthétique fondée sur le souvenir affectif de l'enfance - me parut bientôt confirmée” (Weber, 1966: 38).

Esta recurrencia temática está basada en elementos pertenecientes a la biografía. En el caso de Vian, directamente relacionada con su enfermedad y su angustiosa forma de vivir, como si tuviera que concentrar en cada minuto años de su existencia para poder aprovechar ese tiempo que le está siendo arrebatado poco a poco por su padecimiento. Para efectuar este análisis de las reglas que estructuran, delimitan y organizan el lenguaje en la novela debemos tener como punto de partida de nuestro trabajo el “estudio del lenguaje emotivo, la semántica del habla, campos descuidados por la lingüística estructural” (Günthner, 1970: 97). Nos encontramos aquí con una visión del lenguaje desde el punto de vista psicológico. Se trata, por tanto, de un enfoque que permite analizar los aspectos formales de la obra por el efecto que provocan en el lector, buscados a su vez por un autor que los expresa bajo el prisma de la euforia y la disforia. Este es un acercamiento muy acertado en el caso de Vian, ya que el autor tiene la capacidad de captar el momento<sup>90</sup>, incluyendo el contexto histórico en el que escribe sus creaciones, las personas que encuentra en su vida, el estado de ánimo en el momento de escribirlas, o incluso la hora en la que son escritas. Esto en lo referente a lo inmediato de su creación, pero no podemos obviar su obsesión por la música jazz, que a menudo determinará desde la ambientación hasta la métrica pasando por la estructura<sup>91</sup>. También conviene tener en cuenta que Vian y Michelle, su esposa, fueron grandes consumidores de literatura norteamericana e inglesa. Todos estos elementos constituyen el contexto y referente de una obra que bebe directamente del momento de su creación y en la que podríamos encontrar elementos suficientes para presenciar una fotografía de la juventud de la época.

Llevaremos a cabo entonces, en un primer momento, un análisis de la lexicografía, de las estructuras singulares, escenarios, descripciones y terminología en

---

<sup>90</sup> Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997, <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>. Philippe Boggio apunta esta capacidad del autor para captar la esencia del momento y transmitirla a través de sus palabras, de tomar su presente, el “presente inmediato” y traducir cada sensación y estado de ánimo en una “permeabilidad al presente”.

<sup>91</sup> Esta cuestión será analizada en el capítulo 4.5. de esta tesis, en cuanto a la contextualización biográfica, en un apartado llamado *Vian a ritmo de jazz*.

general susceptibles de conformar un tema en torno al que gire la obra. Este tema enlazará con otros subtemas que conformarán a su vez sus propias imágenes y configuraciones.

A la hora de encontrar la temática no debemos, sin embargo, acudir a la idea de “verdad” ya que “la seule exigence possible est de la « nécessité de cohésion interne » des significations et des émotions” (Günthner, 1970: 97). Los cuatro puntos en los que nos centraremos entonces son las categorías de significación presentes en los poemas, que por el lenguaje muy cercano al poético de Vian cuadran a la perfección con nuestros intereses. El primero es el “significado”, lo que es narrado, después “la emoción” que el autor impone a ese significado, a continuación el “tono”, como actitud mostrada hacia el receptor, y finalmente la “intención” en el lenguaje de Vian (Günthner, 1970: 97). Esta última categoría sería probablemente la más relacionada con la parte biográfica, siendo la manifestación de la psicología del autor y su “hantise privilégiée” (Weber, 1966: 38) de la infancia. Si hay una característica que destaca en la obra de Vian es la capacidad para captar el entorno, lo inmediato, los años 40 y el ambiente de Saint-Germain-des-Près, que se reflejan en cada detalle de la novela.

El estudio de los temas y motivos que hemos descrito en este apartado nos lleva necesariamente al siguiente enfoque: la transtextualidad.

### **3.2. Transtextualidad.**

Una de las metodologías que más luz puede arrojar sobre la obra de Vian es, sin duda, el análisis de los elementos que vinculan la novela con otras creaciones suyas o con cualquier otra producción literaria. Estos “hilos invisibles”, las temáticas profundas que relacionan la obra vianesca con otras ayudan a comprender el verdadero significado del texto. Resulta inevitable relacionar la serpiente con el pecado tras haber leído detenidamente la Biblia.

De este modo, y como señala Rolls, el enfoque biográfico por sí solo no revelará un análisis suficientemente profundo, ya que mantiene la vida del autor ligada con el texto y lo limita, lo que supone una traba para cualquier investigación sobre la obra.

The main problem of the biographical approach is that its analysis of the texts, when textual analysis there is within biography, does not allow the autonomy of the text to be developed. A technique is needed which takes the reality of fiction as its guiding principle. The intertextual technique is appropriate because it is precisely this reality which it takes into account (Rolls, 1999: 7).

La transtextualidad, entendida como "el grado de presencia de un texto en otro" (Pimentel, 1993: 223) es el enfoque cuyo objetivo es comprender los temas presentes en una obra que podemos encontrar en otra del mismo autor, de otros autores, o incluso en la memoria colectiva de una determinada sociedad. La transtextualidad se clasifica en diferentes niveles: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad (Pimentel, 1993: 223-226). La intertextualidad supone una "relación de copresencia entre dos o más textos" (Pimentel, 1993: 224). Las citas textuales, las referencias directas, los nombres o las alusiones al texto de origen se encuentran bajo esta clasificación. En esta categoría nos centraremos en el análisis de las obras de otros autores a las que Vian hace referencia, desde Faulkner hasta la Biblia. El paratexto será también analizado en numerosos apartados de esta tesis, muchos de los que conformen el estudio etnográfico y el biográfico. Vian impregna todas sus obras con una alta carga de referencias culturales que ayudan a crear la ficción, elementos externos de sus vivencias que introduce en la novela.

### **Lo anglófono en Vian: pantanos de Faulkner y lógica de Carroll.**

Vian es un gran admirador de lo anglófono y su cultura literaria lo vincula con ciertos autores ingleses y americanos; pero además, tiene debilidad por la lógica de Carroll, por sus juegos de palabras, con el tiempo y el espacio, así como su creatividad en la utilización del lenguaje. No podremos avanzar en un análisis de los personajes femeninos en la obra sin estudiar de forma paralela *Alice Through the Looking Glass* (Carroll, 1871). De Faulkner tomaremos el ambiente de su novela *Mosquitoes* (Faulkner, 1927), en la que los pantanos, la humedad y la angustia son elementos comunes con la obra de Vian.

Como ya analizara Pestureau en su obra *Les Amerlauds et Les Godons*, hay similitudes entre el tratamiento de la enfermedad de Chloé y el languidecer de Mrs Maurier<sup>92</sup>, aunque en el último caso se trate de algo mucho más metafórico y que no llega a materializarse. Sin embargo, el parecido entre ambos padecimientos es evidente:

A l'intérieur d'elle-même, une chose terrible grossissait, une chose terrible et empoisonnée débordait comme une eau trop longtemps endiguée; on eût dit que s'éveillait, au sein de son corps si familier, une chose qu'elle avait abritée à son insu. Cette chose se déployait comme une fleur vénéneuse, un assemblage compliqué de pétales qui poussaient, se fanaient et mouraient, et que remplaçaient aussitôt d'autres pétales plus grands encore et implacables. Ses membres

---

<sup>92</sup> Mrs. Maurier es un personaje creado por Faulkner para su novela *Mosquitoes*, escrita en 1927.

tremblaient, et cette fleur secrète, cette fleur sombre, hideuse, grandissait, grandissait, l'étouffant<sup>93</sup> (Faulkner in Pestureau, 1976: 98).

La creación novelesca de Vian establece vínculos también con el jazz, una música que está unida a Louisiana, en Estados Unidos, y que inspirará incluso *Song of the Swamp*<sup>94</sup>, subtítulo de la canción de *Chloé*.

Por otra parte, ¿cómo obviar la influencia de Carroll en la obra *L'Écume des jours*? Solo una palabra nos conduce hacia este universo inequívocamente que Vian visitara tan a menudo desde su infancia y es “naniversaire”<sup>95</sup> (Vian, 1996: 63). Esta famosa palabra que aparece en el relato de *Through the Looking Glass* cuando hablan del regalo del “un-birthday” (Carroll, 1973:278). ¿Cuál es el motivo para que aparezca en una edición y en otra no?

De cualquier modo, numerosos guiños nos hacen pensar en Alicia. No en vano el propio nombre de una de las protagonistas es precisamente Alise. Estudiaremos este personaje y lo que lo vincula a la niña de Carroll, así como otros que parecen estar relacionados con la obra: Pégase y Coriolan, tan parecidos a los Tweedledee y Tweedledum del novelista inglés o el bibliotecario que tanto recuerda a la oruga fumando en pipa. ¿No es también posible que el propio *arrache-coeur* guarde un parecido con toda esta estética?

El universo Carroll está sin duda, de una u otra forma, reflejado en la obra, y es parte esencial en ella. Personajes desdoblados, juegos con la temporalidad y la lógica matemática y flores-personaje que parecen tener un valor metafórico significativo forman parte de dos universos que tienen más en común de lo que puede parecer en un primer momento. El interés de ambos por las posibilidades técnicas del lenguaje, la eliminación de la barrera entre humano, animal y vegetal, así como la personificación de los espacios son algunos de los elementos comunes (Walters, 1972: 284). El punto de partida del estudio de la obra de Carroll deben ser los personajes, comenzando por su protagonista Alice y siguiendo por cada uno de los animales con los que se va encontrando.

---

<sup>93</sup> Este extracto citado por Pestureau pertenece a la obra *Mosquitoes* de William Faulkner, Editions de Minuit. Paris 1948.

<sup>94</sup> Composición de G. Kahn y N. Moret, grabada por Duke Ellington en 1940 en Chicago (Vian, 1996: 49).

<sup>95</sup> Esta palabra aparece en la edición citada, aunque no lo hace en la de 10/18 de Pauvert de 1963. El curioso término reaparece en la versión anotada por Judith Sarfati Lanter (Sarfati Lanter, 2016: 78), una reedición de la de Gallimard de 1947.



Aparece además, en ambos autores, un uso habitual del humor, la sátira, el sinsentido y el “disquieting effect” (Walters, 1972: 285), combinando unos patrones que debemos descifrar, en los que todo está “governed by the words by which we express our perception” (Walters, 1972: 285). Muchas de las expresiones que se utilizan como clichés lingüísticos podrían estar, de hecho, relacionadas con la idea de ambos autores de que en el lenguaje, si se toma en su sentido más literal y socialmente aceptado, reside un enorme potencial de alienación del individuo.

Existe una parte del objeto de la temalogía que creemos debe estudiarse en un punto diferente a este. Se trata del “tema-personaje”<sup>96</sup> (Pimentel, 1993: 214), que será tratado en el apartado de mitocrítica<sup>97</sup>, ya que su utilización en la producción literaria de Vian requiere de un apartado específico y separado del enfoque temático.

### **3.3. Análisis lingüístico y del discurso.**

Para desvelar los temas principales y poder tener una visión de sus interacciones acudiremos al análisis del discurso. Esto será además especialmente útil a la hora de determinar el papel de cada uno de los personajes dentro de la novela y su interacción.

#### 3.3.1. Semiótica y figuras de estilo.

##### **Semiótica: estructuras superficiales y profundas.**

El análisis estructural es un estudio inmanente del texto, es decir, que encuentra el significado dentro del mismo y delimita la construcción del sentido en su interior. Existe en este enfoque un interés concreto en el sistema estructurado de relaciones en el que las diferencias constituyen la “architecture du sens”: “Il n’y a de sens que par la différence: c’est le principe reconnu par F. De Saussure et L. Hjelmslev qui est à la base du développement des études structurales” (Giroud et Panier, 1988: 8).

Esta metodología parte de la propuesta de Greimas, que establece tres niveles de análisis. El más superficial estudia el componente narrativo y el discursivo, el primero como una sucesión de estados y el segundo como una serie de figuras de significado. El nivel profundo se centra en la red de relaciones que clasifica los valores por los vínculos

---

<sup>96</sup> “Tema-personaje” es un concepto definido por Pimentel que se refiere a la síntesis de temas en un personaje, que se convierten en esquemas prefijados en la conciencia colectiva. Un ejemplo claro de tema-personaje es Fausto.

<sup>97</sup> El enfoque mitocrítico será expuesto en el apartado 3.5 de esta tesis y el análisis de los personajes en el 3.6.

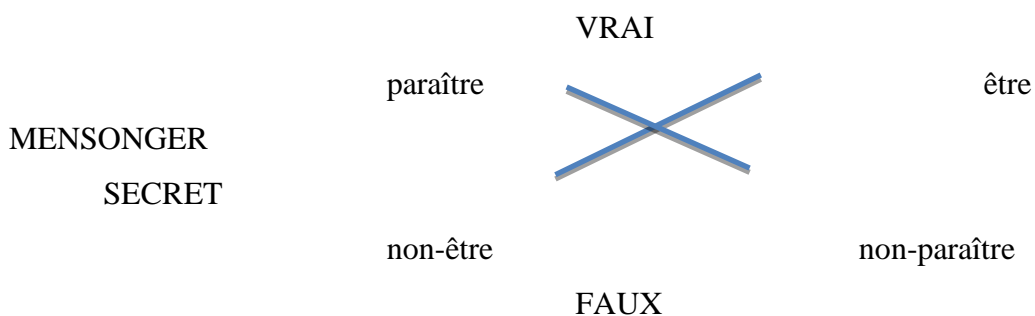
que establecen y un sistema de operaciones que organiza el paso de un valor a otro (Ibid.: 8).

Para analizar el componente narrativo debemos tener en cuenta primero el concepto de “narratividad” como fenómeno de sucesión de estados -ser o tener objetos- y transformaciones -hacer- responsable de la producción de sentido en un texto (Giroud et Panier, 1988: 14). Para un personaje esta narratividad corresponde a la sucesión de estados. Haciendo un estudio de las transformaciones llegamos a lo que en narratología se denomina “programa narrativo”, en el que un agente -sujeto operador- realiza una acción- “performance”- que causa el paso de un estado a otro (Ibid.: 16).

La competencia, otro de los elementos a analizar, está relacionada con la capacidad del sujeto activo de realizar la acción. Para ser competente el sujeto debe “savoir-faire, vouloir-faire, pouvoir -faire, o devoir-faire” (Ibid.: 17). La “performance” es la operación que transforma los estados, de uno “conjuntivo”- que posee el objeto- a uno “disyuntivo” - que no lo posee- o a la inversa. La articulación entre estos tipos de estado arroja luz sobre las relaciones establecidas entre los personajes (Giroud et Panier, 1988: 21).

Entre las modalidades de esa “performance”, del *faire*, se encuentran: la virtualidad -deber y querer hacer-, la actualidad -poder y saber hacer- y el hacer en estado puro. La combinación de estas modalidades y sus formas negativas constituye tipos de personajes. Por ejemplo, “devoir-faire” y “vouloir-faire” representan la obediencia activa, al tiempo que “devoir-faire” y “vouloir-ne pas faire” representan la resistencia activa (Giroud et Panier, 1988: 37). Este enfoque resultará de especial interés en el análisis de determinados personajes.

En cuanto a la modalización de enunciados de estado, que califica la circunstancia como “verdadera”, “falsa” o “engañosa” (Ibid.: 41), constituye una cuestión esencial en la novela *L'Écume des jours*, ya que el “ser” y el “parecer” son dos realidades separadas en la obra. La combinación de valores de modalización resulta en el esquema siguiente:



(Giroud et Panier, 1988: 43)

Esta modalización y las posibilidades que contempla constituyen un enfoque esencial por el hecho de tratar el texto bajo el prisma de la “apariencia”. La cuestión de los “personajes carcasa” anteriormente citada y la falsa superficialidad que se estudiará en esta tesis<sup>98</sup> encuentran en esta metodología el sistema más apropiado para su desarrollo. A lo que parece ser se le denomina así “manifestación” y a lo que es verdaderamente “inmanencia” (Ibid.: 44). No contemplamos en este análisis el concepto de “verdad” en el sentido estricto de la palabra, sino lo que resulta cierto en el interior de la trama.

Encontramos en este método el concepto de personaje “destinateur” (Ibid.: 50) encargado de evaluar e interpretar las transformaciones que se producen en los estados. Esta cuestión será el punto de partida para estudiar el personaje del ratón<sup>99</sup> en *L'Écume des jours*, que resulta esencial en la narración.

El análisis semiótico debe continuar con un estudio de las isotopías en la novela, que nos llevará tanto a establecer las diferentes temáticas presentes en la obra como en el resto de la producción literaria de Vian, entendiendo por isotopía: “un *plan commun* rendant possible la cohérence d'un propos” que resulta posible por el fenómeno de “redundancia”, repetición de rasgos con dos vertientes: la semántica y la semiológica (Giroud et Panier, 1988: 123). Además, este estudio supone la base metodológica para la revisión de los dobles sentidos y las ambigüedades presentes en *L'Écume des jours*.

### **Análisis de las imágenes literarias.**

Cuando hablamos de imágenes, importa concretar de entrada el significado de este término y dejar bien establecidos los diferentes tipos de imagen para que puedan ser localizadas en la obra y cobren un sentido como un entramado de recursos que el autor utiliza para crear su ilusión novelesca. Parte de lo que hace dilucidar los tropos y entender la alegoría que rige la obra se encuentra precisamente en este sistema de imágenes, característico de Vian, y que se repite a lo largo de su creación novelesca. La

---

<sup>98</sup> El capítulo 9.1. de esta tesis está dedicado precisamente a esta falsa superficialidad de los personajes y el juego entre lo que es y lo que parece ser. En el capítulo 7.4. el análisis se centra en las “carcasas” y su relación con el concepto de objeto para Vian.

<sup>99</sup> En el capítulo 8.5. de esta tesis encontraremos un análisis de este personaje tan importante en el entramado de relaciones.

constante de la humedad y las flores, por ejemplo, está presente casi en la totalidad de su producción.

Las imágenes se dividen en tres apartados principalmente. El primero englobaría las que mantienen un valor de analogía con el término al que se refieren, como sucede en la comparación, la metáfora, la alegoría y el símbolo. Sin embargo, los términos también se relacionan por contigüidad con su referente, como en el caso de las metonimias y sinécdoques. Un último caso es el de los fenómenos de sinestesia y silepsis (Moreau, 1982: 16). En lo referente a comparaciones y metáforas, ambas conforman los recursos más recurrentes. Debemos entonces estar atentos al hecho de que “[...] la présence répétée d’un même thème sous l’une ou l’autre forme peut être le signe d’une constante obsessionnelle ou d’une tendance stylistique digne d’intérêt” (Moreau, 1982: 20). Los fenómenos de sinestesia y silepsis serán estudiados con detenimiento, el primero gracias al análisis de los cinco sentidos<sup>100</sup> y el segundo en el capítulo VI, llamado “superficialidad o metáfora, ilusión novelesca en Vian”<sup>101</sup>.

La similitud se expresa a través de una herramienta de comparación. Se trata de una figura de pensamiento en la que ambos términos de la comparación están expresados, a diferencia de la metáfora, que reemplaza un concepto por otro término que adquiere un nuevo significado. No existe en la comparación - similitud - una “infracción au code lexical” (Moreau, 1982: 25), manteniendo cada una de las palabras su significado original. La metáfora se define entonces como “l’affectation d’un signifiant à un signifié secondaire associé par ressemblance au signifié primaire” (Jakobson in Moreau, 1982: 29).

Aunque la comparación se expresa normalmente con la ayuda de dos términos y un “outil”, puede tratarse de una similitud implícita, carente de esta herramienta. Estos instrumentos incluyen términos de unión como: “comme”, “sembler”, “ressembler”, “semblante”, “pareil” o estructuras como la subordinación (Ibid.: 38-39).

---

<sup>100</sup> En el capítulo 3.4. de esta tesis: “Análisis de los cinco sentidos”.

<sup>101</sup> Más en concreto en el apartado 7.5. sobre la “desconfiguración y reconfiguración del lenguaje”. Una silepsis de significado es “[...] une figure qui consiste à employer un mot dans son sens propre et dans son sens figuré en même temps.

Exemple: (Sur le menu d’un restaurant) Nos petites cuillères n’ayant rien à voir avec des médicaments, nous prions notre aimable clientèle de ne pas les *prendre* après les repas.

- Prendre un médicament: absorber, avaler un médicament.

- Prendre les petites cuillères: s’en emparer, les voler. Ici, le verbe prendre est employé simultanément dans deux sens différents” (Web Études Littéraire. URL:<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/syllepse.php> [consultada el 3/2/2020]).

Merece especial atención la “image filée” y la alegoría (Ibid.: 51). Se trata de formas particulares de metáfora, cadenas de similitudes y metáforas que desarrollan un concepto unitario que hacen avanzar el pensamiento (Ibid.: 52). Para hablar de alegoría y poderla distinguir de la “image filée” debe estar asentada sobre el plano conceptual, siendo una personificación o materialización, no solo tratarse de una cuestión formal (Ibid.: 52). La alegoría supone una intención de proporcionar mayor inteligibilidad a la cadena de imágenes propuesta, centrándose en el tema y materializando cada uno de sus conceptos.

Continuando con las figuras de contigüidad, la sinécdoque emplea *pars pro toto*, es decir, la parte por el todo o el todo por la parte. Esto se puede llevar a cabo a través de una extensión de la especie por el género, una restricción del género por la especie o utilizando una antonomasia, sustituyendo el nombre común por el propio o al contrario (Ibid.: 74-79).

Las imágenes deben ser originales y tener una intención estética. Es necesario que nos detengamos en lo que Moreau denomina “images mortes” (Moreau, 1982: 91), aquellas expresiones que se han lexicalizado por su uso repetido hasta el punto en que dejan de ser reconocidas en su vertiente metafórica. Esta es, precisamente, una de las mayores peculiaridades de Vian. En vez de utilizar expresiones lexicalizadas de manera automática, toma el camino inverso: pasa de la lexicalización al sentido literal del concepto, jugando con la literalidad para provocar desconcierto.

Vian, además de crear neologismos, acude a una transformación del lenguaje en la que destacan las expresiones populares, los anglicismos, el calambur, el pie de la letra o las parafasias (lapsus). Todos estos recursos tienen una característica general, y es que están estrechamente relacionados con el lenguaje oral, en algunos casos incluso con el infantil, en el que estos juegos responden en parte a un uso lúdico del lenguaje. (Gauthier, 1973: 72-82). Esta forma de recrearse en cada palabra se ve también unida a su pasión por lo anglófono, creando una fusión única:

Il montre constamment son goût des vocabulaires anglo-saxons, des interférences linguistiques, des jeux de mots que l'on peut tirer de la comparaison entre langues, par exemple en transcrivant une expression au pied de la lettre ou en calquant une expression française sur l'anglaise correspondante. Il fait une large utilisation de l'anglo-américain soit pour enrichir sa langue en un 'franglais' sans complexe, soit pour introduire des approximations verbales génératrices de comique ou de poésie.[...] Il s'essaie à composer des 'limericks' en anglais ou 'franglais', mais surtout un procédé particulier de sa création poétique, qui ne peut surprendre chez un amoureux de la contrepèterie, entre dans la catégorie des 'mots-valises' - ou 'portemanteau' - chers à Lewis Carroll (Pestureau, 1976:87).

## La metáfora como epicentro de la creación vianesca.

Como ya hemos afirmado anteriormente, nada es accesorio en Vian, y mucho menos la elección de las metáforas. La ambigüedad en el significado de la novela, o de cualquiera de sus partes es la herramienta perfecta para el autor por su doble función. La primera es aglutinar realidades de universos paralelos que serían imposibles de conciliar sin este elemento de unión - los elementos culturales del contexto histórico, junto con los adquiridos por las lecturas del autor, conceptos evocados por la sonoridad o lo sensorial-; la segunda es la diversión como mecánica de transmisión de significados. La escritura de Vian está enfocada a menudo a un uso lúdico del lenguaje. Los juegos de palabras y los recursos literarios de todo tipo le sirven para crear en el lector esa sensación de sorpresa, de lo cómico, de lo incómodo a veces. En este sentido, el objetivo de Vian resulta ser “devolver a la palabra su mágica equivocidad” (Cortijo Talavera, 2002: 407), ofrecer el delicioso espectáculo de lo imprevisible y de las opciones infinitas. Todo el arsenal de recursos se pone en marcha para crear un universo fantástico con su lógica interna, en la que todo está relacionado.

Este último concepto de pluralidad en el significado coincide con lo que William Empson expone en sus *Seven Types of Ambiguity* (1930) sobre la polisemia del lenguaje poético: “[...] une nuance verbale qui permet des réactions différentes à un élément du langage. [...] Un mot peut avoir plusieurs significations qui s’imbriquent de telle manière que le mot signifie alors une relation ou un processus...” (Günthner, 1970: 98).

Günther establece siete niveles de ambigüedad, entre los que destacamos para la obra sobre todo el tercero: “dos significados sin vínculo aparente se dan simultáneamente porque encajan con el contexto” (Günthner, 1970: 98). Este es el caso del nombre del personaje Chloé, que pasaremos a analizar en un capítulo posterior de esta tesis<sup>102</sup>. Se une aquí la sensualidad y la amargura del trágico destino con el arreglo de Duke Ellington con el mismo nombre.

El cuarto nivel de ambigüedad se refiere a “dos o más significados opuestos que se combinan para mostrar una perplejidad en el autor” (Günthner, 1970: 98). El quinto es quizá el más interesante, ya que en él existe “una afortunada confusión, como si el autor estuviera descubriendo su idea en el acto de escribir o como si no tuviera en mente simultáneamente los elementos presentados”. Finalmente, es en el séptimo en el que se

---

<sup>102</sup> El Capítulo X es el dedicado a Alise y Chloé como personajes analizados desde un enfoque mitocrítico. El significado polivalente de Chloé reside en este nombre ligado al sufrimiento, a la sensualidad, a América y al jazz de Duke Ellington.

afirma que “lo que se dice es contradictorio o totalmente desplazado, lo que obliga al lector a inventar interpretaciones” (Günthner, 1970: 98).

### 3.3.2. Análisis del ritmo.

El análisis del ritmo estudia las estructuras que subyacen bajo el relato, las lógicas que nos permiten comprender el porqué de las aceleraciones y ralentizaciones en cada uno de los pasajes. No podemos obviar la importancia del ritmo en la vida de Vian, el hecho de que el jazz formaba parte de su día a día y marcaba el compás de cada momento. De ahí que, desde la división en capítulos hasta la versificación de alguno de ellos<sup>103</sup>, se imponga el estudio rítmico.

El ritmo se basa en tres operaciones: la segmentación o articulación en unidades, la disposición y la seriación de esas unidades (Hébert, 2018: 219). La segmentación “consiste à projeter du discontinu sur du continu ou à reconnaître le discontinu présent en première analyse” (Hébert, 2018: 219). El ritmo se define entonces como “la configuration particulière que constituent au moins deux unités, de “valeur ” identique ou différente dans au moins, deux positions se succédant dans le temps” (Ibid.).

Analizaremos, pues, tanto la distribución en capítulos de diferentes longitudes como los momentos en los que Vian juega con el tiempo, pasando de la celeridad a la parsimonia con una intención para cada uno de estos ritmos. Los presagios pertenecen también al objeto de estudio de esta metodología. Observar el interés de estas anticipaciones nos aportará luz sobre las relaciones entre los personajes y la dinámica general del relato.

Las analepsis, las elipsis y las lítotes formarán parte de un estudio tan rico como complicado, por los niveles en los que operan estas relaciones. Por último, los silencios y las conversaciones inacabadas ayudarán a comprender mejor un relato en el que los puntos suspensivos forman parte del concepto musical de la obra.

---

<sup>103</sup> El capítulo XVI está escrito en heptasílabos, al igual que el XXXII. El LXIII toma forma de alejandrinos (Pestureau in Vian, 1996: 10).

### 3.4. Análisis de los cinco sentidos.

No hay obra de arte que no haya sido creada en cierto modo para los sentidos y la manera en que estos intervienen en la trama, así como la relación que establecen con el lector forman parte de una de las dinámicas que deben ser analizadas.

Los sentidos son el medio de percepción de nuestro cuerpo y del mundo que nos rodea; en la experiencia artística los sentidos son portadores del lado material de la obra. El arte es, también, sensible. La vista y el oído son tradicionalmente dos sentidos especialmente señalados por la estética, fueron considerados más profundos, más trascendentes y se puede hablar de artes de la vista y el oído. Pero tenemos además otros sentidos: el gusto, el olfato y el tacto, sentidos materiales, referidos a cualidades inmediatas. El gusto exige la proximidad y la confusión con el objeto imponiendo, además, que su realización —la experiencia del gusto— destruya aquello que lo provoca. Su realización acaba con la existencia del objeto provocador. El olfato resta a su inmediatez material la necesidad de la destrucción de lo que lo estimula. El tacto se relaciona con el concepto de forma (Valcárcel, 2002: 13).

En *L'Écume des jours* los sentidos se mantienen alerta en el lector, preparados para la frenética experiencia multisensorial.

En las novelas de Boris Vian los lectores pueden aprehender a los personajes con los cinco sentidos, pues se nos ofrecen a través de una gran cantidad de datos sensitivos que en muchas ocasiones se asocian o se mezclan. De manera que las luces, los colores, los olores, los sabores, las sensaciones táctiles y los sonidos se confunden y nos permiten configurar «personajes sinestésicos» (Cortijo Talavera, 2002: 525).

Se presentan así los personajes desde fuera hacia dentro, con unas características que se confunden entre objetivas y subjetivas, reales o fruto de las sensaciones provocadas en el lector.

Uno de los ejemplos más claros de sinestesia, aunque no aplicada a personajes, es el "pianoctel", una evocadora mezcla de sonido y sabor propia de la creación surrealista. Las perfumadas flores que recuerdan a Alise o las notas de Duke Ellington que nos traen -literalmente- a Chloé en la ficción dan cuenta de la importancia que Vian concede a lo sensorial en su obra.

El lingüista François Rastier propone una división del fenómeno de la sensorialidad en tres esferas: la feno-física, la semiótica y la de las representaciones. El plano semiótico es el central y constituye el puente entre el nivel feno-físico y el de las representaciones “sous la forme d’une « image » mentale (plus exactement de simulacre multimodal) qui lui est associée” (Hébert, 2018: 240).

Cuando hablamos de lo sensorial, el acercamiento más inmediato se refiere a lo físico, lo que se experimenta “en persona” frente a un estímulo. Sin embargo, cuando la



representación de una sensorialidad evoca a su vez otra en el lector se producen las “sensorialités mentalisées” (Hébert, 2018: 239), es decir, las representaciones mentales que se suceden a las imágenes utilizadas por el autor a través de la tematización de determinados sentidos. Estas tematizaciones se pueden llevar a cabo poniendo en marcha varios sentidos, lo que nos llevaría a las “sinestesias tematizadas”:

Les synesthésies thématisées sont des relations hétérosensorielles (ou, d’un autre point de vue, impliquant ce qui est commun aux sensorialités, transsensorielles), homoniveaux de facto (au sein de la sphère sémiotique). Évidemment, une synesthésie peut être hétéroniveaux, par exemple en impliquant la sensorialité thématisée du goût et la sensorialité (re)représentée de la vue (Hébert, 2018: 241).

Encontramos en la novela expresiones como: “cela me permettra de situer, avec une quasi-certitude, l’ordre spatial de ses goûts et de ses dégoûts.” (Vian, 1996: 24). La combinación, en este caso, de lo visual y lo gustativo corresponde a la necesidad de materializar, estructurar y ordenar lo sensorial. Como ya sabemos, los sentidos tienen una importancia capital en la novela, modifican la acción y el progreso de la trama y están más presentes que cualquier análisis psicológico de los personajes. Lo sensorial es tema de conversación, hasta el punto de que parece ser una necesidad real de cada uno de ellos conocer con exactitud las sensaciones del otro.

Lo olfativo resulta en la novela el campo más recurrente dentro de lo sensorial. La materialización de lo que se percibe con los sentidos también se produce mediante la fusión de lo olfativo con lo visual: “Des glaces sans tain coulissaient sur les côtés et permettaient d’introduire les odeurs du printemps lorsqu’il s’en rencontrait à l’extérieur” (Vian, 1996: 25). Los olores penetran así como si se tratara de la propia luz y la refracción también fuera una propiedad de lo olfativo.

Por todo ello, llevaremos a cabo un detallado análisis de la recurrencia de determinados temas relativos a lo sensorial, así como de las relaciones entre los diferentes sentidos y esferas de presentación de esta sensorialidad.

### **3.5. Análisis de la onomástica y mitocrítica.**

Como hemos avanzado con anterioridad, cuando expusimos el análisis temático, existe un tipo de “tema” denominado “tema-personaje”:

[Los temas-personaje] se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria, al cristalizarlos, los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual. No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario, el tema - especialmente el tema-personaje - se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío susceptible de proyectar los más diversos contenidos (Pimentel, 1993: 218).

Es precisamente en estos temas-personaje donde se produce una de las mayores paradojas, pues no pueden despojarse del todo de su sentido original y a la vez se van rellenando de los matices de significado que cada nueva creación va aportando. Se produce, entonces, una “tensión” (Pimentel, 1993: 218) entre el valor ideológico aportado por el autor original, añadido al nuevo, junto con la interpretación del lector, creando una verdadera “caja de resonancia intertextual” (Pimentel, 1993: 218).

Los nombres propios nos sirven básicamente para distinguir y designar a los personajes; pero, en numerosas ocasiones, y como veremos más adelante, también permiten caracterizarlos gracias a su vínculo con realidades conocidas por el lector, por su componente mítico o cultural. Estos nombres se clasifican a su vez en: antropónimos, topónimos, cronónimos y reónimos, dependiendo de su unión con realidades de tipo: personaje, lugar, época y objeto, marca, etc. (Hébert, 2018: 91).

Desde el punto de vista del contenido al que se asocian, los nombres se pueden clasificar en función de su asemantismo, hiposemantismo, semantismo e hipersemantismo, dependiendo del hecho de que estén vacíos de contenido o que éste desborde tanto en lo denotativo como en lo connotativo.

Para estudiar el contenido relacionado con un nombre debemos tener en cuenta tanto su significado en la lengua como el sentido que aporta en el contexto en que se emplea (ibid.: 93). En función de su significado, los nombres especializados contienen únicamente temas macro genéricos, es decir, muy generales y agrupados por oposición. Por ejemplo, “Pedro” contiene los semas: /concreto/, /humano/, /animado/, /masculino/. Sin embargo, los nombres de notoriedad implican todos los tipos de sema: macrogenérico, mesogenérico, microgenérico y específico, y funcionan así como nombres comunes (ibid.: 94).

Al encontrarse en contexto, los nombres propios poseen un sentido y pueden contener los cuatro tipos de semas citados anteriormente. En un texto literario el nombre se asocia a una o varias palabras mediante relaciones de homonimia o identidad total, paronimia o identidad parcial o heteronimia. Estos vínculos se observan en las

"pruebas" (Hébert, 2018: 97) que nos ayuden a identificarlos, como relaciones con otros nombres. Es esencial recordar que: "[...] toute interprétation doit se fonder sur le sens potentiel actif (que l'auteur en soit conscient ou non) au moment de la production de l'œuvre et pas (seulement) de l'interprétation de l'œuvre" (ibid.: 99).

La intención de la asociación de los nombres propios reside básicamente en actualizar al menos un sema del mismo, virtualizarlo, activarlo o desactivarlo. A su vez, esta relación puede ser de un ser humano a otra cosa o entre seres humanos y suscitar realidades lingüísticas, espaciales, temporales, evaluativas o sociológicas (ibid.: 100-103). Las relaciones entre los nombres propios de la novela *L'Écume des jours* resultan un punto esencial para el análisis de los personajes, estableciéndose ya en la onomástica la clave para muchas de las relaciones.

Mais ici *Chloé* apparaît comme la métathèse de Colin, qui est un diminutif de Nicolas. [...] Vian élabore avec beaucoup de soin, dans chaque roman, le système des noms propres [...] Nicolas par fausse étymologie se scinde en *Colas*, qui fait série avec Colin et Chloé, et en *Ni*, qui as sonnè avec Alise et Isis (Gauthier, 1973: 59).

Dedicaremos particular atención al análisis de la onomástica en nuestro estudio por cuanto el significado de los nombres no está exento de importancia en la novela que nos ocupa. Por ejemplo, Nicolas significa etimológicamente "victoria del pueblo" del griego *nikê* (victoria) y *laos* (pueblo) (Barbé, 1994: 355).

Procederemos, pues, a realizar una búsqueda de los nombres propios presentes en la novela. Una vez realizado este paso, revisaremos la relación de cada uno de ellos con los demás nombres del texto para, finalmente, comprobar el uso de los mismos fuera del texto.

No sólo analizaremos la utilización del nombre para los diferentes personajes, sino también la del apellido, pues aunque la mayor parte de ellos serán llamados por su nombre, y sólo unos pocos, como Mangemanche o Partre, aparecen mencionados por su apellido. En ambos existen además procesos asociativos en los que nos detendremos. En otros casos, como el de Chloé e Isis, será inevitable establecer una relación entre las deidades y los personajes, que en todos los casos corresponderán al modelo propuesto por la onomástica, al menos parcialmente.

Debemos analizar las referencias a lo mitológico en la novela como oportunidades de metáfora. Vian no escoge a Isis por su historia, sino por el concepto que representa y lo que ello puede significar en la trama que ha ido tejiendo. Estas imágenes ayudan, además, a conformar la figura superior: la alegoría.

Los dioses son metáforas evidentes de la trascendencia. Y, según mi comprensión del mundo mitológico, las divinidades e incluso las personas han de entenderse en este sentido como metáforas. Se trata de una comprensión poética, al modo de las palabras de Goethe al final del Fausto: “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” [Todo lo transitorio no es más que un símbolo]. El símbolo es aquello a lo que trasciende toda palabra, todo vocabulario y toda imagen (Campbell, 2015: 169).

### **3.6. Análisis de los personajes: narratología.**

En su sentido más amplio, un personaje es “une entité anthropomorphe impliquée (ou susceptible de l’être) en tant qu’agent (ou sujet) dans l’action thématisée (c’est-à-dire « racontée » dans les signifiés) et fictive d’un produit sémiotique (un texte, une image, etc.)” (Hébert, 2018: 168). Sin embargo, esta definición provoca confusión en el término “antropomórfica” y en su voluntad como agente. Este problema se ve resuelto con la distinción entre “actante” y “actor” propuesta por la semiótica.

[...] un actant est une entité qui joue un rôle dans un processus (en gros, une action) et/ou une attribution (l’affectation d’une caractéristique, d’une propriété à quelque chose). [...] Un acteur est une entité qui remplit au moins deux rôles (ce peut être, par exemple, le même rôle pour deux processus ou attributions ou plus) dans un produit sémiotique donné (par exemple, tel texte). Par exemple, celui qui se lave est un acteur puisqu’à la fois agent de l’action (il la fait) et patient de cette action (il la « reçoit »). En conséquence, un acteur se trouve à un niveau hiérarchiquement supérieur aux actants, qu’il subsume, englobe (Hébert, 2018 : 168).

Greimas distingue seis tipos de papeles que pueden ser efectuados por el actante: sujeto, objeto, destinatario, destinador, adyuvante y oponente.

Desde el punto de vista ontológico, un actor puede ser tanto un ser antropomorfo como un ser inanimado o un concepto por el que el héroe pueda luchar. Los pasos de una entidad a otra, denominados “transformaciones inter-ontológicas”, se producen a menudo en literatura, y en *l’Écume des Jours* deben ser analizados con profundidad, ya que definen procesos esenciales en el relato, de la humanización a la cosificación o incluso vegetalización.

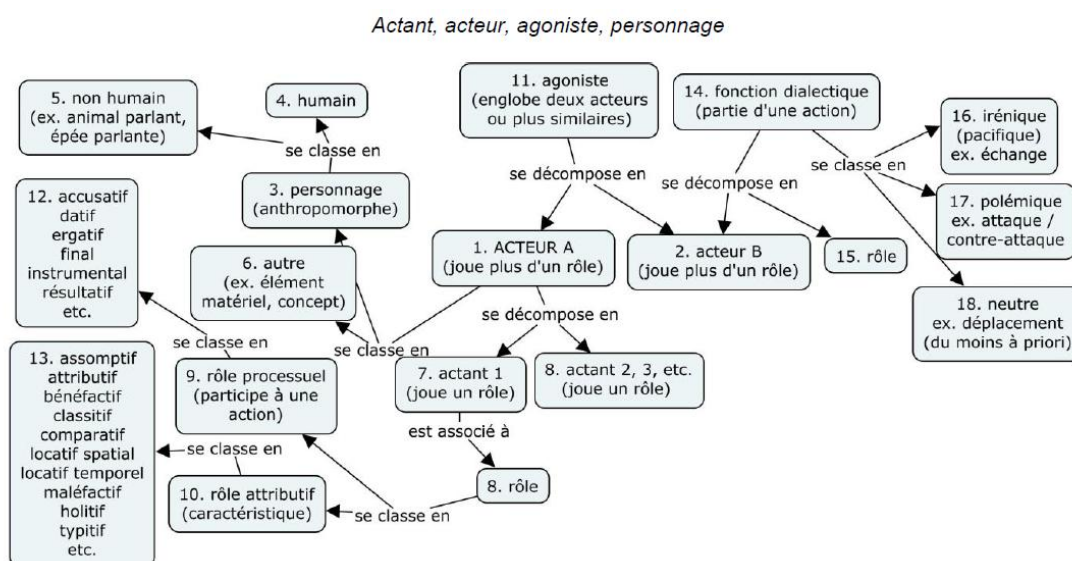
Selon la nature ontologique du point d’arrivée de ces associations ou de ces transformations, on parlera d’humanisation, de personnification (par exemple, une chose, un animal vu comme un

humain ou changé en humain), de chosification (par exemple, un humain, un animal vu comme une chose ou changé en chose), d'animalisation, etc. On peut adjoindre à ces termes désignant des associations fréquentes d'autres termes désignant des associations plus rares : végétalisation, minéralisation, conceptualisation, etc. (Hébert, 2018 : 173).

En cuanto a la descripción de los personajes, varios elementos pueden ser analizados: el aspecto físico y psicológico, el intelectual e ideológico, el relacional y social y sus pensamientos, palabras y acciones (Hébert, 2018: 169). Además, se pueden tener en cuenta las relaciones entre las fuerzas que los mueven, diferenciándolas entre “irénicas” y “polémicas”.

Des forces de types différents peuvent s'affronter, parfois même au sein d'un même personnage ou acteur, et une lacune dans une force peut être plus que compensée par l'intensité d'une autre force (par exemple, l'intelligence supérieure du héros lui donnera l'avantage sur l'extraordinaire force brute du dragon) (ibid.).

A continuación proporcionamos el esquema que resumiría las ideas de actante y actor, así como sus relaciones con los términos “agonista” y “personaje”:



(Hébert, 2018: 170)

Teniendo en cuenta todos estos elementos que rodean el concepto de personaje, el análisis se llevará a cabo desde lo más concreto, como lo referente a características físicas, hasta lo más complejo, centrado en los papeles como actantes y las relaciones que se establecen entre ellos.

### 3.7. Sociocrítica, etnografía y biocrítica.

La sociocrítica estudia las relaciones que se establecen entre la literatura y la sociedad. Más concretamente analiza de qué forma se representa lo social en el texto.

Para realizar este análisis, paralelo al de la etnografía, es preciso partir del principio de autonomía de la sociedad real con respecto a la que se representa en el texto. Así, esta ciencia se alimenta de la sociología pero requiere de una reinterpretación de los datos. Los aspectos en los que se detiene la sociocrítica son las clases sociales, incluyendo socioprofesionales, geosociales, económicas y generacionales; las instituciones y las ideologías. A cada clase social le corresponde una ideología y a cada una de estas últimas, un discurso (Hébert, 2018: 199-202).

Todo texto propone una ideología que exalta frente a otras que se le oponen. (Ibid.: 204). En *L'Écume des Jours* el pacifismo se muestra por oposición al afán por la guerra y la violencia gratuita. Además, estas ideologías se centran a menudo en algunos de los personajes, como sucede en el caso de Alise y su individualismo.

La oposición social general entre dominante y dominado está presente a lo largo de la obra como constante en las parejas: hombre/ mujer, rico/ pobre. Existe otra cuestión relativa a este último punto que también debemos tener en cuenta, y es el concepto de trayectoria social (Ibid.: 213). La riqueza de Colin en el comienzo de la novela no nos lleva a imaginar que se verá obligado a trabajar para poder curar a Chloé al final. Observamos en este sentido un deterioro que va acompañado del empeoramiento de la salud de ella y a una naturaleza que va licuando el decorado de la acción. La regresión social va de la mano de esta "vuelta a la tierra", la destrucción de la civilización que analizaremos gracias al enfoque ecocrítico.

Otro elemento de la sociocrítica que cabe analizar en esta tesis es el de la institución de la Iglesia, como cargada de clichés y arcaica. Aunque no es el tema central de este estudio, sí marca las relaciones entre personajes y la forma que tienen de vivir la tragedia.

## **Veinte años en los 40<sup>104</sup>**

La biocrítica no solo se refiere a la parte estrictamente personal del autor, la relación con su madre y con el resto de mujeres que de una u otra manera estuvieron presentes en su vida. Boris Vian fue un hombre abierto, con una intensa vida social y una personalidad que le ofreció la posibilidad de obtener una visión caleidoscópica de la realidad, con todos sus matices, sus cambios, sus variedades. Aunque el autor nunca habló de texto autobiográfico, varios críticos señalan los matices de su vida que impregnaron su obra y que, de forma consciente o inconsciente, dieron cuenta de ella en algunos detalles. Aún cuando el pudor de Vian por su vida personal nos revela “un refus certain de complaisance narcissique” (Pestureau, 1980: 46), al observar la obra en detalle la sensación es contradictoria.

[...] dans cet après-guerre qui voit s'effacer les frontières entre roman, document et autobiographie, on constate l'affluence de matériaux autobiographiques chez Vian aussi, et l'usage de divers masques ou pseudonymes chargés de mal dissimuler la résurgence des confidences, des obsessions, de l'en-deçà ou l'au-delà de la conscience (Pestureau, 1980: 46).

Para llegar a su concepción de la mujer, a la importancia que tendrá dentro de su obra, debemos entender cuál es este papel en la vida del autor, y para ello, habrá que estudiar en profundidad la parte biográfica.

No podemos olvidar tampoco el enfoque etnográfico, entendiendo por etnografía:

[...] la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas).[...] La articulación entre las prácticas y los significados de esas prácticas de las que se ocupa la etnografía, permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de unas personas sin perder de vista cómo éstas entienden tales aspectos de su mundo (Restrepo, 2016: 16).

La época de la ocupación alemana es un momento difícil para los franceses afincados en París. Un análisis de la vida cultural en la ocupación nazi será esencial para entender el concepto de la guerra como el acto más absurdo que pueda ser llevado a cabo por el ser humano. También será determinante la visión de la mujer en una

---

<sup>104</sup> Este es el título de uno de los capítulos de Marchand en el que se refleja cómo fue el hecho de tener veinte años en la década de los 40, la importancia de ser joven durante la ocupación y lo que constituirá la base de la intelectualidad de la “rive Gauche” en París (Marchand, 2009: 45).

sociedad que está mutando y en la que los papeles de lo femenino y lo masculino se sitúan quizá en uno de los momentos críticos para el cambio.

[...] la vida durante la ocupación no fue una fotografía en la que un solo momento representara todos los demás, sino un drama en evolución constante, un bullicioso escenario en el que coexistieron necesariamente lealtad y tradición, comida y hambre, amor y muerte, y en el que incluso la línea que separaba el bien del mal, *la résistance* de los *collaborateurs*, parecía desplazarse según los acontecimientos. Esa verdad era también aplicable al mundo de la cultura, cuyos principales exponentes actuaron del mismo modo que lo hizo el resto de la población, sólo que en su caso había mucho más en juego: su vocación artística los convertía en modelos de conducta [...] (Riding, 2011: 12).

Se trata de una sociedad en pleno proceso de transformación, machacada por la guerra que marcará sin duda el carácter antimilitarista de la novela, pero también, y lo que nos resulta aún más interesante, de una sociedad en la que la función social de la mujer se encuentra en plena mutación, por lo que importa analizar en la novela con particular atención la forma de representar el papel de la mujer.

Tener veinte años en los años cuarenta no era cualquier cosa, como el propio Vian recordaba a veces (*Boris VIAN – Un siècle d'écrivains : 1920-1959*, 19-6-1996<sup>105</sup>) y muchos de los que escribieron sobre él también afirman. La visión del mundo de un joven en la época no puede ser más contrariada: el espíritu de libertad que caracteriza la juventud se ve pulverizado por la guerra y frenado por la ocupación. Y nuestro autor, como buen joven inconformista “[...] jamais il n'a cédé sur l'essentiel, jamais il n'est rentré dans le moule, jamais il n'est devenu un Français moyen. Or, par ces temps de non-conformisme, devenir un Français moyen, s'insérer dans la majorité silencieuse, c'est pour un jeune, le comble de l'abomination” (Beauvarlet, 1982: 26).

Aunque contrario a pertenecer a grupos, lo cierto es que el movimiento *zazou*<sup>106</sup>, por estética y por su relación muy estrecha con la música jazz y el swing, encaja bien con muchos de los elementos de la novela: las rayas, los colores y el ambiente de las fiestas son elementos a analizar bajo ese prisma.

Mientras tanto, en esta Francia de los años cuarenta, la mujer comienza a ser cada vez más agente del cambio, actriz obligada de una sociedad en la que aún le cuesta

---

<sup>105</sup> URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ZJbFPcz9U>

<sup>106</sup> Se dice que el apelativo fue creado por Cab Calloway en su “Zah Zuh Zah” en 1933, refiriéndose al jazz, un ritmo que llegó de Estados Unidos en los años 20 a Francia. Pasó después a designar una estética y una filosofía de un sector de la juventud unido por la música y el antimilitarismo (Iglesias, 2014: 91-96). Este tema será tratado en profundidad en el punto 4.8. de esta tesis.



encajar como intelectual. *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir (1949), establecerá en este sentido una perspectiva bastante clara de lo que supuso ser mujer en esta década.

### 3.8. Ecocrítica y simbolismo de los colores.

Conviene comenzar por explicar el concepto de ecocrítica y por qué este enfoque es pertinente en la novela *L'Écume des jours*. Comencemos con un extracto de Michel Serres comentando el cuadro de Francisco de Goya:

Una pareja de enemigos, esgrimiendo unos garrotes, se pelea en medio de arenas movedizas [...] El pintor –Goya– hundió a los duelistas en el barro hasta las rodillas. A cada movimiento un agujero viscoso los traga, de tal forma que gradualmente se van enterrando juntos. ¿A qué ritmo? Depende de su agresividad [...] Los beligerantes no adivinan el abismo en el que se precipitan: desde el exterior, por el contrario, nosotros lo vemos perfectamente. [...] En la actualidad: ¿no estamos olvidando el mundo de las cosas mismas, las arenas movedizas, el agua, el barro, las cañas de la ciénaga? (Serres in Bula Caraballo, 2009: 63)

Este párrafo es revelador para nosotros, aunque no tanto en el aspecto descrito por Bula Caraballo, que analiza nuestra postura con respecto a los problemas medioambientales, cada vez más sumidos en la propia destrucción de la naturaleza que vamos causando. Es esencial destacar varios de los términos que se utilizan para describir esta simbiosis de los humanos con lo natural: arenas movedizas, barro y ciénaga. Todos estos aspectos están relacionados con la parte de la naturaleza que nos hace experimentar su poder destructor, nos hace convivir con el entorno “a la fuerza”, observarla y pensarla por obligación. La humedad constituye uno de los elementos que más utiliza el ser humano para aludir a los efectos que lo natural ejerce en el ser humano, normalmente negativos. Por otra parte, el “abismo”, ese “agujero viscoso” por el que van cayendo los dos personajes, tiene una gran similitud con las imágenes que percibimos en *L'Écume des jours*, con la espiral-sumidero en la que uno a uno, nuestros personajes van siendo absorbidos por la tierra.

Sin embargo, explicándolo de este modo, estaríamos contradiciendo uno de los conceptos esenciales de la ecocrítica: centrar el enfoque en lo natural, o en su relación con el ser humano, pero deshaciéndonos de concepciones antropocentristas en las que todo es juzgado por, a través de y para el hombre. Ciertamente es que nuestra forma de acercarnos a la naturaleza y de analizar la forma en que está plasmada en la literatura siempre va a ser a través del lenguaje: herramienta creada por el ser humano, en principio “no natural” (Bula Caraballo, 2009: 68).

Aún así, debemos entender que entre el ser humano y la naturaleza existe una interconexión necesaria: “El pensamiento ecológico es necesariamente holista; contempla la relación entre las partes y el todo y entre partes aparentemente distantes, y contempla causalidades bidireccionales y circulares” (Bula Caraballo, 2009: 64). Lo natural influye en la manera en la que “codificamos” la realidad: “[...] los egipcios antiguos no dividirían el mundo de manera dualista si el Nilo no dividiera, de la misma manera, su entorno [...]” (Bula Caraballo, 2009: 67).

Este concepto está en relación con lo que Greimas denominaba “semiótica del mundo natural”: él, “avec son hypothèse de la sémiotique du monde naturel, considère même le monde naturel, le monde physique, comme une sémiotique, c’est-à-dire un système fait d’un plan des signifiés et d’un plan des signifiants” (Hébert, 2018: 240). Descifrar esta semiótica traducida en metáforas en nuestro texto será parte esencial del análisis de *L’Écume des Jours*.

El término *ecocriticism* fue acuñado por William Howarth en su ensayo “Some Principles of Ecocriticism”, escrito en los años 70. La ecocrítica como tal nació hacia principios de la década de los años 1990 y su escuela fue fundada por miembros de una asociación de literatura del oeste americano que unieron su interés por la literatura y por la naturaleza. Esta agrupación evolucionó en la ASLE (Asociación para el Estudio de la Literatura y el Medio ambiente<sup>107</sup>), que a su vez dispone de una revista: la revista ISLE (*Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*), recientemente incorporada a la Oxford University Press. El mayor impacto se ha alcanzado en Estados Unidos, en Alemania y en Reino Unido, sumándose en España el grupo GIECO (Flys, Marrero y Barella, 2010: 15).

La relación del lugar con la identidad y su representación dentro de las obras literarias es un tema frecuente en la literatura [...] la ecocrítica procura fijarse en la materialidad física y científica del lugar, pasando de lo abstracto, pasivo o simbólico a lo tangible, todo ello con una clara concienciación ecológica. Las relaciones con el paisaje pueden ser de diversos tipos, desde la negación de toda interdependencia con el entorno, a una estrecha interrelación entre seres humanos y no-humanos (Flys, Marrero y Barella, 2010: 17).

Tiene sentido utilizar este enfoque si atendemos a la parte más biográfica de Boris Vian. Para él no existe, ciertamente, una división entre lo científico y lo humanístico, ingeniero de profesión y vocación y hombre de letras a tiempo completo. En su obra, además, no encontramos frontera entre lo humano, lo animal, lo vegetal o

---

<sup>107</sup> Fundada en octubre de 1992, en inglés: “Association for the Study of Literature and Environment” (Flys, Marrero y Barella, 2010: 15).

incluso lo mineral. Todos estos mundos se mezclan, se solapan, y elementos de uno toman características del otro invariablemente: animales que poseen actitudes humanas, objetos que se mueven por voluntad propia o personajes como el de Chloé, que es convertida prácticamente en un objeto por obra de un nenúfar, la flor natural.

La literatura y el análisis que hacemos de textos literarios pueden hacernos entender las relaciones entre campos aparentemente inconexos, como la ciencia y el arte.

Si bien la ciencia busca la complejidad, la busca *mediante* el reduccionismo; el arte, por su parte, sugiriendo, evocando y produciendo múltiples sentidos, puede servir para comprender la complejidad *como* complejidad, la totalidad *como* totalidad. (Bula Caraballo, 2009: 66)

La ecocrítica supone, pues, un acercamiento a lo natural entendiéndolo como “actor” (Bula Caraballo, 2009: 67), personaje activo de la realidad que ya no supone el simple decorado de la acción o un elemento secundario accesorio. Además, en Vian, nos ayudará a poner atención a lo natural, fijarnos en la extraña manera en que se presenta, por su visión artificial. Así, viendo la transformación que Vian hace de la naturaleza a manos de los personajes humanos, tenemos la “[...] posibilidad de quebrar la tensión entre texto y referente, cosa y lenguaje, mediante su exacerbación” (Bula Caraballo, 2009: 69). Seremos capaces de comprender mejor varios puntos esenciales de esta tesis: la visión del espacio físico y la naturaleza húmeda como un organismo vivo, el tratamiento de la enfermedad de Chloé y su representación en la novela, así como la relación entre las metáforas florales y la ficción novelesca de Vian. La forma y el enfoque con que son tratadas estas temáticas nos ayudarán a perfilar la imagen femenina en la obra.

También comprobaremos que lo cromático es esencial en la novela. Verbos como “regarder” o sustantivos como “regard” están presentes de continuo, tanto en la visión más directa como en los juegos de cristales, reflejos o espejos.

La relación con la literatura surrealista se muestra más que en ningún otro aspecto quizá en el tratamiento de los colores en la novela, donde cobra importancia la simbología de muchos de ellos y las mezclas sinestésicas que aparecen en expresiones como “argent sablé” (Vian, 1996: 98). El color es testigo, pero también es co-protagonista de muchos de los momentos cruciales de la novela, como el día de la boda.

Se impone, por tanto, llevar a cabo un estudio pausado de la función y simbología de la paleta de colores utilizada por Vian. A través del análisis cromático de la novela, podremos desentrañar desde la obsesión del autor por algunos de ellos, como su adorado amarillo, hasta la evolución de la naturaleza y el decorado: del pastel al plumizo.

## CAPÍTULO IV: LA VIDA EN LA QUE TODO CUENTA: BORIS VIAN ÚNICO Y MÚLTIPLE.

La breve vida de Vian no cabe en una novela, aún menos en un párrafo, pero esta cita ofrece una pincelada de lo que significa verdaderamente el concepto “polifacético”:

Tragique, l’anarchiste doux, l’agitateur des langues, [...] le chanteur malgré lui, le pataphysicien. Boris Vian, une vie, des *Vies Parallèles*<sup>108</sup> comme le dit Noël Arnaud, *Bison Ravi le baron Visi*<sup>109</sup>, le trompettiste de Saint Germain des Prés. (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>110</sup>)

El hombre que no quería morir sin haber explorado todo lo explorable y experimentado todo lo posible fue capaz de crear una obra de arte que, como el buen vino, va madurando a medida que pasan las décadas. Infatigable escritor, conmueve sin quererlo, revoluciona sin ninguna intención de hacerlo y divierte muy intencionadamente. Una personalidad que no es de ninguna manera ajena a su propia obra y una obra que conjuga temáticas y estéticas muy variadas, difícil de encajar en un solo género y más que única en su especie.

Boris Vian no es un hombre, son cien; y cada uno de ellos parece querer mostrar una faceta diferente de un mundo complicado, en continuo cambio, en el que el autor, sin embargo, encaja a la perfección. Como quisiera ya revelarnos su apellido, el arte tiene infinitas vías, y es que esta sería su etimología, que toma del italiano el significado de “vía”, “vista” (Marchand, 2009: 17). Respondiendo a este aspecto, Vian prueba, en cada etapa de su vida, una forma diferente de expresión artística, desde la música, siempre presente en su vida y en sus obras, hasta el arte dramático o los famosos “collage”. Cuando se topa con un impedimento para su creación, como el pleito que sufrió durante años por la publicación de sus obras con el pseudónimo Sullivan<sup>111</sup>, quema esa etapa, y como el Ave Fénix, resurge de sus cenizas en una nueva forma de creación: teatro, música, pintura, cine se suceden como pasos necesarios en un proceso global de arte.

---

<sup>108</sup> Título de la obra de Noël Arnaud: *Les Vies Parallèles de Boris Vian* (Arnaud: 1981), esencialmente biográfica.

<sup>109</sup> Estos son algunos de los múltiples pseudónimos que adoptó Vian a lo largo de su vida. Este tema está detallado en el capítulo II de esta tesis, en el apartado 1.1.1. “Presentación del autor y su obra”.

<sup>110</sup> Émission diffusée sur France Culture. Par Simone Douek, et Anna Szmuc. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

<sup>111</sup> La publicación de su obra *J’irai cracher sur vos tombes* en 1946 bajo el pseudónimo Vernon Sullivan llevará a Vian a tener problemas con la justicia y a crear una mezcla entre mito y polémica que arrastrará toda su vida.

Único, enemigo acérrimo de lo anodino, encuentra en la creación su lugar de trabajo favorito. No se trata de una personalidad múltiple, es el mismo autor que se multiplica y parece tener el don de la ubicuidad para modelar su mundo siempre hacia algo artístico. No importa si es una sucesión de notas, de sonidos o una estructura sintáctica, todo sufre en sus manos la metamorfosis de su genialidad.

Músico de jazz, cantante, compositor, ingeniero, periodista, traductor, novelista, poeta o dramaturgo, todos estos Vian juegan y se divierten, disfrutan de la vida y son, ante todo, mentes creativas y creadoras. Pero hay una coherencia que los une a todos, unas temáticas invariables y una simbología compartida por muchos de sus “yos”.

#### 4.1. El refugio familiar: casas que fueron más que paredes.

Boris Vian nació en una familia acomodada en Ville d ‘Avray (París) el 10 de marzo de 1920. El amor de su madre Yvonne Ravenez por la música, junto con los intereses artísticos de todo el entorno familiar, marcarán una vida que no se entiende sin banda sonora.

La musique jazz est présente tout au long du livre, de façon directe (morceaux joués) ou de façon moins directe (rues, enseignes portant le nom de compositeurs, allusions à la Nouvelle-Orléans...). L’auteur ajoute même des « z » pour signer jazz dans certains de ses mots (Doublezons,...)[...] Ce sont les titres de Duke Ellington qui sont principalement mis en exergue dans *L’écume des jours*. Ainsi Chloé est à la fois la femme que Colin épouse, qui tombe malade à cause d’un nénuphar (une fleur des marais) qui pousse dans son poumon, et le titre d’un morceau de Duke Ellington *Chloe (Song of the Swamp)* (« Chloé – la chanson du marais » en français). Cette chanson constitue le « thème » du livre. Elle accompagne toute l’histoire d’amour. (Jalbert, 2014<sup>112</sup>)

---

<sup>112</sup> <http://www.shutupandplaythebooks.com/lecume-des-jours-boris-vian/> el 13 de enero de 2019. La misma página facilita una lista de la música que aparece en la obra por orden cronológico que resulta muy interesante si se quiere utilizar como “banda sonora” de cada parte en su lectura.

#### Playlist :

(par ordre d’apparition dans le livre)

- Duke Ellington – *Black and Tan Fantasy* (Enregistré en 1927, ce morceau a été composé par Duke Ellington et Bubber Miley. En 1929, Dudley Murphy fait un film sur l’orchestre de Duke Ellington et le nomme identiquement)
- Billie Holiday – *Loveless Love* (1941)
- Duke Ellington – *Chloe (Song of the Swamp)* (Standard de jazz, ce morceau date de 1927. La musique est de Charles N. Daniels et les paroles de Gus Kahn. Interprétée et enregistrée par différents artistes, la version de Duke Ellington et son orchestre, datant de 1940, en est l’une des versions instrumentales des plus respectées. Dans *l’écume des jours*, le titre est cité 7 fois)
- Concerto pour Johnny Hodges (Le saxophoniste Johnny Hodges faisait partie de l’orchestre de Duke Ellington. Ce concerto est imaginaire mais rappelle le *Concerto for Cootie* (pour Cootie Williams, trompettiste, membre de l’orchestre de Duke Ellington))
- Duke Ellington – *The Mood to be Woood* (1944)

Su primera casa sirvió efectivamente de telón ante una terrible realidad política. Aunque la guerra le hiciera perder a uno de sus tíos, todo lo referente al conflicto era tema tabú en un hogar en el que prefirieron crear una burbuja, un micromundo centrado en la música y el cultivo de lo intelectual en todas sus versiones posibles. Un verdadero refugio, algo inconsciente y poco comprometido con el entorno social y político, pero que creó un perfecto caldo de cultivo para la creatividad.

Les valeurs familiales sont égoïstes et à usage interne plutôt que tournées vers l'extérieur. Il s'agit de se bâtir un bonheur douillet qui ne doive rien à personne, de former avec les enfants un clan qui puisse résister les attaques du dehors. Le monde extérieur est hostile; il faut autant que possible soustraire les enfants à son influence néfaste, et surtout les enfants maladifs comme Boris (Rybalka, 1969: 25).

Vian creció en un ambiente festivo, relajado, en el que su padre insiste en que disfruten de la vida y que no pierdan el buen humor. Además, la cultura tenía siempre cabida en su casa: música, clases particulares y una gran biblioteca en la que comenzó su gusto por la lectura. A los ocho años, ya conocía a algunos de los que serían inspiración de sus futuras obras: Molière, Twain, Andersen, Grimm, Carroll, Maupassant, Victor Hugo, Rabelais o Marcel Aymé (Marchand, 2009: 17-22).

En cuanto al amor por lo anglófono, parte de varias influencias, una de las primeras fue Louis Labat<sup>113</sup>, un anglicista amigo de la familia con el que no solo pudo tener un acercamiento al idioma que más tarde convertirá en labor de traductor, sino que además le permitió el conocimiento de la literatura inglesa y americana, que constituirá la base temática de algunas de sus obras, y de donde obtendrá referencias culturales. Después, y ya de la mano de Michelle, conocerá a autores como Virginia Woolf, Oscar Wilde, J R Kipling, Aldous Huxley, Ernest Hemingway, o Henry James.

Ni el crack de 1929 consigue impedir a la familia llevar una vida fabulosa. Se mudan a la casa del guarda y Paul Vian se ve obligado a comenzar a trabajar, pero el

---

●Duke Ellington – *Slap Happy* (Pour ce titre enregistré en 1938, Duke Ellington est accompagné de Billy Taylor (son contrebassiste de 1935 à 1939) qui jouait en « giflant » les cordes de son instrument)

●Duke Ellington – *Blues of the Vagabond* (1929)

●Duke Ellington – *Misty Mornin'* (1928)

●Duke Ellington – *Blue Bubbles* (1927)

●*A la salade* (Boris Vian cite cette chanson en fin de roman. Pour ne pas dévoiler le dénouement je n'expliquerai pas dans quel contexte. Chanson réelle ou imaginaire, aucune idée...)

<sup>113</sup> En la época, traductor entre otros de Arthur Conan Doyle, H. G. Wellington o Walter Scott. Poeta, periodista y crítico teatral.

dramatismo no cabe en la casa Vian, que continúa su pacífica existencia sin borrar la sonrisa. Amante del cine, de los coches bonitos, la velocidad y las novelas inglesas, Paul Vian le deja a su hijo en herencia su amor por vivir y disfrutar de la vida. Yvonne, esta “mère Pouche” siempre preocupada en exceso por sus pequeños<sup>114</sup> era: “Mère de famille à temps complet, harpiste à temps perdu [...]” (Marchand, 2009: 21).

Arpista, madre siempre preocupada y controladora, fue sin embargo la gran influencia musical de Vian en su infancia. Autores como Satie, Ravel, Manuel de Falla, Schubert, Chopin o Debussy (Ibid.: 12) comenzaron a resonar en la casa creando un ambiente en el que ningún momento se comprendía sin banda sonora.

Angoulême es el segundo refugio de Vian, tras su paréntesis de conciencia histórica y política en su casa familiar. Sus estudios en la Centrale siguieron con este estado de semi-aislamiento en el que las preocupaciones de la guerra parecían ajenas al autor (Arnaud, 2004: 14).

Pero incluso durante la guerra, en el tiempo que vivió con Michelle, la escasez de medios se toma con humor y se le resta dramatismo:

Pendant la guerre (...) on n'avait rien à manger. Pour les surprises-parties, chacun se débrouillait pour amener quelque chose. Certains apportaient de figues sèches. Parfois, on récupérait le liquide qui coulait de ces sacs de jute pour en faire des cakes. On disait qu'on mangeait du *poil de chameau*. (Marchand, 2009: 66).

Este entorno educativo, rodeado de comodidades, cuidados y sobreprotección harán de él, sorprendentemente, un hombre lleno de inseguridades y contradicciones. Este contexto en el que se desarrolló su infancia va a marcar, para muchos críticos<sup>115</sup>, el comienzo de sus “desdoblamientos” de personalidad. Empieza entonces su necesidad de crear otros “yo” con los que poder tomar perspectiva y, en ocasiones, evadirse de esa artificial burbuja de confort.

---

<sup>114</sup> Esta “mère Pouche” aparece como personaje en *Les fillettes de la reine*, una trilogía no publicada del autor, encarnada en Clémentine, una devota madre que se sacrifica por sus hijos hasta el punto de dejarse abandonar. Vian siempre vio en el exceso de preocupación de su madre este amor sin condición, a veces enfermizo, de la sobreprotección más absoluta, una muestra de amor puro, aunque a menudo, sobre todo en lo referente a su enfermedad, le resultara agobiante y excesivo.

<sup>115</sup> Entre otros, Rybalka defiende la idea de la necesidad desde la infancia de crearse otras identidades que le permitieran una mayor libertad. Este tema será estudiado más en profundidad en el apartado 7.6 de esta tesis, dedicado a los personajes desdoblados.



## 4.2. La vida a toda velocidad.

Su pasión por la velocidad, unida a la técnica que dominaba gracias a sus estudios en Centrale, provocó que fuera un auténtico apasionado de los coches. Varios fueron los que tuvo y cuidó durante su vida y cada uno de ellos tendrán su importancia hasta el punto de que se convertirían casi en símbolo para él. Este hecho encaja bien en el concepto de la época en la que los coches son símbolo de belleza, de control e incluso a veces se los relaciona con la sexualidad.

Sorprendentemente, Vian tuvo que esperar a tener 27 años para obtener su carnet de conducir. En parte, esta cuestión responde al hecho de que, durante la Ocupación alemana, el uso de automóviles estaba reservado a ciertos sectores favorables al nazismo. Además, la gasolina, al igual que muchos otros bienes como el tabaco o los zapatos, era muy cara. A esto se une que la producción de coches en Francia era aún muy escasa. Sin embargo, el genio de Vian le hizo encontrar la oportunidad, y entre unos restos de coches recuperados del ejército alemán encontró el primero de los muchos que vendrían después (Arnaud, 1981: 117). Intentó repararlo fallidamente, pero será el punto de partida de uno de los mundos que produce fascinación en el autor y cuyas referencias aparecen a menudo en sus novelas.

La velocidad le causaba verdadera admiración, no solo en lo que al volante se refiere. Vivía en permanente aceleración, cambiaba de ocupación continuamente en un frenesí que le hizo llevar varias “vidas paralelas”<sup>116</sup>.

Admettez qu'en deux heures je fasse le travail qu'on me donne à faire en huit heures; je le fais en deux heures, mais au bout de deux heures je suis aussi fatigué que d'autres qui auraient mis huit heures à le faire; alors je suis obligé de changer de travail; par conséquent je suis obligé pour occuper huit heures par jour de faire quatre métiers (Vian in Arnaud, 1981: 425).

Su ritmo de vida frenético sorprendía a todo el que lo conocía. Ejemplo de ello es el testimonio de Arnold Kubler, padre de Úrsula, quien escribiría sobre él<sup>117</sup>:

Pour *Constellation* il écrivait des articles sur commande. «Travailler sur commande », cela lui allait bien. [...]Il étonnait les gens par la rapidité de son travail, par la vitesse et la dextérité avec laquelle il conduisait sa voiture. « Ou bien la machine tient, ou bien elle lâche si elle lâche c'est qu'elle ne vaut rien! » On reconnaît bien tout l'esprit de Boris Vian dans ce raccourci. Le trait d'esprit est prestesse et concision (Kubler in Arnaud, 1981: 344).

Esta pasión por los vehículos, heredada de su padre, se traslada al texto y en *L'Écume des jours* aparece en numerosas ocasiones, llevando a Colin y Chloé en su

---

<sup>116</sup> Referencia a las obras sobre Vian que publicó Noël Arnaud, con tinte claramente biográfico.

<sup>117</sup> Este extracto pertenece a un artículo que Arnold Kubler escribió en alemán llamado *Boris Vian au fil du souvenir* en el que el padre de Úrsula analizaba la relación de Vian con la patafísica.

luna de miel o sirviendo de transporte a la policía. Esta máquina, junto con el ya famoso *pianoctel* constituye un ejemplo de matiz futurista de la novela. La velocidad y la tecnología aparecen en un ambiente cada vez más invadido por la naturaleza.

### 4.3. Los fantasmas de Vian.

Dos fantasmas acecharon a Vian a lo largo de su vida, aunque nunca consiguieron derrotarlo: la muerte y la enfermedad.

Hay tres cuestiones que marcarán la vida del autor: la muerte violenta de su padre, la de su amigo al que llamaban “el Major” y la enfermedad que, desde muy joven tuvo su corazón al borde del colapso. La insuficiencia cardíaca que sufrió en la adolescencia a causa de un reumatismo marcará su trayectoria vital. Como todo en Vian, nada tiene el efecto esperado, y el hecho de permanecer encerrado en casa durante largas temporadas no provocará en él más que unas enormes ganas de vivir intensamente. La enfermedad es una vieja conocida para el autor, que lo mantiene en su habitación durante largos periodos, alrededor de los quince años, y que lo alejará de la vida de un chico de su edad, de las actividades que debían serle propias e incluso de su padre, deportista nato. Esto podría sin duda haber derivado en una amargura vital, pero no fue así. Desarrolla Vian un rechazo absoluto al miedo en cualquiera de sus formas y su espíritu, de naturaleza intrépida, le impide perder cualquier oportunidad de riesgo, de segregación de adrenalina, que lo mantendrá viviendo intensamente hasta los 39 años.

La enfermedad, presente desde que Vian tuviera doce años, no impidió que se casara dos veces, tuviera dos hijos, y fuera autor de doce novelas, cuatro obras de teatro y numerosas canciones. La muerte se convierte entonces en musa del autor, que siente cómo se acerca y apura cada minuto que le queda en la tierra, exprime su presente sabiéndose condenado. Esta angustia que lo apremia a llevar cien vidas en una es perfectamente descrita en su poema *Je voudrais pas crever* (Vian, 1996: 7).

Je voudrais pas crever  
Avant d'avoir connu  
Les chiens noirs du Mexique  
Qui dorment sans rêver  
[...]  
Je voudrais pas crever  
Sans savoir si la lune  
Sous son faux air de thune  
A un coté pointu  
Si le soleil est froid  
Si les quatre saisons  
Ne sont vraiment que quatre

Sans avoir essayé  
De porter une robe  
Sur les grands boulevards  
[...]  
Je voudrais pas finir  
Sans connaître la lèpre  
Ou les sept maladies  
Qu'on attrape là-bas  
Le bon ni le mauvais  
Ne me feraient de peine  
Si si si je savais  
Que j'en aurai l'étréne  
[...]  
Et les baisers de celle  
Que ceci que cela  
La belle que voilà  
Mon Ourson, l'Ursula  
Je voudrais pas crever  
Avant d'avoir usé  
Sa bouche avec ma bouche  
Son corps avec mes mains  
Le reste avec mes yeux  
[...]  
Je voudrais pas mourir  
Sans qu'on ait inventé  
Les roses éternelles  
La journée de deux heures  
La mer à la montagne  
La montagne à la mer  
La fin de la douleur  
[...]  
Tant de choses à voir  
A voir et à entendre  
Tant de temps à attendre  
A chercher dans le noir

Et moi je vois la fin  
Qui grouille et qui s'amène  
Avec sa gueule moche  
Et qui m'ouvre ses bras  
De grenouille bancroche

Je voudrais pas crever  
Non monsieur non madame  
Avant d'avoir tâté  
Le gout qui me tourmente  
Le goût qu'est le plus fort  
Je voudrais pas crever  
Avant d'avoir goûté  
La saveur de la mort...

La enfermedad está presente como personaje en la obra, encarnada en el mortífero nenúfar que se instala en el pulmón de Chloé y la va consumiendo hasta acabar con ella, pero no es la única enfermedad que encontramos en la novela. Si nos centramos más en lo psicológico que en lo físico, vemos a Chick alienado, con una obsesión enfermiza por Partre, que le hace perder todo. La enfermedad, en este caso, se presenta incluso con

signos físicos: su corazón se acelera con los hallazgos de objetos que pertenecen a Partre. Corazón acelerado o cambio súbito de color en su tez son algunos de los síntomas de su enfermizo fetichismo por el autor (Vian, 1963: 201-202).

Con todo, el autor siente una especie de fobia hacia la enfermedad. No soporta tenerla cerca, aunque vive dentro de él. No se siente capaz de convivir con su suegra, la madre de Michelle que, a su vuelta de Alemania, está muy enferma. Aunque sabe que está condenado a sufrirla y que la muerte lo persigue, Vian huye de la enfermedad, le da miedo y le angustia la idea de presenciar los últimos momentos de una persona, su sufrimiento. Esta cuestión se ve reflejada en Colin, cuando Chloé enferma, además de ser “castigado” con la obligación de trabajar, esto le sirve de huída junto con la compra compulsiva de flores. No puede enfrentarse a lo feo, al dolor, a lo corruptible del ser humano. Crea así un mecanismo de defensa contra la enfermedad que consiste en frivolar sobre ella, burlarse. Lo que podría confundirse con una crueldad o un sadismo extremos es en realidad un escudo, una defensa.

Las crisis que afectaron tanto a su corazón lo sometieron desde el principio de sus días a un estado constante de angustia. Consciente de que el más mínimo episodio médico podría conducirlo a la muerte, el autor experimentó una verdadera obsesión por la enfermedad y los posibles contagios. Tanto es así que incluso en el plano sexual, el miedo lo condujo a la inexperiencia, manteniendo su virginidad hasta su primer matrimonio con Michelle. El terror por el contagio recubre una situación delicada con respecto a la mujer que el autor intenta enmascarar tras excusas, como la espera de la mujer ideal o el rechazo a los protocolos mediocres de cortejo. Sea como fuere, esta salvaguarda de su salud se convierte en el eje de su comportamiento social con lo femenino:

*On sait que Vian, malgré les tentations qu'il ne pouvait manquer d'éprouver au cours des surprises-parties de Ville-d'Avray, est resté vierge jusqu'au mariage par crainte de contracter quelque maladie et d'aggraver son état de santé (Rybalka, 1969: 19).*

En este sentido, la intervención de Michelle, su esposa, marcará un antes y un después en su relación. Consciente del “desgaste” y de la fragilidad del cuerpo, el jarro de agua fría que supone la operación de su mujer, aunque en principio no peligrara su vida, reaviva sus temores sobre lo efímero del ser humano y del amor.

#### 4.4. Las mujeres de Vian: Alice, Yvonne, Ninon, Carole, Michelle y Úrsula.

La mente creativa de Vian tiene un importante componente social y familiar. Como ya dijéramos, Yvonne, su madre, marcará el comienzo de su interés por la música, inculcando el amor por este arte desde su nacimiento. Una madre abnegada, dedicada, quizá en exceso, al cuidado de los niños, que hizo sentir a Vian protegido y ahogado a partes iguales. Corresponde esta al ideal de madre de la época, la de las revistas, a la que no se le escapa ni un solo detalle, desde la alimentación a la ropa de sus pequeños. Este tipo de mujer no aparece en su novela *L'Écume des Jours*, aunque sí lo hará, en su versión más extrema y exagerada, en *L'Arrache Cœur*, con el personaje de Clémentine.

#### De la sobreprotectora mère Pouche<sup>118</sup> a la empoderada tía Alice.

Tanto en lo biográfico como en lo referente a la ficción creada por el autor, encontramos tipos de mujeres muy distintos. En su hogar, la diferencia entre su madre Yvonne y su tía Alice suponen un claro ejemplo de referencias contrarias. Desde su infancia los dos modelos femeninos casi opuestos proponen al joven Vian una muestra de los cambios que se estaban produciendo en la sociedad de la época. Una nueva mujer se estaba gestando, mientras la convencional “señora de su casa” seguía predominando en los hogares franceses.

On a pu dire que la Clémentine de *L'arrache coeur* avait à voir avec la mère de Boris Vian... ce n'est pas certain. Ce qui est sûr c'est que lui, il l'a vécu comme ça. C'est à dire qu'il s'est senti très emprisonné, très emmitouflé comme il a dit. Il y a là une espèce de rancune toujours envers sa mère, rancune qui ne cessera jamais de sa vie. Il y a toujours là un rapport empoisonné à la mère [...] (*Boris VIAN – Un siècle d'écrivains : 1920-1959, 19-6-1996*<sup>119</sup>).

Sin obsesionarse con interpretaciones freudianas sobre la huella de la relación con su madre, no podemos olvidar la cuestión biográfica que, como todo en la vida de Vian, impregna la obra. Así, esta madre abnegada y en cierto modo, opresora, marca claramente el personaje de Clémentine y la vida del autor que llega a afirmar:

---

<sup>118</sup> Apelativo para Clémentine, uno de los personajes de *L'Arrache Cœur*, madre sobreprotectora de la novela. Muchos críticos coinciden en señalar que encarna la figura de Yvonne, la madre del escritor (Marchand, 2009: 21-22).

<sup>119</sup> Alain Costes, crítico literario y psicoanalista, explica la difícil relación del autor con su madre en *Boris VIAN – Un siècle d'écrivains : 1920-1959, 19-6-1996*, URL:[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZJbFPcz9U](https://www.youtube.com/watch?v=_ZJbFPcz9U)

Mais on ne peut pas passer sa vie avec une mère trop affectueuse, à la sensiblerie, sans être comme du flan au lait, mou et blanc.[...], et jamais au fond ils n'auraient pu, mère poule maman, passer les vacances sans ses fils, ouyouyouye, c'est qu'il pouvait leur arriver tout à ces mecs de dix-huit ans, hein, ces tout petits.[...] Une heure de retard sur l'horaire habituel avec ma mère et c'est le commissaire de police alerté (Vian in Arnaud, 1981: 229).

Tal y como hemos apuntado, en la última novela que Vian viera publicada en vida, *L'Arrache-cœur*, que muchos autores han entendido como marcadamente autobiográfica, aparece la imagen de la madre que crea ese ambiente de sobreprotección asfixiante: Clémentine. Con todo, no se trata únicamente de una referencia a Mme Vian, sino también a Michelle Léglise, primera esposa de Vian, quien aparentemente había ido tomando esa aura de “madre” que habría acabado finalmente con la magia de su matrimonio. Así lo describe Arnaud: “Clémentine, la mère abusive qui par excès d'amour devient la geôlière et le bourreau de ses enfants, c'était à la fois Mme Vian mère et Michelle Léglise-Vian, à doses variables selon les commentateurs, un peu de l'une, beaucoup de l'autre, ou le contraire” (Arnaud, 1981: 226).

Alice Ravenet, la hermana de Yvonne, es una figura importante en la vida de Vian. Viven durante una temporada juntos, tras la muerte de su marido en la guerra y tendrá parte muy activa en la formación del pequeño Vian. Intelectual en todos los sentidos posibles de la palabra, se trata además de una mujer valiente e independiente. Será testigo de uno de los momentos más traumáticos para el autor, el asesinato de su padre el 22 de noviembre de 1944 (Marchand, 2009: 368). De este momento dramático, en el que Paul Vian muere tiroteado en su casa, fueron testigo las cuatro mujeres de la casa. Yvonne, su tía Alice, su hermana Ninon y la hija de esta, Joëlle, asistieron al doloroso momento en el que la propia Alice intentó interponerse entre los asesinos y el padre de Boris<sup>120</sup> (Marchand, 2009: 75). Esto lo marcaría para siempre, defendiendo ese modelo de mujer valiente que rechaza la pasividad: su tía.

Analizando su vida amorosa, destacamos cuatro relaciones: su amor de juventud, su novia Monette, su primera mujer, Michelle, y su alma gemela, Ursula. Ya en 1938 Vian se enamoró por primera vez de Pierrette, hija del profesor de matemáticas. Cuando el autor nos habla de sus primeras relaciones, en nada difieren de las de cualquier adolescente. Así, cuando habla de ella expone: “[...] je me disais qu'on ne devait pas

---

<sup>120</sup> Marchand afirma que esta es la versión de los investigadores sobre lo sucedido, pero hay versiones contradictorias sobre lo que pasó ese fatídico 22 de noviembre.

faire un joli couple. Ce que je pouvais m'en soucier de ce-qu'on-avait-l'air-de, c'est pas possible. Je ne me souciais que de ça, littéralement. Les filles, au fond, à ce moment-là, je les choisissais presque pour les autres [...]” (Arnaud, 1981: 29). Además de esta obsesión por el qué dirán, tenía el autor una especie de búsqueda enfermiza por la perfección que lo llevaba a no encontrar su pareja ideal (Arnaud, 1981: 32).

El caso de Monette fue diferente. Con algo más de madurez, sacará el lado más romántico del autor. Se vio separado de ella en 1939. A esto le siguió el exilio a Hossegor y el desplazamiento de su hermano al campo de Santory (Marchand, 2009: 32).

Pero un nuevo amor, el de Michelle Léglise, lo estaba esperando en su veraneo en Capbreton. Hermana de Claude Léglise, independiente, alegre, Vian la conoce en compañía del “Major”<sup>121</sup>, y de su hermano Alain, bailando *Begin the Biguine*<sup>122</sup>. Guapa, rubia, libre e inteligente, es el prototipo de mujer que fascina a nuestro autor. Escribe crónicas de cine para la revista *Bedette* y es hija de un inventor, meteorólogo y periodista, y de una profesora de filosofía. Con una educación tan rígida como lo fuera la suya, pronto se entendieron a la perfección. Se suceden entonces conversaciones sobre jazz y cine en el *Pam-Pam*<sup>123</sup> con una joven que:

[...] ne s'en tient et ne s'en tiendra jamais à son rôle de bonne fille de bonne famille. Trop consciente de sa beauté pour s'en illusionner, trop indépendante pour céder au premier venu, trop intrépide pour se soumettre à quelque diktat que ce soit, elle partage avec Boris une lucidité qui la préserve de certains préjugés et une culture [...] dont l'étendue [...] ne tarde pas à le séduire (Marchand, 2009: 61).

Por Michelle comenzó Vian a redactar los primeros bocetos de novelas y es a ella a quien dedica *L'Écume des Jours*, como recoge la dedicatoria “pour mon bibi”, apelativo cariñoso con el que se dirigía a ella normalmente. Es a ella, además, a quien Boris debe gran parte de los conocimientos de inglés que le permitieron, en ocasiones

---

<sup>121</sup> Este gran amigo de Vian será uno de los pilares más importantes para él. Lo conoce en 1940 y pronto se hacen inseparables. Hombre culto y con una enorme sensibilidad, amante de la novela inglesa y de la música americana, buen bailarín, Jacques Loustalot, que es su verdadero nombre, es el hombre de los disfraces, de las múltiples personalidades, algo que fascina a nuestro autor desde un primer momento (Marchand, 2009: 41).

<sup>122</sup> *Begin the Biguine* es una canción compuesta por Cole Porter en 1934, que en su momento el autor bautizó como “rumba Calipso”.

<sup>123</sup> El *Pam-pam* es un local en los Campos Elíseos donde se reunían los jóvenes *zazous*, se sucedían las surprise-parties y donde se escuchaba jazz, swing y bebop (Marchand, 2009: 51).

colaborando con ella, trabajar como traductor. En 1948-49 su relación comienza a deteriorarse. Las dificultades económicas y las diferencias en cuanto a las ideas del cuidado y educación de los niños les llevan directamente al fracaso de su matrimonio (Rybalka, 1969: 52-53).

Pero su alma gemela, la mujer que lo completará y que define a la perfección su ideal femenino es sin duda Úrsula Kübler.

Úrsula présente toutes les caractéristiques que Boris recherche chez une femme: une allure de mannequin, une certaine réserve, un sens inné de l'écoute. Sauvage et discrète, elle est aussi solitaire et pudique, aussi distante et lucide qu'il peut être lui-même comme Boris [...] (Marchand, 2009: 192).

Una vez perfilado el plano amoroso y familiar, no podemos concluir este capítulo sin señalar la influencia de Simone de Beauvoir. Sabemos que se conocieron en 1946, coincidiendo con las publicaciones de Vian en *Temps Modernes*, revista en la que también publicaba Sartre. Desde el primer momento, Vian quedó fascinado por el carácter y la fuerza de Simone, con la que compartirá tertulias y *surprise-parties*. En *L'Écume des Jours*, la Condesa de Bovouard<sup>124</sup> es el personaje que materializa a Beauvoir en la novela, al tiempo que su ropa, aquel traje que Chick le regala a Alise porque en un bolsillo hay un documento del filósofo Partre, convierte a nuestro personaje Alise en Simone (Vian, 1996: 194). El disfraz la transforma en la escritora y le da el empuje para comenzar con la acción.

#### **4.5. Vian a ritmo de jazz.**

Quince días después de la Liberación de París, Boris Vian conoce a Claude Léon. Entonces, este amigo de Vian tocaba en una orquesta en la que también estaba Claude Abadie y juntos comenzaron a tocar en la formación "orchestre Claude Abadie", como *amateurs* que en ocasiones cobraban en comida (Arnaud, 1981: 90). Es en este momento en el que el contacto del novelista con la cultura americana es aún mayor, ya que la orquesta tocaba para el ejército estadounidense en el Rainbow Corner, un local de moda en París. Se trata de un comienzo modesto que no les impide ganar el torneo internacional de jazz amateur en Bruselas en 1945. Son tiempos difíciles para el jazz en Francia. En una época en la que esta música se considera decadente por una parte

---

<sup>124</sup> Este es el nombre escogido para el personaje que en la novela también estará relacionado con Partre-Sartre.



importante de la población, Vian y su orquesta son los encargados de hacer renacer el ritmo de las cenizas (Arnaud, 1981: 94-98).

Pese a las continuas recomendaciones sobre su salud que intentaban alejarlo de su apasionada relación con el jazz y su faceta de trompetista, Vian hizo oídos sordos a parte de su entorno y, como ya lo hiciera un sector de la juventud de la época, sucumbió a los encantos de esta música negra llegada de Norteamérica. Por gusto y a la vez por reacción a las continuas prohibiciones, se convierte este ritmo en su banda sonora. Vian será miembro de varias orquestas con el clarinetista Claude Abadie (Clouzet, 1971: 17). El jazz constituye para Vian no sólo una pasión, un modo de vida, sino también la llave que lo convertirá en la leyenda del barrio de Saint-Germain-des-Prés.

C'est par le canal du jazz qu'il a fait la découverte et aussitôt la conquête de Saint-Germain-des-Prés au moment où ce quartier de Paris est en voie de devenir une capitale dans la capitale [...] cette société hétéroclite où l'intelligentsia de l'immédiate après-guerre, de Queneau à Sartre, en passant par Camus, Prévert ou Audiberti, côtoie dans les caves du Tabou [...] (Clouzet, 1971: 17).

En buena medida, el éxito del autor se basó también en su excéntrica personalidad en una época no menos excéntrica<sup>125</sup>. La sociedad se encontraba sumida en la confusión, en continuo cambio y desubicada por los acontecimientos históricos, buscando una voz que le fue arrancada, buscándose a sí misma en medio del caos que dejó la guerra.

Por otra parte, existe en Vian un vínculo entre el concepto de la música, el jazz y la vida familiar; sus hermanos Lélío y Alain tocarán con él en la misma formación Claude Abadie, que se transforma entonces en orquesta Abadie-Vian. En 1951, Vian abandona definitivamente su trompeta, que cede al hijo de Claude Léon, aunque su pasión por esta música no se frenará aquí, sino que continuará en sus crónicas para la revista *Jazz Hot*, con la que colaborará de 1946 a 1959<sup>126</sup> (Lapprand, 2004: 10). Boris Vian no tenía otra manera de comprender el mundo, “[...] il ne vivait que par le jazz, il entendait jazz, il s'exprimait en jazz” (Arnaud, 1981:109).

Esta es la razón por la que numerosos elementos en la obra literaria que nos ocupa están relacionados con esta melodía de Nueva Orleans. Desde el artefacto

---

<sup>125</sup> Clouzet apunta sobre esta sociedad que era “un monde qui, dans ces années de désordre, était excentré, au sens exact du terme” (Clouzet, 1971: 18).

<sup>126</sup> La producción para esta revista en torno a la temática del jazz se recoge en los tomos VI, VII y VIII de *Œuvres Complètes* (Lapprand, 2004: 10).

llamado *pianoktel* que realiza fabulosos cócteles cuando tocamos las notas correctas con la intensidad y duración exactas, Vian no cesa de hacernos partícipes de su pasión por esta música. Los ritmos de la acción, subrayando los tiempos fuertes y bajando de intensidad en los menos importantes, también constituyen una estructura que parece escrita en pentagrama, apropiándose, como esta música, de todos los elementos externos pertenecientes a la cultura de la época (Clouzet, 1971: 76-78).

No se trata de algo banal, ni de cualquier música. Algo parece haber unido el ansia de libertad de los jóvenes en la ocupación con esa eterna búsqueda de lo primitivo, de lo menos “civilizado”, y esta explosiva mezcla llega precisamente de Estados Unidos.

Bien loin d'Asnières ou de Bécon-les-Bruyères, des académies et des cénacles, une musique est née, issue du peuple, moitié cirque, moitié cantique. Elle a pris forme et elle existe parce que ses jongleurs et ses trouvères ont retrouvé “la clé du festin antique”, le secret des cantilènes et de l'épopée, l'inspiration et le souffle. Cette musique c'est le jazz. [...] Le jazz avait le goût du fruit défendu<sup>127</sup> (Loiseau, 1977: 32).

En la última época de su vida es, de hecho, la música, lo que logra ser el centro de su creación artística. Comienza a tener una gran aceptación por parte del público y es en este momento cuando empieza a cantar sus propias canciones.

Par nécessité donc, autant que par orgueil et curiosité, Vian se retrouva un « beau » soir de 1955 sur la scène des « Trois baudets ». Lui le cardiaque à qui son médecin avait recommandé d'éviter les efforts et les émotions, commençait à trente-cinq ans une nouvelle carrière - une de plus-[...] (Clouzet, 1971: 79).

Vian fue Consejero artístico para la marca Philips, cuyo director, Canetti, le confió la confección de catálogos y selecciones de jazz (Marchand, 2009: 209). Este formato le permitió escribir algunas de los textos más ingeniosos en las carátulas de los discos, para los que también ejerció la función de seleccionar y clasificar las piezas musicales tanto de músicos conocidos como *amateur*. Escribió, además, cuatrocientas ochenta y cuatro canciones “posibles e imposibles” (Marchand, 2009: 239) e incluso interpretó parte de ellas en giras por Francia y Bélgica. Se le deben canciones míticas como *le Déserteur* y algunos de los primeros *rock and roll* de creación francesa. En definitiva, la música para Vian es una forma de vida, una filosofía en la que la

---

<sup>127</sup> Loiseau retoma estas palabras de Charles Delaunay, el secretario general del Hot Club de France y organizador del primer gran festival de jazz que se celebra el 19 de diciembre de 1940 en la sala Gaveau, en París (Loiseau, 1977: 29).

improvisación marcada por el jazz es una constante. Esta improvisación es un signo de libertad que ofrece a los relatos variaciones que suponen posibilidades infinitas.

En lo que se refiere a *L'Écume des Jours*, el personaje femenino pareja de Colin nace de una canción de Duke Ellington que lleva el mismo nombre, Chloé. El curioso piano de Colin, el *pianoktel* y algunas composiciones<sup>128</sup> de jazz no dejan dudas sobre la importancia de esta música en la novela.

#### **4.6. El París de los años 40-50. El armisticio tras la Segunda Guerra Mundial.**

Como cuando uno visita un museo, en una exposición en torno a una temática, cualquiera puede pasearse por las páginas de *L'Écume des Jours* para tener esa fotografía del París de la Ocupación. Sin embargo, no esperemos encontrar la imagen realista de las costumbres de los años 40, aunque sí sabremos, por ejemplo, qué se cocinaba o cómo se vestían. Por medio de varios filtros que Vian intencionadamente interpuso entre la obra y el lector, se produce un juego de distorsiones, pistas y guiños, artificios del lenguaje y la lógica en los que cada cual restablecerá, a su manera, el significado.

La Primera Guerra Mundial deja una Europa herida. Cuando la situación parece haberse encarrilado se sucede el crack del 29, que afecta tanto a Estados Unidos como a todos los países europeos. El paro crece y la situación económica es desastrosa, con medio millón de parados en Francia en 1935 (Sarfati Lanter, 2016: 16). La angustia de la pérdida de dinero y las dificultades económicas se ven reflejadas en *L'Écume des jours* con esa visión obsesiva de lo monetario y del trabajo. En septiembre de 1939 Hitler invade Francia como parte de su política de rearme y expansión territorial (Ibid.) El armisticio que se firma en junio de 1940 dejará Francia dividida en dos zonas: la no ocupada en el sur y la ocupada, con más del doble de población que la anterior, bajo mandato del ejército alemán. Pétain en el poder afirmó que la culpa de esta rendición había sido del pueblo francés, lo que cayó como un jarro de agua fría en una sociedad que se sentía derrotada. “Depuis la victoire, l'esprit de jouissance l'a emporté sur l'esprit

---

<sup>128</sup> La banda sonora de la novela se compone de canciones como *Black and Tan Fantasy*, *Careless Love*, *Misty Morning* y la ya nombrada *Chloe*, composiciones todas ellas de Ellington.

de sacrifice. On a revendiqué plus qu'on n'a servi. On a voulu épargner l'effort; on rencontre aujourd'hui le malheur<sup>129</sup>” (Loiseau, 1977: 9).

La humillación también abarcaba lo económico. Francia tuvo que pagar 400 millones de francos al día para mantener el ejército alemán durante la ocupación. De este modo, Alemania bloqueó además la economía francesa. (Riding, 2011: 65).

Pétain, con plenos poderes, se proclamó Jefe del nuevo estado francés, reemplazando a la Tercera República y deseoso de construir una “nueva Francia, basada en los valores familiares, católicos y rurales, limpia de judíos, comunistas masones” (Riding, 2011: 66) acuñando sobre el tradicional *Liberté, Égalité, Fraternité* el nuevo *Travail, Famille, Patrie*.

La cultura se convirtió curiosamente en el centro de interés de todas las partes. Para el pueblo, se convirtió en la manera de conservar su orgullo, algo común a lo que aferrarse y que siempre había constituido el estandarte del país. El nuevo Gobierno de Vichy consideró la cultura como su forma de mostrar que el país no había sido totalmente derrotado y los alemanes estaban convencidos de que tener a la población francesa entretenida facilitaría las cosas (Riding, 2011: 67). Aún así, el panorama literario se vio trastocado por la guerra. La censura que impusieron las autoridades alemanas y el gobierno de Vichy marcó la producción durante el período de la Ocupación. Se persiguió a artistas judíos como Robert Desnos o Max Jacob. Algunos intelectuales terminaron por aceptar el colaboracionismo con Pétain, otros se posicionaron en la Resistencia, como Paul Éluard y Louis Aragon (Sarfati Lanter, 2016: 18).

En 1944 Francia sufrió un proceso de rehabilitación, un período lleno de esfuerzos por recuperar el país de antes de la guerra. Se llevó a cabo un intento de reconstrucción económica, pero también de curar una sociedad fragmentada, que se dividió políticamente, resultando también en una regionalización muy marcada. La Colaboración y la Resistencia habían dejado el país dividido y nació la necesidad de redefinir el concepto de Francia y Francofonía (Ben-Cnaan, 2008: 30-33). Una cuarta República, marcada por los cambios de gobierno y la inestabilidad, creó el marco en que vivieron las generaciones de jóvenes en este momento. La descolonización francesa,

---

<sup>129</sup> Estas fueron las palabras pronunciadas por Pétain en junio de 1940, anunciando, sin nombrarlo, el armisticio.

con la pérdida de las colonias de Argelia e Indochina, compartió escenario con una sociedad con un gran aumento en calidad de vida y un enorme crecimiento económico.

Como en todo período de posguerra, se produjo un gran conflicto generacional. La gente mayor era incapaz de entender el funcionamiento de una sociedad que mutaba por momentos, en la que la inestabilidad era la tónica y que no terminaba de verse envuelta en el dolor de una guerra que le era en parte ajena. Esto está íntimamente relacionado con el culto a la juventud como “salvadora” del futuro de Europa.

In the postwar climate of rapid cultural and economic change, the difference between generations seemed more acute than ever. This gave rise to a mystification, almost a cult, of youth. More than before, the transitory period of adolescence was prized as a kind of paradise, distinct from the corruption of maturity and embodying all the hopes and future prospects of a fractured continent (Ben-Cnaan, 2008: 204).

El nuevo orden socioeconómico se vio marcado por nuevos elementos exportados de Estados Unidos. Un consumismo ligado íntimamente a la modernización del país y una enorme influencia de la cultura americana fueron el decorado en el que creció esta generación. Los modelos de esta nación se aferraron a un país ansioso por evadirse (Ben-Cnaan, 2008: 212-214). Cuando Estados Unidos entró en la guerra, en 1941, la cuna del jazz se impuso como “el gran salvador” de una Francia machacada por la Ocupación.

Francia es en este momento una nación llena de ambigüedades, un país cuya modernización es prácticamente sinónimo de americanización. Hay una relación amor-odio con respecto a esta nación al comienzo de la Guerra Fría y este hecho estará presente en la obra de Vian y la de muchos intelectuales en París diez años después. La producción de Du Pont <sup>130</sup> se extiende por Europa. Francia lo asocia a idea de progreso para unos y amenaza de invasión cultural para otros (Rolls, 2005: 93-96). La ambigüedad y la tensión que se producen en la sociedad posicionarán en los extremos a la población, multiplicando la admiración por lo estadounidense en muchos casos. Todos estos acontecimientos se verán reflejados en *L'Écume des jours*, con numerosos matices antimilitaristas, como el episodio en que Colin debe “incubar” misiles con el calor de su cuerpo. Lo absurdo de la guerra y su crueldad sin sentido son una tónica en

---

<sup>130</sup> Empresa norteamericana encargada entre otras cuestiones de la producción de materiales plásticos y polímeros como nylon, celofán, caucho o neopreno, muchos de ellos presentes en la obra.

una obra en la que la guerra y las muertes innecesarias se critican desde la sátira, el humor más ácido que podamos imaginar.

Desde la presencia continuada del jazz o la aparición de personajes de la cultura americana como Robert Hutton<sup>131</sup> (Vian, 1996: 20), hasta la utilización de determinados materiales, como el nylon, Vian nos presenta una novela en la que Estados Unidos marcará el ritmo.

Saint-Germain-des-Prés es el barrio en el que Vian pasa la mayor parte de su tiempo entre 1947 y 1950. Bajo la Ocupación, los intelectuales se reúnen en este entorno, ya que el de Montparnasse es muy frecuentado por los alemanes en este momento. La vida literaria y artística se centra en estos años en estas calles del centro de París donde nacen cafés como *les deux-Magots*, que creará su propio premio literario, el *café de Flore* o el *Lipp*. Por la noche las *caves* y los clubs como el *Club Saint-Germain* o el *Tabou* animan a los parisinos con ritmos be-bop y jazz de Nueva Orleans. Personalidades como Juliette Gréco, Raymond Queneau, Jacques Prévert o Samuel Beckett comparten la ciudad con músicos invitados por Vian como Miles Davis o el mismo Duke Ellington (Sarfati Lanter, 2016: 20).

Junto con Jean Paul Sartre, Vian fue “Prince d’un petit royaume dont trois cafés et une église marquent les frontières” (Arnaud, 1981: 131). Aquí se situó su cuartel general, el centro intelectual y festivo de su grupo de amistades. A este barrio le dedicó su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*<sup>132</sup>, como respuesta al encargo de una guía turística de Henri Pelletier que nunca llegó a publicarse.

Boris Vian se convirtió en el “príncipe de Saint-Germain-des-Près” incluso cuando sabemos que nunca vivió allí (Hanoteau, 2004: 25). Fue así la leyenda de un barrio en el que la juventud de la época se reunía para hablar de literatura, compartir su pasión por la música y festejar la vida en las “surprise-parties”. Un buen ejemplo de local de aquel momento fue el *Tabou*, lugar en que Vian tocaba la trompeta, otro *La Rose Rouge* donde improvisaba sketches y por último, el *Bar Vert*, dedicado a sus charlas sobre ciencia-ficción (Ibid.). Cada actividad hizo que el barrio lo acogiera como personaje predilecto y fuera creando el mito en que se convirtió.

---

<sup>131</sup> Actor de la película *Hollywood Canteen*, rodada en 1944, con Bette Davis y John Garfield (Vian, 1996: 20).

<sup>132</sup> Manual del barrio que Vian subdivide en cinco apartados: Geografía, Hechos y Mitos, Antología y Personalidades, Las Calles, Posología y Modo de empleo (Arnaud, 1981: 131).

Sin embargo, el título de príncipe del barrio no le proporcionó solamente fama y multitud de amistades, también un lado oscuro de un mito no siempre real en su totalidad. La revista *Samedi-soir* publicó el 3 de mayo de 1947 su número 95 con el artículo “Voici comment vivent les troglodytes de Saint-germain-des-prés”, donde se narraban las aventuras de Juliette Gréco, Anne-Marie Cazalis, Roger Vadim o el propio Boris, catalogándolos como salvajes y descontrolados trogloditas (Hanoteau, 2004: 27). El nombre del existencialismo y el del propio Vian se vieron manchados en cierto modo por esta injusta caricatura.

Le Tabou, simple rendez-vous de copains, devient un endroit à la mode, Saint-Germain-des-Prés, haut lieu de la littérature, la terreur de toutes les familles et le terme «existentialiste», forgé par le grave Gabriel Marcel, le synonyme de farfelu et de joyeux drille (Hanoteau, 2004: 27).

Incluso si el entorno de Vian logró en ocasiones restar seriedad a su fama literaria, no cabe duda de que el contexto histórico y social es uno de los componentes esenciales de la novela, y a él se refiere continuamente llenando la novela de guiños extra textuales.

#### **4.7. Vian y la patafísica.**

La vida de Vian y su producción artística se vieron marcadas por su pertenencia al círculo patafísico, del que fuera miembro desde 1952 (Laprand, 2004: 34). Nos atreveríamos a afirmar, sin embargo, que ya antes de su entrada en esta asociación, su personalidad y espíritu crítico lo habían llevado, sin saberlo, hacia una lógica patafísica. Su obra *L'Équarrissage pour tous*<sup>133</sup> ya se enmarcaba en la tradición de Jarry. (Ibid.)

La patafísica es la ciencia que busca soluciones imaginarias a problemas aún no planteados. La base ideológica de cualquier inventor, científico o sabio en general surge de la obra de Jarry *Les Gestes et les Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* escrita en 1898.

Vian fue nombrado sátrapa el 11 de mayo de 1953 (Clouzet, 1971: 58) y fue, de hecho, uno de los miembros más activos de la asociación. Probablemente el elemento más presente de esta ciencia en la novela sea esa infinita posibilidad de interpretaciones que tiene cada uno de sus elementos, de sus metáforas, de sus personajes. La riqueza

---

<sup>133</sup> *L'Équarrissage pour tous* es una obra creada por Vian en el *Théâtre des Noctambules* en 1950, calificada en la época de “vaudeville anarchiste” (Laprand, 2004: 34).

que surge de la novela proviene en parte de este abanico de interpretaciones que Vian no nos entrega.

Il n'y a pas besoin de s'attendre à des choses compliquées pour trouver la Pataphysique. Pour vous donner un détail personnel je suis venu à la Pataphysique vers l'âge de 8 ou 9 ans en lisant une pièce de Robert de Flers [...] qui s'appelle *La belle Aventure*. Elle contenait notamment cette réplique "Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penseront pas" (*Boris VIAN – Un siècle d'écrivains : 1920-1959, 19-6-1996*<sup>134</sup>).

Curioso e intuitivo, músico autodidacta e inventor, Vian reúne todas las cualidades que componen el perfecto perfil para la escuela Patafísica.

Boris Vian, nous dit Jean-Pierre Moulin, était très représentatif de sa génération, et cela à tous les âges de sa vie. Il va de soi qu'avoir vingt ans en 1940 n'est pas anodin. Tous les adolescents de cette génération ont vu s'effondrer, en 1939, le patriotisme et par là même la figure du père. D'un seul coup on a fait table rase des mythes d'après guerre dont Boris Vian avait pressenti toute la supercherie (Marchand, 2009: 15).

Esta "ciencia las soluciones imaginarias" (Lapprand, 2004: 34) dio efectivamente respuesta a la particular manera de Vian de afrontar los obstáculos de este mundo. En ella encontró la tregua que la sociedad no le daba y respuestas a problemáticas que nadie más parecía plantearse. Sin sentirse juzgado y en un ambiente intelectual fascinante para él dio rienda suelta a su imaginación. "La Pataphysique consciente à laquelle il se voua avec ferveur dans les sept dernières années de sa vie (ce qui n'est pas rien dans une existence si brève) lui permit de surmonter, non pas ses échecs (c'était déjà fait), mais mieux la notion même d'échec" (Arnaud, 1981: 184).

No debemos olvidar la faceta de Vian como científico, como investigador nato, persiguiendo siempre nuevos descubrimientos en todos los campos, tal y como expone el principio patafísico: "c'est l'anomalie qui fait découvrir... la découverte" (Vian in Arnaud, 1981: 348). Cuando dos personajes en nuestra novela van vestidos de la misma manera, pero hay un detalle que los diferencia, no se trata de un simple detalle, es la excepción que nos debe hacer pensar que algo no encaja, que algo no va bien. Este es el valor de las repeticiones, expresiones que parecen idénticas pero que presentan una pequeña variación.

---

<sup>134</sup> El propio Vian explica sus comienzos dentro de esta organización en la que encaja a la perfección. *Boris VIAN – Un siècle d'écrivains : 1920-1959, 19-6-1996*, URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ZJbFPcz9U>



Siete años estuvo Vian participando activamente en la asociación, creando incluso el “guidouillographe” (Lapprand, 2004: 34), un proyecto no finalizado de la máquina para dibujar espirales basado en sus propios esquemas y cálculos matemáticos.

Será esta figura de especial importancia en la creación de Vian y más concretamente en *L'Écume des jours*. La historia de la novela parece girar en una espiral (como la del Ubu de Alfred Jarry) en la que los personajes van desapareciendo en una especie de sumidero metafórico, uno tras otro se van desintegrando hasta caer en el punto en el que desembocan los presagios.

La espiral que nos lleva a la muerte y la visión angustiosa de la existencia son dos caras de la misma moneda, en nuestro autor, eso sí, observadas desde la óptica del humor, la ironía, la parodia y la insolencia más elegantes. “L'angoisse qui prend à la gorge comme ces crises d'œdème pulmonaire dont souffrit Vian, et ce “bruit” qui évoque de façon si frappante son éréthisme cardio-vasculaire n'auraient probablement pas atteint à l'intensité qui est la leur si Boris Vian n'avait pas été cardiaque” (Clouzet, 1971: 91).

Lo circular y la espiral se funden en una imagen que también es recurrente en Vian, la de los círculos concéntricos, realidades paralelas que se van comprimiendo hasta acabar en el centro. Así, en el capítulo XXXIII de *L'Écume des Jours*, encontramos: “La nuit venait, se formait en couches concentriques autour du petit noyau lumineux de la lampe allumée au chevet du lit, prise dans le mur, enfermée par une plaque ronde de cristal dépoli” (Vian, 1996: 155). Una vez más encontramos una visión angustiosa del entorno, donde la luz se mantiene luchando contra la oscuridad, protegida por su pantalla de cristal. La dicotomía entre la luz y la sombra se mantiene, pero con este matiz de que no se trata de un enfrentamiento, sino de una encerrona en la que la luminosidad y la vida se ven rodeadas por la oscuridad acechante.

En d'autres mots, dès que l'on cesse de regarder le dessin de Vian comme une inscription statique, on découvre que sans être fait uniquement de spirales, il est toujours « spiralé ». De la « spirale sur la blancheur polie » tracée par la forme Colin (p. 39) aux anneaux qui enserrent les corps (p. 134), il y a toujours un enchaînement d'arabesques, une giration infiniment souple dont on ne sait jamais si elle part ou si elle revient. Hémisphères, spirales, ovales, cylindres se glissent transversalement et longitudinalement au fil des chapitres, micro-espaces de la peinture (Hainault, 1976: 130).

Los discos de vinilo resultan ser entonces la metáfora perfecta. En su camino trazado de antemano los acontecimientos van sucediendo en el orden en que estaban previstos. Además, inevitablemente la senda los va dirigiendo a todos a círculos cada

vez más pequeños, hasta que la aguja llega al centro y se para, reposando en su lugar. Se añade en este objeto adorado por Vian un matiz esencial: el desgaste. Como hemos apuntado anteriormente, constituye uno de los temas recurrentes en la obra del autor. Así, Colin, reflexionando sobre los discos en el estropeado pick-up de Chloé: “Son pick-up ne marchait plus, il fallait maintenant le remonter à la main pour chaque disque et ça le fatiguait. Les disques s’usaient aussi. Maintenant, pour certains, on reconnaissait même difficilement la mélodie” (Vian, 1996: 251-252). El giro obsesivo de este curioso objeto sume a Colin en una reflexión que ya aparecía anteriormente en la novela, cuando Colin se dirige al hombre que se ocupa de los discos en la pista de patinaje. Ya entonces estas “aspérités nées de l’usure” (Ibid.) que caracterizan a los discos adelantan la tragedia de la noticia que recibirá Colin sobre la salud de Chloé.

Desde la enfermedad de Chloé en su pulmón hasta las aceleraciones o arritmias de los latidos del corazón de varios de los personajes de la obra, pasando por sus personajes médicos, todo nos conduce hacia el mismo lugar, lo biográfico: un corazón enfermo que transforma en valioso cada minuto de vida que le es regalado, una especie de obligada *joie de vivre*.

Resulta inevitable citar a Alfred Jarry y establecer ciertas semejanzas entre los dos autores, en los que la visión de lo real y lo imaginario converge. El gusto por la provocación es el primer punto en común. A él se suman el humor inteligente, el interés por lo científico, pasión por su época y fascinación por El Progreso (Clouzet, 1971: 56). Uno de los aspectos quizá más presentes en la obra superficialmente es el matiz *dandy* de sus personajes. Preocupados por los accesorios y los colores de sus trajes, por resultar siempre perfectos estéticamente, parecen sacados de la obra de Jarry.

La lógica de Vian lo sitúa en una posición muy clara, la de buscar incesantemente otra perspectiva, la de encontrar soluciones a problemas que no se han enunciado, la de transformar la realidad para, de este modo, hacerla más inteligible. La Patafísica se va a convertir para él en el refugio perfecto, el hogar de todos aquellos que no se conforman, que siempre van un poco más allá. Este *collège* se convierte en el grupo en el que más cómodo se encontró Vian. Encajando finalmente en un colectivo que lo supo valorar en vida. El *Dossier 7* de los *Cahiers du Collège de Pataphysique* iba a convertirse, de hecho, en un homenaje al novelista, con la colaboración de René Clair,

Marcel Duchamp, Max Ernst, Jean Ferry, Ionesco, Henri Jeanson, Michel Leiris, Joan Miro, Opach, Pascale Pia, Jacques Prévert, Raymond Queneau o Maurice Saillet, entre otros (Arnaud, 1981: 341). A este dossier se le unió finalmente el día después de su muerte, el elogio fúnebre de Latis, considerado por muchos como el más justo que se le dedicó a Vian.

El *Dossier 12* es uno de los documentos más reveladores en cuanto a la personalidad del autor, dedicado a él un año tras su desaparición. En él encontramos dos cartas en verso, una a Henri Robillot y otra a Raymond Queneau; el texto completo de la conferencia *Approche discrète de l'objet*; la novela corta *les Pompiers*; el libro de ópera *Arne Saknussem*; un fragmento de *Traité de Civisme*; además de, entre otros valiosos textos, un artículo de Raymond Queneau titulado *Boris Vian Satrape mutante* (Arnaud, 1981: 341-342) en el que se recoge una sentida exposición sobre la simbiosis que existió entre el novelista y la patafísica:

... Et qui fut plus « pataphysicien » que lui? Cela donnerait à penser que le Collège implique plus qu'il n'explique. Si le Collège n'avait pas été (supposition qui implique une *contradictio in nuncupatione*) « pataphysique », Boris l'eût rendu tel et il y avait une certaine grâce de sa part en l'aimant tel, en l'animant tel, en le soutenant tel, de même qu'il mit de la bonté dans son usage des arts humains du son et de la parole... Boris fut toujours futur. Sa mort, c'est du passé. (Prévert in Arnaud, 1981: 342)

Si la patafísica no hubiera existido, Vian la habría inventado, porque respondía a lo más profundo de su naturaleza, siendo la experimentación con la lógica un rasgo esencial en su personalidad, perfectamente reflejado en su creación artística.

#### **4.8. La desmitificación del existencialismo.**

La ocupación alemana y la última etapa de la Segunda Guerra Mundial dejan a Francia en estado de shock, la derrota y el sentimiento de desolación invaden las calles de París. Surge entonces, gracias a Jean Paul Sartre, un verdadero debate en torno a la función de la literatura, su utilidad y su postura ante los continuos cambios sociales. Así, en 1948 Sartre publica *¿Qué es la literatura?*<sup>135</sup>, obra en la que se analiza la creación literaria en su componente social, inseparable de un contexto histórico y como resultado de una reflexión filosófica. No cabe entonces una visión superficial de la literatura, con una base meramente estética o lúdica; ha de ser comprometida por

---

<sup>135</sup> Capítulo de *Presentación de los tiempos modernos* de Jean Paul Sartre, 1948. Información extraída de (Díez, 13-8-2009) URL: <http://margendelectura.blogspot.com/2009/08/que-es-la-literatura-una-aproximacion-12.html?m=1>

definición, con una clara función política y social. El existencialismo rechaza el condicionamiento de nuestros actos por la “naturaleza humana”, las doctrinas religiosas y morales, lo que resulta en una concepción del ser humano como libre y responsable.

Para Vian la función social no es, sin embargo, un fin esencial. El disfrute a través de la lectura, la provocación de las imágenes y los conceptos que llevan detrás, así como la concepción de la novela como algo esencialmente bello lo apartan de esta visión y lo llevan mucho más cerca de escritores como Raymond Queneau, arriesgándose así a la falta de aceptación o comprensión por parte de los lectores de la época.

Además, debemos replantearnos la cuestión de la libertad. La mayor parte de los personajes vianescos están sometidos a un destino, un terrible *pathos* frente al que no pueden hacer nada. La teoría de la libre elección está descartada, solo queda un mínimo resquicio en el personaje de Alise, el único fuera de esta anestesia social.

Muchos lo relacionaron con el existencialismo por su colaboración en *Temps Modernes* y otros lo señalan como enemigo de Sartre, aludiendo a sus diferencias y al distanciamiento que provocó el posicionamiento del filósofo en las discusiones que Vian mantenía con su esposa Michelle, sistemáticamente de parte de ella (Clouzet, 1971: 61). El novelista, sin embargo, siempre se desmarcó del existencialismo, aunque mantuvo una buena relación con Sartre y Simone de Beauvoir.

En cualquier caso, en julio de 1946, Vian realiza una defensa de Sartre en su artículo “Sartre et la merde”<sup>136</sup>, en el que arremete contra los críticos que reducen su obra a un tratado escatológico. Aprovecha este escrito para hacer un elogio a Alfred Jarry y finaliza con una nota en la que afirma: “Je ne suis pas existentialiste. En effet, pour un existentialiste l'existence précède l'essence. Pour moi, il n'y a pas d'essence” (Vian in Arnaud, 1981: 244).

Vian y su primera esposa Michelle tuvieron una larga relación con Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. En mayo de 1946 Vian comienza a colaborar con la revista *Les Temps Modernes* en la que publicará por primera vez su novela *Les Fourmis* y cinco “Chroniques du Menteur” sobre temas tan variados como política o cine

---

<sup>136</sup> Artículo publicado en la revista *La Rue*, el 12 de julio de 1946 (Montecchio, 2012: 20).

(Rybalka, 1969: 90-91). Estas relaciones nunca llevaron a Vian a empatizar con el movimiento existencialista ni a unirse a Sartre en ninguna de sus cuestiones políticas. Debemos tener en cuenta que Vian rechazaba el compromiso político; él solo comenzó a interesarse por la política de hecho cuando las relaciones con Michelle empezaron a deteriorarse a partir de los años 50-51. Todo esto tiene una explicación y es que en el hogar de Vian es Michelle la que se mantiene más próxima de Sartre y de Beauvoir. De hecho, adopta todas las teorías del filósofo y en cuanto ella se separa de Vian las relaciones de Michelle y Sartre se vuelven cada vez más íntimas.

La cuestión política comienza entonces a interesar a Vian, quien escribe el *Traité de Civisme*<sup>137</sup>, del que se conservan extractos de algunos de los temas. En este tratado una de las cuestiones esenciales era: “Démontrer la faiblesse de Sartre, ses insuffisances, ses erreurs [...]” en una especie de exorcismo llevado a cabo sobre todo a través de la crítica política (Arnaud, 1981: 385-387).

La adhesión a estas teorías que el novelista consideraba como simples cuestiones de moda aparece reflejada en la novela a través del personaje de Chick, quien se obsesiona hasta la locura por la filosofía de Sartre. Vian no comprende la aceptación ciega a ningún movimiento y no entiende que su esposa “caiga en la trampa del existencialismo”. Un momento clave de la novela en este sentido es la descripción de la famosa conferencia de Sartre en octubre de 1946 en el *Club Maintenant* (Rybalka, 1969: 86). En ella, en la realidad, una muchedumbre acudió a escuchar a Sartre y se produjeron avalanchas de gente e incluso desmayos por la concentración de personas entre el público. En la novela, la escena dantesca<sup>138</sup> de la muchedumbre que lucha con crueldad por ser de “los elegidos” que pueda escuchar las palabras de Sartre es una mezcla de humor y sadismo que nos acerca al pensamiento de Vian. La actitud de Sartre tiene el mismo resultado, crear una sensación de rechazo por el conferenciante que, ajeno al sufrimiento humano a su alrededor, continúa su conferencia a la que llegó a lomos de un elefante (Vian, 1996: 135). Este es, de hecho, el aspecto que más duramente se critica en la novela: no tanto la figura de Sartre sino el maniqueísmo que rodea al existencialismo. La relación de la aún esposa del novelista con Sartre se

---

<sup>137</sup> El proyecto de este tratado, inacabado y caótico, comienza en 1951. Para su elaboración, Vian se documentó leyendo numerosas obras de filosofía, economía, historia y sociedad. El tratado comprendería XI apartados entre los que se encuentra uno dedicado a la libertad del trabajo, otro a la mujer, otro a los militares, la justicia y uno a las artes.

<sup>138</sup> Esta escena de la conferencia se encuentra en el capítulo XXVIII de la novela (Vian, 1996: 132-139).

convierte para Boris entonces en un obstáculo, ya que su amistad con ella puede resultar una amenaza a la hora de resolver un divorcio que se prevé tormentoso.

La relación con Sartre y con Simone de Beauvoir es parte esencial de la temática de la obra de Vian. Tanto es así, que se le asigna una temática propia: “the Partrian theme”. “[...] for this theme, instead of Jean-Paul Sartre, he names one of the most important characters Jean-Sol Partre, while Simone de Beauvoir becomes, in *L' Ecume des jours*, the Duchess of Bovouart. The Partrian story [...] was both an homage and a dig to the two celebrated apostles of Existentialism” (Cismaru, 1974: 56).

Así, el existencialismo rodea la obra, constituye el telón de fondo de la acción y lleva a Vian a presentar a dos de los personajes centrales: Partre y la Duchesse de Bovouard. Frente al aparente segundo plano de “la duquesa”, ella es quien se encarnará después en Alise, gracias al traje que le regalará Chick. De este modo, existe un trasvase de matices de personalidad de Beauvoir a Bovouard - de la realidad a la ficción- y después de ésta a Alise -dentro de la propia ficción-, que hace que Simone y su individualismo se muestren a través de los ojos de Alise<sup>139</sup>.

El tratamiento de la materia tiene también tintes existencialistas. El hecho de establecer jerarquías entre lo vegetal y lo animal, la materia blanda y la dura está presente en *La Nausée* de Sartre (Gauthier, 1973: 120). Sin embargo, y lo que resulta más interesante para el conjunto de la novela, observamos el pesimismo proyectado en el *pathos* de los personajes que son absorbidos por una especie de “ente natural”, la Naturaleza y su aspecto más despiadado, el que se alimenta de cada muerte para seguir creciendo. Este “ente” es el alma del mundo, una estructura primitiva de la que todos los seres, vivos e inertes, son un reflejo.

A. Koyré disait des mystiques, spirituels et alchimistes du XVIe siècle allemand que pour eux “chaque partie de l'univers reproduit et reflète la structure initiale du tout; il faut donc, dans tous les corps, même inertes, les éléments, les pierres, les métaux, etc., admettre l'existence d'une « âme » invisible qui s'exprime par les corps matériels”, et plusieurs des commentateurs de Vian ont suggéré une telle lecture alchimique de son monde des objets (Gauthier, 1973: 120).

Este “alma invisible” es en Vian básicamente malvada y poderosa. Resultará esencial a partir de este punto hacer un análisis exhaustivo de los elementos naturales que aparecen en la novela, centrándonos en gran medida en las flores y su relación con

---

<sup>139</sup> Las similitudes entre la autora de *Le Deuxième Sexe* y el personaje de Alise serán analizadas más detalladamente en el capítulo 10.2. de esta tesis.

lo femenino<sup>140</sup>. Además, deberemos partir del hecho de que, en el caso de *L'Écume des jours*, existe este “alma” que actúa como base estructural del universo y cuyos reflejos constituyen nuestra realidad visible.

Demasiado individualista, demasiado poco comprometido o demasiado patafísico, en cualquier caso, el existencialismo nunca llegó a ser para Vian una doctrina, sino más bien una cuestión cultural y estética. Sea como fuere, enemigo de las etiquetas, el novelista nunca se mostró como perteneciente a un grupo, tribu, tendencia, movimiento. Prefiere Vian ver al individuo como actor del cambio, responsable único de sus acciones y susceptible de ser comprendido como unidad individual, sin requerir un encasillamiento que para él era sinónimo de limitación de su libertad. “Dans la vie l'essentiel est de porter sur tout des jugements à priori. Il apparaît, en effet que les masses ont tort et les individus toujours raison” (Vian, 1996: 17).

#### **4.9. El movimiento *zazou* y Vian.**

El movimiento *zazou* está de moda en la época: colores chillones, plataformas, corbatas estrechas, calcetines de colores y paraguas son el uniforme de una juventud enormemente ligada con la música. Llamaron así a los *J3*, estos jóvenes nacidos entre 1924 y 1925, amantes del *swing* que disfrutaban de “la joie de vivre”, rechazan el patriotismo, el gobierno de Vichy y son profundamente pacifistas. El *swing*, esta música que “ [...] agit sur les esprits [...] dissout les humeurs, apaise les frustrations, élimine les conformismes”(Loiseau, 1977: 47) es a la vez Banda Sonora y filosofía de vida para ellos.

Se trata de una estética molesta para la Francia más conservadora; de hecho, aun habiéndose demostrado que se trataba de una minoría (Loiseau, 1977: 80), su presencia en la sociedad parisina incomoda a muchos, no por lo estrafalario de su aspecto, sino por su continuo desafío hacia la norma establecida.

Si ce n'était qu'une affaire de (mauvais) goût. Par leur sophistication excentrique, ils nous narguent, oui ! Vichy prêche l'austérité. La France porte le deuil-ou devrait le porter. Les zazous profitent pour ridiculiser les mesures administratives qui tentent de rendre la rigueur obligatoire. Un règlement du 19 mai 1942, pris par le comité d'organisation du vêtement, définit, par exemple, la taille et la forme du « costume national » [...] (Loiseau, 1977: 78).

---

<sup>140</sup> Se realizará un análisis ecocrítico que arrojará luz sobre este tema primordial en la novela en el capítulo XI, en paralelo al estudio de la simbología de las flores y lo vegetal.

Sus chaquetas y su pelo demasiado largo, colores brillantes y una actitud vitalista en exceso exasperan a una sociedad en duelo: “Dangereux, les zazous? Non. Ou plutôt si. À la manière des poux. Ils démangent, ils exaspèrent” (Loiseau, 1977: 79). El autor, aún enemigo de pertenecer o identificarse a un grupo, se ve reflejado en muchos de sus principios y algunos de sus personajes estarán claramente inspirados en esta estética. Es el caso del profesor Mangemanche (Vian, 1996: 160), cuyos contrastes de colores en las camisas amarillas con pantalón negro nos recuerdan a la estafalaria apariencia de estos jóvenes.

Este aspecto se ve reflejado de forma definitiva en la novela de Vian *Vercoquin et le Plancton*, en la que las *surprise parties* se suceden y los jóvenes *zazous* inundan un panorama con sus colores extravagantes y sus ganas de bailar (Marchand, 2009: 261).

Si hay algo que une al autor con este movimiento es sin duda la pasión por la música. El término *zazou* fue ya acuñado por el cantante y músico estadounidense Cab Calloway en su “Zah Zuh Zah” en 1933, en el contexto de un nuevo ritmo que llega de este continente en los años veinte a Francia: el jazz (Iglesias, 2014: 91-96). Comparten así el amor por el ritmo de una música “dorada, libre y sensual” (Iglesias, 2014: 94).

En 1942 se decretó que los judíos en París tenían que llevar una estrella amarilla, del tamaño de la palma de la mano, de bordes negros y con la palabra “juif” en el centro, de ahí que otro de los desafíos *zazou* fuera el de llevar esta misma estrella, pero con la palabra “swing” en el centro. En ocasiones, incluso llevaban varias, insolencia que algunos pagaron cara, siendo incluso deportados (Loiseau, 1977: 164).

Si analizamos los elementos “típicamente zazous” encontraremos, además del ya citado paraguas, los patines de hielo.

C'est une mode d'apparences et, très accessoirement, de penser. Un « pur snobisme » répètent les porte-voix de l'Ordre nouveau, décrivant les jeunes gens « des beaux quartiers », « cheveux luisants et frisottés à souhait, patins à glace sur l'épaule », dans le métro entre Molitor et Victor-Hugo (Loiseau, 1977: 136).

También nuestros personajes encuentran agradable el ambiente de las pistas de patinaje, y en dos ocasiones a lo largo de la novela hacen de estos lugares su punto de encuentro. Pero nada más lejos de la realidad, ni en lo referente a lo accesorio ni en la supuesta banalidad de sus actos. No se comprometen porque no encuentran un referente firme en quien inspirarse o a quien seguir, menos aún en el poder.



Les zazous, eux, combattent la tragédie par l'ironie. [...] Le style, à leurs yeux, compte plus que le contenu. Et l'esthétique plus que la morale. S'ils ne peuvent pas vivre leur vie, ils la jouent. Dans l'outrance et le raffinement. Bref, ils brouillent les cartes à plaisir dans une situation où tout pousse à la simplicité -par principe c'est l'Ordre nouveau; par nécessité : les circonstances l'imposent. (Loiseau, 1977: 204).

Esta es probablemente la clave del componente *zazou* en la obra de Vian. Aunque encontramos muchos elementos relativos a la estética, quizá lo más destacado tenga que ver con la visión del mundo, con ese interés doble por “enredar” lo aparentemente sencillo y por acercarse a la tragedia desde la ironía, como forma de supervivencia en una sociedad muy complicada y cruel. No podemos, sin embargo, olvidar otro aspecto de esta filosofía de vida que también se une a Vian en lo biográfico y de la que da buena muestra en su creación artística: la importancia de lo accesorio y de los accesorios. Esta cuestión estaría además relacionada con la visión patafísica de la excepción, de la pequeña variante que hace que la realidad cambie por completo. Así sucede con pequeños complementos o detalles que diferencian a los personajes femeninos, como un simple color de pañuelo.

#### **4.10. La arquitectura de la angustia.**

El espacio es uno más de los personajes de la novela. Se presenta en un comienzo como elemento puramente decorativo, siguiendo las tendencias arquitectónicas de la época y con una estética que recuerda mucho a le Corbusier y la arquitectura de los años 30. Las construcciones arquitectónicas, las habitaciones de la casa, aunque moldeables, como ocurre con la bañera a la que se realiza una apertura para que salga el agua (Vian, 1996: 20), no están en un principio personificadas, constituyen dos mundos separados. Poco después, se produce una identificación absoluta del espacio con los personajes, en particular con Chloé. No se trata exactamente de una personificación, sino más bien una asimilación. Encontramos una simbiosis del personaje femenino y estos espacios que se van estrechando. La angustia que provoca la enfermedad se personifica en las estancias cada vez más estrechas, más carentes de luz y más húmedas, en un ambiente claramente faulkneriano<sup>141</sup> que lleva a los personajes y al propio lector a la desesperación.

---

<sup>141</sup> Pestureau apunta, en la edición que manejamos, la influencia de los escenarios pantanosos de la obra *Mosquitoes* de Faulkner (Pestureau in Vian, 1996: 6).

Michel Gauthier ya apuntaba este concepto en su apartado de “metáforas estructurales” de su *Profil* (Gauthier, 1973: 88-89). En efecto el espacio se transforma, evoluciona e interactúa con los personajes a medida que la enfermedad se va apoderando de Chloé. El nenúfar, la otra metáfora de su mal, le va ganando espacio a la vida y el hueco que va dejando a los vivos es cada vez más angustioso. Obligado a trabajar y obsesionado por la salud de su mujer, el personaje de Colin se va desintegrando, superado por la situación, a medida que el espacio a su alrededor lo oprime.

Sin embargo, no es solo la arquitectura, o los objetos materiales y espacios lo que hace nacer una sensación de angustia. La primera vez que Chloé tose, funciona como un detonante. Acaba de desencadenar un mecanismo del que vamos intuyendo progresivamente el poder destructor. El *pathos* de esta protagonista femenina y del resto de los personajes es inevitable, y su avance hacia la tragedia es otro método para crear angustia. “L'anxiété est une inquiétude pénible et durable surtout due à l'incertitude; l'angoisse, plus forte, une oppression provoquée par la crainte d'un mal” (Bénac, 1961: 12).

Esta incertidumbre sobre los hechos que van a suceder y los que están sucediendo se produce a lo largo de toda la novela. Se trata de un estado de ansiedad continua en la que el lector se ve envuelto de una forma cada vez más intensa. Este efecto se ve acentuado por la utilización de los presagios y por la extrañeza de las situaciones en las que se producen los acontecimientos.

Las situaciones también son impulsoras de esta sensación. La dramática escena en la que Colin recibe las malas noticias de Chloé y se dirige a su encuentro es muy angustiosa. Se trata del capítulo XXXI de la novela (Vian, 1996: 150-152). En tres opresivas páginas, él intenta encontrarse con ella pero el responsable de las taquillas no parece tener prisa y obstaculiza su salida. La tensión que se genera en este momento es tal que uno parece sentirse aliviado cuando Colin acaba con la vida del trabajador: un obstáculo menos para acudir al encuentro de su amada enferma.

Para continuar con el análisis de la angustia generada en *L'Écume des Jours* conviene tomar un enfoque ecocrítico, de esta forma entenderemos qué significa el

espacio en la novela y en qué medida esta visión de lo no-humano está estrechamente ligada al autoconcepto de Vian y su proyección de la imagen de la sociedad de la época.

Para muchas culturas antiguas, la naturaleza y sus fenómenos naturales escondían algo más que lo que nuestros sentidos nos muestran a simple vista. Se trata de un mundo mucho más espiritual que será una especie de guardián para los humanos; un mundo que se oculta tras la apariencia efímera y que envuelve a los seres humanos vigorosamente. Este maestro o guardián es la fuerza de la que nacemos y nos nutrimos; la misma que nos protege y a la que volveremos como parte de nuestro destino final (Mezquita in López y Mezquita, 2016: 36).

Esta visión de la naturaleza es la que Vian nos transmite en esta novela, un mundo natural-madre que nos acoge y protege contra todo mal. Colin tiene a todo su entorno a favor, parece vivir en una especie de Paraíso bíblico en el que no existe tensión entre el cosmos y los personajes. Además de la continua alusión a lo vegetal, encontramos al personaje animal: el ratón, que ejerce el papel, sin duda alguna, de *adjuvante*. Todo en la novela está vivo, el paisaje urbano no es una excepción. Cuando para definir la pista de patinaje se emplea la expresión “organisme pétrifié” (Vian, 1996: 35) se provee de vida a la construcción, pero el proceso no es una simple personificación, sino que se “naturaliza”, convirtiéndolo en ser natural. Se produce entre personajes, animales y entorno una especie de curiosa simbiosis que los hace estar conectados y evolucionar acompañados.

Sin embargo, es a partir del matrimonio, momento en el que nuestros personajes son expulsados del Edén, cuando la naturaleza comienza a obrar en su contra. Se produce en la novela un regreso a la tierra. Todo parece dirigirse hacia un terreno más húmedo y oscuro, volver al origen, convertirse en naturaleza y descartar la parte más tecnológica, vinculada a la mano del hombre. La presencia de la cueva como “útero terrestre” se presenta aquí como destino de la espiral en la que el universo va girando. “Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir mais au contact des carreaux de céramique, autrefois si brillantes, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides. Une odeur de cave émanait des murs” (Vian, 1996: 207).

La primera cita de Colin y Chloé nos va dando pistas de esta degeneración, y es que sorprende observar a la pareja en un entorno que se va volviendo frío, húmedo y oscuro. Este entorno desapacible no es el propio de una cita de enamorados, aún así

deciden sentarse en un banco que “paraissait un peu humide et vert foncé.” (Vian, 1996: 81).

Todo se va derritiendo y se une al proceso de degeneración y de regresión a la tierra, como el horno de Nicolas: “le four s'avachissait un peu sur les dessus et les tôles molissaient, et prenant la consistance des tranches de gruyère mince. [...] il est en train de se transformer en marmite à charbon de bois” (Vian, 1996: 221).

La tierra está viva bajo sus pies y es un organismo en movimiento y con voluntad propia, decidida a borrar las huellas de los personajes que desaparecerán para siempre: “Il pressa le pas, arrachant ses pieds des trous qu'ils formaient dans le sol. La terre se resserrait aussitôt comme un muscle circulaire, et il ne subsistait plus qu'une faible dépression, à peine marquée” (Vian, 1996: 242).

Este regreso a la madre tierra se produce básicamente por medio de dos procesos: licuación y mineralización. Todo se va volviendo líquido y la piedra va ganando espacio. Así en la habitación de Chloé: “La chambre était parvenue à des dimensions assez réduites. [...]La grande baie était complètement divisée en quatre petites fenêtres carrées par les pédoncules de pierre qui avaient fini de pousser” (Vian, 1996: 225).

El paso de humano a vegetal, como en el caso de Chloé, es muestra de la deshumanización, de la degradación y el desgaste que tanto obsesiona a Vian. La vuelta a la tierra que se produce en la novela lo hace mediante un regreso al estado líquido de la materia, una involución cruel “[...] dont les rampements tirent leur énergie du meurtre indéfiniment perpétré. Vision particulière, complètement et lyriquement pessimiste, de l'entropie, l'univers est en marche vers l'état mou de la matière” (Gautier, 1973: 120).

En este punto del análisis encontramos la importancia del uso de sus “méduses”. Este animal marino se caracteriza por estar compuesto en un alto porcentaje por agua, así como por su textura viscosa y blanda, gelatinosa, “molle”. Aparece en la novela en el capítulo en que Colin y Chloé visitan los siniestros laboratorios del barrio médico. En este ambiente con olor a éter y anestésico la metáfora de la muerte hace su aparición (Vian, 1996: 183). Pero no era la primera vez que el animal marino compartía escena con los protagonistas. Ya en el tercer capítulo, cuando aún nada hacía presentir la

tragedia, un patinador se estrella contra la pared de la pista tras hacer una acrobacia. La imagen no puede ser más sórdida, ya que “[...] le patineur venait de s’écraser contre le mur du restaurant, à l’extrémité opposée de la piste, et restait collé là, comme une méduse de papier mâché écartelée par un enfant cruel” (Vian, 1996: 40-41). Es también significativo el uso del término “glisser” y “glisse” en la novela. A partir de un determinado momento, en que la humedad se va apoderando del entorno, todo comienza a ser “resbaladizo”, a descontrolarse en el movimiento.

Muy relacionado con la humedad, esta sensación de inestabilidad apoya lo que está sucediendo con el entorno y el sufrimiento por el que están pasando los personajes. La desesperación muestra a Colin débil cuando se despide por última vez de Alise: “Colin la prit par la main. Ils descendirent l’escalier. Ils glissaient, de temps à autre, sur les marches humides. En bas, Colin lui dit au revoir. Elle resta debout et le regarda s’en aller” (Vian, 1996: 255).

El empleo del término “chair” también es significativo. Lo vegetal e incluso lo mineral se encuentran acompañados de este sustantivo que les da vida. Encontramos así animales híbridos que mantienen su parte biológica “[...] un animal composite, mi-chair, mi-métal” (Vian, 1996: 169) y hacia el final de la novela, cuando ya todo está perdido: “Les feuilles des plantes tournaient au gris léger et les nervures ressortaient en or sur leur chair veloutée” (Vian, 1996: 296).

Humedad y disminución del espacio son dos de los elementos centrales de la novela *L’Écume des jours*, en la que la enfermedad de Vian se materializa en el entorno cavernoso. Una vida sintiendo cómo el aire faltaba y el pecho experimentaba una presión cada vez que el autor interpretaba una pieza de jazz con su trompeta, marcan sin duda una temática de la angustia en sus obras. La opresión en su cuerpo se traduce en espacios asfixiantes y húmedos con personajes en lucha continua por una supervivencia desesperada.

## CAPÍTULO V. CREACIÓN LITERARIA DE VIAN.

### 5.1. Personalidad y pseudónimos.

La vida de Vian se compone de numerosas piezas de rompecabezas que en principio podrían parecer irreconciliables, al menos algunas de ellas. Todos los elementos esenciales de la vida de Vian se materializan en su obra en forma de personaje, de decorado, de acción, de objeto; en definitiva, de lenguaje.

De su faceta literaria, poco nos extraña que sea autor de poesía, novela, teatro, novela corta o crónicas musicales, traductor, actor, pintor, trompetista o director artístico de una firma de discos. Además, sabemos que fue ingeniero de profesión y en la parte más creativa del oficio, de vocación. Esta cuestión aparecerá reflejada en *L'Écume des Jours* en forma de tecnicismos y explicaciones físicas, o incluso en todo lo referente a los espacios y los movimientos, incidiendo concretamente en las formas circulares y elípticas. El mundo del motor también forma parte de sus novelas, como hemos analizado en el punto IV de esta tesis.

No podemos obviar tampoco su faceta de músico, ya que este ritmo marca su vida y, en algunos aspectos, su obra. El jazz es la banda sonora de la novela y, en ocasiones, como ya hemos analizado, marca incluso el ritmo de algún capítulo<sup>142</sup>. Esta faceta también tendrá, por supuesto, su realización profesional en Vian ya que él mismo es músico trompetista. Compondrá cerca de 500 canciones, aunque no se ha conseguido establecer un número concreto. Será, de hecho, uno de los primeros compositores de rock franceses (Arnaud, 1981: 395).

Vian llega incluso a aparecer en la película *Madame et son flirt*<sup>143</sup>, que el autor utilizará más tarde para escribir la novela corta titulada *le Figurant*, publicada en su compendio *Les Fourmies*<sup>144</sup> (Arnaud, 1981: 111).

---

<sup>142</sup> Esta cuestión fue analizada en el capítulo IV.5. de esta tesis.

<sup>143</sup> Junto con Claude Léon, Gisèle Pascal, Georges d'Halluin, Alain Vian, Paul Vernon y Robert Dhéry, Vian hace el papel de músico en esta película, estrenada en julio de 1945 (Arnaud, 1981: 113).

<sup>144</sup> Se trata de un compendio de novelas cortas que se publican en ediciones Scorpion en 1949, que incluye 11 novelas cortas (Arnaud, 1981: 498).

La pasión de Vian por el cine no se limita a los productos artísticos de este género, sino que la estructura del séptimo arte tiñe la novela. Cada uno de los capítulos de la obra, a excepción del primero, parece equivalente a planos cinematográficos (Gauthier, 1973: 19) que van alternando personajes y entrelazando tramas paralelas.

En cuanto a los pseudónimos, no sorprende que un autor con una personalidad con matices tan variados pueda “escondarse” tras varios nombres diferentes, jugar al despiste mimetizándose con otra personalidad. Es el caso de su pseudónimo más conocido, el de Vernon Sullivan, que tantos quebraderos de cabeza le dio. Surgió vinculado a una novela cuyo encargo vino de mano de Jean d’Halluin, quien lo retó a escribir un *best seller*. Lejos de echarse atrás, Vian afirmó que en diez días tendría su novela, cuyo título resultó ser *J’irai cracher sur vos tombes*<sup>145</sup>. Esta parodia de novela negra americana resultó tan exitosa como peligrosa para Vian, ya que le supuso una serie de juicios morales y penales, que concluirán en algunas consecuencias económicas<sup>146</sup>. A pesar de los problemas, uno de los aspectos en que debemos fijarnos en esta creación, es en su finalidad: la denuncia doble del racismo y de una sociedad fácil de engañar a través del marketing. “Démontrer que le public délecte de bas morceaux, démontrer qu’une pareille littérature se fabrique industriellement et que c’est pitié d’être aussi crédule et aussi perversi (esthétiquement parlant), voilà ce qu’il a en tête” (Arnaud, 1981: 154).

Boris Vian se hace pasar por el traductor del autor “verdadero” de esta novela, cuyo nombre es Vernon Sullivan: Vernon como Paul Vernon, de la orquesta de Claude Abadie y Sullivan como Joe Sullivan, pianista de jazz, uno de los mejores del estilo Chicago (Arnaud, 1981: 153).

La alusión a la obra *J’irai cracher sur vos tombes* resulta necesaria, entre otros motivos, por su coincidencia en el tiempo con *L’Écume des jours*. Cuatro meses después de unas primeras ventas algo decepcionantes, entra en escena Daniel Parker, miembro del “Cartel d’action sociale et morale”, para avisar de los peligros que la novela podría entrañar al servir de modelo a la adolescencia de la época. La guerra

---

<sup>145</sup> Novela escrita por Vian en agosto de 1946 (Arnaud, 1981: 154).

<sup>146</sup> En mayo de 1950 el Tribunal de Primera Instancia de Sena condena a Vian a una multa de 100000 francos, pero en 1948 habría sido ya condenado a 300 000 francos y dos años de prisión (Arnaud, 1981: 160). Nunca cumplió ninguna de estas penas.

abierta que comienza entre editoriales, el Cartel y la propia sociedad, se encarga de hacer toda la publicidad a la novela a través de una prensa ávida de escándalos. Estos sucesos coinciden en el tiempo con la publicación de dos novelas bajo su nombre real: *Vercoquin et le Plancton* y *L'Écume des jours*, en enero y abril de 1947 respectivamente. Es decir, que la novela objeto de esta tesis fue escrita casi simultáneamente a las otras dos, por lo que entendemos que muchas de las imágenes y temáticas van a coincidir, aunque deformadas en *J'irai cracher sur vos tombes* de forma obligada por el formato *canular*<sup>147</sup>. De hecho, la publicación de *L'Écume des jours* coincide en el tiempo con el escándalo del asesinato de Anne-Marie Masson a manos de su amigo Edmond Rougé en un hotel cerca de Montparnasse. El asesino habría dejado un ejemplar del canular abierto en la página en la que el héroe mata a su amante cerca del cadáver, lo que disparó todas las alarmas de la prensa y de la sociedad.

Una gran cantidad de identidades le sirvieron a Vian para poder expresar todos y cada uno de sus matices, por muy contradictorios que pudieran parecer unos de otros.

La liste des masques de Boris Vian est impressionnante, de Bison Ravi au Menteur, de Vernon Sullivan à Schmiirtz. Pourquoi toutes ces identités? « On est toujours déguisé, disait-il, alors autant se déguiser; de cette façon on n'est plus déguisé. » Si je classe ses masques, du transparent au presque opaque - oserai-je dire « noir », à la fois au sens racial et au sens « Série Noire »?- (Pestureau, 1980: 47).

Así, Pestureau nos invita a entender la creación literaria de Vian a través de varios tipos de “máscaras”, clases de pseudónimos que dotarían a su creación artística de una enorme riqueza, puntos de vista a los que el novelista viajaba y volvía continuamente. El primero es “le Menteur”, (Ibid.: 48) el autor de las crónicas de la revista *Les Temps Modernes*, cargadas de ironía y sentido crítico, y de sus primeros poemas publicados en *Barnum' Digest*<sup>148</sup>.

El segundo tipo son las deformaciones, los juegos de palabras en los que Vian nos deleita con su lado más imaginativo. El primero, desde su juventud, es “Bison Ravi”, “selon un excellent anagramme qu'on ne pourrait imaginer plus révélateur: rêve

---

<sup>147</sup> Al tratarse de novela negra, algunos de los temas se ven influenciados por el format, como es el caso del tratamiento de los personajes femeninos, sexualizados en exceso y tratados continuamente como víctimas.

<sup>148</sup> Se trata de un conjunto de diez poemas escritos por Vian y publicados en 1948 como “traducidos del americano”. Estos fueron reeditados e incluidos en la edición de Christian Bourgois *Cantilènes en Gelée* (1970).



de puissance (bison) lié au mythe américain, et joie de vivre (ravi); ce pseudonyme, [...] compose un être fort et heureux, type chef de tribu indienne” (Ibid. 48).

Con el mismo componente lúdico encontramos “Baron Visi”, “Brisavion”, “René Vidal” o “Hugo Hachebuisson”. Pero no son los únicos. “Otto Link”, “Mich Delaroche”, “Adolphe Schmiirtz”, “le Pr. Labarthe-Dumas”, “S. Culape”, “Andy Blackshick”, “Claude Varnier” e incluso algún nombre de mujer, como “Joëlle du Beausset” u “Odile Legrillon” (Pestureau, 1980: 49) completan una parte de la lista.

El tercero lo compone el ya comentado “Vernon Sullivan”, apodo que mantiene desde el 46 hasta el 50 y que utiliza para cuatro novelas “negras” y una novela corta del mismo tinte. En todas estas obras hay un rasgo común, el desdoblamiento del autor en una personalidad que revela una parte importante de su personalidad. Decidiremos, tras un análisis más profundo, qué parte del cinismo, la misoginia y el sadismo más absoluto pertenece al verdadero “yo” enmascarado de Vian, y cuál forma parte del plan de dinamitar el estereotipo desde el interior ayudándose de una visión extrema de la realidad. En cualquier caso, y como señala Pestureau, presenciamos un doble juego: “par ce « je » ambigu. « Je » doublement codé puisque le pseudo-écrivain américain fait parler un « Nègre blanc » don les aventures seraient « traduites » en français par Vian” (Pestureau, 1980: 49).

En cualquier caso, todos los pseudónimos tienen el mismo objetivo: mostrar una visión de la realidad tras una máscara, la misma que permite opinar sin ser juzgados, expresar sin ser expuestos y librarse del pudor de “desnudar” su interior ante los lectores.

## **5.2. Temática general de la creación literaria de Vian.**

Son numerosos los temas que aparecen en la creación vianesca, pero algunos de ellos estarán presentes en prácticamente todas las obras. Crearán un entramado que va desde la poesía a la novela, desde el teatro a la canción.

Les thèmes poétiques reprennent de façon toute personnelle et sans masque ceux de la prose: temps, vieillesse, mort et curiosité de la mort, femmes, beauté, sexualité, plaisirs sensuels; famille; « double » et choix, évasion vers la solitude, le silence, l'espace (Pestureau, 1980: 53).

### **La defensa de la libertad y el individualismo por encima de todo.**

El deseo de libertad constituye una de las señas de identidad de Vian junto con el individualismo. La búsqueda de esta libertad no culmina en él hasta que no se encuentra convertido en miembro del colegio de Patafísica. Esta asociación supone el único lugar en el que el autor puede mostrar su verdadero yo, sin necesidad de agradar a la crítica literaria, a la sociedad, a la familia. Resulta para él la culminación de esta exploración, la materialización del individualismo.

El tema de la libertad de acción, de pensamiento y de palabra, se encuentra presente en toda la creación vianesca, pero es quizá en *L'Écume des jours* donde se muestra de una forma más directa. Podemos leer en la novela frases como: “Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun” (Vian, 1996: 87), que transmite Colin a su amigo Chick.

En esta misma novela los personajes se ven privados de su libertad principalmente por dos cuestiones. La primera está relacionada con el *pathos*, el destino ya configurado que impide cualquier desviación con respecto a lo marcado. Esta idea se ve reforzada por la utilización de los presagios, los terribles avisos que comunican a los personajes que no deben confiarse, que su futuro está trazado y es trágico. Sabemos que Chloé morirá desde el mismo día de su boda, en el que como en las películas dramáticas, tose y entra corriendo en el coche (Vian, 1996: 114).

La segunda forma de limitar la libertad individual tiene que ver con los convencionalismos sociales, las etiquetas que llevan puestas cada uno de ellos, en ocasiones, relacionadas incluso con la vestimenta. Como analizaremos más adelante, Alise se convierte en Mme. Bovouvard al ponerse su traje. Del mismo modo, Nicolas, personaje encorsetarlo donde los haya, se transforma dependiendo de la ropa que lleve. Se trata del único personaje que nombra el término “libertad”, y lo hace para excusarse precisamente por ejercerla en su forma de hablar: “Je n'aime pas cette neige, murmura Nicolas. Il se reprit aussitôt. Je prie Monsieur de m'excuser pour la liberté de ce langage” (Vian, 1996: 128).

El mismo tema se encuentra en la novela *L'Arrache-Coeur*, en la que es la madre de los trillizos quien limita -incluso físicamente- la libertad de sus hijos, por el afán enfermizo de protección. En *On tuera tous les affreux* presenciamos también el horror ante la pérdida de la individualidad, reflejada en un intento por devastar lo excepcional del ser humano, lo anómalo, la diferencia.

El concepto de individualismo y la búsqueda de la libertad están además relacionados estrechamente con otros de los temas esenciales en el autor: el amor, la religión, el trabajo, la guerra y todo lo que puede suponer una alienación de cualquier tipo.

### **La belleza como elemento corruptible y susceptible al desgaste.**

Existe en toda la creación vianesca una obsesión por la juventud, por ese estado tan limitado en el tiempo en el que somos nuestra verdadera esencia. Los niños, como “proyecto de humano” aún no constituyen nuestros “yos” con el suficiente grado de autonomía, pendientes de los cuidados paternos y sin demasiada capacidad de decisión. Es a partir de la adolescencia cuando el ser humano comienza a tomar sus propias decisiones y a crear una personalidad única. Pero entonces llega el entorno social y los convencionalismos, y el paso del tiempo destructor, y arrasa con nuestro individualismo. Así, este breve periodo de tiempo refleja lo más auténtico de nosotros mismos, desgastado por el tiempo, el trabajo y las obligaciones.

Pourquoi mourons-nous à la fin de l'adolescence? Parce que nous sommes usés avant l'âge par l'aliénation socio-familiale. L'environnement familial, doublé dans le cas de Vian de précautions extrêmes dues à la fragilité de sa santé, les études où l'on perd la force créatrice et l'originalité vivante de l'enfance (Pestureau, 1980: 52).

Los personajes de las novelas de Vian son adolescentes, eternos jóvenes despreocupados, sobre todo en *L'Écume des jours* y *Vercoquin et le Plancton*. Se suceden las “surprise-parties” y el ambiente de libertad que caracteriza esta etapa. Además, los rasgos que definen la juventud se ven exaltados y hay una clara intención de mostrar a los personajes “vivos y frescos”, desenfadados.

### **El amor como desencadenante de la tragedia y de la muerte.**

La temática del amor como detonante de lo trágico es una constante en el autor, que no concibe la unión eterna de la pareja, sino que ve en el matrimonio el comienzo del desgaste, de la muerte del amor puro. Así lo muestra en todas las novelas, en las que las relaciones amorosas llevan a los personajes a su destrucción y –aunque se trate de una interpretación superficial– la mujer parece ser la causante de todos los conflictos. Este tema será analizado en el capítulo XIII de esta tesis.

Aún así, y constituyendo el amor trágico uno de los temas que sobrevuelan el conjunto de la creación vianesca, no podemos obviar el subtema de la ternura, también presente en muchas de ellas, especialmente en la novela objeto de esta tesis. “Dans *Vercoquin et le Plancton* rôdait timidement, à peine formulé, un sentiment très doux et très douloureux, qui ne trouvait guère sa place dans le fracas des surprises-parties, la tendresse. Ce sera le thème essentiel de *L'Écume des jours*, paru en 1947 [...]” (Le Bris, 2004: 48).

### **La religión y el existencialismo como elementos de alienación del ser humano.**

La crítica que hace Vian del existencialismo es mucho más ligera y humorística que la que dedica a la religión, tema sobre el que desarrollará un discurso mucho más intransigente y cruel. De hecho, Vian creó algunas de las obras más irreverentes de la época. Su cuestionamiento de los ritos y las jerarquías dentro de la Iglesia ocupa una parte importante de su creación literaria.

La ceremonia de boda de Colin y Chloé se convierte en una especie de fiesta folclórica plagada de actos estrafalarios que van desde la fanfarria musical hasta las vestimentas más provocadoras y ridículas que podamos imaginar. La solemnidad de la ceremonia desaparece, difuminada en un espectáculo en el que incluso los religiosos parecen cómodos. Pero es probablemente en la distinción que se hace, en ese entorno, entre ricos y pobres, lo que supone una crítica más agresiva. En la novela se producen dos celebraciones para la pareja de protagonistas: el matrimonio y el entierro. Aunque ambas conllevan la celebración de ritos litúrgicos, la reacción de los sacerdotes, e incluso del propio Jesucristo, varía en relación al dinero y se invierte en cada una de ellas.

Así, la boda, como hemos descrito anteriormente, supone un derroche en el que todos están contentos y se muestran participativos, creando un ambiente de lo más

festivo. Sin embargo, llegado el momento de la muerte de Chloé, cuando se plantea el entierro, Colin toma conciencia de las diferencias. Será una ceremonia “de pobres” en la que el desprecio es la constante, maltratando al viudo y al ataúd, denigrándolo porque no se ha invertido lo suficiente. El “tanto tienes, tanto vales” se convierte en el distintivo de una Iglesia que se muestra interesada, insensible y carente de cualquier tipo de misericordia.

Au royaume de Dieu, le superflu est roi. C'est, en tout cas, ce que démontre avec humour l'univers romanesque de Boris Vian, peuplé d'aumôniers, de prêtres, d'archevêques, de curés ou d'enfants de chœur pas toujours très fréquentables. Anticlérical convaincu, Vian s'amuse surtout à caricaturer les rituels religieux, qui lui inspirent certains épisodes satiriques (Marchand, 2009: 277-278).

En *l'Arrache-Coeur* se repite la irreverencia en el trato al sacerdote y la temática se encuentra también en *l'Herbe Rouge*. La religión se presenta bajo el prisma de la parodia de forma continua. Vian esgrime su anticlericalismo como uno de los elementos surrealistas presentes en su obra, creando las situaciones más inverosímiles con Jesús como protagonista. Esta parodia tiene una clara justificación: la de ofrecer su visión de la religión como atentado contra la libertad individual y como pérdida del sentido crítico del ser humano.

### **El trabajo como alienación del ser humano y la guerra como el absurdo más absoluto.**

Las condiciones de trabajo a las que se enfrentan todos los personajes de *L'Écume des jours*, con la excepción de Nicolas, son terribles y los obligan a producir hasta la extenuación, rodeados de un ambiente normalmente insalubre. Los jefes tratan a sus empleados de manera déspota y los deshumanizan. La denigración a la que se ven sometidos se pone de manifiesto cuando Colin y Chloé viajan tras su boda y observan a los trabajadores de las líneas telegráficas desde el interior del coche, convertidos en animales: “Chloé se retourna vers la glace à sa droite et frissonna. Une bête écailleuse les regardait, debout près d'un poteau télégraphique” (Vian, 1996: 121). La deshumanización se produce a través de la alienación, con tareas mecánicas y, a menudo, carentes de sentido. “Ça rabaisse l'homme au rang de la machine” (Vian, 1996: 216) nos dice Colin en el momento de la dolorosa venta de su “pianoktel”.

Además, el trabajo es doblemente injusto, porque establece una red de relaciones y jerarquías en las que los tiranos ejercen su poder sobre los pobres trabajadores.

En sus escritos pertenecientes al *Traité de Civisme*, el tema del trabajo tiene un lugar privilegiado, siendo el más desarrollado del caótico tratado<sup>149</sup>. En él expone cuestiones como algunos de los famosos “slogan”: “Si du jour au lendemain, tout devenait gratuit, est-ce que vous continueriez votre travail?” (Vian in Arnaud, 1981: 377).

En la misma línea, también encontramos en su *Traité de Civisme*, una explicación clara en cuanto a la guerra, que relaciona directamente con el trabajo: “La guerre est la forme la plus raffinée et la plus dégradante du travail, puisqu’on y travaille à rendre nécessaires de nouveaux travaux” (Ibid.).

Una canción define su postura frente a los conflictos bélicos y es su *Déserteur*. La escribe en 1954, mostrando en ella toda su fuerza antimilitarista, pacifista y anarquista. Ya en 1944 firmó *Ballade de notre guerre*. En 1948 escribe *Les Fourmis* y encontramos un artículo rechazado por *Temps Modernes* con un título revelador: “Pas de crédits pour les militaires!” (Simsolo, 2004: 28). Muchas otras canciones sucederán a la ya citada con la misma posición crítica con el ejército. Sin embargo, la faceta en la que más clara se muestra esta temática es en la dramática. En 1951, Vian termina *Le goûter des Généraux*, una obra llena de humor e ironía que no será representada hasta los años sesenta, precisamente por su carácter subversivo (Ibid.).

### **La violencia como catarsis.**

La creación novelesca de Boris Vian refleja un ambiente de violencia a veces más diluída en el conjunto de la trama, como en el caso de *L'Écume des jours*, y otras menos velada, más directa, como en las firmadas Sullivan. Tampoco los poemas se encuentran exentos de violencia. Como analizaremos más adelante, “Les mers de Chine”<sup>150</sup> constituye un claro ejemplo del tratamiento de la violencia en el autor.

---

<sup>149</sup> Este tratado inacabado fue redactado durante años por Vian. Tras su muerte, se realizaron numerosas investigaciones para reorganizar las diversas notas y capítulos. Entre estos apartados, el autor habría redactado uno dedicado a la libertad y el trabajo, del que Arnaud explicará una parte en *Les Vies Parallèles de Boris Vian* (Arnaud, 1981: 375-387).

<sup>150</sup> Este poema forma parte del compendio *Cantilènes en gelée*, publicado en 1972, que incluye también los poemas para la publicación en Barnum's Digest.

Il faudrait les déchirer.  
Les fouiller profondément avec des lames de rasoir  
Découper leur bouche en lanières.  
Il y aurait une langue de lèvre sur chaque dent  
Il faudrait les perfectionner  
Leur fendre un second sexe en travers,  
Si bien que l'homme sur la femme  
Cela ferait une croix  
Et on pourrait marcher dessus sans crainte (Vian, 1972: 32).

Existe un interés claro de provocación, de trastocar al lector con unas afirmaciones tan sádicas, pero también encontramos una intención catártica, de curar muchos de sus temores a través de la expresión del horror más absoluto y cruel. Sería para Vian, a nuestro parecer, una práctica “medicinal” para enfrentarse a sus fantasmas. En este sentido, violencia y humor tendrían el mismo cometido. En ocasiones, incluso, ambos ingredientes se mezclan creando composiciones en las que el interés paródico es primordial.

De la violencia y la muerte más cruel a la más cómica, encontramos un abanico de sensaciones creadas en el lector que van de la risa al terror, pasando por el desconcierto y el desasosiego. “De manière générale, il faut admettre que les meurtres s'opposent: ceux de *L'Écume des jours* peuvent prêter à rire, alors que ceux de Sullivan écoeurent tant il pousse la violence à son paroxysme, dans un but apparemment parodique” (Trudelle, 1981: 7).

### **La muerte y la enfermedad como inherentes a la trágica existencia del ser humano.**

La continua convivencia con la enfermedad desde niño marca la creación vianesca y la llena de referencias a diferentes patologías y respuestas a enfermedades, tanto del cuerpo, como de la mente. Desde el “extraño” que se instala en el pulmón de Chloé hasta la psicosis que persigue a Clémentine en *L'Arrache Coeur*, muchos de los personajes de sus novelas están marcados por la enfermedad. “L'expérience de la maladie inspire à Boris Vian d'innombrables transpositions littéraires. Dans *L'Écrevisse*, un syndrome imaginaire l'éclanchelle – provoque chez le musicien Jacques Théjardin des troubles à fortes connotations littéraires” (Marchand, 2009: 278).

La parte biográfica pesa en este tema más aún que en los anteriores, puesto que el mundo en las obras vianescas se ve desde la perspectiva de una persona angustiada por su propia salud, pendiente de las señales que su cuerpo le manda. Lo físico, incluso lo fisiológico, toma un papel esencial en la narración. Las sensaciones y cómo las experimentan los personajes se convierte en el centro del relato. Se produce a menudo una insistencia en cuestiones como los latidos del corazón o la respiración. Ya en la época en la que escribió *L'Écume des jours*, Vian no respiraba con normalidad a causa de sus problemas cardíacos, y esto se traduce en las situaciones angustiosas descritas en sus novelas, incluso pasa por el estrechamiento del espacio de la casa, lo sombrío, lo húmedo.

### **5.3. Elementos biográficos que trascienden a su creación.**

On peut *apprendre* qui était untel. On peut *étudier* sa vie, son milieu social, son environnement. On peut *rechercher* les influences subies par lui. On peut finalement tenter de *comprendre* pourquoi il a fait telle ou telle œuvre. *Car on ne comprend pas une œuvre [...] on comprend l'homme* qui l'a faite, et il faut d'abord, je le crois, aimer l'œuvre, ce qui vous donne le goût de connaître l'homme (Vian in Pestureau, 1978: 26).

#### 5.3.1. El humor.

El sentido del humor preside el modo de vida del novelista: forma parte de su discurso; pero es también lo que rige su lógica. En *L'Écume des jours*, Vian hace referencia a este tema: buscar en el humor las respuestas más profundas que, planteadas desde la seriedad, resultan menos fructíferas. Afirma Mangemanche: “Quand vous faites une plaisanterie, vous avez intérêt à avoir l'air plus sérieux et à trouver des réponses plus spirituelles” (Vian, 1996: 224).

El humor desenmascara, dinamita realidades terribles desde el interior y enfatiza aspectos de la realidad que de otro modo nos pasarían más desapercibidos. Lucha contra el absurdo y la crueldad del mundo.

Mais l'humour ne sert pas qu'à divertir. Il permet aussi de dénoncer ou contester: de Molière à Alfred Jarry, de *L'Assiette au beurre* à *Charlie Hebdo*, de Charlie Chaplin à Jean Dujardin et Omar Sy, L'humour traverse des formes et des genres multiples pour travestir le réel et en révéler les défauts. Les manifestations de l'humour que sont la parodie, la satire et la caricature



contribuent ainsi à la dénonciation sociale et aux débats d'idées, quitte à provoquer, diviser, voire choquer. L'humour peut faire rire des situations ou des événements les plus sombres, et donc à priori les moins risibles (Sarfati Lanter, 2016: 338).

El humor “trouble”, desestabiliza y hace que replanteemos realidades establecidas rígidamente. El humor entretiene, pero también es el desencadenante de una reflexión. Las situaciones absurdas, cuando se producen en contextos convencionales, provocan en el lector un efecto de desconcierto que lo lleva a revisar la “situación real estándar” para llevar a cabo una nueva valoración de la lógica. En el caso de Vian el humor tiene además un especial vínculo con la melancolía, es su manera particular de espantar los fantasmas de su realidad.

Además, el lenguaje refuerza este juego de lo cómico, rompiendo los convencionalismos. A esto se refiere el autor David Noakes cuando, al describir el humor en la obra de *Vercoquin et le Plancton*, lo califica de “loufoque”. Estas buscadas transformaciones de las palabras crean un ambiente caracterizado por la excentricidad, en la que los términos se desvinculan de su referente real para convertirse en materia para la experimentación.

Ainsi conçue, la loufoquerie consiste en une façon de tout raconter comme si le langage, sans avoir à se conformer à une réalité indépendante de lui, créait son propre univers; les adeptes du genre sont ceux qui choisissent d'y vivre. Essentiellement verbal à l'origine, cet humour finit par devenir presque une philosophie et un mode de vie. Les loufoques habitent un monde à part où le mot est roi et tout se réduit à des jeux- des jeux de mots pour ses sujets fidèles (Noakes, 1964: 47).

En el caso concreto de *L'Écume des jours* la risa comienza abierta, sana, transparente, a carcajadas, para irse sumiendo en un humor cada vez más agri dulce y terminar con un humor negro. Tiene a lo largo de la novela cuatro funciones principalmente: la primera es crear el universo fantástico e insólito que desafía la lógica. La *toilette* de Colin al comienzo del libro es un buen ejemplo. Sirve además en este sentido para desdramatizar escenas de gran crueldad, como la descripción de la pista de patinaje en la que el gran accidente provoca decenas de heridos. Los neologismos y los *mots valises* crean este ambiente burlesco (Sarfati Lanter, 2016: 339-351).

El segundo objetivo del humor es desvelar los estereotipos del amor y presentarnos relaciones poéticas, pero mucho más ligeras (Ibid.: 360). El comienzo de la novela presenta el cuento de hadas al que no le falta cliché: belleza, juventud, chicas que se sonrojan y risas nerviosas. Poco después comienzan a verse presagios sobre la

tragedia que se avecina. La ceremonia está completamente narrada en tono burlesco, a lo que ayuda también el juego de la “inversión” personificada por los hermanos Coriolan. Se trata de una forma de denuncia de la estigmatización de la homosexualidad aún tomada como perversión en la época (Ibid.: 367).

La tercera función del humor es la crítica social, esta vez a través de la sátira y la caricatura. Es el ejemplo del mundo laboral y su tratamiento en la novela o de la visión de Sartre-Partre que se muestra (Ibid.: 374-377). La última función es mitigar el dramatismo provocado por la enfermedad y la muerte. Este humor negro, risa desesperada (Ibid.: 389) es la forma de Vian de mantener una distancia prudente con sus miedos y fantasmas. A medida que la intriga avanza, el humor paródico y absurdo se va transformando en sátira y humor negro. La crítica hacia el trabajo como fuente de alienación y hacia la Iglesia como institución se va haciendo más punzante. La injusticia de la muerte de los inocentes se ve reflejada por este tratamiento humorístico, el sinsentido se evidencia. Así el humor “[...] permet d'alléger la souffrance et de la mettre à distance. D'autre part, il a une fonction de litote: le rire apparaît comme une forme de pudeur pour masquer le désespoir, tout en le suggérant avec force” (ibid.: 389).

Además, y por último, el humor nos permite tomar distancia de nosotros mismos y de nuestro sufrimiento, al mismo tiempo que nos acercamos al lector y conseguimos ganarnos su simpatía en una suerte de complicidad literaria. “Rire pour évacuer l'horreur” explicará Lapprand apelando al valor sanador de la risa (Lapprand, 2004: 8).

En relación con esta última cuestión aparece otro nuevo matiz: el humor como elemento necesario por el pudor. Cada vez que un hecho en la novela se está convirtiendo en “demasiado azucarado”, que el componente romántico provoca en el lector una inmersión en el mundo de lo convencional, Vian utiliza el humor para sacarnos de esa situación. Las construcciones graciosas o raras nos caen como un jarro de agua fría para despertarnos de la ensoñación en la que las palabras nos estaban introduciendo. El autor rechaza así caer en la sensiblería y el sentimentalismo.

A chaque fois que nos pupilles risquent de s'émouvoir, un jeu de mots, un néologisme amusant, ou une situation cocasse nous réveillent les zygomatiques. La rencontre Colin-Chloé l'illustre: « Il n'ajoute pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on n'entend que la grosse caisse.» Plus encore qu'une volonté d'effet comique, l'humour est présent presque par pudeur, par besoin de maintenir le réel dans de fines parenthèses (Benichou, 2004: 55).

Lo macabro se apodera finalmente de la novela, llegando a su culminación en el momento del entierro de Chloé. Las negociaciones absurdas sobre el precio de la ceremonia destapan una burocracia sin sentido en la que la falta de empatía y compasión convierten la escena en un carnaval grotesco.

### 5.3.2. Los presagios.

Toda la novela parece girar en torno a momentos que han sido predichos con anterioridad. Cada terrible suceso ha sido anunciado, como si ese *pathos* que llevará a todos los personajes hacia un sumidero metafórico fuera dejando sus pistas, creando una angustia muy particular en el lector. Estos presagios desencadenan así un mecanismo que va estrechando angustiosamente el ambiente, en paralelo con la reducción del espacio físico.

Encontramos a lo largo de la novela varias expresiones que previenen del mal que acecha. Así, “danger” y “dangereux/dangereuse” aparecen en numerosas ocasiones. También observamos un uso recurrente de términos como “inquiet” o “inquiète”, que refuerzan la tensión previa a los acontecimientos trágicos de la obra. Por otra parte, el adjetivo “sombre” acompaña a muchos de los sustantivos presentes en las descripciones de los espacios, y lo hace solo tras la aparición de la enfermedad de Chloé:

- Pourquoi n’allumes-tu pas? demanda Alise. Il fait très sombre ici.
- C’est depuis quelques temps, dit Chloé. C’est depuis quelques temps. Il n’y a rien à faire. Essaie. Alise manœuvra le commutateur et un léger halo se dessina autour de la lampe.
- Les lampes meurent, dit Chloé. Les murs se rétrécissent aussi. Et la fenêtre, ici, aussi (Vian, 1996: 196).

Sin embargo, existen pocas formas más efectivas de crear un ambiente de angustia que anunciar las desgracias del *pathos* inevitable en el que nos vemos envueltos y que sabemos de antemano que irá acabando con los personajes uno a uno.

Uno de los primeros presagios que aparece en la novela es el de la florista que se encargará de las flores para la gran celebración. Sus manos rojas, símbolo de sangre y muerte, son las mismas que se encargarán de proporcionar la decoración para el gran día y el antídoto para el nenúfar de Chloé en el futuro. “Elle était jeune et frêle, et ses mains rouges. Elle aimait beaucoup les fleurs” (Vian, 1996: 90).

Así, no existe verdaderamente un momento de reposo: cuando la boda se ha celebrado, en un ambiente de alegría desaforada, Chloé comienza a toser. El pensamiento fatídico de “demasiado bonito para ser cierto” se cierne sobre nuestras cabezas y entonces presentimos que algo terrible va a ocurrir.

Ils sortirent tous de l'église en jetant un dernier regard aux fleurs de l'autel et sentirent l'air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron. Chloé se mit à tousser et descendit les marches très vite pour entrer dans la voiture chaude (Vian, 1996: 114).

Y a partir de este momento comienza una sucesión fatídica de desgracias que van llevando a los personajes hacia un apocalipsis que los destruirá. Además, esta angustia parece llevarnos en círculos. La alusión a lo redondo, lo circular y lo que gira proporciona esa idea de la espiral que acaba en un sumidero, de desagüe a donde los personajes van a morir, en ocasiones también enfatizada por una aceleración del tiempo, en una especie de carrera contra el reloj.

Asistimos así a varios tipos de presagios. Por un lado, los de muerte, o al menos trágica enfermedad, como cuando Colin y Chloé bajan las escaleras de la iglesia tras la boda y ella tose. Se anuncia la tragedia, lo que nos mantendrá angustiados el resto de nuestra lectura.

Por otra parte, encontramos los presagios del amor. Cuando Colin llama a este sentimiento “j'ai tant envie d'être amoureux” (Vian, 1996: 55) está realizando, de hecho, una especie de invocación. No es, sin embargo, la primera vez en la novela que se “llama” a Chloé, quien parece surgir de las mentes masculinas. Será Nicolas quien primero “recomiende” a Colin la canción de Chloé de Duke Ellington (Ibid.: 49), mucho antes de que el personaje haga aparición. Estas “llamadas” imponen en el lector una expectativa, una necesidad de saber cómo avanzará la historia y, a la vez, nos presentan los personajes “antes de que existan”, los crean.

También existen presagios de desamor. Cuando Chick decide tomar un *Loveless Love*<sup>151</sup> no es algo fortuito, anticipa el tipo de relación que mantendrá con Alise, una en la que el amor no es correspondido en absoluto. Añade un matiz interesante el “Ça va être terrible” (Vian, 1996: 30) que dice Chick y con el que el autor hace un juego con la palabra “terrible”, como descubriremos más adelante en la trama, quizá el cóctel fuera extraordinario, pero la relación no pudo ser más trágica.

---

<sup>151</sup> Este “amor sin amor” es un *blues* compuesto por W.C. Handy (1873-1958) (Vian, 1996: 30).

Estas mecánicas están relacionadas nuevamente con la lógica de Korzybski. La teoría de la percepción de este autor nos encamina simplemente hacia cómo interpretamos la realidad con la ayuda del lenguaje. Pero Vian, llevando al extremo esta idea, crea una trama en la que los personajes van modelando la historia con sus propias palabras.

Vian plantea el personaje demiurgo cuya palabra es creadora. Lo hace ya en el principio de una novela que no llegó a terminar, cuyo título era *Les casseurs de Colombes*, en la que se plantea en una reflexión:

Mais il se rendit vite compte qu'il s'égarait sur une voie sans issue, celle de la mise en question de la grammaire, des modes réfléchis, du langage, et du verbe, en général, donc de Dieu, et il ricana pour bien montrer qu'il entendait rester maître de tout ça (Arnaud, 1981: 122).

El lenguaje está directamente relacionado con la creación, con el verbo. Las personas, los objetos y las acciones se van creando y destruyendo con la ayuda de estos presagios que nos anticipan la trama. Sabemos que Colin conocerá a Chloé porque la ha llamado desesperadamente, sabemos que Chloé morirá porque Colin ve su nombre en la lista de personas a las que dará malas noticias.

La naturaleza y la fisonomía de la ciudad en la que viven nuestros personajes también colaboran en esta creación de su destino. Así, por ejemplo, las aceras se van situando estratégicamente para conformar el camino de Colin y Chloé cuando caminan: “[...] suivant le premier trottoir venu” (Vian, 1996: 76).

### 5.3.3. El matemático ajedrecista y el lingüista inquieto.

Existen pocas mentes en su época que fueran capaces de conjugar ciencias y letras, dos disciplinas aparentemente enfrentadas, que para Vian resultaron complementarias. Hombre de letras e ingeniero, en su mente confluye el poder de la palabra en su vertiente más humanística y el juego propio de la mente matemática, como ya ocurriera con su admirado Carroll, con el que guarda muchas similitudes. Vian no entiende esta dicotomía que supone para él un atraso. Así, manifiesta:

C'est extrêmement connu et extrêmement courant de dire en français, de dire avec orgueil: « Moi, je ne comprends rien aux maths. » Personnellement je fais la réflexion suivante: Si je ne comprends rien aux maths, j'aurai plutôt honte de le dire. Se présenter de but en blanc comme un imbécile n'est pas le meilleur moyen de se présenter (Vian in Lapprand, 2004: 11).

Desde pequeño Boris Vian tuvo un enorme interés por el ajedrez. Su mente matemática, siempre ávida de un nuevo pensamiento divergente, se ve correspondida por su padre y por Yehudi Menuhin, el hijo de una familia amiga de vecinos. Desde pequeño jugó con ambos interminables partidas en las que se entrenaba esta forma alternativa de reflexionar:

[...] cette réalité donnée face à laquelle Boris éprouve ce qu'ont éprouvé bon nombre de joueurs. Du possible au probable, du réel au virtuel, tout est envisageable, pour peu que l'on soit disposé à réfléchir autrement (Marchand, 2009: 15).

El autor sigue su propia lógica, lejos de la formal – aristotélica– y, desde luego, muy apartada de aquella que analiza la realidad desde dicotomías. Como afirma en sus comentarios, es precisamente esta visión poliédrica del mundo, con todos sus matices, lo que rige su concepto de la novela.

Je ne sais pas si je bouscule exactement la logique [...] la logique pour moi n'est pas la logique aristotélicienne, si vous voulez. Enfin, jamais je n'ai pu me contenter de la logique du blanc et du noir, la logique à deux valeurs... c'est absolument insuffisant. Si une chose n'est pas blanche elle peut être noire évidemment, mais elle peut être également d'un tas de couleurs très différentes. Enfin c'est pas « oui », « non » ou « peut-être », je trouve que même ces trois valeurs là sont très insuffisantes (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>152</sup>).

En cuanto al lenguaje, Vian parece buscar en su creación el significado “original”, el “primitivo” al que aluden los términos sin adornos, el significado más directo y literal. Así, el lenguaje se vería liberado de convencionalismos, expresiones hechas y giros encorsetados. “Et plus on libère les mots de leur sens habituel, plus on les réconcilie avec leur sens premier” (Marchand, 2009: 91).

Ingeniero de la lengua, Vian mostró una extraordinaria mente preocupada por el fondo y la forma, la esencia y la presencia de todos los mundos que él captó con una extrema sensibilidad.

---

<sup>152</sup> El propio Vian nos ofrece una visión general, pero muy indicativa y esclarecedora sobre su concepto de lógica, que está además íntimamente relacionada con el individualismo y la visión caleidoscópica de la realidad en (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997) <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

A menudo se producen, de hecho, juegos con la literalidad, que provocan escenas cómicas, absurdas, o en cualquier caso con un toque de humor particular. Y es que Vian “[...] ne prend pas les mots au pied de la lettre, mais au cœur de celle-ci, à leur point d’impact avec le réel” (Clouzet, 1971: 29).

#### **5.4. El cine americano.**

El cine nunca se ha considerado un arte inofensivo y menos aún en este momento. Durante la Ocupación, más en concreto, a partir de la aprobación de una ley del 21 de mayo de 1941, los alemanes retiraron de la circulación todas las películas que fueran anteriores al 1 de octubre de 1937 y se prohibió totalmente la producción anglosajona. En paralelo, se estableció un férreo sistema de censura y, dado el desastroso estado económico de la industria del cine francesa en la época, Alemania se hizo cargo de Continental Films, con el control sobre la producción que esto suponía (Loiseau, 1977: 108). Esto no hizo sino crear mayor curiosidad y admiración por el género entre los jóvenes de la *Rive Gauche*, apasionados por Clark Gable y Katharine Hepburn.

Como reflejo de la sociedad y de las ideologías que la gobiernan, el cine constituye también una fuente inagotable de tópicos y estereotipos que deben ser analizados. Si nos centramos en Estados Unidos, cuna del cine, y en la época del *New Deal* (1933-1953), momento en el que este arte sufrió su mayor auge, observamos que coincide, de hecho, con el momento en que la mujer se abre paso en la vida social y política.

[...] el nacimiento del espíritu *newdealista* y de la cinematografía prácticamente coinciden en el tiempo. La primera película sonora, *El cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), se estrena tan solo dos años antes de la caída bursátil, y seis años antes del ascenso de Franklin Delano Roosevelt a la presidencia. El cine alcanza su máximo esplendor al mismo tiempo que los Estados Unidos luchan por salir de la crisis económica, y hacen suyo el espíritu renovador del Nuevo Acuerdo (Lanuza, 2011: 19).

La sociedad americana, y como reflejo de esta la europea, se está transformando, y la familia de forma paralela también lo hace. El crack del 29, la Segunda Guerra Mundial, las primeras bombas nucleares o la Guerra Fría son algunos de los hitos históricos que marcarán esta época (Lanuza, 2011: 23). El cine servirá de pantalla contra la desdicha a la población estadounidense, sumida en una gran crisis durante más

de 20 años. Su imagen de *glamour* ayudará a crear un optimismo que, aunque falso, favorecerá esa “oportunidad de soñar” (Lanuza, 2011: 25), tomando como referentes los superficiales personajes de las películas.

El cine clásico americano tiene como protagonistas familias de clase media, conservadoras y cristianas con valores como “la importancia de la unidad familiar, del matrimonio y de los hijos” (Lanuza, 2011: 40). Durante la década de los cuarenta, el foco se desplaza y se centra en la mujer: “historias de lazos afectivos, crisis familiares, madres e hijas fuertes y sufridoras, sacrificio, enfermedad, amor y pérdida” (Lanuza, 2011: 48). De todo esto encontramos en *L'Écume des jours*, incluso el icono de la época: la mujer valerosa que lucha contra la adversidad. En este sentido, películas como *La señora Miniver*<sup>153</sup> ayudan a establecer este prototipo: la mujer que, desde su hogar, colabora en el desarrollo de la guerra, convirtiéndose en pilar que sustenta la familia. Ellas se convierten en sustento y sostén de la sociedad, pero además tienen una misión esencial: la creación de un mundo mejor a través de, entre otras cuestiones, la maternidad (Lanuza, 2011: 48-49).

A diferencia de la creación vianesca, el cine americano está marcado por un fuerte componente religioso, presente en cada producción. Vian acabará con este enfoque al mismo tiempo que aplasta el resto de los valores anteriormente señalados. Aunque sus personajes femeninos correspondan externamente al ideal de mujer en el sentido convencional de la palabra, no son más que carcasas que le servirán al autor para acabar con estos mitos. Si el cine nos muestra resignadas mujeres de su casa que luchan día a día por mantener su familia unida y fuertemente vinculadas a la idea religiosa de matrimonio, los personajes femeninos de Vian van a desmontar todos estos conceptos, dinamitando la idea de felicidad desde dentro. Si Chloé y Colin se casan por la iglesia, se quieren en la riqueza y en la pobreza, en la salud y en la enfermedad, su final será devastador, porque todos estos ideales no son más que el desencadenante de la tragedia.

La visión de lo femenino en *l'Écume des Jours* corresponde, sin embargo, mucho más al concepto de *femme fatale* presente en el cine negro, sobre todo si nos centramos en el personaje de Alise. Se trata de una mujer mucho más misteriosa y, aparentemente, más peligrosa por su potencial cautivador a través de lo sexual.

---

<sup>153</sup> Película de William Wyler de 1942.



El estilo visual del *noir* pone énfasis en resaltar la sexualidad femenina. La moralidad desaparece y la oscuridad y las composiciones asimétricas y cerradas llenan las pantallas. Junto con esto, destaca la práctica desaparición de la familia, de las relaciones afectuosas entre padres e hijos, y de la alegría que caracterizaba al ámbito comunitario (Lanuza, 2011: 183).

En el análisis que lo cinematográfico hace de la mujer, encontramos además dos conceptos muy interesantes, por las similitudes que pueden hacerse con los personajes femeninos de Alise y Chloé: *femme fatale* y *home girl*.

Si analizamos el rol de la mujer en el cine de los años cuarenta y cincuenta, nos encontramos nuevamente con la aparición de una dicotomía: la citada *femme fatale*, quien, con mayor o menor perversión, ejerce sobre el varón una influencia dañina que en última instancia se basa en el deseo sexual; y la figura de una mujer buena y hogareña, refugio y esperanza de un hombre que se mueve en un mundo turbio y difícil, la *home girl*.

Este último modelo de mujer, lejos de fascinar al hombre, es capaz de ofrecerle la seguridad, la paz y la alegría que este no posee. Hay ocasiones en las que incluso se convierte en su redentora, muriendo por él o sufriendo injustamente debido a la relación que mantienen. [...] La *home girl* es paciente, sabe perdonar, es sacrificada, y a cambio de todo eso solo pide una cosa: no ser abandonada. Supone para el hombre una alternativa de vida más de acuerdo a lo que comúnmente se considera una vida feliz, aunque no demasiado excitante (Lanuza, 2011: 184).

Como apuntará Michel Gauthier en su obra *Profil de l'Écume des Jours*, la presencia de lo cinematográfico se entiende incluso desde la estructura que se plantea en “planos” para cada capítulo (Gautier, 1973: 19). Cada capítulo compone así uno de los “cortes” cinematográficos, una escena en la que personajes y decorado cambian, mezclándose las tramas que, sobre todo al principio de la novela, se intercalan. El diálogo está, además, muy presente en el relato de la novela que nos ocupa, y se dan indicaciones continuamente sobre el tono, los gestos y todo lo que tiene que ver con la locución. El efecto se acerca a menudo a los textos dramáticos, en los que conocemos a la perfección desde la entonación hasta la inclinación de la cabeza a la hora de emitir cualquier mensaje.

Vian es un gran amante del cine americano, no solo del de ciencia-ficción y “thriller”, sino también “[...] le cinéma burlesque, les comédies américaines et « les grandes machines de Hollywood », bref tout ce qui nous permet d'échapper à la laideur et à la médiocrité quotidiennes” (Pestureau, 1976: 91). Esta faceta le llevará a escribir diecinueve guiones de cine, siete de ellos escritos en colaboración con Pierre Kast<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Antiguo alumno de el IDHEC (Institut de Hauts Études Cinématographiques), asistente de Jean Grémillon, Pierre Kast ya era realizador de cortometrajes en la época y ayudó enormemente a Vian en el mundo de la escritura de guiones de cine (Arnaud, 2004: 78).

(Arnaud, 2004: 78). Serán recogidos estos en *Rue des Ravissantes*, un recopilatorio que toma como título uno de ellos y que muestra una idea ingenua de este arte, una profesión, sin embargo, a la que le hubiera gustado dedicarse. Sus guiones nunca fueron rodados; fue, paradójicamente, su novela *J'irai cracher sur vos tombes*, la que se rodó sin la aceptación de Vian. Ante la representación en cine de su novela, una película con la que nunca estuvo contento, falleció el novelista.

La presencia de lo cinematográfico es enorme; pero no solo en cuanto a referencias externas o guiños a actores y actrices. La propia estructura nos hace pensar en ocasiones en estructuras sacadas del cine y, por momentos, incluso en gags que se podrían comparar con escenas de dibujos animados. Dejando aparte el caso de los personajes femeninos, que se analizará más adelante, no podemos pasar por alto escenas como la del capítulo XX:

Il prit une quatrième cravate et l'enroula négligemment autour du cou de Colin, en suivant des yeux le vol d'un brouzillon, d'un air très intéressé. Il passa le gros bout sous le petit, le fit revenir dans la boucle, un tour vers la droite, le repassa dessous, et, par malheur, à ce moment-là, ses yeux tombèrent sur son ouvrage et la cravate se referma brutalement, lui écrasant l'index. Il laissa échapper un gloussement de douleur (Vian, 1996: 102).

En numerosas ocasiones encontramos este tipo de escenas en las que los objetos son animados y cobran un valor de personaje que podríamos encontrar en cualquier producción de Disney. Todos estos elementos cinematográficos corresponden a su concepción de la creación artística como “global”, al sentido de *show* más absoluto: “Boris Vian aime mêler dans son œuvre des gags burlesques et des séquences de comédie musicale, chansons, danses, épisodes sentimentaux ou spectaculaires: « That's Entertainment! »” (Pestureau, 1976: 91).

### **5.5. *L'Écume des Jours*: el enigmático *Mood indigo*<sup>155</sup>.**

Cuando leemos detenidamente la novela en el conjunto de la producción del autor podemos desvelar el sello que cada elemento biográfico de la trepidante vida de

---

<sup>155</sup> Traducción del título de la obra propuesta por John Sturrock (New York, Grove Press, 1968) que atiende a la parte más sentimental de la novela, muy diferente del *Froth of the Daydream* de Stanley Chapman (London Rapp and Carroll, 1967), más cercano a la espuma y el contraste entre sueño y vigilia.

Vian nos dejó en ella. No es solo la trama, los personajes, los recursos estilísticos, las recurrencias temáticas, se trata de un verdadero fenómeno que los propios lectores impusieron a la crítica, a sus profesores y a la sociedad en general (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>156</sup>) precisamente porque no era “recomendable”.

¿Cómo clasificarla? Es posible que la respuesta no sea estrictamente necesaria para una comprensión total de la obra, pero quizá sí podamos fijarnos en lo que no es. En primer lugar, se trata de una novela, ciertamente, pero no hay en ella una historia, una etiología propiamente dicha. Sin pasado, los personajes se mueven en un continuo presente que no parece evolucionar, o no para todos. Tampoco se trata de una novela psicológica. Como veremos, en el tratamiento de los personajes hay poca profundidad, o al menos no en el sentido clásico del concepto.

Por otra parte, no nos encontramos ante una creación realista, en la acepción primera del término. Los elementos irreales llenan la novela, pero no en el estricto sentido de la ciencia-ficción, sino en otro tipo de realismo, el de la alegoría. “*L'Écume des Jours* renvoie constamment à autre chose que sa propre trame. Elle renvoie à la « condition humaine », et ce trajet double est constitutif de la parabole et de l'allégorie” (Gauthier, 1973: 67).

Muchos son los críticos que han relacionado la obra con literatura del absurdo. Existen ciertos rasgos que relacionan la obra de Vian, sobre todo en la creación dramática, con este tipo de literatura. La utilización del lenguaje como elemento creador y destructor de la realidad, como reflejo de estados de ánimo, y el continuo juego con este “material” lo hace participar de un movimiento cercano al de Ionesco. También se observa en él la misma idea de sinsentido y de destino absurdo. Sin embargo, no puede encuadrarse exactamente en este tipo de narrativa, ya que podemos observar una escala de valores clara, una posición del autor que Noakes define de la siguiente manera:

Quand un écrivain comme Boris Vian se propose de stigmatiser la guerre, les généraux ou les curés cabotins, il s'éloigne de l'absurde intégral, toute prise de position impliquant une échelle de valeurs; mais ses personnages n'en suggèrent pas moins, à travers les absurdités de la créature, l'absurdité de la création (Noakes, 1964: 110).

---

<sup>156</sup> François Caradec en (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997) <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

Incomprendida y pasada de moda o excesivamente adelantada, innovadora y burlona, la obra no tuvo el éxito que el propio Vian habría esperado en vida, pero para él: “Le créateur doit créer ce qui lui plaît au moment où il le crée. Si on veut faire quelque chose de différent [...] il faut s’attendre à ne pas rencontrer l’approbation tout de suite” (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>157</sup>).

El rechazo de esta obra, que fue propuesta para el premio de la Pléiade, finalmente ganado por Jean Grosjean, marcará su trayectoria como autor creando una escisión decisiva: Vian muta en Sullivan. Resurge de este fracaso para convertirse en algo nuevo, un nuevo estilo, una forma de creación radicalmente diferente a su “naïf” *L’Écume des Jours*. Nace entonces *J’irai cracher sur vos tombes*: insolente y subversiva novela negra. Quince días de intensísimo trabajo le bastan a Vian para proponer a Jean d’Halluin, editor de Scorpion un best seller en forma fingida de traducción de novela norteamericana<sup>158</sup>.

La novela le acarreó graves problemas, el peor sin duda que la crítica literaria se le pusiera en contra tras sentirse engañada y ridiculizada por no haber calado al “tramposo” en su cómico juego. Sin embargo, le permitió algo difícil de valorar, la posibilidad de experimentar como escritor de “canular”, y más aún de explorar “[...] cette civilisation américaine qu’il appréciait tellement. Comme d’autres jouent au *cow boy*, il a joué, le temps de quelques livres, au petit écrivain *made in U.S.A.*” (Clouzet, 1971: 23).

Muchos son los autores que han estudiado el fenómeno literario de Vian, y en concreto de *L’Écume des Jours*. Henri Bordillon analiza el público lector de la obra,

---

<sup>157</sup> Palabras del propio Vian en la emisión. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>.

<sup>158</sup> La novela *J’irai cracher sur vos tombes* publicada en 1946 le dio a Vian más de un dolor de cabeza, engañando al propio Queneau, que tanto lo defendió de sus detractores. Se enfrenta a la justicia, a d’Halluin, que le pide que escriba un tercer libro en la misma línea, a Michelle, su esposa, que le ruega discreción, y a su amigo Queneau, que le sugiere que confiese (Marchand, 2009: 111-115).

Se trata de una dolorosísima historia que le traerá un largo proceso judicial. De hecho, el propio Vian se muestra arrepentido de haber creado una obra tan cruda para su tiempo. Con todo, se autojustifica alegando su juventud: “Ce roman était interdit parce qu’il était un peu trop violent [...] je suis arrivé un peu trop tôt [...] parce qu’il ne faut pas dire trop fort ces choses là et je les ai dites trop fort parce que j’étais trop jeune et que je ne suis pas très hypocrite [...] *J’irai cracher sur vos tombes* date d’une époque où l’on était encore libres” (Boris Vian (1920-1959) une vie, une œuvre 22-05-1997) voz del propio Vian en 1956 en la URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>. Después de dar rienda suelta a una crítica feroz de la represión ideológica y moralista de la época, termina por afirmar que no fue el mejor momento para una novela así.

partiendo de lo que llama “phénomène Écume des Jours” (Bordillon, 1976: 77). El análisis compara a los lectores de la obra con los del cómic *Astérix et Obélix* en cuanto a la época en la que ambos productos culturales son más populares y la franja de edad en la que son más leídos (18-25 años). Aunque sería más exacto hablar de un “phénomène Vian”, porque esta novela y su relevancia no se comprenden sin el resto de su producción, sí hay un dato que resultaría esencial para perfilar la trascendencia de la novela por su valor casi histórico. Es lo que Bordillon explica en los siguientes términos:

[...] l'engouement et le prestige dont jouissent le nom et l'œuvre de Boris Vian semblent essentiellement liés à *l'Écume des Jours*, que ce roman connaît une vogue extraordinaire après mai 68, date à laquelle il semble lié dans l'esprit de beaucoup de ses lecteurs (Bordillon, 1976: 79).

*L'Écume des Jours* constituye así una especie de manual de vida para muchos jóvenes, no solo en el tema principal, ese amor con mayúsculas, sino en una visión individualista del ser humano, revolucionaria sin quererlo, inconformista como su autor. La novela es como el jazz, un canto a la improvisación con un fondo amargo, oscuro, desesperado.

Así, esta obra se convierte en un himno de referencia para los jóvenes del 68, como *le Déserteur*<sup>159</sup>, pacifista, antimilitarista y desafiante para los convencionalismos de cualquier época. Uno de los grandes éxitos de la novela es precisamente este, el carácter individualista y subversivo tan bien entendido por la población joven.

En un principio desapercibida, parece que, como sus personajes, la obra inicia su andadura como una carcasa<sup>160</sup> que se va llenando con los años, cobrando cada vez más sentido hasta nuestros días.

El primer proyecto de la obra fue gestado en 1945, según Rybalka, y escrito de forma definitiva entre marzo y mayo de 1946<sup>161</sup>. En este momento, Vian trabajaba para la O.C.R.P.I. (Office Central de Répartition des Produits Industriels) y el manuscrito viene firmado el 10 de marzo de 1946, fecha en la que el autor cumpliría veintiséis años.

---

<sup>159</sup> *Le Déserteur*, con música del propio Vian y Harold B. Berg, letra de Vian, fue grabada en 1954 por Vian, Mouloudji, Serge Reggiani, Richard Anthony, Claude Vinci, Paul and Mary, Joan Baez, les Sunlight (Marchand, 2009: 388).

<sup>160</sup> El capítulo IX de esta tesis analiza la idea de personajes carcasa y su utilización en la novela como “envases” que se van llenando a medida que la trama avanza y cuyas descripciones psicológicas vienen dadas por el entorno y las acciones sucesivas.

<sup>161</sup> Rybalka y Arnaud difieren en la fecha de finalización (Gauthier, 1973: 7).

Cierto es que no podemos tomar este dato como “real”, ya que junto a la fecha aparecen también dos lugares en los que sabemos que Vian nunca estuvo: Memphis y Davenport. Estas dos ciudades nos recuerdan la estrecha relación de la novela con el jazz, que nace en Nueva Orleans (Pestureau, 1996: 301), para ascender por el Mississippi pasando por Memphis, Tennessee y llegando a Davenport, ciudad tampoco casual, ya que es allí donde nació Bix Beirderbecke, un trompetista muy admirado por el autor.

Un importante fragmento de la novela fue publicado en octubre de 1946 en *Temps Modernes*<sup>162</sup>, revista en la que el autor participó con sus “Chroniques du menteur”<sup>163</sup> durante dos años, junto con Sartre, Beauvoir y Merleau-Ponty, entre otros miembros del equipo (Arnaud, 1981: 239-241).

### 5.5.1. El entramado de temas.

Los temas esenciales de la novela parecen en principio fáciles de vislumbrar. El **amor y la muerte** constituyen quizá los más obvios. “Avec Vian, on est fixé; certes le monde fait signe, partout, tout le temps, de tous ses objets, de tous ses êtres: il fait *signe de mort*” (Gauthier, 1973: 115). La muerte es reina soberana y su poder sobre el destino de los personajes y el decorado es absoluto, no hay manera de frenarla.

La **angustia** que rodea toda la trama también es una constante, pero a la hora de “descodificar” este universo Vian, a menudo tenemos problemas para separar lo esencial de lo accesorio. Nada en nuestro autor es accesorio. Si queremos tener una visión verdaderamente global nos vemos obligados a encajar cada detalle para seguir el camino, o los caminos que nos marca el autor.

Subjugué que nous serons souvent par les brillances et les stridences d'un univers ou « l'accessoire » se confond si intimement avec l'essentiel, il nous sera, plus d'une fois, difficile de suivre le chemin, pardon les chemins qu'y a tracés Vian, ces chemins qui mènent nulle part, puisqu'ils mènent partout (Clouzet, 1971: 13).

---

<sup>162</sup> Concretamente algunos fragmentos de los capítulos XXXIII, XXXIV, XXXVI al XLI, L y LXIII al LXVI (Rybalka, 1969:208) fueron publicados en el número 13 de esta revista, páginas de la 30 a la 61 (Pestureau in Vian, 1996: 7).

<sup>163</sup> Vian publicó cinco “Chroniques du menteur” y pronto surgieron los desacuerdos con sus compañeros por disparidad de opiniones acerca de la calidad, color y olor del papel, el formato, la falta de ilustraciones, su “carácter restringido” o incluso el precio (Cortijo Talavera, 2002: 156).

La obra de Vian parece ser una continua búsqueda del sentido, una especie de Grial (Clouzet, 1971: 102) que nunca tendrá fin y que se corresponde a la perfección con el inconformismo del autor. Pero esa búsqueda no es sosegada. La angustia es para Vian no solo un modo de vida, sino el motor efectivo para su creación. La cuenta atrás a la que está sujeto, relacionada con su enfermedad, lo llevará a desencadenar en la novela el mecanismo de la destrucción progresiva.

Como si de un explosivo programado se tratara, **el matrimonio** activa el proceso de destrucción. Este es, de hecho, otro de los temas centrales: el contrato de amor por el que los personajes pierden su **individualismo**, pasan de responder a sus deseos y necesidades a responder a los de la otra persona. Esta “**degeneración**” del individuo lleva consigo la idea bíblica de **pecado**, una situación que rompe drásticamente con la paz y la armonía en la que vivían los hombres y mujeres de la obra. El desgaste y la degeneración son dos de las consecuencias de la pérdida de **juventud y belleza**, que son dos de los temas centrales de la obra. Vinculados e inseparables, observados desde numerosos prismas, presenciamos una verdadera obsesión de Vian con respecto a lo “nuevo” y lo “bello”. Se crea de este modo en la obra un universo estéril en el que la belleza es requisito para la vida: tanto personajes, como objetos y decorado parecen en ocasiones salir de pulcros embalajes.

Toda institución ataca al ser humano como individuo y cualquier forma de represión o pérdida de libertad supone un intento de alienación. Esta “locura” del individuo se produce también a través de la filosofía. Los seguidores de Partre se convierten en verdaderos “borregos” en la parte de la trama en la que se describe la conferencia que el filósofo celebra rodeado de una multitud enloquecida y a la que llega a lomos de elefantes. La pérdida de libertad, causada por el maniqueísmo en que se ven envueltos algunos de los personajes o por cualquier otro motivo, es sujeto de preocupación para Vian, obsesionado por el individualismo.

El **absurdo** en cualquiera de sus manifestaciones constituye otro tema esencial de la novela. Los personajes se ven introducidos en una espiral que los sume en una anestesia perpetua de la que no pueden salir, no comprenden nada de lo que les ocurre y se ven abocados a la autodestrucción. El sinsentido de los trabajos de Colin es uno de tantos ejemplos. Su meta –salvar a Chloé llenando su casa de flores– le hace realizar las

tareas más absurdas. La religión como espectáculo carente de sentido también aparece en la novela: las ridículas jerarquías que encontramos no hacen sino acentuar este absurdo con el que Vian rodea las ceremonias religiosas, desde la boda al entierro de Chloé.

El **trabajo** y la alienación que produce en el individuo son temas recurrentes en las novelas de Vian. Los empleos que se mencionan son normalmente absurdos y denigrantes, a excepción del de Nicolás en esta novela, que le permite crear un cierto tipo de arte a través de sus platos. El hombre se deja atrapar por la máquina de producción convirtiéndose en un apéndice de carne de esta, metamorfoseándose en parte del engranaje que lleva a la autodestrucción. Encontramos que: “En bas, devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas être déchiqueté par les engrenages avides” (Vian, 1996: 229). La alienación se traduce en asimilación por parte de lo mecánico, que se personifica, convirtiéndose en una especie de organismo vivo. Tras esta amalgama, el individuo desaparece, se extingue y a veces muere.

El colmo del sinsentido representa para Vian la **guerra**. No hay mayor absurdo para él que el hombre se emplee en un trabajo cuyo fin último es la destrucción del hombre.

Vian répondait dans Opéra (12 avril 1950) La guerre, cette chose grotesque, a ceci de particulier (entre autres) qu'elle est envahissante et importune, et ceux qu'elle amuse se croient en général fondés à l'étendre à ceux qu'elle n'amuse pas. C'est une des multiples figures de l'intolérance, et la plus destructrice. C'est pourquoi dans la mesure réduite où quelque chose d'écrit et d'artificiel peut avoir un effet, j'ai essayé d'agir contre (Vian in Noakes, 1964: 109).

La maquinaria de la guerra y las armas aparecen en varias de sus novelas y “nouvelles”. En *L'Écume des Jours* se presenta en el trabajo que Colin consigue “incubando misiles”, tan terrible como desconcertante: el cuerpo que hace germinar las armas para mediar en el odio. El calor del cuerpo de nuestro personaje pretende entonces crear armas de destrucción pero solo consigue engendrar unos misiles-rosas que no sirven para nada. El tema de la guerra se muestra con claridad en el final de *Fourmis*, donde el autor explica:

Je suis toujours debout sur la mine. Nous étions partis ce matin en patrouille et je marchais le dernier comme d'habitude, ils sont tous passés à côté, mais j'ai senti le déclic sous mon pied et je me suis arrêté net. Elles n'éclatent que quand on retire son pied. J'ai lancé aux autres ce que j'avais dans mes poches et je leur ai dit de s'en aller. Je suis tout seul. Je devrais attendre qu'ils



reviennent, mais je leur ai dit de ne pas revenir, et je pourrais essayer de me jeter à plat ventre, mais j'aurais horreur de vivre sans jambes. Je n'ai gardé que mon carnet et le crayon. Je vais les lancer avant de changer de jambe et il faut absolument que je le fasse parce que j'ai assez de la guerre et parce qu'il me vient des fourmis (Vian, 1960: 21-22).

Otro de los grandes temas es la **naturaleza**, su relación con el hombre y la vuelta al origen, al interior de la tierra. Como ya hemos comentado, las flores parecen tener un peso esencial en la novela, por lo que un estudio de su simbología se hace inevitable<sup>164</sup>. Una vez que descubramos su significado pasarán, de hecho, en algunos casos, a ser personajes en la obra, como parece ser el caso del nenúfar. En otros casos entenderemos las características que aportan a cada personaje en cada momento de la trama. En la temática de la naturaleza, existen recurrencias a campos interesantes, como el del agua y el fuego, o el frío y el calor, muy a menudo organizados en torno a dicotomías que estructuran la novela. Su relación con los personajes femeninos constituye un eje central de análisis en esta tesis.

Un tema que no podemos obviar es el del **doble**, “el otro”. Ya hemos analizado la importancia biográfica de estos desdoblamientos en los diferentes pseudónimos y la necesidad de expresar a través de máscaras y detrás de ellas. En la novela, los espejos, reflejos, cristales forman parte de esa perspectiva de “separación” de la realidad, de observación. También corresponden a la misma temática los personajes desdoblados y los guiños que el autor ofrece con personajes como la Duquesa de Bovouard, de la que Alise “se disfraza” al ponerse un traje que le regala Chick, asumiendo su personalidad y, por asimilación, la de Simone de Beauvoir.

La **belleza, el amor y la juventud** son tres temas esenciales en la obra y tendrán que ser analizados no solo en cada personaje, sino también como concepto general, ideal de felicidad efímera, de esa “espuma” que es fruto de la actividad frenética, pero inestable, frágil y superficial. En Vian la adolescencia parece ser un tema central y lo será más aún en esta obra, en la que aparece, a través de varios recursos, el concepto de “desgaste”. Dice Pestureau: “Pourquoi mourons-nous à la fin de l’adolescence? Parce que nous sommes *usés* avant l’âge par l’aliénation socio-familiale” (Pestureau, 1980: 52).

---

<sup>164</sup> Este estudio se llevará a cabo en el capítulo XI de esta tesis.

Sin duda otro de los temas en torno a los que gira la novela es el **deseo** y la continua búsqueda de su satisfacción. Tanto si hablamos de la comida, como de la música o el amor, todo responde a pulsiones caracterizadas por un marcado hedonismo. Los personajes buscan su bienestar, su placer a través de los sentidos y de las relaciones con los demás en una trama en la que abundan términos como “agréable”, “appétissant”, “chaud” o “savoureuse”. Los adolescentes de la novela se encuentran ante una explosión sensorial en la que estos deseos de hecho desencadenan acontecimientos en la trama. Si Colin no hubiera tenido un “antojo” de encontrar una pareja quizá nunca habría encontrado a Chloé en la fiesta de Isis. El caprichoso gentleman que dominaba los soles a su antojo no iba a parar hasta satisfacer sus deseos. La sexualidad y la sensualidad también se manifiestan a través de los tejidos y las flores de las que hablamos anteriormente, metáforas a menudo de esta visión parcial de la mujer. En este sentido, podemos entenderlos con el mismo matiz, el aprovechamiento de lo efímero, la importancia de lo inmediato.

Por otro lado, la **anestesia** en la que se ven inmersos los personajes constituye una tónica y un elemento a analizar. Por ejemplo, desde la óptica de la insensibilidad frente a la muerte o la mitomanía enfermiza por el personaje de Partre. Un individualismo que podríamos considerar como propio de la personalidad de Vian se convierte en un estado de indiferencia en el que los personajes se dejan llevar por la tragedia, casi sin oponer resistencia. Todos los personajes excepto uno: Alise, cuya voluntad será la única que escucharemos a lo largo de la novela.

### 5.5.2. El tiempo de la espuma, tiempo que se acelera y Carroll.

El tiempo no es para Vian una cuestión medible en el sentido convencional de la palabra. Su conciencia de lo temporal diverge de los cuadrículados días, meses y años; para él lo temporal está vinculado a lo que se experimenta en ese lapso. Critica así, en su novela *L'Herbe Rouge*, lo rígido de un sistema que encasilla y pretende dar homogeneidad a un concepto que es vivido por cada individuo de forma totalmente diferente.

Mais savez-vous, monsieur Brul, que c'est ignoble, d'imposer à des enfants une régularité d'habitudes qui dure seize ans? Le temps est faussé, monsieur Brul. Le vrai temps n'est pas mécanique, divisé en heures, toutes égales... le vrai temps... on le porte en soi... Levez-vous à 7

heures tous les matins... déjeunez à midi, couchez-vous à 9 heures... et jamais vous n'aurez une nuit à vous... jamais vous ne saurez qu'il y a un moment, comme la mer s'arrête de descendre et reste, un temps, étale, avant de remonter, où la nuit et le jour se mêlent et se fondent, et forment une barre de fièvre pareille à celle que font les fleuves à la rencontre de l'océan (Vian, 1962: 134).

En *L'Écume des jours*, desde la aparición de la enfermedad nos encontramos con un tiempo que se acelera, personajes que envejecen prematuramente y cuentas temporales que no terminan de cuadrar. Todo responde a esa “arquitectura de la angustia”<sup>165</sup> en la que los personajes luchan a contrarreloj contra un destino que va estrechando paredes, acelerando el tiempo, e invadiendo todo el decorado con una humedad cada vez más densa.

En un principio, y respondiendo a la idea de su estado edénico, Colin es dueño del tiempo y lo maneja a su antojo, adelanta acontecimientos cuando le conviene y todo a su alrededor responde a sus deseos.

Desde el comienzo de la tragedia, es decir, desde el matrimonio de Colin y Chloé, se desata el drama que va girando en círculos cada vez más pequeños, en una espiral que parece dirigirse hacia el mismo centro de la tierra. Como afirma Dorota Glowacka, se trata de una vuelta a lo primordial, a lo elemental, a la madre tierra (Glowacka, 1988: 237). Esto se ve reforzado por una presencia cada vez mayor de lo húmedo, del agua. Cuando la casa de Colin comienza a menguar también hay un aumento de elementos relacionados con la humedad que provocan sensación de ahogo y angustia.

Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir, mais, au contact des carreaux de céramique, autrefois si brillants, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides. Une odeur de cave émanait des murs. La souris [...] était blottie dans un amas de menus morceaux de tissu et frissonnait, ses longues moustaches engluées par l'humidité (Vian, 1996: 207).

El ambiente húmedo y pastoso va devorando el escenario, el decorado y a los personajes progresivamente.

### 5.5.3. El escaparate dentro del escaparate.

---

<sup>165</sup> Concepto que fue analizado en el punto 4.9. de esta tesis, referido a la transformación de los espacios, sobre todo arquitectónicos, en elementos personificados, cambiantes y que se unen en simbiosis con el estado de ánimo de los personajes.

Si dentro de la novela nos encontramos tras un cristal que nos permite ver a los personajes como fenómenos de laboratorio, que nos impide empatizar con ellos y que facilita ese efecto de falta de profundidad psicológica, esta metáfora es otra vuelta de tuerca; la vitrina dentro de la vitrina, un doble cristal que permite que observemos a un carnicero degollando niños<sup>166</sup> y no tengamos esa sensación desagradable que debiera provocarnos, que lo más cruel de la humanidad nos deje inmutables es una magia que solo esta doble protección de cristal puede provocar. Este distanciamiento con respecto a los personajes responde al carácter buscadamente alegórico del relato. Solo tomando distancia y separándonos de la posible lectura realista de la novela podemos comprender con una mayor perspectiva el mensaje global, la alegoría del amor en todas sus dimensiones.

Esta frialdad no extraña si uno analiza la sociedad en la que Vian escribió su novela, una Francia anestesiada por el horror de una guerra y más tarde por este período de ocupación nazi. Esta separación de la realidad es un recurso propio del instinto, para huir del sufrimiento, y es explotado por el autor a lo largo de su obra a través de varios recursos, siendo uno de ellos esta separación casi física de la acción. Otro, como veremos, es el de la crueldad gratuita. Nos encontramos cara a cara con un vacío, una psicología velada y una serie de “huecos” que cada lector recompone a su manera. Todos estos espacios por rellenar provocan en el lector un efecto paradójico. Al separarnos de los personajes somos nosotros quienes tendemos los puentes necesarios para llegar a comprender, de modo que los hacemos más “nuestros”.

L'œuvre contient un vide, un manque, une absence qui ne peut être que la non-présence de l'objet aimé. Toute description de ses activités, de sa psychologie, de ses humeurs, brillant par son absence, Chloé incarne une des femmes idéales que chacun porte au fond de soi. [...] Chacun complète à sa manière le vide laissé. Chacun, pour éviter l'angoisse de son propre vide, pour avoir l'impression de se trouver devant un objet désiré, produit sa propre fantasmagorie: le fantasme est élaboré sous la poussée de différentes sources pulsionnelles. Multipulsionnel, il produit des mises en scène variant selon l'idiote de chacun des spectateurs à seule fin d'arriver à accomplir le désir (Hainault, 1976: 131).

#### 5.5.4. La belleza, el amor y la juventud.

---

<sup>166</sup> “Dans une autre vitrine, un gros homme avec un tablier de boucher égorgeait de petits enfants. C'était une vitrine de propagande pour l'Assistance publique. « Voilà où passe l'argent, dit Colin. Ça doit leur coûter horriblement cher de nettoyer ça tous les soirs »” (Vian, 1996: 77).

“« Rien n'est vrai que le beau » a pourtant écrit Mus.<sup>167</sup>, ce qui peut vouloir dire: 1 que seul le beau n'est pas une illusion parce qu'il procure à l'âme un bonheur réel, [...] 2 que le réel nous paraît plus vrai lorsque la beauté a mis en lumière la vérité qu'il contient [...]” (Bénac, 1961: 31).

La belleza no es accesoria en Vian, no es un elemento de decoración. Su búsqueda de lo sublime en todos los campos artísticos es una tónica. El autor “necesita” la belleza para huir de una sociedad deformada por la guerra, en la que la Ocupación no ha hecho más que cronificar el horror.

Si nos centramos en lo exclusivamente social encontramos la justificación: Belleza, amor y juventud, tres conceptos que llegan a un país cansado en el momento justo. Aunque incomprendida en un primer momento, efectivamente se trata de un reflejo fiel de la realidad que Vian vive en esa época. El intento de evasión de una guerra demasiado cercana y el espíritu de revolución forman parte del ideario de la juventud del momento, sumergida en una actividad social frenética en la que las “surprise-parties” se suceden y el ritmo del jazz y el swing están presentes a modo de banda sonora. Nacida a principios de los años 20 renace a principios de los 40 como actividad clandestina.

La surprise partie, on y danse, bien sûr, au son nostalgique du jazz Nouvelle-Orléans, ou à celui, plus sommaire, des “machines à balancer” de la variété swing. Mais ces réunions, calfeutrées de lumières tamisées et d'épais rideaux autant pour l'intimité que pour la sécurité- sont le lieu géométrique de tous les défoulements. On y flirte. On y parle plus encore. Les discussions du “Capou” ou du “Dupont” jouent à fond sur l'ambiguïté et le sous-entendu. Prudence oblige. Ici, entre gens de confiance on se laisse aller; on laisse tomber les masques (Loiseau, 1977: 98).

Constituyen estas fiestas verdaderos refugios intelectuales en los que poder confesar las inquietudes políticas, acostumbrados ya a hablar una especie de código solo descifrable en ese ambiente de hermandad. Este es exactamente el ambiente existente en la fiesta de Isis en el capítulo XI de nuestra novela (Vian, 1996: 62).

La belleza es, en la novela, otra imagen que relacionamos con esa resistencia a envejecer, muy ligada con el concepto de juventud. Existe en Vian una especie de fobia por los personajes mayores: no encontramos apenas ninguno por encima de los cuarenta años. El de edad más avanzada, aunque a veces no se llega a determinar una cifra exacta para los personajes, es el Doctor Mangemanche, quien “[...] pouvait avoir quarante ans. Il était de taille à les supporter. Mais pas un de plus” (Vian, 1963: 160). Más allá de esta

---

<sup>167</sup> Bénac se refiere aquí a Musset.

edad parece que los personajes desaparecen, se difuminan, pasan de un primer a un segundo plano. En una ocasión se cruza Colin con una mujer por la calle y la curiosidad por observarla le lleva a adelantarla; ya de cerca se da cuenta de que es una señora y no una chica, lo que le ocasiona una decepción e incluso a un cierto malestar físico: “Il la dépassa et se mit à pleurer. Elle comptait au moins cinquante-neuf ans. Il s’assit au bord du trottoir et pleura encore” (Vian 1996: 60).

Hay en Vian un desprecio absoluto por el paso del tiempo, por la idea de desgaste y, desde luego, por la gente de edad que parece carecer de valor totalmente. Solo lo nuevo y bello es válido, la música jazz y las chicas bonitas; lo demás, como ya afirmara en su prefacio “[...] devrait disparaître, car le reste est laid” (Vian, 1996: 17). “N’ayez pas confiance en ceux qui ont plus de trente ans” decían los revolucionarios de los años 60. Parece que esta fuera la premisa de Boris Vian, obsesionado con la juventud y repugnado por el desgaste de los años en los jóvenes cuerpos. Tanto es así que Colin teme besar a Chloé por este terror, para no estropear su maquillaje en un primer instante el día de su boda (Vian, 1996: 106) y por el temor a dañarla de alguna forma, o incluso romperla: “Colin se pencha vers elle et l’embrassa très doucement, comme il eût embrassé une fleur” (Vian, 1996: 180).

Si existe una imagen que representa para nuestro autor la decadencia de los dos conceptos es, de hecho, la de la maternidad. Para empezar, porque conlleva la desaparición del individualismo que ya hemos expuesto como elemento esencial en la creación y la personalidad de Vian. Efectivamente, la madre deja de preocuparse por sí misma para hacerlo de sus hijos, su vida deja de ser el centro. Pero además, los cuerpos se deterioran, el paso de los años desgasta y para Vian toda esta decadencia física se pone particularmente de manifiesto en la maternidad, que viene a representar para nuestro autor el declive de la juventud y la belleza al mismo tiempo. Así lo explica en una nota sobre su tercera novela (*L’Arrache-Coeur*): “Elle était comme toutes les mères, elle n’avait pas de figure descriptible” (Vian in Arnaud, 1981: 230).

La relación de Vian con la idea del vínculo paterno-filial es complicada. Habiendo tenido una infancia sometida a la opresión de una madre excesivamente controladora, en el momento de su paternidad, Vian descubre las verdaderas trabas que supone para su libertad. Cuando escribió *L’Écume des Jours* ya era padre de Patrick (nacido en 1942) y experimentaba en primera persona el peso de la responsabilidad que

tan bien describe David Noakes cuando vincula lo biográfico del autor con los personajes de *L'Arrache-Coeur*: “Être père entraîne des responsabilités qui risquent de prendre une allure d'entraves pour ceux qui sont amoureux d'une liberté inconditionnelle. Si l'on essaie de rejeter ces responsabilités, on garde forcément un certain sentiment de culpabilité” (Noakes, 1964: 93).

En cuanto a la belleza, es una tónica en todos sus personajes. Solo aparece en toda la novela una mujer fea, la mujer del doctor, de la que en cierto modo se avergüenza al mostrar la foto a Colin. Ellas son, sin embargo “jolies”, un término que Colin les adjudica en numerosas ocasiones a lo largo de la obra. Se trata de una belleza, entonces, superficial y artificial, ya que si se tratara de la verdadera belleza, intrínseca y natural, se habría optado por el término “belle”, que Colin no utiliza en toda la novela.

El ideal de esta belleza se identifica con las rubias y de nariz recta, como afirma en un extracto de sus *Vies parallèles* (Arnaud, 1981: 32). En nuestra novela Colin y Coriolan, uno de los hermanos Desmarais, son poseedores de este rasgo de belleza. Curiosamente ninguno de los personajes femeninos se describe de este modo.

Los personajes de *L'Écume des jours* son adolescentes, puros y ajenos aún a los vicios de la vida adulta (Bens, 1963: 176). Se niegan al necesario proceso de pasar a la madurez rechazando la civilización, entendida como corrupción de lo natural, de la bondad. No soportan adaptarse a las reglas establecidas porque su naturaleza es “noble, sana y generosa” (Bens, 1963: 182). Los jóvenes se destruyen, incapaces de encajar en un mundo demasiado anodino.

Este tema enlaza con la cuestión familiar en la obra. No existen realmente fuertes lazos familiares en ningún punto de la novela. Los padres de Colin y Chloé no se presentan y la única que tiene un lazo familiar que aparece descrito y detallado es Alise con su tío Nicolas. Por su parte, Isis sí que tendría una familia (es la única cuyo apellido conocemos: Ponteauzanne), pero no llegan a aparecer en la obra tampoco. Tenemos la sensación continua de que nuestros personajes son unos adolescentes a los que sus padres han dejado solos en casa. Incluso el día de la boda las ausencias de las familias son un dato sorprendente: uno diría más estar en una de las *surprise-parties* de la época que en una celebración formal de una liturgia con el fin de celebrar el Sacramento del matrimonio.

Nuestros eternos adolescentes parecen además especialmente inocentes, ingenuos y desentrenados para la vida social, una torpeza que a veces resulta incluso tierna.

En la misma línea, tampoco encontramos personajes infantiles. No es solo que nuestros protagonistas no tengan hijos, que bien podría explicarse por su sueño de la eterna juventud y esa “adolescencia prolongada”. No aparecen niños en la novela como personajes. Excepcionalmente encontramos en el capítulo XVI una breve mención a la presencia de niños en la obra: “Des billes de verre roulaient dans la rue et des enfants venaient derrière” (Vian, 1963: 89)<sup>168</sup>. Esta escena no hace sino aportar un mayor dramatismo a lo que sucederá en capítulos posteriores y crea ese *pathos* que se adueña de las vidas de la pareja –feliz sin matices, de un modo absoluto, para destrozarse sueños e ilusiones de forma repentina–, una pareja que nunca tendrá niños.

Sin contar los “enfants de foi”, cuyo número asciende hasta catorce en la boda de Colin y Chloé, encontramos el término “enfant” relacionado con aspectos desagradables. Primero en el escaparate, en una escena que no puede ser más sádica:

Dans une autre vitrine, un gros homme avec un tablier de boucher égorgéait de petits enfants. C’était une vitrine de propagande pour l’Assistance publique. « Voilà où passe l’argent, dit Colin. Ça doit leur coûter horriblement cher de nettoyer ça tous les soirs. – Ils ne sont pas vrais!... dit Chloé alarmée. – Comment peut-on savoir? dit Colin. Ils les ont pour rien à l’Assistance publique... (Vian, 1963: 77).

La crueldad en Vian no es una novedad y la aparente anestesia de todos los personajes hacia el sufrimiento de los demás, o incluso las diferentes muertes y asesinatos que ocurren no tiene excepción con los más pequeños.

Más tarde, en el entierro de Chloé, un niño es dañado por el ataúd al caer. La imagen no puede ser más cruel y la frialdad con que se narra no hace sino centrarnos en el dolor que sufre Colin y el mundo que lo rodea, que acaba por anestesiarlo ante cualquier otra forma de sufrimiento que pudiera experimentar. Así “La boîte fit un fracas sur les pavés et brisa la jambe d’un enfant qui jouait à côté. On le repoussa contre le trottoir et ils la hissèrent sur la voiture à morts” (Vian, 1963: 291). Los niños se convierten en metáfora de la desesperanza, al contrario de lo que estaríamos

---

<sup>168</sup> En esta escena, Chloé y Colin se encuentran en su mejor momento. Antes de su boda pasean juntos y preparan la ceremonia. Quizá esos niños sean una imagen de la creación de una familia que es en principio (burgués) el fin último de esta unión. El idílico paseo se muestra como prototípico en la presentación de la pareja: sus miradas, conversaciones y sueños comunes pertenecen al imaginario romántico del amor.



acostumbrados, ya que por lo general los niños aparecen en la literatura como metáfora de la esperanza, de la confianza en un futuro mejor. Cuando todo está perdido, ya nada importa.

Debemos tener en cuenta lo que significa el concepto de “niño” para Vian. Muy unido a su valorización del objeto por su capacidad de ser inmutable y de estar por encima del desgaste del tiempo, encontramos un dato esencial para entender lo que la infancia supone para él: un niño no es en realidad más que un proyecto, un ente virtual que está en proceso de ser pero aún no es. Así lo define en la respuesta a Claude Ernoult<sup>169</sup> cuando este último le pregunta si no le había dado pudor permitir la publicación de una foto suya de niño en la que aparecía desnudo en *Les Cahiers du Collège de Pataphysique*<sup>170</sup>:

[...] pour moi, les enfants n'existent pas. Les enfants sont des états transitoires de l'adulte, des états intermédiaires qui sont par conséquent presque virtuels...Par conséquent la photo que l'on a publiée de moi, assis tout nu dans un petit fauteuil d'osier, est une photo d'un objet virtuel, puisqu'il a cessé d'exister depuis longtemps, c'est en somme la photo d'un fantôme, si vous voulez... et la photo d'un fantôme ne saurait choquer personne (Vian in Arnaud, 1981: 343).

En la producción literaria de Vian, los niños se nos presentan como, seres casi virtuales que aún no son nada, como entidades en proceso hacia la edad adulta, o hacia una eterna adolescencia al menos. La crueldad que se muestra contra ellos se convierte en una forma de traducir la falta de esperanza en un futuro mejor, la injusticia del sinsentido. El destino fatídico se ensaña con los más débiles y con los que carecen de toda culpa, como lo hiciera en otra ocasión con los patinadores que visitaban las pistas de patinaje.

Los personajes de Vian mutan de víctimas de la sociedad a asesinos sin escrúpulos, como en el caso de Alise o Colin. Ello no los convierte en mejores o peores, como veremos más adelante. El concepto de bondad o maldad no corresponde al análisis del mundo realizado por Vian, el hombre es simplemente resultado de su destino.

---

<sup>169</sup> Este extracto se tomó de una emisión radiofónica del productor, del 25 de mayo de 1959 (Arnaud, 1981: 343).

<sup>170</sup> De 1950 a 1957 se publica esta revista en la que se explica la vida de la organización y se presentan crónicas artísticas, muy a menudo en torno a la figura de Alfred Jarry. Es también un rico repositorio de extractos y obras inéditas de sus colaboradores.

El crimen y la tortura ponen en relieve la dualidad de la actitud humana como víctima y verdugo. Dos papeles que, como hemos dicho, pueden ser adoptados indistintamente, por el mismo individuo, pues no hay mejor víctima que el peor verdugo. El martirio, el suplicio, son las mejores representaciones de esas relaciones desalmadas, que muestran la imposibilidad de entendimiento entre los hombres, pero sobre todo la impotencia del individuo frente el grupo [...] (Cortijo Talavera, 2002: 249).

#### 5.5.5. Diferencias y similitudes con el resto de la obra.

Una de las primeras cuestiones a tener en cuenta es que el propio Vian consideró *L'Écume des jours* como su primera creación potencialmente editable. Puso en ella muchas esperanzas y siempre pensó haber nacido como novelista con esta obra. Tras escribir *Vercoquin et le Plancton*, obra pensada como simple diversión para sus compañeros de trabajo y amigos, Vian se propone comenzar su carrera como novelista con la novela objeto de estudio en esta tesis. Se trata ya de una obra de madurez y el autor pone tantas esperanzas en ella que supone una verdadera tragedia para él que no ganara el premio de *la Pléiade* para el que fue propuesta. Nunca se recuperó el novelista de este revés y las obras inmediatamente posteriores tomarán matices cargados de resentimiento.

Por otra parte, a diferencia de las firmadas Sullivan, esta novela está firmada por Boris Vian<sup>171</sup>, con todo lo que ello conlleva. La cosificación de la mujer, el tratamiento del sexo y la violencia extrema propias de la novela negra no están presentes en las novelas firmadas Vian. Sin embargo, nada es lo que parece. Ante una obra aparentemente mucho más “naive” encontramos de hecho la misma denuncia de estereotipos y una utilización del sexo y la violencia con la misma finalidad, aunque menos caricaturizadas.

Para Alistair Rolls, hay cuatro novelas que se podrían incluir en un grupo separadas del resto de la creación literaria del autor: se trata de *L'Écume des jours*, *l'Automne à Pékin*, *l'Herbe Rouge* y *l'Arrache-Coeur*. El motivo de tal diferenciación Rolls lo sitúa en la importancia de la intertextualidad (Rolls, 1999: 40), cuestión que nos parece muy acertada. Las cuatro novelas comparten un estilo literario propio del autor,

---

<sup>171</sup> Alistair Rolls afirma que el primer manuscrito llevaba como firma “Bisonduravi” (Rolls, 1999: 40), uno de los muchos pseudónimos del autor, pero en su publicación posterior y las partes propuestas para *Les Temps Modernes* ya tenían la autoría firmada de Boris Vian.

pero además existen personajes que “viajan” de unas novelas a otras y la transmisión de la interioridad del autor guarda muchas semejanzas en todas ellas.

*L'Écume des jours* es una obra dotada de una gran originalidad. Los juegos con el lenguaje, su dimensión poética, la imaginación desbordante y el carácter libertario la convierten en una pieza única. Se trata además de una novela inspirada en gran parte por otra forma de expresión artística: el jazz, que impregna el relato y refleja el ambiente parisino de una época en la que este ritmo comenzaba a escucharse en los clubs. El cine y el cómic también ejercen una clara influencia en los diálogos e incluso en la estructura de la novela, “cortada” en planos o escenas que el autor organiza en capítulos cortos (Sarfati Lanter, 2016: 25).

El tratamiento humorístico del amor, que pasa de inocente a sarcástico en los últimos capítulos, supone un aspecto novedoso. El propio tema del amor de pareja, planteado como eje central en la novela, constituye también una diferencia con respecto al resto de novelas Vian, y más aún con las firmadas Sullivan.

Además, una de las cuestiones más novedosas en la obra, diferente al resto de la creación artística de Vian, es el personaje de Alise. Ella supone un cambio de paradigma en lo referente a la imagen de mujer tradicional. Encontramos un personaje activo, poderoso y vengativo, cualidades atribuidas históricamente al hombre. Se trata de la novela vianesca en la que la visión caleidoscópica de la mujer y sus múltiples matices aparece más desplegada. La novela se convierte así en una verdadera Oda al individualismo femenino.

#### 5.5.6. El mito Vian, o cuando la historia da la razón.

La muerte de Vian es, como ya nos tiene acostumbrados el autor, un nuevo renacer para la creación del “mito” literario. “Jusque dans sa mort, il y a du romantisme, dans une salle de projections, ça a du style” (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>172</sup>). Es, de hecho, mientras asistía a la proyección de una película, cuando sufrió la crisis que le llevaría a la muerte. No hablamos de una película cualquiera: el azar quiso que fuera su *J'irai cracher sur vos tombes* la que cerrara de

---

<sup>172</sup> Intervención de Philippe Boggio en la emisión (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997) <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>.

una vez por todas su avalancha de creación. El 23 de junio de 1959 Vian asistió a esta sesión privada de la adaptación de su obra (Clouzet, 1971: 96), que no pudo supervisar y con la que no estaba nada contento, cansado por el dolor que esta novela le causó desde su creación, enfadado con el que fuera su doloroso salto a la vida pública.

Boris Vian serait-il mort de rage, de honte, de peur et de dégoût? Boris Vian serait-il mort de la projection de *J'irai cracher sur vos tombes*? Par un de ces hasards dont on finit par se demander s'ils en sont véritablement, le livre qui avait ouvert sa vie publique fut-il celui qui vint renfermer sa vie tout court? Sa vie toute courte (Clouzet, 1971:96).

Boris sembró inconscientemente con su obra un fruto que el tiempo hizo madurar, una trayectoria en la que, tras su muerte, su variada creación literaria se fue mimetizando con las corrientes sociales de cada momento hasta nuestros días. Sus novelas son una inversión a largo plazo, una especie de mecanismo programado que va cobrando sentido a través del cual se va creando un mito que cobra forma y evoluciona con la sociedad.

Noël Arnaud nos avanza en su *Boris Vian de A à Z*:

Une décennie durant laquelle la notoriété, certains ne craignent pas le dire: la gloire de Boris Vian s'est affirmée - nul ne le nie- surprenant, rare en librairie quand on sait que le commerce a dû pour une fois se plier aux exigences des lecteurs [...] <sup>173</sup> (Arnaud, 1976: 1).

Como si él mismo hubiera diseñado una estrategia en una de sus partidas de ajedrez, la obra de Vian ha recibido numerosos reconocimientos y éxitos póstumos, habiendo sido en varios momentos el escritor preferido de los jóvenes de 15 a 25 años, alcanzando con “le Déserteur” el éxito de ser una de las canciones preferidas por los jóvenes de mayo del 68. “Il se pourrait même, sur l'échiquier littéraire, que Vian continue d'avancer ses pions, livre après livre, en empruntant cette fameuse diagonale qui lui réussit tant, et en considérant chacun de ses adversaires comme un futur ami” (Marchand, 2009: 317).

Una vida que la propia historia ha convertido en mito, que una serie de coincidencias han transformado en verdadera leyenda, con su forma de morir, de entender un futuro que nunca llegaría a vivir. Vian fue un verdadero visionario al que el destino puso en su sitio –y sigue poniendo– a título póstumo.

---

<sup>173</sup> Aquí Arnaud se refiere a la publicación del número 39-40 de la revista *Bizarre*, publicada en febrero de 1966, titulada *Les Vies Parallèles de Boris Vian*.

Obra global moderna e intemporal, Clouzet la define con exactitud: “Sa modernité est suffisamment évidente pour que nous nous sentions pleinement concernés *et*<sup>174</sup> son intemporalité est le plus sûr garant de sa longévité - d’aucuns affirment déjà: son immortalité” (Clouzet, 1971: 106).

Es difícil especificar la fórmula perfecta para crear un verdadero mito. No se trata solo de una obra brillante, es más bien un conjunto de características muy particulares que hacen de Vian un escritor fuera de lo común. Se une a su creación literaria una personalidad peculiar, un humor ácido, negro y a veces hiriente, una tremenda sensibilidad, “une insolence impérieuse”<sup>175</sup> que consigue encajar en todas las épocas, un especial poder de adaptación que es capaz de fascinar a los jóvenes de mayo del 68, años después de la muerte del novelista, y a un público que ha sido durante décadas el motor de la creación del mito. Solo con una vida llena de vida consigue, aunque a título póstumo, calar en el público lector porque: “Boris Vian est mort jeune, et d’abord il a vécu jeune, il a chanté jeune, et la jeunesse -qui est aujourd’hui public- ne s’y est pas trompée” (Arnaud, 1981: 207).

A este factor se añade la cuestión de la apariencia: un porte de caballero que se une a una mirada inescrutable, la angustia del que se sabe terriblemente enfermo y al que la muerte pisa los talones, la “fatigue de son visage”<sup>176</sup>, que describe Boggio; un hombre que parecía estar regalando sus últimos minutos, exprimiendo la vida en cada grafía y al que sin duda Saint Germain des Prés hizo aún más grande. “Le mythe Boris Vian c’est cette capacité d’à partir d’un visage romantique d’avoir sauté d’époque en époque jusqu’à aujourd’hui, comme si chaque décennie complétait un peu le mythe” (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>177</sup>).

Numerosos aspectos han favorecido la trascendencia de su obra. Tanto es así que Marc Lapprand explica la posteridad del autor gracias a “sept mots clés” (Lapprand, 2004: 7): amor, excentricidad, eclecticismo, profesionalismo, jazz, sensualidad y

---

<sup>174</sup> Esta conjunción en cursiva debe entenderse bien aquí: en este apartado Clouzet establece una serie de elementos contrarios que serían completamente compatibles entre sí y que forman una de las estrategias narrativas que Vian, como buen escéptico, escoge.

<sup>175</sup> Expresión utilizada por Philippe Boggio en la entrevista sintetizada en (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Émission diffusée sur France Culture. Par Simone Douek, et Anna Szmuc. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

libertad. Siete características que lo harán salirse de la norma y cuya combinación produjo un resultado tan sorprendente como exitoso. Observamos en el autor una rara y curiosa combinación de dos aspectos: por una parte se nos revela un hombre anclado en su tiempo, bebiendo de fuentes de sus coetáneos y fiel reflejo de la sociedad de su época; por otra parte, encontramos a un Vian atemporal y visionario en algunos aspectos relacionados con el pacifismo o el rechazo del racismo.

No debemos acercarnos a su obra tampoco sin tener en cuenta una peculiaridad que lo hará diferente a los autores coetáneos, incluso a su generación en general, y es el aislamiento de la familia y del propio Vian con respecto a los temas políticos: en parte por su personalidad independiente y en parte por una familia que prefirió mantenerse en una especie de burbuja de paz y creación literaria, juegos y fiestas, alejados de los horrores de la guerra (Marchand, 2009: 18-29). Este entorno particular hace además que sea uno de los pocos, o de los primeros, en recibir con los brazos abiertos la cultura americana y sus representantes, sus productos culturales, en un momento en el que la sociedad francesa se muestra reticente hacia lo procedente de este continente. El contexto proporciona a Vian un matiz novedoso, moderno, que empaparará todas y cada una de sus obras: la novela negra y policíaca, la cultura norteamericana y el jazz calan en sus obras y les otorgan un valor de modernidad difícil de encontrar en la época (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997<sup>178</sup>).

---

<sup>178</sup> Philippe Boggio en (Boris Vian (1920-1959) – Une vie, une œuvre, 22-05-1997) <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

## **CAPÍTULO VI: *L'ÉCUME DES JOURS* Y LAS MUJERES EN LA FRANCIA OCUPADA.**

### **6.1. La mujer en la Francia de la ocupación. El movimiento *zazou*.**

La Constitución de la IV República en octubre de 1946 otorga los mismos derechos a los hombres y a las mujeres. En su preámbulo se establece el derecho al trabajo para los dos y “*assure à l'individu et à la famille les conditions nécessaires à leur développement*”. También en 1946, el decreto Ambroise Croizat afirma “*à travail égal, salaire égal*” (Duchen, 1995: 1). Por otra parte, las mujeres francesas obtienen el derecho al voto en 1944, en un momento de euforia por la Liberación. Se suma a este hecho una aparente renovación del papel de la mujer en la sociedad: “*« Il a surgi de ce chaos une femme nouvelle »* proclame Mathilde Péri, déléguée communiste à l'Assemblée consultative provisoire le 15 mai 1945” (Ibid.). Este discurso de “la nueva mujer” constituye, sin embargo, una estrategia retórica para marcar un antes y un después tras la Ocupación (Ibid.). Los cambios sociales son mucho más lentos y la evolución de la mujer socialmente no será cosa de meses ni de años. Esta idea de mujer “renovada”, surgida de sus antepasados con un nuevo papel parece responder más a un deseo que a una realidad.

[...] la Libération a posé les principes d'une évolution qui sera inévitable, même si elle n'est pas immédiatement visible; la confusion qui règne sur la féminité et les rôles féminins freine l'entrée des femmes dans la vie publique mais, paradoxalement, porte aussi en elle les germes de cette évolution. [...] Une femme nouvelle dans une France nouvelle? Il serait plus juste de parler d'une évolution lente et boiteuse, où la législation manque de cohérence, et où les discours et la pratique ne marchent pas du même pas (Duchen, 1995: 6).

Además, existen ideas contradictorias en cuanto al tratamiento de la mujer, como individuo en algunos artículos de la Constitución y como “madre de familia” en otros. Francia entera se encuentra dividida entre el deseo de “vuelta a la normalidad” (Duchen, 1995: 2) y de ruptura absoluta con un pasado que les ha llevado a la destrucción. Un grupo feminista aparece a partir de enero de 1946: La Ligue Française pour le Droit des Femmes, encargado, entre otros asuntos, de señalar los comentarios misóginos de periódicos y políticos y luchar por la reforma de los regímenes matrimoniales. El cambio, discreto aunque potente, se produce más en la sociedad que en la vida íntima de pareja: “*Il s'agit, pour les femmes, d'être à la maison des femmes*”

comme avant, et en même temps de chercher à être femme différemment dans la vie publique” (Ibid.: 2).

El Código Civil mantiene a la mujer casada en una situación de desigualdad financiera y jurídica con respecto a sus maridos (Ibid.: 5). Aún así, se producen más matrimonios y más nacimientos tras la guerra. Hay que recordar que, en la época, aún está prohibida la propaganda de anticonceptivos y la práctica del aborto, que no serán revisadas hasta 1967 para la primera y 1974 para la segunda. El destino de la mujer es colaborar en la reconstrucción del país con aquello que les es propio: la reproducción. El discurso del General de Gaulle del 5 de marzo de 1945 será coronado con la petición de “douze millions de beaux bébés pour la France” (Duchen, 1995: 5). Así, Vichy prohíbe a las mujeres el acceso a la función pública, reafirmando la idea de que ellas debían permanecer en su hogar como “procreadoras de legiones de bebés franceses (y católicos), que el país necesitaba desesperadamente” (Riding, 2011: 152).

Para cortar las alas a las mujeres, el régimen de Vichy puso trabas a los divorcios y amenazó a las abortistas con la pena de muerte. Al mismo tiempo, Pétain otorgó a las mujeres un estatus prácticamente de santas; como respuesta a la permanente alarma francesa ante su baja tasa de natalidad, las animó a tener cuantos más hijos, mejor, e incluso creó una medalla, la “Médaille d'honneur de la famille française”, que se concedía en tres categorías: la medalla de bronce a partir de los cinco hijos, la de plata a partir de los siete, y la de oro a partir de los diez. También instituyó el Día de la Madre, que se celebraría anualmente cada 25 de mayo (Riding, 2011: 152).

Aunque la situación de la mujer no es privilegiada y la condescendencia o incluso misoginia con que es tratada en muchas esferas es más que evidente, un cambio se está gestando. La semilla de la revolución está sembrada y bastará el ambiente propicio para que germine y se puedan ver sus frutos. Ya desde los años 20, aunque lentamente, la mujer ha ido quitándose el corsé y va cambiando “[...] l'ancien archétype de la matrone pour la garçonne” (Zdatny, 2007: 128). Las cuatro organizaciones feministas anteriores a la guerra se restituyen tras la liberación y serán el germen de las sufragistas. Estas asociaciones eran: la Ligue Française pour le Droit des Femmes (LFDF), l'Union Française pour le Suffrage des Femmes (UFSF); le Conseil National des Femmes Françaises (CNPF), y l'Union Nationale pour le Vote des Femmes (UNVF) (Chaperon, 1996: 57). Numerosas revistas feministas continúan su publicación, como es el caso de: *La revue des électrices*, *La Française*, *Rassemblement des femmes républicaines*, *Le Journal de la Femme*, *Le droit des femmes* o *La Grande Réforme*. Sin embargo, habrá que esperar a la publicación de *Le Deuxième Sexe* de Simone de



Beauvoir, que con un tono mucho más subversivo marcará el feminismo radical en los años sesenta, largo tiempo después de su publicación (Ibid.: 58-67).

El movimiento feminista se encuentra, sin embargo, en horas bajas. La guerra ha desviado las preocupaciones hacia otros temas y la consecución del derecho al voto parece apagar las ansias de revolución del colectivo.

Le cataclysme de la guerre, outre les disparitions, a produit un grand bouleversement capable de réorienter durablement les consciences vers d'autres combats. Les adhésions d'avant guerre regroupaient sans doute des femmes déjà âgées comme le prouve l'âge de leurs dirigeantes, il se peut alors que leur soutien, motivé surtout par l'exigence du droit de vote, cesse dès lors que celui-ci est acquis (Chaperon, 1996: 74).

Por otra parte, la idea de mujer dependiente, superficial e ingenua parece resurgir con fuerza. Así, podemos leer en revistas como *Elle*, en su tirada del 30 de abril del 46:

Alors, si les programmes politiques vous paraissent obscurs, si vous confondez MURF et MRP, UDSR et URD, faites confiance à votre mari. Peut-être que si vous le lui demandez gentiment, il poussera la complaisance jusqu'à vous expliquer les motifs de sa décision (Duchen, 1995: 3).

Se está produciendo un cambio en el papel de la mujer en la sociedad francesa, cierto. Sin embargo, como en cualquier momento de cambio, la realidad se convierte en más caleidoscópica que nunca. El concepto de “lo femenino”, mucho más simple aparentemente antes de la guerra, se está dividiendo en una infinidad de perfiles complejos.

Por otra parte, el París de la liberación y la posguerra es una ciudad libre, los jóvenes de Saint Germain des Près, *zazous* de apariencia y de espíritu, necesitan libertad y son la mismísima imagen del hedonismo. Los valores convencionales no tienen nada que ver con esta juventud despreocupada que rechaza la alienación de una sociedad con estrictas normas sociales y morales.

A la Libération, les partis politiques parlent des trois fonctions des femmes - mère, travailleuse, citoyenne. De ces fonctions, celle de citoyenne est radicalement nouvelle et c'est dans le discours de la femme citoyenne (et même représentante) que l'on peut espérer voir surgir la femme nouvelle. La fonction de la femme travailleuse est celle qui démontre le plus d'ambiguïtés, notamment lorsque le travail professionnel est considéré en relation avec la maternité; la fonction maternelle est celle qui domine les autres, qui contient au premier abord le moins d'équivoque et qui semble être le moins susceptible de changement (Duchen, 1995: 2).

Estas tres funciones son esenciales en la novela, unas por defecto, como las de madre y trabajadora, y otra por aparecer de un modo muy significativo, la de ciudadana, en su faceta más social. Los personajes femeninos en la obra carecen de dos de estas tres dimensiones intencionadamente: ninguna de ellas es madre. Los niños no aparecen en la novela como personajes; y ninguna trabaja, cuestión degradante reservada a unos pocos en la trama, de hecho. Podemos comprender en la sociedad francesa la figura de la mujer y su papel posicionada en:

[...] une ligne continue entre deux extrêmes, définis l'un par la figure de la citoyenne autonome, l'autre par celle de la mère. Les plus progressistes veulent en effet une égalité complète octroyant aux femmes une citoyenneté pleine et entière, pour ce faire elles s'attaquent au code civil et cherchent à réduire l'obstacle énorme du travail domestique. Les plus conservatrices valorisent au contraire ce travail, fonction sociale prioritaire des femmes, réalisée au sein de la famille traditionnelle établie par le code civil, et c'est à ce titre qu'elles réclament la citoyenneté féminine (Chaperon, 1996: 56).

En la obra, este trabajo doméstico está exclusivamente reservado al personaje de Nicolas. Ciertamente que no se trata de una faceta desarrollada en los personajes femeninos, ni una cuestión en la que Vian ponga ninguna atención. En cuanto al papel de las mujeres en esta sociedad, una de las principales motivaciones en ellas es la amistad. Acudir a reuniones y fiestas ocupa muchas de las páginas de *L'Écume des jours*. Una situación complicada esta, que se traduce en un conflicto continuo en la mujer: lo que es en sociedad y en familia, lo que es en su identidad más profunda y lo que debe ser.

### **Vous avez dit zazou? <sup>179</sup>**

Hemos insistido en el rechazo del autor hacia la idea de pertenecer a un determinado grupo y su fobia a las etiquetas. Sin embargo, vemos en la creación artística de Vian numerosos detalles que nos hacen pensar en esta “filosofía de vida”, desde su obsesión por la música –no tanto swing sino más bien jazz– hasta la importancia de los complementos y la eterna oposición a los convencionalismos. Esto convierte a los *zazous* en el prototipo de individualista, y como veremos algo después, no especialmente reivindicativo.

---

<sup>179</sup> Título del capítulo 5 de *Le sourire créateur* (Marchand, 2009: 59), que analiza la postura de Vian con respecto a este movimiento *zazou*, las cuestiones en común y las discrepancias.

Los *zazous*, como ya hemos apuntado, se oponen al régimen de una forma aparentemente inofensiva: concursos de baile, conciertos de jazz o ropa grande y de colores estrafalarios. Sus paraguas y su estilo inglés eran reconocibles allá donde fueran, pero no fue un grupo especialmente reivindicativo o beligerante.

El amor por el swing y el jazz es sin duda lo que más los une a Vian, y aunque él no fue amigo de grupos o afiliaciones de ningún tipo, este se convirtió posiblemente en su ambiente más compatible. Escribirá sobre el barrio que lo hará convertirse en mito, describiendo la estética y la filosofía *zazou* en su obra *Manual de Saint Germain des Prés* (1979).

Acusados de egoístas y de no implicarse lo suficiente con una sociedad que sufre, se mantienen en una posición discreta con respecto a lo político. Así se les critica: “L'égoïsme, le je m'en fichisme, l'absence d'efforts, le désintéressement total au redressement [...] Tout, dans leur comportement, se résume à: A quoi bon lutter? Leur désengagement intégral et ostensible est un défi. On ne peut pas leur pardonner d'escamoter le drame” (Loiseau, 1977: 82). Conviene aclarar que esta percepción no deja de ser superficial, en la medida en que la aparente pasividad de los *zazous* es precisamente aquello que se erige como la base de su lucha. No hay enfrentamientos directos, pero el simple hecho de estar ahí, con una estética entre *vintage* y excéntrica, provoca intranquilidad en el entorno.

On a même l'impression qu'ils se complaisent dans ce statut d'objets presque indifférents, neutres, muets. Jamais, au fond, ils ne statuent sur quoi que ce soit. On serait bien en peine de trouver chez eux une parole de « vraie » révolte, de vraie opposition. Ils ne pénètrent jamais dans les choses; ils ne font que les effleurer, comme en passant, aussi bien la révolte que la compromission. Ils ne disent jamais rien nommément. Ils suggèrent, ils évoquent, ils font penser, mais rien de plus précis (Bollon, 1990: 125).

Encontramos en este párrafo una idea esencial: como “objetos”, simples carcasas, indiferentes y desafiantes, consiguen incomodar a una sociedad en la que lo superficial hace surgir a su paso todo tipo de reacciones. Lo absurdo de su comportamiento y su apariencia es un perfecto generador de interpretaciones. Se trata de la revuelta sutil, del desafío silencioso.

En este contexto, resulta evidente la influencia *zazou* en la vida y creación literaria de Vian. Su ironía comparte, de hecho, muchos rasgos con este grupo:

Elle fragilise celui qui s'y trouve en butte. En pratiquant une sorte de double langage incessant, en évoluant à la lisière du Vrai et du Faux, dans ce *no mans land* de la raison et du jugement ou tout devient problématique et fuyant [...] Leur ironie passe impitoyablement aux rayons X toutes les hypocrisies de la société française de l'Occupation. Elle dégonfle imparablement toutes les boursouflures, toutes les emphases des discours autojustificatifs (Bollon, 1990: 126).

Aunque la novela con más “tinte *zazou*” es, sin duda, *Vercoquin et le Plancton*, *L'Écume des jours* mantiene muchos de los rasgos que describen a esta juventud provocadora. Una de las cuestiones que surgen inmediatamente es el afán por detallar minuciosamente los complementos. Parece que lo accesorio, como hemos señalado con anterioridad, no lo es en absoluto, y que cada uno de los objetos, ropa, perfumes de nuestros personajes se hace esencial para comprender su función en la trama de la historia, ya que responden a una exteriorización de su personalidad. Uno de los complementos por excelencia de estos jóvenes eran las gafas de sol (Bollon, 1990: 109). Isis es la escogida para portar ese complemento, en ese guiño que responde simultáneamente a la etnografía y a la mitología<sup>180</sup>.

Sin olvidar la presencia constante de la música –y dentro de ella el jazz– en la novela, encontramos en los personajes vianescos la característica que hemos señalado con anterioridad: como semi-objetos, ellos y ellas sirven de catalizadores de la realidad, de perspectiva para mostrar el *pathos* que los envuelve, como sujetos de reflexión para el lector.

## 6.2. Princesas Disney con medias de nylon.

El inocente estilo de algunas de las descripciones de la obra parece copiado de las imágenes de *Épinal*<sup>181</sup> que tanto gustaban a Vian. Esta apariencia simple puede contener, sin embargo, lo más descarnado de las historias.

Este retrato casi humorístico de la mujer revela una imagen inocente, tímida, algo *naive* y a la vez ese objeto de deseo transmitido en el fetichismo de la ropa. Entre la *sexy pin-up* y la dulce muchacha hay un abanico enorme, desplegado entre estos

---

<sup>180</sup> En el capítulo VIII de esta tesis desarrollaremos la parte correspondiente al análisis mitocrítico del personaje de Isis.

<sup>181</sup> Se trata de unas imágenes que a menudo ilustraban cuentos o historias en el s. XIX en Francia. Se caracterizaban por presentar una visión inocente y tradicionalista de las historias que acompañaban.

términos opuestos, con el que quizá Vian quiera decirnos que, efectivamente, la mujer es tan poliédrica como el hombre, incluso más en esta obra, en la que ellos parecen mucho más homogeneizados que ellas.

Comencemos, pues, con la imagen prototípica de lo femenino, centrada en la dulzura, la vulnerabilidad, la sensualidad y, por supuesto, la belleza. Uno de los adjetivos que más se relacionan con la mujer en *L'Écume des Jours* es “délicate”. La fragilidad de las mujeres se deduce, de hecho, de la descripción de muñecas y tobillos (Vian, 1996: 62), partes del cuerpo siempre vinculadas a la sexualidad y a lo femenino.

La finesse de la cheville d'une femme est, pour les Chinois, un rappel de certaines parties plus intimes de son corps. Par sa délicatesse, la cheville dénote chez une femme des possibilités de raffinement et d'habileté dans les rapports sexuels (Chevalier et Gheerbrant, 2012: 274).

Así, en el capítulo XIX de la novela, se describe a Chloé del siguiente modo: “Pour tout le reste, elle était nue, sauf un lourd bracelet d'or bleu qui faisait paraître encore plus fragile son poignet délicat” (Vian, 1996: 98).

En ningún momento aparecen estos términos “fragile” o “délicat” relacionados con el personaje de Alise; que, como ya hemos anticipado, es otro tipo de mujer totalmente diferente a la frágil “princesa de cuento”. Sin embargo, se trata de un adjetivo que sí encontramos para escribir una orquídea (Vian, 1996: 46), lo que destaca el fuerte vínculo entre la flor y lo femenino en la obra. En numerosas ocasiones, los adjetivos utilizados para describir a las mujeres de la novela aparecerán vinculados a lo natural, más concretamente, a las flores.

“Flasque” es otro de los términos relacionados con esta debilidad que Chloé experimenta en gran parte de la novela. “Elle essaya de se tenir debout toute seule et chancela. Colin la rattrapa et elle l'entraîna dans sa chute sur le lit” (Vian, 1996: 179).

Las descripciones de Alise, sin embargo, no desprenden estas connotaciones de frágil o delicada. Su físico es robusto y redondeado, sensual y firme. Ya en la primera vez que Vian la describe, encontramos esta mujer como estereotipo de la sensualidad de las *pin-up*.

Elle portait [...] un sweat-shirt blanc et une jupe jaune. Elle avait des souliers blanc et jaune 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 possédait des bras et des mollets ronds, une taille fine et un buste si bien dessiné que l'on eût dit une photographie (Vian, 1996: 39).

Sobre las medias, Alise lleva unos calcetines y los cordones rodean sus pantorrillas como una pastorcilla inocente. Sin embargo, posee curvas y una fina cintura. Se trata de una verdadera muñeca, con su espeso pelo rizado y una artificialidad que nos lleva a pensar que se trata de una fotografía. Solo hay una cuestión que le aporta naturalidad al conjunto, y son las medias de seda, y no de nylon, como se acostumbraba en la época. Este material recién llegado de a Estados Unidos será esencial a la hora de comprender el siguiente apartado: el modo de codificar a los personajes femeninos y la utilización del marketing y el consumismo como elementos de ficción muy significativos.

### **6.3. La cosificación de la mujer, el marketing a través y para ellas.**

La Francia de la época de nuestra novela se ve claramente marcada por la cultura americana. El consumismo crece y crece, y la maquinaria del marketing hace que la población busque tener determinados productos de aquel país. Coches y bebidas refrescantes invaden la publicidad y los nuevos materiales textiles se dejan ver cada vez más.

In its major essay on the affair (in 1949), *Le Monde* argued that Coca-Cola represented the coming American commercial and cultural invasion. Already “Chryslers and Buicks speed down our roads; American tractors furrow our fields; Frigidaires keep our food cold; stockings ‘made by Du Pont’ sheathe the legs of our stylish women” (Kuisel, 1993: 65).

La sociedad de consumo crece a un ritmo desmesurado e invade los hogares franceses en una peligrosa espiral de la que Vian da muestra en *Complainte du Progrès*<sup>182</sup>:

Autrefois pour faire sa cour  
On parlait d'amour...  
Aujourd'hui c'est plus

---

<sup>182</sup> Está canción tiene letra de Boris Vian y música de Alain Goraguer (Vian, 1969: 84).

pareil.  
Pour séduire le cher ange  
On lui glisse à l'oreille  
-Ah Gudule!...  
Viens m'embrasser...  
Et je te donnerai...  
Un frigidaire  
Un joli scooter  
Un atomizer  
Et du dunlopillo... (Vian *in* Beauvarlet, 1982: 21)

La crítica en este extracto no se limita, sin embargo, al avance del progreso. Vian aprovecha la temática para incorporar estereotipos como el que relaciona al frigorífico con la mujer. Esta relación prototípica se remonta a la idea convencional de la mujer como vinculada a la cocina y las tareas del hogar en general, relacionándola en ocasiones con pertenencias como utensilios de cocina o electrodomésticos. Se mezcla entonces la idea de futuro y avance tecnológico con lo conservador que mantiene a la mujer en la cocina.

Continuando con los tejidos recién llegados, el nylon es, de hecho, un material clave para entender la bipolaridad del sentimiento de los franceses hacia lo norteamericano. Se trata de un tejido nuevo, que reemplaza a la seda que se venía utilizando con el mismo fin, pero no es una fibra natural. Se unen entonces el concepto de modernidad con el de artificialidad. Aunque América se asociaba ya con el concepto de “modern way of life”, admiración y recelo se repartían a partes iguales entre la población francesa. Ciertamente es que en el caso de Vian y de la generalidad en la Rive Gauche parisina, se respiraba más fascinación que miedo, y la creación literaria y cinematográfica –*Série Noire* y *westerns*– era enormemente valorada (Rolls, 2005: 97).

Por otra parte, los medios de comunicación ejercen un papel esencial en el desarrollo del marketing para la mujer. La revista *Vogue* reaparece en 1945, compartiendo con el resto de publicaciones femeninas artículos e ilustraciones que forman y explotan la idea de “mujer nueva” de la posguerra. *Elle* saldrá en noviembre de 1945, alentando el “prêt-à-porter” y el ingenio de las mujeres de la época (Zdatny, 2007: 124-125).

En la novela, el papel del consumismo es eminente: en su primera cita, Colin y Chloé van a ver escaparates; pero ya antes, el narrador apuntaba que “Des magasins égayaient l’aspect cruel des grands immeubles” (Vian, 1996: 59). La sociedad de

consumo funciona como pantalla protectora frente al horror. Se trata de una forma de olvidar u ocultar lo cruel de la guerra y la Ocupación a través de la compra de productos, en ocasiones absolutamente absurdos, como el peine para senos (Vian, 1996: 77) o muebles para fakires (Vian, 1996: 59).

Sin embargo, el concepto de marketing relacionado con la mujer tiene un tratamiento novedoso en la novela. Aunque el estereotipo presupone un mayor acercamiento al mundo del consumismo por parte de las mujeres, Vian aprovecha este cliché para invertirlo y proyectar una curiosa concepción de los supuestos “opuestos”. Así, entendiendo las compras como algo “femenino” y el patinaje como su contrario “masculino” en lo que a ocio se refiere, Isis y Nicolas se salen de lo convencional con el objetivo de poder estar juntos.

- Je les accompagnerai dans les magasins, dit Nicolas. Je dois faire quelques achats.
- C’est bien comme ça, dit Isis. Mais allons-y vite pour avoir le temps de patiner un peu après (Vian, 1996: 149).

Aún así, en ciertos pasajes se mantiene la idea convencional y es Chloé –la mujer por antonomasia– quien pide ir de tiendas. Colin le pregunta entonces si quiere visitar “Soeurs Calotte”, aludiendo al famoso establecimiento de costura competidor de Worth y Paquin en la época (Pestureau, 1996: 147).

En cuanto a **la cosificación de la mujer**, criticada hasta la saciedad en el autor, parece ser uno más de los juegos de Vian. La descripción de Alise cuando Colin la conoce en la “patinoire” no puede ser más significativa. Además de centrarse exclusivamente en su físico y su indumentaria, este personaje femenino es descrito como un coche de exposición, con expresiones como: “Elle comportait en outre un foulard [...]” (Vian, 1996: 39), como describiendo los accesorios de un objeto, incluso de una muñeca. Algo después, el mismo procedimiento se repite, esta vez hablando de Isis, quien “était parvenue à se munir de cheveux châtains” (Vian, 1996: 42), preparada con sus complementos para seducir.

El **fetichismo** más básico aparece a lo largo de la novela con elementos como las medias o los zapatos, representación histórica de la provocación y la sexualidad -casi pornográfica- de los hombres de la novela. El fetichismo está muy relacionado con la



no-adaptación del ser humano al entorno que le rodea, un intento de evasión ligado a la fantasía.

Fetishism is a way of finding an acceptable way of living one's life when one knows that the world is not how one would like it to be and when one's belief that it might be better is flawed. The fetishist therefore vacillates between a state of mind based on concrete truth and one shaped by fantasy (Rolls, 2005: 105).

Colin muestra esta pulsión de un modo adolescente, desde su necesidad imperiosa por enamorarse hasta su visión de la mujer. Tras llamar desesperadamente al amor, el destino lo “premia” con la visión de dos chicas subiendo unas escaleras:

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. Puis, les coutures des bas, légèrement froncées, comme de longues chenilles et les creux articulés de l'attache des genoux. [...] 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, 1996: 62).

Medias, faldas y curvas, una combinación que ya de por sí es sugerente, pero además aparece el nuevo material, el nylon, creado ya en 1938 pero que vuelve a tener un gran éxito en la época (Rolls, 2005: 94). Vian aporta con este material, sucesor inmediato de la seda, un doble matiz de modernidad y de artificialidad al mismo tiempo, con esa expresión de “creux articulés”. No es casual la presentación de estas mujeres como muñecas de las que nunca conoceremos el nombre o ningún otro dato. Se trata de simples elementos de *attrezzo* en este momento, deliberadamente cosificadas, pues son el simple prelude de su encuentro con Chloé.

No es fortuita la elección de la piel de castor como material de confección del abrigo de la segunda dama, aquella cuyo contoneo origina en su vestimenta “un petit pli cassé alternatif” (Vian, 1996: 62). “Castor” es el apodo de Simone de Beauvoir<sup>183</sup> y la imagen podría corresponder a este otro tipo de feminidad, menos sumisa y más enérgica que su seductora compañera.

Este tipo de referencias a lo superficial son recurrentes, no solo con alusión a la ropa sino también al maquillaje. Dos de las jóvenes que Colin encuentra de pasada en la fiesta de Isis emitían: “des bruits de sacs et de poudriers” (Vian, 1996: 63), como si este

---

<sup>183</sup> El amigo de la pareja Sartre-Beauvoir, Maher, creará el apodo de “Castor” por el parecido de su apellido al término “beaver”, además de por su carácter constructivo y el hecho de que solía ir en grupo (Baillon, 2007: 167).

sonido fuera verdaderamente característica de lo femenino. La recurrencia a los estereotipos marca el conjunto de la novela, haciendo de las escenas y de los personajes un dechado de clichés que nos hacen sospechar que, tras la aparente simplicidad superficial, se esconde una visión profunda muy diferente.

En este contexto, conviene tener en cuenta un elemento que puede resultar crucial a la hora de entender la figura femenina para el autor y de refutar la idea de un Vian misógino<sup>184</sup> que se desprendería de una lectura demasiado superficial de su obra. Se trata de las ilustraciones que podemos encontrar en *Obliques*<sup>185</sup> (Arnaud, 1976: 46).

Los monstruos que encontramos en las imágenes que acompañan los poemas son, en gran parte, hibridaciones de mujeres con animales para componer seres mitológicos como sirenas o esfinges. En general, se trata de imágenes grotescas y, en algunos casos, con deformaciones o amputaciones, en un ambiente de violencia y humor a partes iguales. En este orden de contrastes, vemos a una mujer barbuda y mujeres con cola (Solé Castells, 2009: 4). La ambivalencia presentada por el contraste no es un recurso nuevo para nosotros, su intención sigue siendo la misma: llevar al lector (espectador) a una reflexión sobre estas separaciones naturales, en ocasiones sociales, desconcertar para sacarlo de una “anestesia social”.

Una imagen resulta aún más interesante: la mujer tronco. El poema que la acompaña, *À privatif*, muestra un concepto bastante extendido en la época, el de la mujer objeto.

Les jambes, tous les prophesseurs de fysique le savent bien  
C'est le première chose qu'on écarte  
Quant aux bras, des femmes très distinguées  
S'en passent (depuis fort longtemps)  
Et, ma foi, elles ont raison.  
D'un point de vue économique et social  
Ça élimine les bracelets, les bagues  
Les tatouages sur le biceps  
Les bas nylon et les robes nioulouque.  
Et l'on devrait rendre obligatoire

---

<sup>184</sup> La cuestión de la misoginia de la que han acusado numerosos críticos a Vian será analizada con más detenimiento en el capítulo XIV de esta tesis.

<sup>185</sup> Se trata de 10 ilustraciones de monstruos realizadas por Jean Boulet y “traducidas del americano” por Boris Vian que aparecieron publicadas en *Barnum's Digest en Deux menteurs*, Paris, de fecha probable 1948. Acompañaban a las imágenes poemas de *Cantilènes en Gelée* (Vian, 1972), 20 poemas y siete ilustraciones de Cristiane Alanore.

Par arrêté municipal  
L'usage de la femme-tronc pour le pauvre (Vian, 1972: 45).

Una mujer sin extremidades, expuesta en un lugar que parece un teatro, sobre una mesa, mostrando parte de su pecho, peinada y maquillada con un énfasis en su carácter decorativo y sexual, es la imagen perfecta de esa “mujer florero” que todo hombre debería “usar”.

La idea de que la mujer carecía de intelectualidad no es nueva y es, de hecho, recurrente para autores como Pierre Drieu la Rochelle, Anatole France, Maurice Barrès, Henri Barbusse, Montherlant, o Breton (Solé Castells, 2009: 4).

En Vian, el interés es el mismo que cuando presenta cualquiera de los demás contrastes, no es una crítica directa, sino más bien una muestra desde el absurdo que nos hace obtener una conclusión a través del humor.

[...]  
Il faudrait les déchirer  
les fouiller profondément avec des lames de rasoir  
découper leur bouche en lanières.  
Il y aurait une langue de lèvre sur chaque dent  
il faudrait les perfectionner  
leur fendre un second sexe en travers  
si bien que l'homme sur la femme  
cela ferait comme une croix  
et on pourrait marcher dessus sans crainte  
il faudrait les creuser; les vider  
de cette méchanceté de vide qu'elles portent.  
Se rendre compte qu'il n'y a rien  
Pourtant, on voudrait qu'elles pleurent  
on espère toujours voir pleurer le néant.  
[...]  
Naturellement, elles en meurent -pour se venger-  
et elles restent elles-mêmes, dures et froides  
on ne peut plus les faire pleurer  
on doit les écraser, avec des masses de fonte,  
mélanger le sang et les os  
puis en couper des petits cubes  
et les vendre  
dans un papier jaune et chocolat.  
  
On peut même envelopper cinq cubes à la fois  
dans un autre papier -genre sulfurisé artificiel-  
car on doit, toujours et partout  
respecter le système décimal  
créé par l'homme à son image.  
(Vian, 1972: 32)

Sabemos que este poema titulado “Les mers de Chine” fue dedicado a Simone de Beauvoir (Rybalka, 1969: 186), es por ello que el “second sexe” cobra sentido al

reflejar directamente *Le Deuxième sexe* de la autora. También la frase “voir pleurer le néant” estaría relacionada con *L'Être et le Néant* (1943), obra de su pareja Jean Paul Sartre. No podemos hablar de machismo, obviamente, la crítica está clara entre una violencia aparentemente gratuita. Tampoco podemos pensar en un manifiesto feminista tal y como entendemos hoy la defensa de los derechos de la mujer, el contexto histórico y social es completamente diferente. Con todo, sí podemos entrever una crítica a ese hombre que crea “el sistema decimal” y todo lo adapta a él –en masculino–, a esas mujeres que mueren “para vengarse” y a las que debe unirse –no sin violencia y con una simbología muy clara en la cruz– un hombre para que estén completas. En realidad la denuncia es a la sociedad, sin victimizar a ninguna de las partes. Se consigue así un giro hacia lo ridículo, una vuelta de tuerca más para llevar a una reflexión sobre lo absurdo de esta situación.

#### **6.4. Ellas no trabajan.**

Tras la Liberación, una de las grandes preocupaciones de los gobiernos, y en el caso del francés de forma muy clara, constituye la natalidad. Se trata de una confrontación total contra la idea de trabajo, por cuanto éste implica que la mujer deja de ser el pilar del “foyer”. En la dedicación a su carrera profesional, la mujer incluso podría llegar a elegir no tener hijos.

Le travail féminin représente en effet un domaine de conflit par excellence, à la fois au niveau personnel et au niveau de la politique. Une politique du travail et une politique familiale qui, ensemble, rendent tolérable la vie des femmes qui cumulent travail et famille, ne sont pas envisagées. Dans les années qui suivent immédiatement la guerre, il n'y a simplement pas de politique du travail féminin, malgré le besoin de main d'œuvre (Duchen, 1995: 4).

El hecho de separar a los personajes femeninos de cualquier actividad laboral podría parecer un tópico machista, uno de esos manidos argumentos para tachar a un autor de misoginia, pero se trata de algo más allá. Ellas están lejos de la corrupción, son el grado superior de ese “outsider” social que Vian tanto ama. Así descubrimos este tema en una conversación de Colin con Alise hacia el final de la novela:

- Il m'a simplement dit qu'il n'avait plus que juste assez de doublezons pour faire relier son dernier livre en peau de néant, dit Alise, et qu'il ne pouvait plus supporter de me garder avec lui parce qu'il ne pouvait rien me donner, et je deviendrais laide avec les mains abîmées.
- Il a raison, dit Colin. Tu ne dois pas travailler.

- Mais j'aime Chick, dit Alise. J'aurais travaillé pour lui.
- Ça ne sert à rien, dit Colin. D'ailleurs tu ne peux pas, tu es trop jolie (Vian, 1996: 252-253).

Si vemos el trabajo como fuente de desgracia, como destructor y alienador de conciencias, desde los mismos ojos del autor podemos entender que ninguno de los personajes femeninos trabaja. Sus preocupaciones son otras, sus objetivos y medios muy distintos. Ellas mueven el universo de forma activa o pasiva, siendo Alise o Chloé, incendiando hasta hacer cenizas o ahogándose con un nenúfar, no se someten a los preceptos sociales burgueses.

Lo laboral es una de las grandes batallas de la mujer de la época. La mujer francesa ha estado siempre acostumbrada a trabajar, históricamente. La época de la Ocupación se ve marcada por un gran aumento en la mano de obra femenina. Aún así, la legislación no acompaña y las políticas siguen centradas en el aumento de la natalidad. Estas dos facetas de la mujer se ven nuevamente contrapuestas. “Les partis politiques en présence sont clairs : pour le MRP, le travail féminin est la catastrophe, le foyer vide, l'enfant abandonné et délinquant, un motif de divorce” (Duchen, 1995: 4).

Las organizaciones obreras señalan en la misma línea: “le travail occupe une place paradoxale: d'une part il est source d'émancipation, de l'autre il est source d'oppression. Les discours sur le travail féminin reflètent cette ambiguïté [...]” (Duchen, 1995: 5).

No resulta en absoluto extraño el hecho de que exista un rechazo hacia el trabajo en la generación de Vian. Por una parte, responde a una filosofía en la que se toma como una degradación, un castigo absurdo al que el ser humano se veía obligado socialmente. Por otra parte, el rechazo a lo que estaba establecido por la sociedad, como parte de lo convencional, se ve unido además al doloroso concepto de trabajo al que el estado francés forzó a su población a partir de octubre de 1942. Alemania necesitaba mano de obra y Francia en este momento, en febrero del 43, accedió, "cediendo" doscientos cincuenta mil trabajadores bajo la petición de Sauckel. El *S.T.O. (Service du Travail Obligatoire)* resumía gran parte de las inquietudes de la juventud de la época, personificando la coacción y la obligación a salir de su país a trabajar para el que los estaba sometiendo (Loiseau, 1977: 186). “Le S.T.O., personne ne se résout à y servir. Mais comment y échapper? La déportation... Comment remonterons-nous de cette honte et de cet avilissement? note Jean Guéhenno dans son Journal” (Loiseau, 1977: 187).

Como nos recuerda Rybalka, en lo que se refiere a la temática del trabajo, los subtemas se multiplican: “[...] la hantise de la prolétarisation, la sécurité par l'argent protecteur, la paupérisation de la bourgeoisie et la vision tragique qui l'accompagne, etc.” (Rybalka, 1969: 68). En cualquier caso, Vian insiste en el carácter alienante y destructor del individualismo. “Enfermé dans son bureau, l'employé n'est plus un être vivant, mais un automate” (Rybalka, 1969: 71).

### **6.5. Moda y color, un mundo a rayas amarillas y moradas.**

Los vestuarios estridentes o los clichés en cuanto a la moda femenina son una constante en la obra de Vian. Nada queda al azar en unas estéticas calculadas en las que cada color, textura y complemento conforman una unidad inseparable del personaje. Las texturas son descritas con detalle y la ropa funciona muy a menudo como contorno, como límite entre el personaje y su entorno, una línea dentro de la que cada forma cobra importancia. No se describen así los volúmenes directamente sino a través de los abombamientos que provocan en los tejidos que los visten. Un ejemplo claro es la forma del cuerpo de Chloé descrita así: “Elle mit, pour commencer, un petit soutien-gorge de cellophane et une culotte de satin blanc que ses formes fermes faisaient bomber gentiment par-derrrière” (Vian, 1996: 100). No es simplemente el satén, un tejido históricamente relacionado con la sensualidad femenina por su suavidad y ligereza. El hecho de describir la forma que toma al contacto con la silueta de Chloé lo hace doblemente sensual.

Para Vian la vestimenta no constituye algo accesorio, su función no es decorativa sino más bien simbólica, ayudando a componer desde fuera hacia dentro cada uno de los personajes. “L’habit, chez Boris Vian, fait bel et bien le moine. C’est souvent le détail vestimentaire qui signale la position sociale de tel ou tel personnage” (Marchand, 2007: 334). La “carcasa” es tan importante como las palabras o los silencios de los personajes. “[...] le vêtement fonctionne comme un langage visuel complexe où s’inscrivent les différences et les identifications raciales et sexuelles” (Roberts, 1996: 57). No se trata de un elemento accesorio en la época y aún menos en *L’Écume des Jours*.

El período histórico tras la Ocupación es difícil y por ello la escasez de materiales y el estancamiento general en la moda son una constante de la época. Precisamente esta sería una de las razones –la segunda– por las que Vian insistiría tanto en la ropa y en los tejidos utilizados para su fabricación. La riqueza de tejidos en la novela, en la que la lana y las pieles abundan, contrasta con estas restricciones a las que los jóvenes de su generación se vieron sometidos. Sería un modo de reforzar la idea de felicidad absoluta que rodea a los personajes, esta abundancia de todo lo material con la que comienza el relato y que constituye una tónica en gran parte de la novela.

[...] mientras los Zazou buscaban vestirse con actitud, la mayoría de parisinos estaban más preocupados por vestirse con clase (y para no pasar frío) en una época en que algunas materias primas como la lana, la seda y la piel escaseaban o, mejor dicho, se enviaban a Alemania. Los parisinos eran conscientes de que si presentaban un buen aspecto, no sólo se sentirían mejor, sino que también demostrarían a los alemanes que el espíritu francés se mantenía intacto (Riding, 2011: 127).

Entendiendo la moda y la peluquería como artes necesarias para el ser humano, la industria de la moda prepara ya su vuelta con la exposición “le théâtre de la mode”, en la que las mejores modelos del momento desfilan peinadas y vestidas por los grandes modistos en decorados de Christian Bérard y Jean Cocteau (Zdatny, 2007: 116). Los intentos de “resucitar” la moda dan fruto cuando Christian Dior presenta su colección “New look” en 1947, que él mismo definiría como “un voyage de retour nostalgique vers l’élégance” (Zdatny, 2007: 116), no exento de polémica por el contraste que produjo con una sociedad sumida en la miseria. En cuanto al pelo, Guillaume propone peinados que recuerdan el periodo anterior a la guerra, inspirados en la pintura italiana, con el nuevo estilo “petite tête”. Se trata de cabellos rizados, con tendencia a la melena corta, pero “[...] si courts soient-ils, les cheveux gardent un mouvement féminin, souple seyant” (Zdatny, 2007: 116<sup>186</sup>). Este es exactamente el aspecto destacado de los personajes femeninos de la novela, el movimiento, aunque sus melenas son más largas.

En cualquier caso, las visitas a la peluquería constituyen un hábito para las mujeres francesas a partir de 1940, cada vez más preocupadas por su aspecto, pero sobre todo por la higiene personal. L’Oréal lanza sus primeros champús en 1930 que comienzan a escasear en la Ocupación, dada la dificultad de encontrar las materias primas necesarias para su fabricación (Zdatny, 2007: 122-123). Esta es una de las

---

<sup>186</sup> Comentario aparecido en la revista *Vogue* en marzo de 1950 y recogido en *The long and short of it: five thousand years of fun and fury over hair* (Severn, 1971: 124-125).

principales razones para la obsesión de Vian con la imagen del pelo limpio y de su brillo, que constituye un signo de recuperación de la sociedad: “Leurs cheveux frisés brillèrent dans le soleil et s’arrondissaient sur leurs épaules en masses lourdes et odorantes” (Vian, 1996: 106).

Tintes y permanentes invaden la sociedad francesa a partir de 1946, destacando sobre todo el rubio (Zdatny, 2007: 126), emblema de nuestra heroína Alise y de muchas de las actrices rubio platino de la época, como Marilyn Monroe, Kim Novak, Jayne Mansfield o Anita Ekberg (Zdatny, 2007: 126).

La imagen del cabello y cómo se describe en la novela será nuevamente retomado en el capítulo VIII, ya que está muy relacionado con las descripciones de los personajes femeninos que se acercan a las deidades griegas y romanas. Sí cabe destacar los rizos, una cuestión recurrente que caracteriza a los personajes femeninos de la novela.

Cada momento en la novela lleva asociado un atuendo claramente diferente y, como si de una obra de teatro se tratara, el vestuario constituye un elemento esencial de la narración. En este sentido, resulta significativo que Colin aparezca por primera vez desnudo, como un bebé que acaba de nacer o un semidiós recién llegado a la tierra.

Por otra parte, como hemos comentado anteriormente, la estética *zazou* se impone en muchos de los personajes. Uno de los elementos distintivos es sin duda la piel, esas toquillas y arreglos de pieles que nuestros personajes llevan puestos. Y es que: “[...] ces filles maladroitement fardées, les yeux cernés, les paupières bleuies, les lèvres trop rouges, des fourrures miteuses sur le dos », sont l’incarnation d’un échec -celui de la Révolution nationale, qu’il est de plus en plus difficile de dissimuler.” (Loiseau, 1977: 81).

Estas pieles forman parte de la vestimenta habitual de Chloé, quien las porta como una especie de amuleto protector en el que se refugia. “ Ses cheveux lustrés lui tombaient sur la figure et elle piétinait sa toque de fourrure. Elle pleurait de toutes ses forces, comme un bébé, mais sans bruit” (Vian, 1996: 190). Las pieles son consideradas en la mitología como símbolo de la pureza espiritual, de la inocencia (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 1099) y así, en algunos momentos, aparecen asociadas al personaje de Chloé para darle esa imagen “naif” y tierna que nos provoca compasión.



La asimilación de rasgos por el vestuario es un tema que cobra especial importancia en el caso de Alise, “el espíritu libre” por naturaleza. La mujer en la Francia de los años treinta –cuestión que se mantiene en la década posterior– refleja: “la culture de consommation moderne, définit en termes de vitesse et de mobilité. [...] La femme habillée à la mode s'associe à l'autre grand objet de désir à consommer de la décennie, à savoir l'automobile” (Roberts, 1996: 68). Esta característica continuará formando parte del imaginario colectivo en lo referente a la mujer para las siguientes dos décadas. De hecho, se trata de una asociación que aún hoy en día se mantiene y que une lo femenino con lo móvil y arriesgado.

Relacionarla con la velocidad y los coches, así como con la potencia y el movimiento es una estrategia muy presente en la novela. Ya en la época: “[...] publicitaires, romanciers et observateurs de la situation sociale montraient la femme derrière les roues d'une voiture, en train de créer une nouvelle image visuelle de sa condition, liée à la mobilité et à la puissance” (Ibid.). Esta es sin duda la imagen de Alise, torbellino que arrasa allá donde va. Se trata de una mujer atlética, vinculada al deporte y tremendamente independiente: se la asocia con el patinaje (con unos patines de hockey la primera vez que aparece en la novela).

Esta visión de Alise con su *sweat shirt* y sus patines –que Isis repetirá en el capítulo IV con la salvedad de las gafas de sol de esta última– contrasta con otras formas en que Vian describe el vestuario femenino. En concreto, resulta especialmente interesante el vestuario de Chloé el día de su boda y el que lleva Isis en la fiesta del capítulo XI. En el primer caso, el tul y el celofán son los tejidos escogidos. “Outre son soutien-gorge de cellophane, sa petite culotte blanche et ses bas, elle avait deux épaisseurs de mousseline sur le corps, et un grand voile de tulle qui partait des épaules, laissant la tête entièrement libre” (Vian, 1996: 106). Sus damas de honor van vestidas exactamente igual, a diferencia del color de la muselina, “agua” para ellas. Que parezcan sacadas de un embalaje de muñecas y se hayan convertido en intercambiables precisamente en este momento es algo que debemos apuntar. “On ne savait laquelle choisir” (Ibid.), tan apetecibles como se mostraban las tres mujeres. El material evoca la idea de lo artificial, lo sintético por antonomasia. Además, corresponde a la exaltación de lo sexual, por la transparencia y el hecho de que se adhiere al cuerpo que lo lleva, adaptándose a las formas femeninas. Un atuendo nada convencional y excesivamente

sensual para una celebración en la que, sin embargo, el tópico aparece tres páginas después, en que Vian describe a Chloé como “ravissante et radieuse dans sa robe blanche” (Ibid.: 109).

Isis, por su parte, lleva un curioso vestuario en su fiesta, con una apariencia de muñeca, un vestido de lana con botones de cerámica y una rejilla de hierro en la espalda (Vian, 1996: 64), reforzando la idea de prenda encorsetada y teatral. El hierro de su vestimenta y su impasibilidad nos revelan un personaje inmutable, más cercano a una deidad<sup>187</sup> que a una mujer “de carne y hueso”. Junto con Nicolas, se trata de un personaje atemporal y menos susceptible al cambio que los demás. Finalmente, el metal de su vestido es ya señal del poder y la fuerza que la mantendrán alejada de la muerte, a diferencia de las parejas Alise-Chick y Chloé-Colin.

Los muebles también se “visten” en ocasiones con materiales sintéticos y marcadamente artificiales, derivados de la goma, como el caucho “alvéolé” (Vian, 1996: 23), los taburetes de la casa de Colin aparecen futuristas. Sin embargo, comparten materiales más naturales; este mismo taburete está formado también de una “soie huiléé” (Ibid.), mezclando natural y artificial continuamente. Destaca, además, la cobertura de los muebles por varias capas de tejidos, lacados y materiales. Finalmente, encontramos cubiertos en los que una “coccinelle empaillée” se encuentra entre dos placas de plexiglas (Ibid.: 26). Sistemáticamente, encontramos “coberturas” y “velos”, incluso en el mobiliario, manteles, alfombras: todo parece recubierto o encubierto. Todo lo anterior responde a la intención de “encapsular” para crear una imagen aún más artificial, supone un símbolo de aislamiento y frialdad, un ambiente de laboratorio.

Por otra parte, los uniformes, muy presentes en la novela, disuelven el individualismo de los personajes, que quedan sumidos en una masa de gente anodina. Lo mismo ocurre cuando dos personajes aparecen vestidos igual en la obra, como Isis y Alise. La indumentaria las hace parecer inmediatamente “del montón”, otra chica más, hasta que su ropa se personaliza y cada una de ellas va tomando su personalidad.

Disfraces y travestismo son dos componentes esenciales en toda la creación literaria de Vian. Relacionado con su *dandismo*, también característica de la estética *zazou*, el travestismo tiene la función de despistar utilizando el vestuario. Uno de los

---

<sup>187</sup> En el capítulo VIII de esta tesis, más en concreto en 8.3. analizaremos las referencias mitológicas de este personaje.

ejemplos más claros es Nicolas, quien se disfraza de cocinero, de chófer o de amigo transformando incluso su forma de hablar, sus modales y su socialización.

Si nos centramos en lo **cromático** podemos entender la simbiosis e interdependencia de esta cuestión con el propio argumento de la novela y la caracterización de cada uno de los personajes. Los colores que Vian describe están relacionados con la evolución de la trama y tienen una simbología propia que debemos argumentar.

En principio, existe al menos un esquema general en lo que al color se refiere en *L'Écume des jours*.

[...] de los colores cálidos y pastel, amarillos, naranjas, rosa, a los fríos y oscuros, el azul metálico, con notas cromáticas amenazadoras que surgen desde el principio, en rojo y en blanco, pues la ausencia de color se asocia en esta novela a la nada y a la muerte, a la morbosidad. (Cortijo Talavera, 2002: 535).

Cierto es que se produce esta evolución en lo referente a lo cromático, pero existe un punto intermedio que en esta teoría no se está teniendo en cuenta: los colores más brillantes, que aparecen en la boda de Colin y Chloé. Así, la novela comenzaría con colores claros, tonos pastel que acentúan la imagen celestial que nos creamos del entorno de los personajes. En la boda de Colin y Chloé estos colores se intensifican, se hacen más chillones y brillantes y observamos más contraste entre ellos, al encontrarse además confrontados en los clásicos esquemas vianescos de rayas. En este apartado se encontrarían sobre todo el amarillo y el violeta. Finalmente, como afirma Cortijo Talavera, los colores se van difuminando con el entorno, apagando y oscureciendo para acabar en la nada más absoluta, cenizas a las cenizas. Dos colores pertenecen a este campo de lo “neutro”, lo anodino: el blanco y el gris. Cabría esperar del primero que fuera el color de la pureza, la inocencia y la esperanza que en ella reside. Sin embargo, estas tonalidades son las escogidas para detallar la uniformidad, las masas frente al individuo lleno de peculiaridades y matices. Ambos tonos se refieren al ambiente hospitalario, estéril y carente de humanidad.

Los colores, como los de los cristales del coche de Colin y Chloé en su viaje de novios (Vian, 1996: 120), humanizan la realidad, la individualizan y la hacen menos dura. El extremo opuesto al amarillo o el rojo lo encontramos en los plateados, siendo la

alusión a lo metálico siempre referencia de algo despiadado y frío. Es el caso de la rosa metálica, paradoja de la flor inodora y cruel.

Debemos tener en cuenta a la hora de analizar los colores que existe una gran influencia del surrealismo en Vian y que los términos que describen los colores tienen en algunos casos valores sinestésicos. Expresiones como “or bleu” ya eran utilizadas por Paul Éluard (Gauthier, 1973:78), uno de los grandes magos líricos del color.

Comienza la novela con tonos **dorados y anaranjados**, el sol y su luz lo recubre todo y los tonos pastel son “un descanso para los ojos abiertos” (Vian, 1996: 24). El ámbar del peine, color íntimamente relacionado con la atracción solar, espiritual y divina (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 33) da paso al naranja que se relaciona con el cabello rubio-dorado de Colin. Inmediatamente después, nos encontramos con el azulejado del suelo, amarillo claro. La escena parece sacada de un idílico ambiente de anuncio de perfume, una paradisíaca ensoñación. Incluso la iluminación natural de la casa, con los dos soles brillando de cada lado del pasillo, acompaña la feliz escena.

[...] c'est dans *L'Écume des jours* que fleurit cette couleur gaie, après diverses apparitions dans sa prose de jeunesse et dans quelques-uns des *Cent Sonnets*. L'univers de Colin est d'emblée saturé de cette couleur tutélaire [...] On nous présente bientôt son cuisinier et mentor, Nicolas, «assis devant un pupitre, également émaillé de jaune clair» (r. 25). Et lorsque Colin se rend à la patinoire (cH.3), «il prend la direction du vent avec un mouchoir de soie jaune» (p. 33), couleur qui, par osmose, va se déposer sur la patinoire elle-même; puis on le voit un peu plus tard enfiler « une paire de chaussettes de laine à larges bandes jaunes et violettes alternées» (n. 34) (Lapprand, 2006: 97).

La luz y la palabra “clair”, relacionados con el color amarillo están presentes desde el comienzo de la novela y serán emblema del personaje de Alise. Su cabello dorado se relaciona con la luz del sol y, hacia el final de la novela, con el fuego.

La luz constituye uno de los rasgos esenciales del decorado de la novela, cambiando con los estados de ánimo y disminuyendo a medida que crece la angustia, y es que “Si Boris Vian est un coloriste infatigable, je voudrais montrer à présent qu'il est, plus encore peut-être, un luministe de premier ordre” (Costes, 1976: 57).

En el mismo concepto de calma, confort y refugio se encuentra la utilización del color rosa. Relacionado con el pudor y lo que se esconde para salvaguardar la inocencia, observamos su utilización en la nube rosa que los acoge en su cita: “Un petit nuage rose

descendait de l'air et s'approchait d'eux. [...] Et le nuage les enveloppa. À l'intérieur, il faisait chaud et ça sentait le sucre à la cannelle" (Vian, 1996: 76-77). Se trata además de un lugar cálido, invadido por aromas dulces relacionados con la infancia. Corresponde este entorno nuevamente al interés de Vian por ensalzar la inocencia y la juventud, apuntando en ellas su falta de corrupción y desgaste. En este sentido, el rosa se encuentra vinculado también a la regeneración, una especie de pausa dramática antes de que se produzca la tragedia que se desatará con el matrimonio.

Selon F. Portal, la rose et la couleur rose constitueraient un symbole de régénération du fait de la parenté sémantique du latin rosa avec *ros*, la pluie\*, la rosée\*. La rose et sa couleur, dit-il (PORS, 218), étaient les symboles du premier degré de régénération et d'initiation aux mystères... (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 951).

Lejos del significado de “ver la vida de color de rosa” existe en la particular interpretación vianesca del color, algo de siniestralidad, una falsa idea de felicidad, o al menos temporal.

El **blanco** corresponde a la pureza, a lo immaculado, pero también posee el matiz de lo estéril, del ambiente hospitalario en que se mueven algunos de los personajes, de esa obsesión por perfeccionar, brillantar, pulir. No es, pues, un color que refleje la felicidad o la armonía, porque además se ve en numerosas ocasiones salpicado de rojo:

Y es que el blanco, el color de la boda y de la enfermedad, –del hielo de la pista de patinaje, de la nieve que se cobija en el pecho de Chloé, del gabinete de consulta del Pr. Mangemanche–, se salpica a menudo de rojo, de pinceladas rojas de pasión, de sangre, de notas encarnadas que relacionan el sexo con la muerte. En *L'Écume des jours* el color blanco no es casi nunca immaculado [...] (Cortijo Talavera, 2002: 535).

El **rojo** es en la novela un mal presagio, junto con la sensación de angustia y las premoniciones, constituye un símbolo claro de preaviso de la tragedia. En cuanto a la historia del color, debemos destacar que:

Este color se impuso porque remitía a dos elementos, omnipresentes en toda su historia: el fuego y la sangre. Podemos considerarlos tanto positiva como negativamente, lo cual nos da cuatro polos en torno a los cuales el cristianismo primitivo formalizó una simbología tan fuerte que todavía perdura en nuestros días. El rojo fuego es la vida, el Espíritu Santo de Pentecostés, las lenguas de fuego regeneradoras que descienden sobre los Apóstoles; pero es también la muerte, el infierno, las llamas de Satanás que consumen y aniquilan. El rojo sangre es la sangre que Cristo derramó, la fuerza del Salvador que purifica y santifica: pero es también la carne mancillada, los crímenes (de sangre), el pecado y las impurezas de los tabúes bíblicos (Pastoureau y Simonet, 2006: 36-37).

En *L'Écume des jours*, Vian recurre al color rojo para referirse a la tentación, ya sea de tipo carnal, con los “lèvres rouges” (Vian, 1996: 66), como a los libros de Partre (Ibid.: 65). También representa el color de la fatalidad, con presagios que asfixian al lector en numerosas escenas. Es el caso de las manos de la florista que prepara las flores de la boda (Ibid.: 90), las rosas también rojas, símbolo de la desgracia y la pasión. Con el mismo sentido encontramos pájaros rojos, que sobrevuelan con “cris aigres” (Ibid.: 119). El lector experimenta la misma sensación de desazón y desagrado que la joven pareja que viaja en su luna de miel cuando los avista.

En el juego de seducción, las jóvenes llevan en la boda de Colin y Chloé braguitas rojas, faldas de tablas rojas y plumas del mismo color (Vian, 1996: 107-108). Isis también se viste de este color, a diferencia del resto de los personajes femeninos. Aparece con su vestido rojo (Ibid.: 148) –cuando la pareja vuelve de su fallida luna de miel–, seductora y despampanante, echando una coqueta mirada a Nicolas y, paradójicamente, resultando un presagio de la tragedia. El vestido rojo tiene ese doble mensaje: llama a la pasión y a la muerte. Isis llevará además, en los últimos encuentros con Chloé, un clavel rojo prendido en el pelo (Ibid.: 237). No en vano, el “nudo de Isis”, símbolo de la inmortalidad portado por la diosa en la cabeza o las manos, era a menudo de color rojo (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 772).

Encontramos también esta tonalidad en los asesinatos que se producen en la novela, relacionado obviamente con la sangre, espesa y espumosa. Así la encontramos en la muerte del encargado de la “patinoire” al que un impaciente Colin asesina a sangre fría por tardar demasiado en atender sus peticiones (Ibid.: 152). También será rojo el corazón de Partre, arrancado por Alise (Ibid.: 269), en su intento desesperado por salvar a Chick.

La muerte está finalmente simbolizada por este color del que está pintado el camión que contiene el féretro de Chloé (Ibid.: 290). Además, y para terminar de perfilar la simbología del rojo, también representa el fuego, que asciende en “esferas rojas” y “lenguas puntiagudas” (Ibid.: 278), para destruir y purificar en proporciones similares.

El **azul**, por su parte, se nos presenta al comienzo en su versión más “angelical” para transformarse, tras la convalecencia de Chloé, en sinónimo de enfermedad y tristeza. En un principio, viste manteles cojines y alfombras (Ibid.: 24-25), creando un ambiente de relajación, que logra gracias a su combinación con el beige. Azules son

también los ojos de Alise y Chloé, un color que a Colin le resulta hipnótico y que la orquídea que encuentra en plena calle se encargará de hacer imborrable en su pensamiento.

Se mantiene esta tonalidad como sinónimo de inocencia en casi la primera mitad de la novela: “Il était si gentil qu'on voyait ses pensées bleues et mauves s'agiter dans les veines de ses mains” (Vian, 1996: 86). Pero, en un determinado momento, durante la luna de miel, aparecen, a los lados de la carretera, flores azules y verdes. El azul deja de ser un color tierno para convertirse en algo tenebroso, sobre todo en su combinación con la humedad. Entonces todo cambia, y observamos este color, combinado con el cromo, en la medicina que Chloé debe beber para curarse de la flor que invade su pecho (Ibid.: 158). Poco después, las pastillas que toma con el mismo propósito salen de un tubo de cristal azul (Ibid. 169). La frialdad del azul como herida, como golpe del destino doloroso se presiente en la marca que el nenúfar está provocando en la delicada piel de Chloé: “Sa poitrine était découverte et une grosse corolle bleue tranchait sur l'ambre de son sein droit” (Vian, 1996: 195). La ternura de nuestro personaje no impide a su *pathos* avanzar y la ropa de la cama, muy utilizada por Vian como metáfora del avance de la enfermedad, se va volviendo azulada y púrpura. “Sa figure était claire et tendre sur les draps bleu lavande ourlés de pourpre” (Vian, 1996: 227).

El azul se convierte así en mortífero en la segunda mitad de la novela, mucho más aún en cuanto se combina con colores, como el marrón o el verde, o con materiales, como el cromo o el acero. Sin duda, y con especial énfasis en lo sinestésico, lo que transforma cualquier color en tétrico es su combinación con un olor, un tacto o una sensación húmeda.

Los significados cromáticos se perfilan también mediante la sufijación. Así, encontramos el morfema “âtre” que dota al color de un matiz desagradable. Se trata de colores que ya de por sí tienen en la novela un valor negativo, pero que gracias a este proceso de derivación se transforman en “la imitación de algo malo”, es decir: doblemente malo. “Un œil roula sur lui-même, les regarda quelques instants, et disparut sous une large nappe de coton rougeâtre et molle comme une méduse malsaine” (Vian, 1996: 183). La descripción del paisaje desagradable y fétido de las minas de cobre se intensifica con este mismo sufijo: “D'immenses étendues de cuivre verdâtre, à l'infini, déroulaient leur aridité” (Vian, 1996:122). “Une épaisse poussière s'éleva. Dans les

plâtras, des formes blanchâtres s'agitaient, titubaient et s'effondraient, asphyxiées par le nuage lourd qui planait au-dessus des débris” (Vian, 1996: 139).

Veamos un último ejemplo en el que se añade el sufijo “âtre” para intensificar el valor negativo del color: “Il faisait encore frais, mais on devinait le beau temps derrière les fenêtres aux vitres bleuâtres” (Vian, 1996: 146). Es de notar que incluso si aparece la expresión “beau temps”, que podría ser una llamada al positivismo y la alegría, los cristales azulados conjugan dos elementos: el color y el matiz del sufijo, que nos hacen presentir que algo nefasto está por llegar.

Algunos colores toman además, por su asociación a la sinestesia, matices olfativos y táctiles, que los relacionan, por ejemplo, con lo marino. Es el ejemplo de “glauque” en el siguiente pasaje. El término “glauque” –mezcla principalmente verdosa, entre azul y gris– se usa también en su segunda acepción semántica como equivalente de sombrío y lúgubre. Por ello, este vocablo, además de contener en sí mismo el matiz negativo y melancólico derivado del propio color, remite también otro concepto, vinculado a menudo con lo marino, en referencia sobre todo a las algas, que nos recuerda el componente viscoso o gelatinoso. El estado de ánimo de Colin se traduce del mismo modo en el paisaje, “marrón sucio” y azul, dos colores unidos a la desesperanza y la angustia en el autor.

Colin cheminait péniblement le long de la route. Elle s'enfonçait, de biais, entre des levées de terre surmontées de dômes de verre qui prenaient, au jour, un éclat glauque et incertain.

De temps à autre, il levait la tête et lisait les plaques pour s'assurer qu'il avait pris la bonne direction et il voyait alors le ciel, rayé transversalement de marron sale et de bleu (Vian, 1996: 241).

Encontramos en la novela, incluso guerras de colores que se debaten en el momento en que Alise prende fuego a las librerías: el azul y el rojo se enfrentan en una batalla ya conocida: “Dans le combat du ciel et de la terre, bleu et blanc s'allient contre rouge et vert, comme en témoigne souvent l'iconographie chrétienne, notamment dans ses représentations de la lutte de saint Georges contre le dragon. [...] un théâtre sacré, où l'on représentait la rivalité de l'immanent et du transcendant, de la terre et du ciel” (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 149).



Este enfrentamiento es observado por Colin desde su ventana, presenciando la tragedia organizada por Alise al incendiar las librerías de la ciudad: tierra y cielo, inmanencia y trascendencia se unen en el humo.

De sa place, il regardait par la fenêtre, et constata que des fumées s'élevaient çà et là, sur les toits, en grosses volutes bleues, colorées de rouge par dessous, comme des fumées de papier. Il voyait machinalement le rouge gagner sur le bleu, et les mots s'entrechoquaient avec de grandes lueurs, ouvrant à sa fatigue un champ de repos doux comme de la mousse au mois de mai (Vian, 1996: 259).

En la parte final de la novela, cuando la muerte se ha apoderado de casi todo, engullendo personajes, objetos y decorados en su espiral de destrucción, encontramos nuevamente el término azul: “Les porteurs lançaient des coups de pied dans les arbres et leurs lourdes chaussures marquaient, sur l'écorce spongieuse, de profondes meurtrissures bleuâtres” (Vian, 1996: 296). Unas heridas a la madre naturaleza que son reflejo de la maldad humana, hematomas producidos por la inconsciencia del hombre.

El **gris** y las connotaciones que este color lleva consigo llegan pronto en la novela. El día de la boda de Chloé y Colin, en uno de los numerosos presagios que Vian siembra en el relato, aparecen, en el interior de la iglesia, nubes grises: “Les nuages entraient sans façon dans l'église et traversaient la nef en flocons gris et amples” (Vian, 1996: 95).

Más tarde, el gris, color del desgaste y la melancolía, va adueñándose del decorado a medida que avanza la enfermedad de Chloé. Este color mineral llena su habitación: “Il y régnait une lumière un peu grise, mais propre” (Ibid.: 225). El avance del color se desarrolla en paralelo al aumento de la humedad y la progresiva mineralización del entorno.

El entierro de Chloé sublima el valor negativo del color gris. Al llegar a la isla-cementerio la bruma y el color del entorno aumentan la tristeza de los personajes, sumidos ya en un estado de depresión, sobre todo en el caso de Colin.

[...] on accédait à l'île par une longue planche souple et grise dont l'extrémité lointaine disparaissait dans la brume. Les porteurs lâchèrent de gros jurons et le premier s'engagea sur la planche, elle était juste assez large pour qu'on y passe. Ils tenaient la boîte noire avec de larges courroies de cuir brut qui leur passaient sur les épaules en faisant un tour autour du cou et le second porteur commençait à suffoquer, il devenait tout violet; sur le gris du brouillard, cela faisait très triste. [...] Les feuilles des plantes tournaient au gris léger et les nervures ressortaient en or sur leur chair veloutée. [...] Seules, des feuilles grises se détachaient parfois pour tomber lourdement sur le sol (Vian, 1996: 295-296).

Los colores oscuros y apagados se van adueñando de la novela a medida que la trama se va haciendo cada vez más dramática. Los términos “foncé”, “sombre” o “gris” dominan el entorno. La oscuridad incluso se ha apoderado de los cabellos de Chloé que fueron tan brillantes en otras épocas: “Ses yeux regardaient Chloé sur leur lit de noces, mate, avec ses cheveux sombres et son nez droit, son front un peu bombé, sa figure à l’ovale arrondi et doux, et ses paupières fermées qui l’avaient rejetée du monde” (Vian, 1996: 287).

Además, Vian nos hace sentir la vida que se va consumiendo con tonos verdes apagados u oscuros. Colin muestra su desánimo de camino a su trabajo en la fábrica de armas, derrumbado ve cómo: “Des oiseaux foncés tournaient autour du sommet d’où s’échappait une mince fumée verte” (Vian, 1996: 242). Este color se hace entonces el abanderado de las malas noticias y de la desgracia. No hay nada que hacer, las lámparas se mueren y las paredes se estrechan.

La degradación del color funcionaría entonces del siguiente modo: color pastel - color claro brillante- color rojo- color azulado, verde, cobre- color rojizo, verdoso, cobrizo- negro. El rojo sería, de hecho, el vínculo entre lo vivo y lo muerto, estableciéndose como frontera entre la naturaleza y lo inerte, la bondad y la maldad. El blanco se mantendría hacia la parte central de la novela como elemento de separación de la salud y la enfermedad.

La vestimenta de la novela estalla en un colorido brillante y en muchas ocasiones en contraste. La estética de cómic resurge en los excéntricos personajes que desfilan, como ellas y sus pañuelos de colores ácidos o el Doctor Mangemanche y sus camisas amarillas. Para ellas Vian elige el virginal blanco sistemáticamente, ya sea en los calcetines o en las pieles; en ellos, es más osado y agresivo, optando por tonos oscuros para algunos de ellos. Sin embargo, Colin siempre aparece con tonos claros, como bebé grande que es, el beige y el rosa reflejan su inocencia.

*L’Ecume des jours* regorge de ses habillements criards, denses (sweat-shirt blanc, jupe jaune, bas de soie fumée, socquettes blanc, foulard de soie vert vif, à celle de Colin (complet beige, chemise bleue, cravate beige et rouge, souliers de daim à piqûres et chaussettes roses et beiges). Mais c’est certainement le professeur Mangemanche qui apparaîtra le plus représentatif à ce sujet, avec ses chemises éternellement jaune vif et son costume noir (Costes, 1976: 56).

En este contexto, también resulta esencial destacar el uso de los contrastes cromáticos en la novela. La discordancia cromática se consigue a menudo a través de la contraposición de dos colores opuestos entreverados por medio de las rayas, que constituyen para Vian una temática recurrente.

C'est plein d'intérêt  
Ça va, ça vient...  
Comme les zèbres (Vian, 1972: 31)<sup>188</sup>

La luz que se "rompe" por el contraste con los otros tonos oscuros, ya sean negros o violetas, es símbolo de las dicotomías, de los opuestos. Los contrarios claro-oscuro son, de hecho, tan significativos para el autor, que marcan la temática de su obra, incluso el título que estuvo barajando para ella: “Les titres auxquels avait songé Vian pour *L'Ecume des jours* sont « Les Jours obliques », « La Lumière déchirée » et « Les Jours en loques ». On voit bien la proximité associative qui conjoint la représentation « clair-obscur » et la représentation « rayure ». Il n'est pas interdit de prendre le mot « jour » au sens de « trou »” (Costes, 1976: 57).

Estos contrastes forman parte de muchas de las temáticas que aborda Vian en sus obras y estéticamente, son también una constante en sus creaciones. Tanto es así que algunas de sus obras llevarán como portada –que él mismo diseñara– este motivo decorativo. Su universo se cimienta sobre la bipolaridad, claridad-oscuridad, consciente-inconsistente, vida-muerte (Marchand, 2009: 286).

---

<sup>188</sup> Estos versos pertenecen al poema “Précisions sur la vie” del conjunto de poemas publicados en *Cantilènes en gelée* (1972).

## VII. SUPERFICIALIDAD O METÁFORA: ILUSIÓN NOVELESCA EN VIAN.

La apariencia, los desdoblamientos o el juego con la lógica forman parte de los múltiples mecanismos utilizados por Vian en sus relatos para mostrarnos su “realidad paralela” a través de múltiples prismas complementarios.

Sin duda, una de las cuestiones esenciales que se hace necesario abordar en el estudio de esta obra es el enfoque de la realidad que nos proporciona el autor. Hemos llevado a cabo anteriormente el acercamiento a la novela *L'Écume des jours*, analizando lo que en ella hay de literatura del absurdo<sup>189</sup>. Aunque encontrábamos algunos rasgos de esta tipología literaria, Vian toma una clara posición moral (Noakes, 1964: 110), a menudo crítica, contra determinados convencionalismos. No hay, pues, aleatoriedad, y el absurdo se torna relativo. En cuanto al surrealismo, parece claro que determinadas cuestiones, sobre todo en lo referente al juego con el lenguaje, se nutren de esta fuente. Debemos, pues, profundizar ahora en cómo se muestra esta realidad en la novela: “[...] une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé” (Vian 1996: 17<sup>190</sup>).

Independientemente de si consideramos o no *L'Écume des jours* una obra de literatura fantástica o ciencia-ficción, o de si el propio Vian la habría clasificado dentro de estas “etiquetas”, resulta esencial destacar la motivación que para él tienen los autores de estos subgéneros literarios:

[...] les écrivains américains, en la science-fiction, ont découvert une voie d'évasion qui doit les libérer à brève échéance de leur environnement oppressif, comme le jazz, d'abord musique du cafard, a fini par faire naître les Noirs à la liberté d'expression sur la scène mondiale (Vian in Arnaud, 1981: 225).

Centrándonos en la parte puramente biográfica, el período histórico vivido por Vian no es especialmente fácil, con lo que bien pudiera haber respondido a esta “vía de escape” descrita en el extracto anterior. No cabe duda de que la obra presenta muchas de las características que definen la ciencia-ficción descrita por el propio Vian como “literatura científica de anticipación” (Vian in Arnaud, 1981: 224).

---

<sup>189</sup> Este aspecto se desarrolla en el capítulo 5.5. de esta tesis.

<sup>190</sup> Este extracto pertenece al prólogo de la novela.

En este tipo de producción, se unen las dos facetas de Boris Vian, las dos grandes ramas de las disciplinas históricamente enfrentadas: ciencias y letras. El individualismo del autor y su intuición literaria y creatividad lo llevan a amar este tipo de literatura.

Apprendre pour construire son indépendance; chez cet individualiste indomptable, c'est une valeur de poids. Il fait partie des rares écrivains de sa génération à avoir su habilement allier sciences et littérature, dont l'un des aboutissements les plus heureux à son époque est la science fiction (Laprand, 2004: 12).

Otra de las claves para analizar “la realidad” presente en la novela tiene que ver con la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico. Bridet apunta la presencia de una “intrusión inquietante” (Bridet, 2001: 40) en el caso de lo fantástico, un hecho que parece desestabilizar la trama en sí misma y a los personajes que en ella interactúan. Presenciamos, pues, en *L'Écume des jours*, un giro de lo maravilloso hacia lo fantástico. Incluso si los personajes parecen cómodos y no demasiado sorprendidos por los sucesos a su alrededor y las leyes que rigen estos cambios, lo inquietante se va adueñando del ambiente de la trama.

[...] divers éléments font basculer le roman vers le fantastique. Premièrement, les descriptions réalistes [...] créent un fort contraste entre monde féérique et monde réel. Or, ce contraste est caractéristique de l'intrusion qu'instaure le fantastique. Deuxièmement, si les personnages ne s'étonnent pas des règles qui régissent leur univers, l'inquiétude envahit en revanche le lecteur. Troisièmement, enfin, tandis que le récit merveilleux offre une fin heureuse, le récit fantastique débouche sur une issue fatale (Bridet, 2001: 41).

### **7.1. Lo real, lo irreal y lo surreal.**

Considerada por algunos críticos literarios como “no literatura”, con una estética nueva y un juego con el lenguaje difícil de asimilar en la época, *L'Écume des jours* es, sin embargo, la obra resultado natural de una generación, la fotografía de un modo de vida muy real. Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente, no se trata de una obra realista. La novela nos brinda una visión de la realidad que se acerca al surrealismo, en gran medida por el plano visual y estético, en el que encontramos paisajes inverosímiles y personajes híbridos. El tratamiento de la materia y su evolución hacia un estado cada vez más líquido también se encuentran emparentados con la estética surrealista, sobre todo en lo que a pintura se refiere. Pensemos, como ejemplo, en los relojes derretidos de Dalí, la obra de Max Ernst o de Dorotea Tanning.

En cuanto a esta representación de la realidad, destaca el prefacio en el que el autor expone que la historia es verdadera “[...] puisque je l’ai imaginée d’un bout à l’autre”<sup>191</sup> (Vian, 1963: 17). Una verdadera declaración de intenciones que pone en sobre aviso al lector. La realidad se construye a través del lenguaje y se va modificando gracias a este. Dicha idea responde a un concepto de creación literaria en la que, efectivamente, la obra es real en tanto en cuanto el lenguaje va haciendo nacer esa realidad.

Un livre est comme ces matières que l’on utilise à la fabrication des meules: elles sont formées de cristaux durs réunis par un liant moins dur qui s’effrite plus vite que les cristaux et les laisse dépasser pour accomplir leur travail d’usure; ce sont les cristaux qui agissent, mais le liant n’en est pas moins indispensable et sans lui rien ne subsisterait qu’un ensemble de pièces non dénuées d’éclat et de dureté, mais inorganisées [...] (Arnaud, 1981: 218).

El contexto de la obra no debe buscarse, así, fuera de esta, sino en las referencias que sobre cada tema, personaje, escena, se han hecho anteriormente (Gauthier, 1973: 10-11); la novela crea sus propios sistemas de referencia que se superponen unos sobre otros.

Para Vian, el texto se vale a sí mismo y se construye a sí mismo, apoyándose en cada elemento de la propia novela para avanzar, como el autor explica:

Je suis conscient que les débuts de mes romans présentent en général une sorte d’inconsistance comme de ce qui n’a pas de passé [...] je ne conçois pas qu’un roman, pour progresser, s’appuie sur autre chose que sa matière même, sauf pour ce qui est remplissage [...] (Vian in Arnaud, 1981: 218).

Como hemos ido perfilando anteriormente, el prólogo de *L’Écume des jours* tiene varias funciones retóricas. La primera consiste en llamar la atención de un lector que no espera un mensaje tan directo desde la primera página. A esto ayudan un lenguaje pseudo-científico y un tiempo presente que eliminan, aparentemente, la subjetividad. La obra se convierte así, “simplemente” en “[...] une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé” (Vian, 1996: 17). La segunda utilidad del prólogo es provocar una separación del lector. Lo aséptico del texto produce la sensación de estar leyendo un documental: no hay empatía posible con los personajes de la novela.

---

<sup>191</sup> Esta cita, perteneciente al “avant propos” de *L’Écume des jours*, es una clara declaración de intenciones: el autor describe su obra como realista, independientemente de lo onírico o surrealista de muchos de sus fragmentos.

Partiendo de este prólogo, se sucede el primer capítulo, en la misma línea discursiva, añadiendo la presentación de los personajes. El capítulo I comienza de forma clásica, describiendo y presentando al primer joven, Colin, aseándose. Aunque convencional, esta descripción consigue provocar una ruptura con nuestra realidad: la forma es clásica, el contenido transgresor e innovador. Desde la personificación de las espinillas de la piel del personaje hasta la acción de perforar la bañera para vaciarla, todo en la narración tiene un matiz inquietante e irreal.

Resulta de especial relevancia en la creación de esta atmósfera de irrealidad la faceta de Vian de ingeniero, un “manitas” con las palabras, que las toma en su sentido más profundo y primitivo, las desnuda de cualquier distorsión o contaminación social y las dota de una precisión matemática. A menudo, la literalidad de los términos nos sorprende; otras veces, el autor se ve forzado a crear nuevos términos que puedan contener el potencial semántico que necesita. Una curiosa mezcla entre el niño que experimenta con el lenguaje y lo utiliza llanamente para captar y aprehender el mundo que lo rodea y el ingeniero que crea lenguaje a la medida de su realidad, lo que Jacques Bens denominaría “langage-univers” (Clouzet, 1971: 27).

De este modo, Vian se “arma” con su lenguaje para jugar con él –y con el lector–, innovar y codificar una realidad llena de claves. “Le plus clair c’est que Vian attend son lecteur au passage avec la malignité d’un fabricant de mots croisés” (Gauthier, 1973: 75). Podríamos, incluso, añadir a esta definición que el crucigrama se presenta “en tres dimensiones”, ya que las palabras no solo se cruzan y ensamblan, sino que también hacen guiños a varias realidades a la vez, creando micro mundos de significado, conectados gracias a la transtextualidad.

Ejemplo de ello es la elección del nombre de uno de los personajes más importantes de la novela: Chloé. Para ella, escoge una clara referencia a la diosa Deméter en uno de sus apelativos y el título de una canción de Duke Ellington. De este modo, consigue reunir a la diosa de la fertilidad y su mito, que ha quedado como concepto en la memoria colectiva de la sociedad, con una canción de G. Kahn y N. Moret (Pestureau, 1996: 49) que a su vez lleva como subtítulo “Girl of the Swamp”, aunando así el tercer matiz: la relación de este personaje con el mundo del pantano y la humedad que constituye un elemento esencial de la novela. Que ella se erija como la diosa de la maternidad, la Tierra – Madre (Chevalier y Gheerbrandt, 2012: 399) se convierte en una faceta compatible con su *pathos* trágico que la llevará a la muerte

gracias a su vínculo con esta canción, música con tintes melancólicos. Finalmente, y como ocurre con los presagios, el propio nombre avanza la nefasta relación de esta joven con la humedad y el nenúfar que se apoderará de su pecho. Lo atemporal y lo moderno se unen en una onomástica que constituye, en sí misma, una verdadera metáfora.

En su juego con los múltiples significados de un término, Vian recurre a menudo a las expresiones hechas y las que se toman al pie de la letra. Varios autores, como François Caradec, afirman que Vian utiliza la confusión semántica, no solo para crear esa perplejidad en el lector, sino también para darle un abanico aún más amplio de posibilidades, donde él puede escoger la que mejor le conviene para la interpretación que está llevando a cabo de su obra<sup>192</sup> (Gauthier, 1973: 71). Con una u otra intención, el resultado es un panorama abierto de opciones en las que la elección no es exactamente libre. Cuando el autor utiliza la expresión “aiguiser une pointe d’ail” (Vian, 1996: 24), la intención no parece ser darnos a elegir, sino más bien crear esa imagen-collage en el lector, un conjunto de sensaciones sobrepuestas que confieren una singular intensidad a las descripciones, además de un toque humorístico muy marcado. Funcionaría el término como un pequeño “gag” cómico en sí mismo, para eliminar tensión, para relajar.

En esta “folie du langage” en la que el autor nos introduce (*Les Nouveaux Chemins de la connaissance*, 13-05-2009<sup>193</sup>) nada es lo que parece, o mejor dicho, todo es exactamente lo que parece. Las expresiones toman su significado literal como si los personajes, libres de todo prejuicio, las utilizaran con el mismo acercamiento que lo hace un niño. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento, perteneciente a la descripción de los pensamientos de Colin en la *patinoire*: “Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger car il avait l’air d’un menteur, [...]” (Vian, 1996: 36). Las digresiones del personaje se revisten de una lógica infantil y, además, le servirán como introducción para una segunda reflexión, esta vez con respecto a su trabajo: “Colin remarqua que l’homme n’avait pas une tête

---

<sup>192</sup> Gauthier nombra aquí a François Caradec en el epílogo de *L’Automne à Pékin*. Niega que sea esta la intención de Vian. Se trataría, más bien, de intentar ofrecer la imagen de autor desenfadado, otra ilusión novelesca.

<sup>193</sup> En esta emisión de *Les Nouveaux Chemins de la connaissance* Marc Lapprand (professeur de littérature à l’université de Victoria, Canada) nos habla de la desestructuración del lenguaje. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HwLfGz5A0xA>



d'homme, mais de pigeon, et ne comprit pas pourquoi on l'avait affecté au service de la patinoire plutôt qu'à celui de la piscine" (Ibid.). De este modo, el autor consigue crear, con este absurdo, una incomodidad y un rechazo hacia el personaje del encargado de la pista de patinaje. Este hecho contribuye a separarnos de este tipo de personajes y a no experimentar ningún sentimiento de lástima cuando Colin asesine a un encargado de ese lugar unos capítulos después (Vian, 1996:51).

Por otra parte, el componente surrealista se encuentra en el ambiente, forma parte del decorado y del "aspecto general" de los personajes, pero existen determinados procedimientos propios del surrealismo, que dan lugar a las llamadas "figuras híbridas": de un lado, la humanización de los animales, la animación de las cosas y la concretización de lo abstracto, y de otro, el proceso contrario, es decir, la normalización de lo humano y la cosificación (Real, 2001: 144).

[...] paralelos aunque inversos, son fenómenos de hibridación, que amalgaman en una sola entidad varios elementos de naturaleza diferente y a veces claramente antagónicos, dando lugar a figuras híbridas, a "objetos surrealistas", en los que se condensan dos naturalezas heteróclitas: mujer-águila, hombre-palomo, ranas con tobera, preocupaciones-caléndulas, etc. El universo de *La espuma de los días* está poblado, de principio a fin del relato, de objetos y de seres híbridos, en los que se unen, unas veces lúdica y eufóricamente, otras de forma preocupante, los contrarios. El ejemplo más célebre es el sinestésico *pianocóctel* fabricado por Colin, que asocia el alcohol y el jazz. El mismo carácter lúdico y positivo tiene la mimosa en tiras que se obtiene cruzando la mimosa "con cinta de regaliz negro". Mucho más sombríos y preocupantes son las ranas con tobera de la farmacia, el conejo rectificadísimo mitad carne-mitad metal, los fusiles con la rosa de acero, híbridos todos ellos en los que se asocia de una manera u otra, la materia inerte con la vida, o la vida con la muerte (ibid.).

Por todo ello, a pesar de que Vian haya sido a menudo clasificado como escritor del "absurdo", esta etiqueta no termina de encajar en una novela como *L'Écume des jours*, por cuanto el autor no se propone ofrecer imágenes "sin sentido" en su contexto, sino presentar más bien una imitación de la realidad en un plano paralelo, con sus propias lógicas internas y su funcionamiento en el mecanismo de la acción. Y en este sentido, tampoco se puede hablar en esta novela de un "absurdo existencial" o existencialista, sino más bien del resultado del juego con el lenguaje. Para el primero, el sentido profundo de la existencia se vería comprometido y no encontraríamos el porqué de nuestras vidas, el segundo responde a un interés por la investigación en el campo del lenguaje.

Por otra parte, encontramos en la novela numerosas creaciones que vienen claramente de una estética surrealista (el “pianoktel” por ejemplo) (*Les Nouveaux Chemins de la connaissance*, 13-05-2009<sup>194</sup>), pero, como el resto de las influencias que podamos encontrar en Vian, se trata de un aprovechamiento de esos recursos por su poder evocador de algo nuevo, por su oposición al convencionalismo en literatura, no por “pertener” a este movimiento. Además, se separa radicalmente de esta corriente en lo referente al azar: todo está meticulosamente controlado y programado en las novelas de Vian, y este rasgo escritural se opone claramente al “azar objetivo”<sup>195</sup> utilizado en el surrealismo (Clouzet, 1971: 61).

Ciertamente, algunas imágenes de la creación vianesca han sido analizadas como surrealistas. Es el caso, por ejemplo, de la tan comentada figura del hombre con cabeza de paloma, en la recepción de la pista de patinaje<sup>196</sup>. Aún cuando parece que la imagen no tenga “sentido” y que esté utilizada de forma aleatoria, debemos volver a pensar nuevamente que Vian fue un gran consumidor de literatura y que la paloma, como metáfora, se ha relacionado con las extensiones de agua, por analogía con la bíblica paloma liberada por Noé para sobrevolar las aguas en busca de tierra firme. El pasaje parece hacer un guiño a la idea de no comprender qué hace ese personaje en ese puesto: “Colin remarqua que l’homme n’avait pas une tête d’homme, mais de pigeon, et ne comprit pas pourquoi on l’avait affecté au service de la patinoire plutôt qu’à celui de la piscine” (Vian, 1963: 36).

---

<sup>194</sup> Emisión *Les Nouveaux Chemins de la connaissance* con el invitado: Marc Lapprand (professeur de littérature à l’université de Victoria, Canada) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HwLfGz5A0xA>

<sup>195</sup> Se trata de uno de los principios esenciales del surrealismo, creado por Engels y utilizado por André Breton, por el que dos realidades paralelas (real e imaginaria) pueden llegar a confluír en un determinado momento. Casualidades del destino que el individuo pone en marcha a través de su imaginación. “Muestra la profecía y anticipación profética o pictórica en que confluyen en sucesivas anticipaciones [...]” (Goić, 1977: 21).

Cierto es que en Vian podemos observar un concepto parecido. Por ejemplo, Colin “desencadena” el hecho de conocer a Chloé unos capítulos después cuando “invoca” al amor conjugando el verbo querer en todas las personas posibles. “Je voudrais être amoureux, dit Colin. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait idem (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être. Ils voudraient également tomber amoureux” (Vian, 1963: 57), pero esto parece ser más fruto de un determinado plan, una coreografía, que del propio azar en sí, y todos los hechos se engranan en la obra en un único mecanismo, lo que también distancia la obra de los principios del surrealismo.

<sup>196</sup> Esta idea es comentada, entre otros de sus críticos, por Marc Lapprand, que la considera claramente una imagen surrealista inexplicada e inexplicable. (*Les Nouveaux Chemins de la connaissance*, 13-05-2009) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HwLfGz5A0xA>

El segundo enfoque en lo referente al realismo-surrealismo-fantasía es el del acercamiento a la realidad de Korzybski<sup>197</sup> en su rechazo de la lógica aristotélica. Resulta inevitable analizar la influencia que ejerció sobre Vian este ingeniero que desarrolló la teoría de la *Semántica General*<sup>198</sup>.

En su teoría sobre la percepción, Korzybski expone que nuestra manera de ver el mundo está condicionada por las palabras que utilizamos. Además, esta representación no es rígida y no precisa de las analogías que la lógica aristotélica definía como únicas válidas. La diferencia adquiere un papel primordial en esta búsqueda del individualismo.

La *Sémantique Générale* se propose de rendre compte d'un monde conçu comme mouvement. Le langage ne doit plus figer, pétrifier la pensée, mais, au contraire, la restituer en tant que mouvement créatif expansionnel, voire extentionnel [...] le langage participe alors à la destruction des analogies. Seules importent les différences puisqu'elles constituent l'essentiel de notre contexte. En effet, aucune chose se présente comme précisément identique à une autre. [...] Il nous appartient donc de restructurer notre langage, en nous aidant des découvertes de la science contemporaine, en supprimant les anciennes prémisses de la logique à deux valeurs (loi d'identité, loi de contradiction, loi du tiers exclu), ce qui modifiera, par contrecoup, nos structures mentales (Laforet, 1977: 458-459).

El lenguaje, utilizado en su uso convencional, nos obliga a simplificar la realidad para poder categorizarla y etiquetarla bajo palabras que, a menudo, no logran encajar a la perfección en el concepto que queremos expresar. Con una mayor libertad y, por tanto, poder expresivo en los matices, estos juegos con el lenguaje y la manera de presentar el mundo tienen en Vian una intención: que experimentemos la realidad con esa óptica, con los “cristales Vian”, para que podamos así llevar a cabo el pacto de

---

<sup>197</sup> El científico e ingeniero Alfred Korzybski es el precursor de una revolución intelectual que se basaría en un método de reeducación mental: la *Semántica General*. Escribió principalmente dos obras: *Manhood of Humanity* en 1921 y *Science and Sanity* en 1933. El autor insiste en lo inservible y anticuado del lenguaje basado en la lógica aristotélica. Propone un cambio de los hábitos mentales hacia unos más sanos desde el punto de vista neurolingüístico, con una transformación del sistema nervioso. Enfatiza así la existencia de una crisis en el lenguaje, que deja de servir como representación o símbolo al individuo y se queda obsoleto (Peterson, 1977: 445-447). Este es, probablemente, uno de los rasgos que más compartirá con Vian, la certeza de que solo transgrediendo el sistema de normas del lenguaje estándar podemos llegar a comunicar de forma efectiva.

<sup>198</sup> “Una metodología científica a disposición del ser humano que integra el conjunto de las ciencias y que hace hincapié en la incorporación de las capacidades y cualidades de la persona a su modo de estar/experimentar en el mundo. Esto implica que no existe la posibilidad de evitar el sesgo y la impronta personal en todas las opiniones y/o valoraciones que la persona hace de su experiencia. Supone una forma de prevenir la confusión entre el 'vivir' y las 'opiniones acerca del vivir'. Como clave de lo que aporta la *Semántica General* hay que destacar que siempre hay a disposición de la persona la posibilidad de efectuar un cambio en su evaluación y que el lenguaje como modo de formalizar esa evaluación es fuente de limitaciones y de elaboración de nuevos recursos a la vez” (Ramos, 1996: 63).

ficción<sup>199</sup> con el autor. Este contrato se encuentra ya en la primera página de nuestra novela, en un prólogo fuera de lo común que funciona como advertencia. El autor nos transmite su intención: esta “historia verdadera” (Vian, 1996: 17) debe servirnos como alegoría, y el conjunto de metáforas que la componen deben ser comprendidas como algo global, un sistema de significantes y significados.

En este sentido, una de las cuestiones esenciales que Vian toma de esta lógica es el rechazo absoluto a la imitación de la realidad. La novela no “es” la realidad, sino una representación más o menos cercana que sigue sus propias dinámicas y posee su lógica interna, con normas no extrapolables a lo real. Una frase de Korzybski explica a la perfección este concepto: “El mapa no es el territorio que representa”.

A map is not the territory it represents, but, if correct, it has a similar structure to the territory, which accounts for its usefulness. If the map could be ideally correct, it would include, in a reduced scale, the map of the map; the map of the map, of the map; and so on, endlessly, a fact first noticed by Royce. If we reflect upon our languages, we find that at best they must be considered only as maps. A word is not the object it represents; and languages exhibit also this peculiar self-reflexiveness, that we can analyse languages by linguistic means (Korzybski, 1994: 58).

El mapa no es el territorio, solo dispone de una estructura similar. Korzybski emplea este razonamiento para explicar la particularidad del lenguaje, donde las palabras no “son” el objeto que representan, solo un actor que en su lugar establece una red de conexiones con el resto de palabras del discurso. Una historia es real, entonces, desde el momento en que se materializa, en que se utiliza el lenguaje para componerla, pero eso no quiere decir que sea verosímil o que represente fielmente ningún elemento de la realidad actuando como él lo haría.

La novela se convierte, así, en una alegoría, una demostración: la dramática prueba de que el amor conduce a la destrucción, al castigo, al pecado y a cualquier otro mal que pueda sobrevenir al hombre o a la mujer, en forma de nenúfar o de trabajo monótono. La alegoría nos ofrece esta relación simbólica en movimiento, un intercambio continuo entre símbolos. Hablando de las obras de Vian, Gauthier afirma:

---

<sup>199</sup> El pacto de ficción constituye un elemento esencial en la relación lector-obra. Se trata de una aceptación de determinadas reglas (físicas, temporales, etc.) para involucrarnos en la novela y asimilar su lógica interna. “Umberto Eco explains this as the following: “The principal rule of getting in contact with a narrated text is that the reader makes a silent fiction agreement with the author, which Coleridge calls 'suspending the disbelief. Reader should know that it is an imagery story, yet that does not necessitate that s/he has to think that the author is telling a lie. [...] Author acts as if s/he is giving the true accounts of something. Then, we comply with the fiction agreement terms and act as if it really happened.” (Eco 1995: 87, *Anlati Ormanlarında Altı Gezinti*, K Atakay, İstanbul: Can Yay.) In this respect, it is that non-verbal 'fiction agreement' which allows the animals to speak or disguise in tales, the audience to take the existence of genes, nymphs, witches and giants for granted [...]” (Gökalp-Alpaslan, 1997: 235).

Elles suggèrent un monde complet, même si incomplètement décrit, et qui bien sûr est aussi le nôtre, sans quoi il ne signifierait rien pour nous; ou, si l'on veut, qui nous parle de *notre* insertion dans *notre* monde. À travers l'œuvre, qu'il constitue comme un sphinx, l'Homme s'interroge; et en partie se répond, car l'œuvre est aussi une proposition (Gauthier, 1973: 139).

Vian “pone las cartas sobre la mesa”, la novela que vamos a leer describe una realidad, pero una, no la nuestra. A pesar de ser un mundo separado, descrito desde la óptica de la distorsión, lo entendemos como análogo al nuestro. A través de ese trato nos dejamos llevar por su lógica y la de los personajes, para entender este universo paralelo creado para nosotros, surgido literalmente de cada palabra. Así, muerte y vida ya no significan lo mismo, amor y venganza tampoco.

## 7.2. La simpleza de lo extraño.

Si hay un elemento recurrente en toda la creación vianesca, ese es la utilización de “lo extraño”. A menudo encontramos, desde sus novelas o sus obras de teatro, hasta sus composiciones musicales, componentes que desafían en mayor o menor medida la lógica. Lo insólito, lo inquietante o lo raro son algunos de los matices de un mismo concepto que sobrevuela la narración creando una sensación de angustia, desconcierto o desasosiego, dependiendo del punto en que se encuentran en la trama.

En este contexto, un rasgo que caracteriza la producción de Vian es que el modo de presentar lo extraño no es en absoluto enrevesado o grandilocuente, sino más bien todo lo contrario. El propio autor lo explica en los términos siguientes:

À mon avis, pour décrire quelque chose de bizarre, il ne convient pas du tout de dire que c'est bizarre, ce qui rompt l'enchantement, mais au contraire, de le décrire avec des mots simples et des phrases claires, de telle sorte qu'il s'en dégage quelque chose. Car quand on décrit de façon très précise une chose qui n'existe pas, ça lui donne une existence bien plus grande que quand on dit qu'elle est bizarre ou insolite (Vian in Arnaud, 1970: 79-80).

Y esto es exactamente lo que consigue Vian: lograr dar una naturalidad tal a lo extraño que nada consiga despistar. Un discurso aparentemente simple de estructuras sencillas esconde un universo creado por su propio lenguaje. Ese “algo” que se desprende de la lectura es, de hecho, un sentimiento de incomodidad y de desconcierto, de estar viviendo como real algo que no pertenece a lo biológicamente posible. Ocurre,

por ejemplo, con las aceleraciones de tiempo. Cuando Nicolas envejece súbitamente, el efecto de angustia y desesperación es aún mayor que si nos hubiera sido narrado a su “velocidad biológica normal” a través de un flashback u otro recurso clásico. De este modo, el malestar se apodera de nosotros cuando los demás personajes insisten en el rápido envejecimiento del personaje, preocupados.

Lo extraño también se encuentra reflejado en un uso peculiar del lenguaje, aquello que Rey Pereira denomina “procesos de destrucción-creación” y que engloba una serie de mecanismos de transformación que transmiten el afán de Vian por lo lúdico. Sin embargo, la intención no es meramente un juego, sino que responde a:

[...] una sana reflexión metalingüística por parte del escritor, una llamada de atención sobre el lenguaje desde el mismo discurso, sobre sus incoherencias y contrasentidos; tanto más cuanto que toda reflexión sobre el lenguaje entraña, también metonímicamente, una reflexión sobre el ser humano que lo recrea y que, en esa recreación, se adapta o se enfrenta a un statu quo lingüístico y social (función subversiva) (Rey Pereira, 1997: 288).

Los personajes de Vian parecen cómodos en unas circunstancias que para nosotros resultan incómodas, a veces incluso siniestras, pero ellos forman una parte lógica de todo el mecanismo. A menudo podemos llegar a preguntarnos sobre su “humanidad”. Sí sufren y tienen preocupaciones y pulsiones humanas, pero todo en ellos nos lleva a la deshumanización. Desde su presentación como envases, carcasas, hasta la fría crueldad de sus actos, incluyendo asesinatos sin sentido, todo nos lleva a verlos como vehículos de un mensaje, más que epicentro de las vivencias.

En cuanto al lenguaje como medio de transmisión de esta sensación de extrañeza, observamos en *L'Écume des jours* un uso del mismo que enfatiza el desconcierto por la presencia del absurdo. En numerosas ocasiones los vínculos semánticos entre los diferentes temas que se encadenan se generan gracias al propio lenguaje. Destaca especialmente el uso de los conectores. Temáticas que en principio no tendrían que ver se unen con el nexa “donc”, de alguno de los personajes, que convierte la situación en aparentemente lógica. Es el caso de la siguiente conversación entre Nicolas y Colin:

– Ma sœur a mal tourné, Monsieur, dit Nicolas. Elle a fait des études de philosophie. Ce ne sont pas des choses dont on aime se vanter dans une famille fière de ses traditions...

– Eh..., dit Colin, je crois que vous avez raison. En tout cas, je vous comprends. Montrez-nous donc ce pâté d'anguilles... (Vian, 1996: 27-28)

El adverbio “ainsi” utilizado por Vian en este tipo de mecanismos consigue el mismo efecto: dotar de coherencia a situaciones aparentemente absurdas. “Il prit la direction du vent avec un mouchoir de soie jaune et la couleur du mouchoir, emportée par le vent, se déposa sur un grand bâtiment, de forme irrégulière, qui prit ainsi l'allure de la patinoire Molitor” (Vian, 1996: 35).

También observamos el mismo procedimiento en el siguiente extracto: –“Je porte à Monsieur une sincère, quoique dissimulée, affection, dit Nicolas. – J'en suis fier et heureux, Nicolas, et je vous le rends bien. Ainsi, que faites-vous ce soir?” (Vian, 1996: 47). El mecanismo responde a una acción dirigida por Colin al comienzo de la novela, quien controla el tiempo, el espacio, crea personajes a su antojo y decide el tema de la conversación con estos giros que modelan el diálogo a su voluntad.

Muchos de estos procedimientos sobre el lenguaje fueron anteriormente utilizados por Lewis Carroll, quien en menor o mayor medida comparte características en el conjunto de su producción. En primer lugar, humanos, animales y objetos cohabitan un universo en el que las peculiaridades de unos y otros parecen viajar entre categorías. Lo observamos en animales que hablan, como el gato y el ratón al final de la novela de Vian o los cristales que cicatrizan como si de tejido cutáneo se tratara. Además, los personajes de *L'Écume des Jours* se mueven en entornos poco estables, que cambian de forma y consistencia, como ya lo hicieran algunos de los decorados en los que Alice vive sus aventuras creciendo y disminuyendo de tamaño a su vez. El entorno en el que se mueven los personajes de los dos autores es sumamente hostil y la vida no parece tener demasiado valor en universos en los que las muertes se relatan con naturalidad, incluso los asesinatos (Walters, 1972: 284-287). Hay una cuestión clara, ambos autores imponen lo científico de sus mentes creadoras para dotar de una lógica al lenguaje, una que está por encima de la externa, de la perceptible en la realidad:

Each author applies rigorous logic to language and from this arises a nonsensical or rather a supra-sensical universe against which normal reality appears less rational than most readers would care to believe (Ibid.: 287).

Estos juegos con la lógica crean una sensación de extrañeza que, en el caso de Vian, produce a su vez malestar. Esta desazón no está tan relacionada con los sucesos

de la novela en sí. La utilización del lenguaje de forma “absurda” nos hace además tomar distancia con respecto a la narración, observar sus irregularidades y matices fuera de lo común, a la vez que establecemos similitudes con nuestro mundo y su funcionamiento. Por comparación, llegamos a la conclusión de lo ridículos que resultan muchos de los sucesos del mundo real.

Carroll y Vian utilizan estructuras del lenguaje con lógicas propias de este campo y es su combinación lo que provoca la incomodidad de lo extraño. No hay nada más desconcertante que el uso diferente de algo que nos es bien conocido. Ambos autores utilizan el lenguaje en sus obras de modo en que:

[...] words, instead of following the logic of the thought they begin to express, veer off into the logic of speech patterns in which they are encountered most frequently. On combinations of these patterns the authors build their nonsense, their humour, their satire and their disquieting effect on their readers (Walters, 1972: 285).

No podemos finalizar este apartado sin hacer referencia a uno de los movimientos literarios que creemos comparte muchas de sus características con la literatura vianesca y que se ha relacionado a su vez con “lo extraño”, lo surrealista, con una visión distorsionada de la realidad. Se trata del llamado “realismo mágico”. Esta expresión literaria es propia de Latinoamérica, donde datan su nacimiento hacia los años 40 (Bautista, 1991: 7). Ciertamente es que se trata de una escritura muy vinculada al pueblo sudamericano, pero, revisando algunos de sus rasgos, las similitudes resultan evidentes. Gloria Bautista Gutiérrez describe en *Realismo mágico, cosmos latinoamericano: teoría y práctica* (1991) una serie de nociones compartidas por autores como Gabriel García Márquez o Isabel Allende.

1. La exactitud en la descripción realista aplicada a un asunto sobrenatural o mágico. El narrador tiene una gran preocupación por el estilo y prefiere que sea sencillo, preciso y claro.
2. La yuxtaposición de elementos, temas, hechos y situaciones para mostrar la relatividad de la realidad.
3. El empleo de manifestaciones surrealistas para recrear atmósferas oníricas, extrañas e imprecisas. Utiliza lo grotesco y alarga la realidad hasta hacerla aparecer caricaturesca. También emplea el automatismo síquico para explorar el subconsciente.
4. La sorpresa es el resultado de la combinación de factores reales o irreales, concretos o abstractos, trágicos y/o absurdos.
5. El sincretismo que concilia magia y religión, civilización y salvajismo, miseria y riqueza y otros aspectos.
6. La utilización del mito sin preocuparse de su fidelidad a la historia sino como un medio para forjar el mundo autónomo de la novela.
7. La disrupción limitadora del tiempo cronológico y del espacio objetivo.



8. La aceptación de lo insólito como algo familiar, validando lo real y lo irreal, al igual que lo maravilloso y lo mágico como parte integral de lo cotidiano y normal.
9. Los personajes funcionan en un plano de realidad autónoma carente de juicios o criterios preestablecidos.
10. Una preocupación constante por los problemas sociales, políticos y culturales de Hispanoamérica (Bautista, 1991: 38-39).

Salvando el último punto, obviamente por cuestiones geográficas y culturales, las demás características responden perfectamente a la estética y el fondo de la obra literaria de Vian. Se entremezclan, así, magia y realidad, para hacer surgir de cada escena varias interpretaciones que se cruzan y se tejen. El resultado es una multiplicación de la riqueza del texto, un componente perturbador y la “ilusión de irrealidad” (Bautista, 1991: 17).

El realismo mágico planta sus raíces en el ser, describiéndolo como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da verlas emerger del fluir de la fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en su fondo volvemos a tocar el enigma. El escritor oscila entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo). El realismo mágico produce el asombro que produciría el presenciar una nueva génesis. Visto con ojos frescos, a la luz de una neófita mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En las narraciones así concebidas, los sucesos reales producen la ilusión de irrealidad (Ibid.)

Dos de los principales ejes sobre los que se asienta el realismo mágico son, de hecho, la utilización recurrente de la hipérbole al mismo tiempo que el autor se ciñe en el lenguaje al significado literal de las frases hechas. Esto provoca un desfase entre las realidades representadas, niveles de realidad, que intensifica el efecto de extrañeza. Pajona (2019) describe esta mezcla como una “vision englobante de la réalité puisqu’elle mêle sensation et intuition pour proposer un tout, proche de la réalité subjective de l’énonciateur” (Pajona, 2019: 300).

Existen numerosos ejemplos de esta estrategia narrativa. Seleccionamos a título ilustrativo el siguiente extracto: “Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s’arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d’angine” (Vian, 1996: 60). Aquí encontramos, efectivamente, una interpretación del término “retenait” al pie de la letra, como si esta sensación térmica tomara sus rehenes y se volviera especialmente cruel con ellos. Nos olvidamos, pues, del sentido metafórico del término para sumergirnos en lo literal, desencadenando así, además, una personificación. Pero añadida a esta realidad paralela que surge, aparece la imagen hiperbólica en la que la cruenta escena ya presenta retales de tejido e incluso muertos de angina. El lenguaje parece comenzar, metafóricamente, en una pirueta a la que se unen

tirabuzones y saltos mortales. En cada giro, las realidades se vuelven más surrealistas y extrañas, más inquietantes.

### 7.3. La indeterminación.

Son numerosas las ocasiones en que Vian recurre a términos demasiado generales, anodinos o, incluso, ambiguos, para describir personajes y situaciones en *L'Écume des jours*. En su gran mayoría, se trata de un recurso a la indeterminación ligado a la idea de “cualquiera”, ese “chacun” casi despectivo que designa a la masa social, el conjunto de hombres sin personalidad que se mueven y actúan en bloque. La utilización de pronombres indefinidos se encuentra vinculada a este concepto, entre ellos se presentan: “tous” y “chacun”. También se produce un uso reiterado de determinantes indefinidos como “chaque”, que insiste igualmente en el hecho de la no especificidad. Cuando este término se encuentra asociado a la actividad laboral, incide en la repetición de tareas sin sentido y la despersonalización tras cada trabajador: “En bas, devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas être déchiqueté par les engrenages avides. Au pied droit de chacun, un lourd anneau de fer était fixé” (Vian, 1996: 229).

La distopía futurista se ve reflejada gracias a estos términos relacionados con la indeterminación. Es bien conocido por todos el paisaje futurista en el que múltiples imágenes idénticas se encadenan en entornos dominados por máquinas. En ellas, una simetría inquietante despersonaliza por completo a los personajes, que se mimetizan con un entorno impersonal y aséptico: “Au droit de chaque maison, un tube de descente se déversait dans le canal et l'on pouvait déterminer la spécialisation du médecin en observant, quelques instants, l'orifice de ces tubes” (Vian, 1996: 183).

También observamos rasgos de indeterminación en el campo de lo sensorial. Como hemos señalado anteriormente, cuando hemos analizado lo cromático de la obra, los colores y las formas poco definidos son siempre signos negativos que corresponden a realidades que se están desintegrando. Así, lo inquietante va ganando terreno a medida que los tonos se van difuminando y apagando. Podemos encontrar este fenómeno en la “cicatrización” de la ventana el capítulo XXVI. Aunque se trata de una recuperación, el

presagio de que algo malo va a pasar está presente: “Une mince pellicule se formait sur les bords du châssis, opalescente et irisée d’éclats incertains, aux couleurs vagues et changeantes” (Vian, 1996: 129).

El lenguaje se une nuevamente a la acción en una simbiosis en la que las formas que se van licuando van unidas a expresiones como “une sorte de”, enfatizando una falta de definición que, como ya sabemos, es símbolo nefasto en la novela: “La grande baie vitrée qui courait sur toute la largeur du mur n’occupait plus que deux rectangles oblongs, arrondis aux extrémités. Une sorte de pédoncule s’était formé au milieu de la baie, reliant les deux bords, et barrant la route au soleil” (Vian, 1996: 196).

Los personajes, a su vez, oscilan entre la indeterminación más absoluta y la precisión total –sobre todo en la descripción minuciosa de vestimenta y tejidos–. Así, nuestra primera imagen de Colin es tan precisa como difusa, con la utilización de términos como “assez”, “à peu près” o “presque”<sup>200</sup>:

Il était assez grand, mince avec de longues jambes, et très gentil. Le nom de Colin lui convenait à peu près. Il parlait doucement aux filles et joyeusement aux garçons. Il était presque toujours de bonne humeur, le reste du temps il dormait (Vian, 1996: 20).

Sin duda, otro de los mecanismos de creación de esta indeterminación es el uso continuado de la lítote. Este recurso permite dejar situaciones “en el aire”, incompletas y que requieren, por tanto, un esfuerzo adicional por parte del lector que debe completar con su imaginación esos huecos de narración. Como hemos apuntado anteriormente, esto también facilita la mecánica de la angustia y la anticipación a través de presagios no explícitos.

Para completar el estudio de la indeterminación en la novela, debemos centrarnos en el uso que Vian hace del sistema verbal temporal, más concretamente, de la utilización recurrente del imperfecto, que juega un papel decisivo a la hora de proporcionar al discurso narrativo un alto grado de indeterminación. Se trata de uno de los tiempos más utilizados, junto con el presente simple, a lo largo de la obra, en la que

---

<sup>200</sup> Expresiones como “un peu”, “à peu près” y “très peu” aparecen 56 veces, lo que resulta un número elevado.

se prescinde a menudo de los que resultarían más comunes para describir hechos o sucesos en el pasado: el *passé simple* o el *passé composé*.

A través del imperfecto, la acción queda ubicada en un pasado imposible de precisar, a menudo implicando repetición de acciones que se suceden como hábitos. Se pierde así cualquier matiz de individualismo que pudiéramos encontrar en los verbos empleados. El individuo funciona de este modo como ejército que repite una y otra vez la rutina de rebaño. El automatismo de estos procedimientos se ve muy presente en fragmentos que describen el trabajo en la fábrica: “Le préposé venait de passer au pick-up une rengaine apprise par cœur depuis des semaines par tous les habitués. Il la remplaça par l’autre face, à laquelle tout le monde s’attendait, car ses manies finissaient par être connues [...]” (Vian, 1996: 150).

Además, el imperfecto ha sido denominado “marcador de la realidad virtual” (de Mulder y Brisard, 2006). Con su utilización, la acción se presenta como real, pero narrada desde un centro de conceptualización diferente al del locutor actual. Así, facilita usos “modales” del imperfecto, como la posibilidad o la irrealidad (Ibid.: 102).

[...] l'imparfait désigne aussi des situations virtuelles, dans la mesure où un énoncé à l'imparfait ne renvoie pas directement à des situations actuelles, mais présente les situations désignées comme vues ou perçues à partir d'un autre centre de conceptualisation (de Mulder y Brisard, 2006: 104).

Dejando a un lado el uso hipotético que tiene este tiempo verbal, el que en castellano traducimos por un subjuntivo, el resto de usos se mantienen igualmente en una temporalidad poco definida. La situación descrita se percibe desde el interior y, por tanto, tiene necesidad de un contexto (Ibid.: 103). La falta de esta referencia en *L'Écume des jours* mantiene los hechos en una indeterminación temporal. No hay anclaje, la trama o descripción podrían pertenecer a cualquier época del pasado, en ocasiones, incluso del presente. De este modo, cuando se nos describe el encuentro entre Alise y Chick:

– Eh bien... dit Chick, je lui ai demandé si elle aimait Jean-Sol Partre, elle m'a dit qu'elle faisait collection de ses œuvres... Alors, je lui ai dit : – « Moi aussi... » – Et, chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait : – « Moi aussi... » –, et vice-versa... Alors, à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : – « Je vous aime beaucoup » – et elle a dit : – « Oh ! »

– L'expérience avait raté, dit Colin (Vian, 1996: 34).

En la descripción que Chick hace de los hechos, es decir, todo el texto exceptuando la última oración, hay un empleo canónico del imperfecto, para narrar una situación que consiste en repeticiones, marcada por la expresión “à chaque fois”. Sin embargo, en la última oración, pronunciada por Colin, hay un uso del imperfecto – pluscuamperfecto en este caso– en el que esta “indeterminación” se hace evidente. Aquí, el tiempo verbal consigue transformar la frase, que viene a significar más bien una pregunta hacia su amigo que una verdadera afirmación.

Sea cual sea el mecanismo, la intención del énfasis en la indeterminación es clara: mostrar una crítica hacia lo que supone una “masa homogénea”, incidir nuevamente en la importancia de la excepción a la norma y, lógicamente, del individuo como ser único.

#### **7.4. Las carcasas y el objeto vianesco.**

[...] les personnages Vian *n'ont pas de psychologie*. Au sens, bien sûr, où on la conçoit d'ordinaire, telle qu'elle a été élaborée depuis Mme de La Fayette par les formes et les techniques du roman. Ni Colin ni Chick ni aucun de leurs pairs ne se livrent jamais à une introspection selon les règles [...] (Gauthier, 1973: 55-56).

Partimos en la novela de un espacio-personaje, de escenas en las que los propios objetos toman la entidad de personajes, como es el caso del pasillo que se va estrechando, o de los techos que descienden, o bien aún las ventanas que cambian de forma para expresar la angustia. Los personajes humanos parecen relegados a un segundo plano en ese primer momento. Se esconden tras máscaras de ropas y maquillajes, peinados y poses que los hacen parecer simples.

Hay que tener en cuenta la entidad y trascendencia que poseen esos objetos en la creación vianesca. Para él, constituyen verdaderos personajes y no son en ningún caso elementos secundarios. En su *Approche Discrète de l'objet*<sup>201</sup>, el autor distingue entre cuatro tipos de objeto: los naturales, como árboles o bebés; los de investigación, como

---

<sup>201</sup> Se trata de una disertación en una conferencia de Vian en 1948, reproducida en el primer volumen de la *Pléiade* de *Œuvres romanesques complètes*, pp.1089-1103 (Rolls, 2014: 282).

el microscopio; los de modificación, como el martillo; y los artificiales, relacionados con el arte. En cuanto a estos últimos su teoría es bien curiosa porque:

Traisons brièvement de la quatrième catégorie, qui comprend naturellement tous les objets qui n'entrent pas dans les trois autres, depuis le couvre-théière jusqu'au missel romain, en passant par le vase de cristal, la peinture dans un beau cadre et le gâteau alsacien, et constatons tout de suite qu'entre ces autres catégories [...] il existe une interpénétration qui fait que chacune d'elles peut passer dans l'une quelconque des autres; c'est ainsi qu'un caillou, objet naturel, qu'on lance à la figure de son voisin devient objet utile; si on s'en sert pour sonder un puits il passe à l'état d'investigation et si on le met sur une cheminée, c'est un objet d'art. [...] D'ailleurs n'importe quel objet peut être un objet d'art pour peu qu'on l'entoure d'un cadre et j'irai même beaucoup plus loin en affirmant qu'il y a œuvre d'art toutes les fois que l'on fait passer un objet de l'une de ces catégories dans une autre (Vian in Clouzet, 1971: 155).

Cualquier objeto sacado de su uso común, transformado en otro contexto se convierte en objeto artístico. Lo que podría ser una exposición poco relacionada con la novela se transforma, sin embargo, en una visión del arte en su totalidad. Está así muy vinculado a su uso del lenguaje. De esta manera, palabras comunes o científicas se transforman en arte al plasmarlas en un contexto diferente, o fuera del contexto en el que suelen ser utilizadas.

En la misma crónica, Vian trata al hombre como mero “catalizador” que interviene entre los objetos mediante su presencia, y es totalmente accesorio. Solo encontrará esta categoría de objeto en el momento de su muerte, ya que este es su destino y la única forma en que el hombre puede completarse. Esta cuestión explica igualmente la idea de trascendencia del autor y la importancia de las muertes de los personajes femeninos que trascienden a través del agua y del fuego<sup>202</sup>.

[...] l'unicité, je le répète, est une qualité propre de l'objet et non de l'homme, car l'homme n'existe que lorsqu'il est mort, c'est-à-dire objet, et que durant sa vie entière, il est indéfini avec plus ou moins d'intensité; il débute dans la vie comme objet et il termine sa vie comme objet, la phase intermédiaire regrettable est, selon certains, la conséquence du péché originel, mais c'est tout de même une explication un peu grosse. (Vian in Clouzet, 1971: 165).

La visión de Boris Vian sobre el objeto y lo material va a llevar asociada una determinada manera de presentar a los personajes. En su comienzo, los personajes se muestran “planos”, superficiales, como muñecos de plástico, o incluso en ocasiones se definen de acuerdo con el espacio que ocupan. Colin piensa en Chloé como un volumen y: “[...] sourit en pensant à Chloé décoiffée, le matin, dans le lit, et à la forme du drap

---

<sup>202</sup> Esta cuestión será tratada con detenimiento en el capítulo X de esta tesis.

sur son corps étendu et à la couleur d'ambre de sa peau lorsqu'il enlevait le drap [...]" (Vian, 1996: 143).

Los antepasados escultores del autor<sup>203</sup> (Marchand, 2009:17) le han dotado de una capacidad especial para definir las dimensiones y darle a esta cuestión un carácter metafórico. Así, cuando Chloé está enferma, no se la define por lo que es, por lo que dice o hace, sino por el espacio que ocupa en su entorno físico. Esta es, sin duda, para el autor, una manera de marcar lo transitorio de su existencia, que ahora ocupa un lugar que luego estará vacío.

Esta visión meramente espacial de los personajes le viene dada precisamente por estos antepasados, que le muestran lo esencial de moldear la materia en el espacio. Vian convierte este concepto físico en algo casi metafórico, como le dijera su padre siendo un niño: "La liberté (...) s'acquiert d'abord au sein de son espace, en faisant preuve, à chaque moment, d'ingéniosité et d'audace" (Marchand, 2009: 17).

Los personajes de Vian surgen en la novela de la nada, sin un pasado ni ninguna referencia anterior. Esta falta de anterioridad diegética, la ausencia de ese anclaje con lo anterior nos lleva a centrarnos en su verdadero papel en la obra: ser los vehículos de transmisión de la alegoría global. Colin y Chloé carecían de interés antes de que la narración de los hechos comenzara porque ellos "sirven" para desarrollar la historia, como las marionetas a las que solo se da vida en el espacio de tiempo en que dura la representación.

Personajes delimitados por carcasas o incluso frascos que contienen olores, así de simples se muestran en ocasiones las mujeres de la novela. Esta cuestión es mucho más acusada cuando se refiere a Chloé, quien se describe como "Un flacon de parfum, sortant d'une boîte capitonnée de blanc" (Vian, 1996: 180). Ella se limita a esto, como veremos más adelante, y como contraposición al personaje de Alise, solo es el envase, una construcción artificial nacida de una canción. De hecho, al final de la novela, Chloé se convierte en su ataúd, la maltratada caja reemplaza el bote de perfume, esta vez ya, sin

---

<sup>203</sup> En esta biografía se presentan los antepasados del autor "feronniers d'art et fabriquants de bronze" (Marchand, 2009: 17). El autor vivió desde su niñez rodeado de este concepto de "espacio tridimensional".

olor: “On ne voyait plus Chloé, mais une vieille boîte noire, marquée d’un numéro d’ordre et toute bosselée. Ils la saisirent, et s’en servant comme d’un bélier, la précipitèrent par la fenêtre” (Vian, 1996: 290).

Así, cada personaje parece ir ganando una definición a lo largo de la novela, afinando sus contornos, modelando su existencia progresivamente. Una cuestión directamente relacionada con la presentación de los personajes de este modo es el hecho de su relación con Jean-Paul Sartre y el existencialismo. Este movimiento literario de origen filosófico expone que el hombre define su esencia mediante su existencia, y es esta existencia lo que le otorga entidad. Así, en *L’existentialisme est un humanisme* Sartre explica:

Qu’est-ce que signifie ici que l’existence précède l’essence? Cela signifie que l’homme existe d’abord, se rencontre, surgit dans le monde et qu’il se définit après. L’homme, tel que le conçoit l’existentialisme, s’il n’est pas définissable, c’est qu’il n’est d’abord rien. Il ne sera qu’ensuite et il sera tel qu’il se sera fait. Ainsi il n’y a pas de nature humaine, puisqu’il n’y a pas de Dieu pour la concevoir (Sartre, 1945: 19).

Dejando a un lado lo espacial y centrándonos únicamente en lo discursivo, al igual que las anticipaciones y los presagios, cada personaje anticipa su papel en la trama por sus primeras frases, por lo que estas intervenciones son siempre significativas. Debemos analizar con especial énfasis las primeras palabras pronunciadas por cada uno de los personajes, incluso los comentarios que sobre ellos se hacen antes de que aparezcan efectivamente en la ficción.

Vian crea una intriga especial en esta anticipación de detalles reveladores, un “pequeño bocado” de trama que nos mantiene pendientes de la evolución de cada personaje. Así aparece Alise en la narración, descrita en una conversación entre Colin, Chick y Nicolas en la que el primero saca el tema:

– Eh bien, dit Colin, nous voici presque en famille. Vous ne m’aviez pas dit que vous aviez une nièce, Nicolas.  
– Ma sœur a mal tourné, Monsieur, dit Nicolas. Elle a fait des études de philosophie. Ce ne sont pas des choses dont on aime se vanter dans une famille fière de ses traditions... (Vian, 1996: 27).

Cabe destacar también la estrategia mediante la cual el autor completa estos personajes y los va rellenando. Uno de los medios más recurrentes que utiliza Vian es la caracterización a través de los sentidos. Los personajes van mostrando su psicología a través de la imagen que proyectan, de lo que los demás (incluido el lector) perciben de



ellos en el plano sensorial. Las características que se desatan en cada sensación se convierten así en elementos metafóricos de su psicología, como cuando Alise se define por su aroma natural y sensual: “– C’est merveilleux !... dit Colin. Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins” (Vian, 1996: 85). Colin describe así a la novia de Chick como natural y salvaje, características esenciales para comprender su personaje, y todo se deduce de su olor.

No estamos ante una descripción al uso, sino más bien ante una definición del personaje a través de esta metáfora, que se convierte en potente precisamente porque carecemos de otras referencias. Cuando el personaje es poco definido, la característica que se nos propone toma un valor mucho mayor y se convierte en su emblema, su rasgo definitorio. Es por ello que se habla del poder de lo accesorio en Vian: todo lo que podríamos considerar superfluo o poco trascendente por parecer superficial resulta ser esencial. La ropa de cada personaje, por ejemplo, tiene un valor simbólico que define la personalidad y marca las relaciones profundas en el sistema de personajes.

Así, los sentidos juegan un papel esencial en las descripciones, y como máxima expresión, su combinación resulta en una herramienta muy útil. Hablamos de la sinestesia, cuestión ya tratada anteriormente (en el capítulo 3.4. de esta tesis, el relativo al análisis de los cinco sentidos). Numerosos ejemplos a lo largo de la novela nos llevan a este recurso literario, que para Vian constituye un esquema recurrente en sus novelas. Encontramos, por ejemplo, en *L'Écume des jours* un librero que “leva vers Chick un regard désincarné et malodorant” (Vian, 1996: 199).

Sin embargo, Vian lleva la sinestesia a otro nivel, no solo relacionando sentidos que se mezclan y producen metáforas poderosas. Él atribuye también a los sentidos cuestiones morales o intelectuales. En la iglesia convertida en atracción de feria, donde se casan Colin y Chloé, encontramos un oscuro pasillo: “qui sentait la religion” (Vian, 1996: 109). Muy relacionado con la maquinaria surrealista, un pensamiento, o incluso una creencia, llevan adosados sus propios “decorados”, toda una puesta en escena que intensifica las sensaciones y concentra las emociones.

Debemos tener bien presente, sin embargo, que en Vian todo es insinuación, susceptible de ser interpretado de diferentes maneras. La mente de un escéptico no

tolera bien definiciones cerradas, los matices llenan la obra y cada personaje puede ser “rellenado”, como si de un envase se tratara, por el lector a partir de la carcasa propuesta de infinitas formas. Esta libertad que concede al lector y su desafío hacia nosotros, mostrando una realidad llena de puntos suspensivos que cada cual completa a su antojo, conforma el mejor detonante para la reflexión. Cuando la novela propone los espacios a completar, se convierte en una herramienta “a medida” para cada lector, con posibilidades casi inagotables.

### **7.5. Espejos, fotos y reflejos: la caracterización de los personajes.**

Destaca también la forma de presentar estas “carcasas”, una cuestión que se lleva a cabo mediante dos procedimientos diferentes: el primero está relacionado con los reflejos, la imagen que se ofrece del personaje a través de los espejos y a través de comparaciones; el segundo responde a los olores que desprenden, las sensaciones táctiles y auditivas que provocan y el espacio que ocupan. La forma de presentarnos a Colin, ya desde el primer capítulo, nos anuncia lo que ya hubiera hecho el prefacio: el prisma desde el que miraremos los hechos que sucedan en la novela. Para llevar a cabo esta tarea, Vian introduce el objeto que más útil le resulta para objetivizar su punto de vista y quitarle cualquier ápice de subjetividad: el espejo.

Vian reprend le motif du miroir pour décrire son personnage. Ce motif très prisé par les romanciers permet d'introduire une description dans la narration en masquant son caractère artificiel. Ici le miroir, à travers le point de vue du narrateur (qui apparaît sous le filtre du « on »), permet de dresser tour à tour un portrait physique et moral. Il y a donc un détournement de l'utilisation du miroir (grossissant), comme si celui-ci reflétait à la fois le visage et l'âme du personnage [...]. Le phénomène du miroir montre immédiatement un univers en décalage par rapport à une certaine norme (Pajona, 2019: 81).

Los personajes se muestran, así, en un sistema de comparaciones, o a través de la mirada de otros personajes o de espejos. Esta forma indirecta de presentarlos los impersonaliza aún más; hace al lector separarse de ellos y verlos como objeto de análisis, como raro experimento cuyo desarrollo mantiene la intriga. Con dificultad se encariña uno con unos personajes que se muestran como sujetos de laboratorio, tras una cortina voluntariamente instalada, en un ambiente estéril de hospital<sup>204</sup>. Cuando

---

<sup>204</sup> Ya descrito en el apartado 5.5 de esta tesis.

hablamos de espejos no debemos pensar solo en el objeto reflectante que utilizamos comúnmente para llevar a cabo tareas de aseo y belleza. En la novela encontramos también el agua como espejo en el que los personajes se ven reflejados, se encuentran consigo mismos.

El reflejo es un elemento muy presente en *L'Écume des jours*, donde aparece principalmente bajo dos términos: “glace” y “miroir”. Ambos se encuentran curiosamente relacionados con los personajes masculinos, al contrario de lo que hubiera establecido la tradición literaria clásica. El personaje que más busca su reflejo en los espejos es Colin (Vian, 1996: 64, 20, y 19), aunque el gemelo Pégase también hace uso de ellos (Ibid.: 91 y 92). Isis se muestra coqueta ante este instrumento en la sensual escena de la preparación de la boda (Ibid.: 99) y Chloé ve reflejada su imagen en “l'eau du bassin d'argent sablé” (Ibid.: 98), en una imagen esta vez prototípica, de la muchacha observándose en el agua en un momento de transición, el día de su boda. Además, ella le pregunta al ratón: “-Tu me trouves jolie?”, delante de su reflejo en el agua. Existe una clara referencia transtextual al cuento de Blancanieves, que tras morder la manzana del pecado-amor-matrimonio cae gravemente enferma. Los enanitos la ponen sobre pétalos de rosa en un ataúd de cristal, en una imagen muy similar a la de Chloé postrada en su cama, rodeada de flores a las que va marchitando para poder sanar.

Todas estas escenas anteriormente citadas tienen algo en común: los personajes se muestran irreales a través de sus reflejos, lo que dota a la narración de un carácter de ensoñación. Este ambiente idílico tiene un final, como ya sabemos: el matrimonio y la enfermedad que este lleva emparentada. Así, la última vez que aparece un espejo, Chloé se muestra esperanzada, nunca más aparecerá este sentimiento en la novela:

Chloé se fit un sourire en passant devant la grande glace du couloir dallé. Ce qu'elle avait ne pouvait pas être grave, et, dorénavant, ils iraient souvent se promener ensemble. Il ménagerait ses doublezons, il lui en restait suffisamment pour leur faire une vie agréable. Peut-être qu'il travaillerait... (Vian, 1996: 182)

Ya en el prólogo, Vian nos avisa de su procedimiento, cuando habla de que su novela es una “projection de la réalité en atmosphère braise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion” (Vian, 1996: 18). Hay

dos características que van a definir esta proyección: la primera es el reflejo, el desdoblamiento, y la segunda la visión desde otro punto de vista: la perspectiva.

Como buen científico, encontramos una enorme sofisticación en cuanto a la descripción de la óptica y los procesos de dispersión de la luz y refracción. Vian detalla con exactitud algunos de estos, tal y como analiza Costes:

Irisation: Une mince pellicule se formait sur les bords du châssis, opalescente et irisée d'éclats incertains, aux couleurs vagues et incertaines. (*L'Écume...*, p. 71.) [...] Réfraction dans un liquide à indice de réfraction hétérogène: Il disparut au milieu d'une vapeur qui s'effilochait comme des filets de sucre dans l'eau d'un sirop. (*L'Écume...*, p. 170.) Enfin et surtout, les phénomènes de diffraction et d'interférences lumineuses, qui semblent particulièrement fasciner Vian. Je citerai ici, en m'en tenant à *L'Écume...* : la souris de Colin « lustrée à miracle » et « aux reflets changeants»; les orchidées aux couleurs « diaprées »; la bonne route, lisse, « moirée de reflets photogéniques » qui a mené les jeunes mariés à l'hôtel, le mantelet de Chloé, « de léopard benzolé », dont les taches, atténuées par le traitement, s'élargissaient en auréoles, et se recoupaient en de curieuses interférences » (Costes, 1976: 58).

Otro de los elementos recurrentes en *L'Écume des jours*, en relación con la óptica, son los cristales. Estos constituyen en la novela un elemento metafórico de la fragilidad humana y de la separación física y psicológica de los individuos. La primera vez que aparecen cristales rotos tomamos conciencia de lo fatídico de los sucesos que se van encadenando. Así, en el capítulo XXVI, Colin rompe por accidente el cristal de la ventana en la que dormirán esa noche. El frío que entra por esa apertura, ocasionada por el *pathos* de los personajes, se depositará en el pecho de Chloé, del que surgirá el azulado nenúfar.

En el capítulo XXXV, Chick y Colin rompen el cristal de la puerta del “marchand de remèdes”, que debe ser sustituido inmediatamente para los siguientes clientes. Su reparación no influirá sin embargo en el inevitable destino de los personajes. En el capítulo LX, el estallido del cristal por el fuego marca la muerte de Alise, momentos después de que su amado Chick perdiera la vida a manos de los “agents d’armes”<sup>205</sup> (Vian, 1996: 275). Nicolas corre a consolar a su sobrina y se encuentra con una escena tan dramática como impactante:

Il vit la maison de Chick, et une flamme longue et mince sortit du milieu de la vitrine du libraire d'à côté, faisant éclater la glace comme un coup de marteau. [...] Les Pompeurs apparurent presque aussitôt. Leur voiture s'arrêta devant la librairie en faisant un bruit terrible. Nicolas luttait déjà avec la serrure. Il réussit à briser la porte à coups de pied et courut vers l'intérieur. Tout brûlait au fond du magasin (Vian, 1996: 277).

---

<sup>205</sup> El término “agents d’armes” es un neologismo basado en “agents” y “gendarmes” que a su vez recuerda a la etimología “gens d’armes” (Pestureau, 1996: 313).

Como si se tratara de una escena orquestada, la percusión aparece para marcar el drama, en el momento álgido de la tragedia.

Continuando con la descripción de las “carcasas”, y para unir esta cuestión con el tema de los reflejos, encontramos el mundo de la apariencia. Si analizamos la modalización de los enunciados de estado (Giroud et Panier, 1988: 43-45), podemos localizar expresiones en la novela del tipo “ressembler”, “paraître”, “être comme” o las numerosas comparaciones que ejercen de catalizadores del concepto de “apariencia”. El juego verbal con los espejos y los reflejos se enmarca también en esta “catégorie de vérediction” (Ibid.: 41) dominada por la constante del “aspecto exterior”, la manifestación como opuesto a la inmanencia (Ibid.: 48).

También relacionado con los reflejos y los puntos de vista, se encuentra la importancia de mirar sin ser visto. “Des glaces sans tain coulissaient sur les côtés [...]” (Vian, 1996: 25) y “On ne nous voit plus ! dit Colin... Mais nous, on les voit !... – C’est un peu transparent, dit Chloé. Méfiez-vous.” (Vian, 1996: 77). Ambas afirmaciones, aunque aparecen en momentos muy distintos de la obra, se refieren a la separación de los dos mundos mediante estas “cortinas”. Los cristales, los espejos, e incluso la condensación de agua de la nube rosa que los transporta en su cita, permiten diferenciar dos realidades. En el último ejemplo, Colin y Chloé quieren estar solos, disfrutar de su compañía mutua como pareja, y esto solo será posible si extienden esta cortina de intimidad. Ellos siguen pudiendo observar el mundo a su alrededor, pero la gente no puede verlos a ellos.

Esta idea de separación de la realidad se hace más presente con la aparición de los escaparates. En este caso, la escisión es absoluta y nada de lo que pudiera pasar al otro lado del cristal podría estropear a Colin y Chloé su cita perfecta, ni siquiera la desagradable imagen de un carnicero degollando niños o la sensual escena de la mujer a la que cepillan el pecho desnudo (Vian, 1996: 77). No es real porque está al otro lado y todo horror, obscenidad o crueldad les es ajeno.

Las fotos constituyen uno de los objetos más preciados para Vian en la novela. Resultando la representación “doble” de la persona fotografiada, son a la vez su versión “inmortal”, inmune al desgaste del tiempo y con contornos definidos, estructurados,

dibujados. Las fotos son, en la novela, la forma de detener el tiempo, de retener lo precioso entre las manos, de poder poseer lo que sabemos se perderá progresivamente. Para Chick, este objeto es un claro reflejo de sus anhelos, representando sus dos grandes pasiones: “ Il s’assit, sa main ramena la photo sous ses yeux, en la regardant plus attentivement, elle ressemblait à Partre; peu à peu, l’image de Partre se formait sur celle d’Alise et il sourit à Chick [...]” (Vian, 1996: 272).

Existe una obsesión en el autor por todo aquello que resulta enmarcado y definido visualmente. Así, Alise es descrita de la siguiente forma:

Elle comportait, en outre, un foulard de soie vert vif et des cheveux blonds extraordinairement touffus, encadrant son visage d’une masse frisée serré. Elle regardait au moyen d’yeux bleus ouverts et son volume était limité par une peau fraîche et dorée. Elle possédait des bras et des mollets ronds, une taille fine et un buste si bien dessiné que l’on eût dit une photographie (Vian, 1996: 39).

Toda ella transmite sensación de firmeza, de definición, está dibujada con una línea de trazo firme, sin contornos borrosos ni formas desdibujadas, la perfección estética. El pelo “encadrant” su rostro y su volumen limitado, sus formas bien perfiladas constituyen un modelo de belleza que se asemeja a la de un personaje de dibujos animados. En la visita de Alise a la casa de la pareja que termina con ella insinuante desnuda frente a Colin se repite el énfasis en esta característica: “Ses seins paraissaient prêts à s’envoler et les longs muscles de ses jambes déliées, à toucher, étaient fermes et chauds” (Vian, 1996: 253). Lo firme y lo esbelto son sinónimos de juventud, aspecto esencial para el autor. Nicolas, el doble maduro de Colin tiene los mismos gustos y así, cuando describe a Isis y la compara con sus primas expone: “Ce sont de charmantes filles, dit Nicolas en se détournant légèrement, mais vous êtes plus ferme” (Vian, 1996: 148).

Chloé, sin embargo, se muestra más frágil y blanda cuando la enfermedad se va apoderando de ella. Dice entonces: “Ça ne va pas du tout, dit-elle... je suis toute flasque” (Vian, 1996: 179). La degeneración de su cuerpo comienza por este reblandecimiento de sus tejidos que la va debilitando poco a poco.

Encontramos dos polos opuestos en cuanto a lo sensorial, con una visión claramente negativa de todo lo que provoca una imagen de blando y húmedo, frente a

una positiva en lo que presenta un tacto firme y seco. Cuando Colin se ve obligado a salir corriendo porque Chloé no se encuentra bien, se mueve por un espacio que comienza a desvanecerse: “Une nuit d’ouate noire, amorphe et inorganique, et le ciel était sans teinte [...]” (Vian, 1996: 153). Así, la propia novela y el espacio que en ella aparece, va mutando de lo positivo a lo negativo, cada vez más blando y húmedo.

Jacques Bens asegura en su *postface* “*un langage-univers*” que estos personajes se comportan como nosotros, su conducta nos es familiar, lo que los convierte en cercanos y hace que sintamos simpatía hacia ellos (Bens, 1963: 176). Sin embargo, esta empatía se ve truncada por las múltiples pantallas que Vian interpone entre nosotros y ellos: espejos, vocabulario técnico o crueldad extrema e injustificada. El sentimiento de incomodidad y de angustia gana al sentimental, rompiendo el posible vínculo que podríamos establecer con los personajes.

Es, precisamente, este ambiente, el propicio para llevar a cabo su tarea, la exposición de la realidad (su realidad) lo más objetivamente posible, sin eufemismos, sin paños calientes, tal y como la reflejaría un niño que desconoce los prejuicios y los dobles sentidos. Nuestros personajes son sujetos de experimento, y como tales los vemos al otro lado del cristal que nos permite alejarnos de subjetividades, filias y fobias.

La segunda vía para presentar la psicología de los personajes es claramente behaviorista, en ese afán por mostrar permitiendo que cada cual llegue a sus propias conclusiones. Vian adopta una posición modesta, como el fotógrafo que simplemente capta, sin juicios, la realidad que tiene delante. El papel del narrador muta: “[...] quand le romancier, se r cusant   jouer son r le classique de d miurge omniscient et omnipr sent [...] laisse le lecteur inf rer la psychologie de ses personnages de leur comportement” (Clouzet, 1973: 152).

En el modo de presentación de los personajes, cobra también importancia la **onomástica**. El nombre que Vian escoge para cada uno de los personajes es quizá más significativo que una larga descripción e invitará al lector a establecer vínculos intertextuales y culturales con obras tan variadas como las novelas de Carroll o la

mitología clásica. El propio nombre de Chloé, que será analizado en el capítulo XVIII de esta tesis, se inspira en numerosas fuentes culturales, comenzando por el propio de la diosa de las cosechas y continuando por la pieza de jazz. Este personaje nace del pensamiento de Colin y parece incluso que fuera él quien le pone el nombre, unas páginas antes en su conversación con Nicolas. Además, la elección del nombre responde a un interés metafórico en ocasiones, paródico en otras. Los nombres no tienen, por lo general, un efecto de realidad, no pretenden ser verosímiles. Por último, no podemos olvidar la importancia de los juegos con el lenguaje para Vian, aplicado también a la onomástica.

Desde el principio apreciamos el gusto de Vian por los nombres barrocos, que utiliza a diestro y siniestro, con un gran sentido del humor, especialmente, como hemos dicho, con los personajes secundarios, como la Duchesse Adémahye de Cornembouc (TA, 43). Gusto por los patronímicos aristocráticos de extensión y complicación exagerada, junto con los breves nombres anglosajones como Angel (AP, AC), Chick (AJ), Wolf (HR), Doddy (VP) o Lil (HR) Sonoridad jazzística de los nombres con Z, -Zizanie (VP), Ponteauzanne (EJ), Zin o Zolin (EJ) aliteraciones, mot-valises, contrepèteries, -Jean Sol-Partre, la duchesse de Bovouard (EJ nombres activos compuestos de verbo y complemento, -Mangemanche (EJ, AP), Toucheboeuf (VP), Brisavion (TA anagramas con su propio nombre; -Baron Visi (TA), René Vidal (VP)-; nombres propios y seudónimos de sus amigos y conocidos que son introducidos en la ficción -Corneille Leprince (VP), Peter Gna (VP), Claude Léon (AP)-; la lista es larga, lo cual indica el interés de Vian por los juegos o vericuetos del lenguaje en la onomástica de sus personajes (Cortijo Talavera, 2002: 113).

Los nombres son, para Vian, esa carta de presentación que aporta una simbología tan rica que cualquier descripción sobre su psicología, su pasado o su presente, desmerece y resta valor mítico tan necesario para construir la alegoría del amor.

Los **diálogos**, especialmente abundantes en la novela, constituyen una de las mejores herramientas de las que Vian dispone para presentar a sus personajes y las relaciones que se establecen entre ellos. Se trata de diálogos cortos por lo general, y formulados en un lenguaje a menudo coloquial.

Como en los *Pieds Nickelés*, en las novelas de Vian se reivindica y se recupera el argot, las expresiones familiares, coloquiales, e incluso groseras, pues todo el lenguaje popular tiene cabida junto a los cultismos y arcaísmos. Ninguna parcela del lenguaje puede o debe marginalizarse cuando se emplea con fines creativos, cuando se utiliza en literatura (Cortijo Talavera, 2002: 421).

Las conversaciones tienen, normalmente, en *L'Écume des jours*, un tono banal, resultando en un alto porcentaje superficiales y frívolas. Sin embargo, en algunas



ocasiones, los personajes exponen pensamientos profundos en intervenciones aparentemente sencillas: “– C’est la vie, dit Chick. – Non, dit Colin” (Vian, 1996: 174). Es de las pocas ocasiones en las que vemos a Colin desafiante, en revuelta contra su *pathos*. Probablemente sea una de las escenas que más humanizan a este personaje, al que acostumbramos a ver sumiso y “anestesiado”.

Cada uno de los personajes se va describiendo a sí mismo por estos diálogos, que, aunque aparentemente simples, desprenden una enorme cantidad de matices. Es el caso de las intervenciones de Nicolas, un lenguaje forzosamente elevado que lo transforma prácticamente en una caricatura. “– Je ne puis qu’approuver Monsieur, dit Nicolas. Puis-je me permettre de prier Monsieur de bien vouloir m’autoriser à reprendre mes travaux?” (Vian, 1996: 28).

Colin, por su parte, utiliza el lenguaje para “crear” las realidades a su alrededor. Además, los diálogos que establece consigo mismo reproducen exactamente los procesos argumentativos de su mente. Su primera obsesión responde a la idea de enamorarse y en ella el primer objetivo que no puede quitarse de la cabeza en los capítulos iniciales es Alise. Sus palabras reproducen así esta obsesión:

- Qu’est-ce que Nicolas va faire pour ce soir ?...  
À bien y réfléchir, la ressemblance d’Alise et de Nicolas ne présentait rien d’extraordinaire, puisqu’ils étaient de la même famille. Mais ça ramenait en douce au sujet défendu.
- Qu’est, dis-je, ce que Nicolas va faire pour ce soir ?
- Je ne sais pas ce que Nicolas, qui ressemble à Alise, va faire pour ce soir... (Vian, 1996 : 45).

Esta misma idea obsesiva se refleja en la conjugación del verbo “vouloir” en todas las personas, con un interés cercano a la “invocación”, pretendiendo que, por insistencia, sus deseos se cumplan: “Je voudrais être amoureux, dit Colin. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait idem (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être. Ils voudraient également tomber amoureux...” (Ibid.: 57).

También encontramos en Colin, al reproducir sus monólogos internos, algunas ocurrencias que crean una estética de dibujos animados, como podemos observar en:

- Suppose, pourquoi pas ? qu’il ait une cousine. Elle serait vêtue d’un sweat-shirt blanc, d’une jupe jaune et elle s’appellerait Al... Onésime...  
La souris se croisa les pattes et parut surprise.
- Ce n’est pas un joli nom, dit Colin. Mais toi tu es une souris et tu as bien de la moustache. Alors? (Ibid.: 57-58).

A menudo, las conversaciones entre los dos amigos, Colin y Chick, adoptan un tono cómico. Observemos el ejemplo siguiente:

- L'attente, dit Chick, est un prélude sur le mode mineur.
  - Qu'est-ce qui te fait dire ça ? » dit Colin.
- Il prit le verre de Chick et le remplit d'un vin doré, lourd et mobile comme de l'éther pesant. Je ne sais pas, dit Chick. C'est une pensée inopinée (Vian, 1996 : 73).

Frecuentemente, se reproducen en la novela dinámicas parecidas a la que acabamos de presentar entre los dos personajes. La conversación comienza a tomar tintes profundos, en ocasiones incluso filosóficos; es en ese instante en el que un personaje – en este caso Chick – rompe el encanto del momento y finaliza la discusión con una frase que se acerca a lo absurdo. Se trata nuevamente de un procedimiento de distanciamiento que nos aleja de situaciones con demasiada carga filosófica o sentimental, para devolvernos al mundo frívolo y superficial que rodea a los jóvenes de la novela.

Debemos destacar el capítulo XVI de la novela, escrito en heptasílabos, y en el que encontramos un monólogo interior de Colin, que expresa, de una forma altamente poética, lo que siente por Chloé. Su lenguaje se vuelve en esta ocasión lírico y se aleja de lo coloquial a lo que estamos acostumbrados en sus intervenciones. Incluso desconcierta la utilización de un “vous” demasiado formal que nos recuerda a los cortejos del siglo XVII. De hecho, y debido al tono utilizado por el mismo personaje en los demás capítulos, este se hace excesivamente intenso y artificial.

-Chloé, vos lèvres sont douces. Vous avez un teint de fruit. Vos yeux voient comme il faut voir et votre corps me fait chaud... [...] - Il me faudra des mois, des mois, pour que je me rassasie des baisers à vous donner. Il faudra des ans de mois pour épuiser les baisers que je veux poser sur vous, sur vos mains, sur vos cheveux, sur vos yeux, sur votre cou... [...] - Chloé, je voudrais sentir vos seins nus sur ma poitrine, mes deux mains croisées sur vous, vos bras autour de mon cou, votre tête parfumée dans le creux de mon épaule, et votre peau palpitante, et l'odeur qui vient de vous (Vian, 1996 : 89).

Una de las oraciones incide en el carácter cómico e impostado del pasaje: “Vos yeux voient comme il faut voir [...]”, lo que provoca en el lector un mayor distanciamiento y la imposibilidad de “vivir” la escena con la intensidad que se espera de un capítulo tan poético.

Colin es decididamente un personaje poco seguro de sí mismo. Este carácter dubitativo se observa en los puntos suspensivos de sus diálogos. En numerosas ocasiones, el personaje se muestra poco firme y a veces, incluso, temeroso. Esa falta de seguridad se plasma con mayor intensidad en diálogos en los que intenta mantenerse estoico, como la conversación con Chloé en la que quiere tranquilizarla tras ver a los

inquietantes hombres que trabajan en las vías en su viaje de novios. Ella le pregunta asustada quiénes son y él responde: “Je ne sais pas, dit-il. Ça... ça n’a pas l’air méchant” (Vian, 1996: 120).

Finalmente, si observamos con detenimiento las intervenciones de Colin, resulta sorprendente el número de ocasiones en las que el personaje se muestra arrepentido de haber hecho algo o pide perdón. Cuando conoce a Chloé, su torpeza le hará repetir en numerosas ocasiones expresiones como: “Je suis désolé” (Vian, 1996:77) o “Excusez-moi... [...] Je viens d’être idiot...” (Ibid.: 66). Parece, desde el comienzo de la novela, avergonzarse por su torpeza; pero además, siente una tremenda empatía por sus amigos, a los que confiesa “Je suis désolé” (Vian, 1996: 84) al enterarse de que no se van a casar por falta de dinero. El personaje da la impresión de sentirse continuamente atormentado y culpable de los sucesos que ocurren a su alrededor, aunque realmente no pueda hacer nada por remediarlos.

No es el único personaje que experimenta este sentimiento de culpabilidad. Chick expresa a su amada Alise: “Je suis un salaud [...] Je ne te mérite pas” (Ibid.: 84) en un intento desesperado por que le perdone cuando, consciente de su obsesión por Partre, le anuncia que su vida con él nunca será feliz.<sup>206</sup>

No podemos olvidar, al hablar de los diálogos, las **onomatopeyas**, muy presentes en la novela y que “expresan así una mímica y una sensorialidad” (Cortijo Talavera, 2002: 420) que define muy bien a los personajes que las pronuncian o exclaman. Encontramos así, por ejemplo, el “oh!” que se convierte en la seña de identidad de un Colin dubitativo y eternamente sorprendido.

En la misma línea, no nos sorprende la exclamación “Ah!”, de Colin, para responder a Chick, en una conversación en la que podemos imaginar al primero boquiabierto con la descripción que su amigo está realizando de Alise. “– Comment est-elle ? – Je ne sais pas décrire, dit Chick. Elle est jolie... – Ah!... - dit Colin” (Vian, 1996: 33). Como hemos señalado con anterioridad, se trata de un personaje ensimismado y que, en ocasiones, adopta una actitud infantil. El uso reiterado de las onomatopeyas para expresar los estados de ánimo de Colin aporta, así, un matiz de expresividad de sus emociones que a menudo no sabe transmitir con el vocabulario más

---

<sup>206</sup> Los diálogos de los personajes femeninos serán analizados en esta tesis en el capítulo 8.4., titulado “El lenguaje de las diosas”.

acertado. En el mismo sentido, incapaz de comunicarse con Chloé de la forma correcta, utiliza onomatopeyas, más propias de un niño enfadado que de un adulto del que se presupone una cierta madurez. “Zut... Zut... et Bran !... Peste diable bouffre. Vous voyez la fille là ?...” (Ibid.: 66). Uno puede imaginarse el “berrinche” de este personaje prácticamente pateando el suelo.

No es el único personaje en utilizar esta onomatopeya que acompaña también a muchas de las intervenciones de Alise. Hasta en cuatro ocasiones utiliza esta onomatopeya en una escena que, ciertamente, se encuentra plagada de agradables emociones (Vian, 1996: 84-86). Se trata de una situación de celebración, en la que Colin anuncia a Alise y Chick que se casará con Chloé en un mes. Comienza regalando a sus amigos un anillo y un libro de Partre, respectivamente, y la celebración se convierte en una sucesión de sorpresas en las que Alise, casi imitando el sonido de los platillos, es la encargada de aportar sus “Oh!”, que marcan cada momento feliz. El último llegará, como si se tratara de un espectáculo, en la entrada de su tío Nicolas, al que recibe con un “Oh! [...] comme tu es smart” (Ibid.: 87). En todo el pasaje –capítulo XV de la novela– las onomatopeyas resaltan el aspecto festivo y espectacular de la reunión en casa de Colin, un preludio de fuegos artificiales metafóricos que preceden el día de la boda.

Chick es también un personaje que recurre a las onomatopeyas como sustituto de un lenguaje más eficaz para expresar sus emociones. Utiliza también “Oh!” cuando se percata de la existencia de un ejemplar de Partre en un escaparate “Oh!, [...] regarde ça!...” (Vian, 1996: 104). Pone el personaje, en este momento, el foco en el objeto tanpreciado por él, valiéndose así de la onomatopeya como recurso cercano a lo teatral.

Este mismo “Oh!” constituye un recurso para numerosos estados de ánimo y puede ser únicamente interpretado en contexto. Así, en el caso de Chick, esta onomatopeya tiene un matiz de disuasión, que utiliza cuando el tema no le conviene, cuando cree que va a salir perjudicado en la conversación. Veamos, como ejemplo, el siguiente extracto:

- Et ton travail? demanda Colin.
- Oh!... Ça va! dit Chick. J'ai un type pour me remplacer quand je suis forcé de sortir.
- Il fait ça pour rien? dit Colin.
- Oh!... presque, dit Chick... Vous voulez qu'on aille tout de suite à la patinoire? (Ibid. : 149).

Otra de las onomatopeyas utilizadas a menudo por Vian en la novela es “Euh...”. Las ambigüedades y los dobles sentidos están presentes en el relato y en

ocasiones, las partes veladas son tan valiosas como las que se describen. Así, en algunos momentos, los personajes recurren a esta onomatopeya, marca de duda, para indicar la incomodidad de un determinado mensaje recibido o el nerviosismo que recubre una determinada escena. Así, por ejemplo, Nicolas, al ser interrogado por su noche pasada en compañía de Isis y sus primas, él responde: “- Euh... [...] elles étaient toutes les trois un peu éméchées, alors, j’ai dû les mettre au lit. Le lit d’Isis est très grand... il y avait encore une place” (Ibid.: 117).

La misma intención de cambiar el sentido de la conversación y la incomodidad que presenta una pregunta la encontramos en una situación en la que Colin interroga a Chick por el dinero que se ha gastado de la suma que le había dejado con anterioridad. Este contesta entonces con ese “Euh...” (Ibid.: 170) que hace suponer lo peor, todos los *doublezons* han desaparecido, Chick no ha sido capaz de guardarlos para su boda con Alise.

Existen onomatopeyas que enfatizan el terrible destino que espera a los personajes. Se trata, por ejemplo, del “Oh! Non!” que exclama Chloé justo antes de ponerse a toser por segunda vez (Vian, 1996: 128) – la primera será descendiendo las escaleras de la iglesia tras su boda – y que sonará en la cabeza del lector como una campanada, un aviso de que algo nefasto se acerca. Como de costumbre ya en esta novela, un matiz agrisado se añade inmediatamente después. Cuando Colin lanza su zapato a Nicolas, este se agacha rápidamente, y termina por impactar en una ventana que rompe inmediatamente. Recordemos que la escena, aunque cómica, no carecerá de dramatismo, ya que es esa misma ventana por la que entrará la nieve que cubrirá el pecho de Chloé y la hará enfermar.

## **7.6. Los personajes desdoblados.**

Otra de las maneras de Vian para mostrar las múltiples ópticas desde las que se puede abordar un personaje es dividirlo en dos, así cada “yo” y su opuesto nos proporcionan una visión de la personalidad contradictoria, pero muy complementaria, de los matices que se desatan de esta superposición de la fotografía a su negativo. De esta forma, varios personajes se desdoblan pudiendo establecerse una correspondencia clara. A menudo visten exactamente de la misma manera, como Alise e Isis en sus primeras apariciones (a excepción de las gafas de sol).

Antes de entrar a analizar los personajes desdoblados, conviene señalar que, desde sus primeros años de vida, Vian se hizo un experto en el arte del desdoblamiento. Una infancia opresiva y llena de prohibiciones despierta su necesidad de libertad y de crear otra personalidad para poder cumplir este cometido. Como ya expone Rybalka:

Très tôt donc, l'enfant, sous la pression extérieure de la famille, se crée une double personnalité qui ne le satisfait pas; ni le « moi mou », ni le « moi viril » ne sont vraiment lui, aucun d'eux ne pouvant remplacer le moi authentique. Vian ne nous dit pas quelle est l'origine de ce dédoublement [...] (Rybalka, 1969: 28).

Vian es un verdadero genio del desdoblamiento y de ello dan cuenta sus numerosos pseudónimos: Bison Ravi, Hugo Hachebuisson, o el ya comentado Vernon Sullivan (Rybalka, 1969: 118). Todos ellos tuvieron una característica común: darle al autor la libertad para mostrar sus visiones más extremas y contradictorias, sus rincones más oscuros e inexplicables.

Podemos encontrar una motivación para estos desdoblamientos en la personalidad de Vian paralela al afán de huida: tener diferentes puntos de vista sobre un mismo aspecto y generar misterio. Su escepticismo y la necesidad de tener varias perspectivas de la misma cuestión hacen que la psicología de los personajes sea mucho más fácilmente descrita a través de parejas. Dice el personaje de Wolf en *L'herbe rouge*<sup>207</sup>:

J'ai toujours prétendu pouvoir me mettre objectivement dans la situation de tout ce qui me fut antagoniste; et de ce fait, je n'ai jamais pu lutter contre ce qui s'opposait à moi, car je comprenais que la conception correspondante ne pouvait qu'équilibrer la mienne pour qui n'avait aucune raison subjective d'en préférer l'une ou l'autre (Vian in Clouzet, 1971: 100).

Esto vendría nuevamente a reafirmar la idea de que no podemos encontrar en Vian un autor comprometido, aunque en su obra se perciba en ocasiones una crítica hacia muchos aspectos, como el del absurdo de la guerra. No nos encontramos ante una denuncia que pretenda convencer a nadie, se trataría más bien del interés continuo por analizar, investigar y convertir en lógica –su lógica– todo lo que le rodea. No es conformista en el sentido de búsqueda continua de una revisión de conceptos en la sociedad, pero tampoco es anticonformista, ya que en él no hay lucha, no hay revolución buscada. No hay pretensión de reformar o instruir, ni siquiera de aportar

---

<sup>207</sup> Se trata de una novela de Vian publicada en 1950, en edición J.-J. Pauvert en 1962 y cuyo personaje, Wolf, ha sido analizado por numerosos críticos como esencialmente autobiográfico (Clouzet, 1971: 100-101).

respuestas, sino de dar una visión de la realidad lo más exacta posible (Clouzet, 1971: 101). Pero quizá sea esta la mejor manera de hacer reflexionar, porque solo formulando la pregunta exacta, tras haber aplicado la “lupa Vian”, podremos lograr la respuesta perfecta y esta no será probablemente única; volviendo al individualismo, cada cual encontrará la que necesita.

Investigando sobre su vida, llegamos a la conclusión de que también su padre, Paul Vian, siguió este mismo principio en el que “mostrar” e “instruir” fueron conceptos bien separados. Por ello, no aprendió Vian a ser un moralista. Se acostumbró nuestro autor a analizar sin prejuicios, a investigar la lógica sin posturas establecidas ni autoridades que pudieran predisponerle. “[...] Paul Vian n'est pas homme à imposer une voie par avance tracée à ses quatre enfants, Léo, Boris, Alain et Ninon” (Marchand, 2009: 16). Educado en esta libertad sin ejemplos impuestos es mucho más sencillo analizar con claridad, captar el momento con los ojos científicos de un visionario.

Imaginando otro yo desde niño, el desdoblamiento se convierte en una costumbre para Vian, pero forma parte también de un estilo de vida, el de “simular”, el mundo del disfraz y el engaño. De esta forma, a menudo nos resulta complicado comprender qué parte es una máscara y cuál el verdadero reflejo de la mente del autor. Ya en la revista *les Temps Modernes* escribía sus “Chroniques du menteur”, desconcertando y maravillando a los lectores a partes iguales. En su vida cotidiana, en ocasiones se hacía pasar por un niño o bromeaba afirmando que él era un obseso sexual, numerosos papeles que ayudaron a crear una imagen dominada por el “dandismo” (Rybalka, 1969: 135).

Además de una obsesión, el doble tiene un objetivo en Vian: se trata de un mecanismo intencionado para construir aristas del mundo allí donde no parece satisfacer nuestros intereses. Hablando de esta locura, más concretamente “non-sanité”, Rybalka distingue:

Toutes deux naissent d'un dédoublement de l'être provoqué par des causes extérieures, mais alors que la folie est une méthode pour fuir la réalité, la *non-sanité* est au contraire un effort lucide que l'homme double accomplit pour sauvegarder son équilibre et se bâtir un monde à sa mesure. Toute l'œuvre de Vian se trouve placée sous le signe de la *non-sanité* (Rybalka, 1969: 131).

Existe una clara influencia, en este sentido, de Lewis Carroll, el gran “mago del desdoblamiento de personajes”, sobre la obra vianesca. Pestureau insiste en su apartado “Identité et Dualité” en este aspecto común de los dos autores que permite abordar la dualidad inherente al ser humano (Pestureau, 1976: 172). La propia Alice recurre al

desdoblamiento de su personaje: “[...] for this curious child was very fond of pretending to be two people. ‘But it's no use now’, thought poor Alice, ‘to pretend to be two people! Why, there's hardly enough of me left to make *one* respectable person!’” (Carroll, 1973: 31).

Por todo ello, no nos sorprende encontrar, en las novelas de Vian, varios personajes dobles, gemelos que oscilan entre lo cómico y lo satírico. En *L'Écume des jours* aparecen los hermanos Desmarais, gemelos “pédérastes d'honneur”. No son exactamente contrarios, pero ayudan a crear situaciones cómicas en las que la homosexualidad se plasma desde dos perspectivas bien diferentes. Uno de ellos, Pégase, se siente atraído por las mujeres y su hermano lo llama degenerado. Este juego pone al lector en una situación absurda que lo llevará a una reflexión sobre lo irracional de la crítica a sus gustos sexuales. Si a un hombre homosexual le atraen las mujeres ¿es un perverso? ¿Si se sale de la “norma” para luego volver a ella es un doble depravado?

No es la primera vez que el autor se vale de esta estrategia. En esta utilización de personajes desdoblados o dobles, Vian es una eminencia. En *L'Herbe Rouge*, Lil y Folavril también se parecen, ambas rubias. Como ya hemos apuntado, son los detalles los que las diferencian. Es en esta misma novela en la que Vian hace aparecer una sombra de Saphir Lazuli que lo sigue y lo atormenta. En *Les Morts on tous la même peau* Lee Andersen centra su meta de vida en la venganza de su hermano maltratado por el color de su piel. *L'Automne à Pékin* nos presenta el desdoblamiento Anne-Angel enfrentados únicamente por el corazón de Rochelle (Rybalka, 1969: 122-123).

Los reflejos en los espejos y las fotografías, analizados anteriormente, también corresponden en cierto modo al concepto de doble.

### **7.7. La complementariedad de los contrarios.**

La creación vianesca está basada temáticamente en un contraste entre dicotomías. Como hemos adelantado en el apartado anterior, en lo referente a los dobles, se establecen una serie de parejas que funcionan como contrapunto: “el yin y el yan” sin los que la realidad estaría incompleta. Se retrata fielmente, de este modo, algo tan inmanente al ser humano como la contradicción.



Nous pouvons contempler, tels qu'en eux mêmes enfin, la nature calmante *et* angoissante, les enfants purs *et* cruels, les femmes accueillantes *et* destructrices, dans de merveilleux romans d'amour qui désavouent l'amour, dans des livres qui ridiculisent le psychanalyse *et* en emboîtent brillamment les méthodes [...] Si l'art de Boris Vian nous semble aussi authentique, aussi raisonnable dans son délire, c'est précisément parce qu'il traduit à la perfection cette gigantesque et perpétuelle contradiction qu'est notre vie (Clouzet, 1971: 105).

Es a través de este sistema de dicotomías como se nos presentan los personajes y los temas, en un entramado caleidoscópico de matices infinitos, de interpretaciones alejadas unas de otras.

Los seis personajes principales son: Chick, Colin y Nicolás por una parte y Chloé, Alise e Isis por otra. Como hemos apuntado con anterioridad, existe en Vian una fijación por mostrar personajes desdoblados. Si analizamos en profundidad, son intercambiables en múltiples ocasiones, sobre todo en el caso de los masculinos. Cuando Vian los propone en parejas, muestra los diferentes caminos en los que podría desembocar un mismo personaje, las posibilidades que puede marcar el destino para “carcasas” aparentemente similares. Cumple además una función unificadora en la novela, al unir en su final trágico las suertes de todos ellos para precipitarlos en el sumidero al que va a parar la espiral.

Cette identité profonde contribue à l'unité du roman, permet d'en resserrer au maximum la trame dramatique, accentue la ressemblance avec une tragédie. Le destin, au lieu d'être distrait par six personnages différents, peut concentrer toute son attention et faire, d'une seule flèche, quatre victimes (cinq, en comptant la souris) (Bens, 1963: 183).

Además, podemos tomar cada trío en relación con la temporalidad, las distintas etapas de la vida en las que se encuentran. Aunque varios personajes compartan edad o las suyas sean muy similares, parecen encontrarse en puntos de madurez diferentes. Así, Isis sería la visión inmortal del futuro de Chloé, y esta a su vez de Alise. Con la misma lógica Nicolas, el otro personaje que no muere en la novela, sería la versión futura de Colin y este, de Chick. Los personajes Chick y Alise “evolucionan” hacia una mayor civilización que los convierte, aunque compartiendo plano temporal, en Colin y Chloé respectivamente. Estos últimos ya están, después de su boda, más incluidos en el engranaje social. El tercer plano lo compondrían Nicolas e Isis, que aportan el mayor matiz de madurez y que son los únicos supervivientes de la tragedia que desató el amor-salida del Paraíso. Encontramos, pues, tres versiones de lo que pudo haber sido de cada miembro de la pareja en proyecciones diferentes.

Vian vivió en su propia piel la complementariedad en la amistad que más marcó su vida: el Major. Este personaje poseía todas las características que Vian anhelaba y que eran contrarias a su naturaleza algo introvertida. Así, los ocho años de relación que los unieron resultaron para él una parte esencial de su evolución personal y social. Juntos eran “el hombre global”, Jacques Loustalot era su otro yo, resultando curiosamente además de la misma estatura.

Esta complementariedad de los contrarios tiene su reflejo en lo cromático, estableciéndose como símbolo las rayas amarillas y moradas. Como bien sabemos, se trata de dos colores complementarios que, además, suponen un contraste. Vian los utiliza continuamente en escenas en las que se produce un cambio en la trama, un giro dramático. Esto ocurre, por ejemplo, el día de la boda de Colin y Chloé, cuando “[...] les larges raies jaunes et violettes de l’église donnaient à la nef l’aspect de l’abdomen d’une grosse guêpe couchée, vue de l’intérieur” (Vian, 1996: 111).

Así pues, las dualidades marcan un mundo de contraste y complementariedad, reflejo de la complejidad del ser humano.

Entre ombre et lumière, l’esthétique vianesque est faite de dualités chromatiques, de bandes de couleur juxtaposées à dominantes orangées, jaunes et mauves. Cette alternance compulsive constitue, selon Anne Clancier, un univers bipolaire où l’on bascule sans transition de la clarté à l’obscurité, du conscient à l’inconscient, de la pulsion de vie à la pulsion de mort, du romantisme exacerbé de *L’Écume des jours* au cynisme le plus cru de *J’irai cracher sur vos tombes*. On se remémore certains détails visuels, tel ce soleil à deux têtes de *L’Automne à Pékin*, dont le rayonnement bicolore semble diviser l’espace en deux... (Marchand, 2009: 286).

## **7.8. La desconfiguración/ reconfiguración del lenguaje.**

Encontramos autores que juegan con la realidad en una traslación superficial, es decir, que establecen un nuevo sistema de relaciones; pero, en esencia, la lógica aristotélica se impone, y nos resultan análogas a las que encontramos día a día. En el caso de Vian, esto ocurre de otro modo: las leyes que rigen la realidad son ajenas y desconocidas para nosotros, aunque los personajes se encuentran cómodos y parecen aceptarlas y comprenderlas. En lo que al lenguaje se refiere, Vian dota a las palabras de una autonomía tal, que parecen ellas las autoras de la trama.

Chez lui, avant même le Nouveau Théâtre, le langage nous trahit, nous échappe, nous détruit, devient autonome en s'échappant vers des vocables inouïs ou en se déchaînant en absurdes et délirantes litanies (Pestureau, 1976: 88).

Existe una coherencia extrema en el interior del texto, pero sabemos desde el principio que cualquier cosa puede pasar, de aquí la sorpresa, la inquietud y la angustia que nos provoca (Bens, 1963: 176).

Este mundo creado por Vian se fundamenta en el lenguaje, nace de él y encuentra en él su justificación. El “Verbo” se convierte en “Dios”<sup>208</sup> (Bens, 1963: 176). El lenguaje materializa la realidad de la novela, los personajes aparecen y desaparecen por efecto de este y la trama se va construyendo a través de la palabra. Pero Vian parece desvanecerse tras su texto para convertirse en un simple investigador que analiza este nuevo mundo con afán científico. Transformando el lenguaje literario, retorciéndolo y jugando con él es como se destruye realmente el orden establecido y se puede llevar a cabo esta búsqueda. Poniendo en cuestión lo absurdo de algunas de las expresiones hechas, por ejemplo, obtenemos una visión más objetiva de la sociedad que las ha creado e instituido como patrón de comunicación.

Proverbes, idiotismes, lieux communs formant l'armature du langage, les mettre à l'épreuve de la réalité constitue un commencement de réfutation. C'est une autre façon, plus subtile et, par-là même, plus convaincante, de dénoncer les abus d'une société mal faite (Bens, 1963: 179).

El lenguaje utilizado por el autor proviene de un uso más inocente, infantil y primitivo de la comunicación, lejos de convencionalismos sociales y creaciones encorsetadas y artificiales. El lenguaje se desnuda y se transforma convirtiéndose en una señal, un “mecanismo inductor” de su significado (Gauthier, 1973: 64) que convierte en realidad sus deseos.

Las palabras en la obra de Vian tienen un inquietante matiz doble: por una parte el valor simbólico, ya presente en nuestro mundo, y por otra, el valor dramático, de lo que desencadenan en la trama (Bens, 1963: 182). Esto nos inquieta y desconcierta porque el ser humano tiene necesidad de certeza, la duda y la ambigüedad siempre perturban. En el caso del nenúfar, por ejemplo, se trata de una flor relacionada con la frialdad en simbología y lenguaje de las flores (Zaccone, 1856: 78); pero además es en

---

<sup>208</sup> La cuestión del “personaje demiurgo” también se analiza en esta tesis, en el apartado de “los presagios” (5.3.2.). Los personajes toman esta capacidad del autor cada vez que utilizan el lenguaje, materializando sus deseos o los objetos de su imaginación.

la obra el personaje actor de la destrucción. Como hemos explicado con anterioridad, el propio nombre de Chloé tiene un origen mitológico, presente en la conciencia colectiva del ser humano, por lo que es fácilmente reconocible y asociamos a este personaje conceptos como “feminidad”, “maternidad” o “belleza”. Es, además, Chloé, el título de una canción unida al sentimiento de la melancolía por su ritmo y está vinculada a la humedad de los pantanos por el subtítulo de esta canción “Girl of the Swamp”. Ella misma es el epicentro de la novela y, ya en su nombre, evoca una parte importante de lo que su *pathos*, y el de todos los personajes que la rodean, le depara. Ocurre lo mismo con el personaje de Isis, diosa egipcia del inframundo, encargada de conducir las almas hacia el mundo de los muertos y de tejer el destino (Robles, 1996: 35-36). Este personaje se nos presenta ya vinculado a su mitología, conocida por muchos; en la obra será ella la encargada de presentar a Colin y Chloé, de entretener sus destinos y, de este modo, desencadenar la tragedia<sup>209</sup>.

En este contexto surge, precisamente, el análisis que llevaremos a cabo posteriormente, a propósito de las flores y su carácter evocador<sup>210</sup>, la simbología clásica con la que se las relaciona y su función en la novela.

Jacques Bens describe tres métodos por los que el autor lleva a cabo sus investigaciones al interior del lenguaje: el “pie de la letra”, las “semi-creaciones” y las “creaciones totales”. En la primera, Vian rechaza las figuras clásicas de estilo para “desnudarlas”, llevarlas a su significado primitivo. Encontramos recetas que se “exécute” con una guillotina, por ejemplo. Observaremos este procedimiento en numerosas ocasiones a lo largo de la novela. Veamos, por ejemplo, cómo en este, Vian juega con el significado de “nœuds” y “ventres”, que son puntos en las ondas de vibración y que toman en esta escena un matiz mucho más carnal y físico:

– Il se produit alors, dit Nicolas, un système d’ondes statiques présentant, comme en acoustique, des nœuds et des ventres, ce qui ne contribue pas peu à créer l’atmosphère dans la salle de danse (Vian, 1996: 50).

Para el segundo procedimiento, las “semi-creaciones”, Bens cita expresiones con sentido distorsionado y otras con pequeñas deformaciones como “sacristoche”. Este es exactamente el procedimiento que el autor emplea cuando utiliza el término

---

<sup>209</sup> Los mitos que aparecen como claras referencias intertextuales y su función en la novela serán analizados en el capítulo VIII de esta tesis: “El mito como estructura narrativa”.

<sup>210</sup> El carácter evocador de las flores y su simbología serán analizados en el capítulo XI de esta tesis, titulado “Las flores de Vian”.

“naniversaire” (Vian, 1996: 63), término que no es de invención vianesca, sino carrolliana. Como hemos apuntado con anterioridad<sup>211</sup>, este “un-birthday” aparecía ya en *Alice Through the Looking Glass*, lo que constituye un nuevo guiño intertextual. Sin embargo, otros, como los “agents d’armes” (Vian, 1996: 260) son de creación propia. Se trata de un “mot-valise” que, empleado junto a un “égalisateur” (Ibid.) convierte a estos agentes en salvajes uniformados, una versión superlativa de los “gendarmes” que todos conocemos. El uso de estos neologismos tiene una doble función. Por una parte, acerca el lenguaje a la estética futurista y, por otra, constituye una encrucijada de conceptos que se sobreponen en la mente del lector. La combinación de un lenguaje en ocasiones abigarrado, con estructuras simples y, a menudo, un nivel coloquial, se basa, precisamente, en el afán lúdico de la escritura perseguido por Vian. En este apartado de creaciones encontramos, también, los “doublezons”, esta unidad monetaria solo existente en la creación vianesca. Contiene el sonido “z” admirado por el autor y una clara referencia a los doblones, moneda española. La transformación, y su custodia en un baúl, recubren el concepto de un matiz relacionado con el “tesoro pirata”, el arca custodiada que se va desvaneciendo según avanza la novela y que será, además, metáfora de la desaparición de su felicidad.

En el tercer procedimiento descrito por Bens, las “creaciones totales”, se sitúan las expresiones que, o bien inventan términos para realidades existentes o crean concepto y término a la vez, como en el famoso “pianoktel” (Bens, 1963: 177). Es también el caso del “arrache-cœur”, nombre de una de las novelas de Vian (1951) y del arma mortal que acabará con la vida de Partre a manos de Alise. Como su propio nombre indica, se trata de una herramienta que extrae el corazón del pecho de la víctima y que Colin encuentra expuesta junto a muchas otras armas, algunas de ellas con nombres también inventados: “Des armes variées pendaient au mur, des jumelles brillantes, des fusils à feu, des lance-mort de divers calibres, et une collection complète d’arrache-cœurs de toutes les tailles” (Vian, 1996: 243). El nombre y la estética recuerdan también a la del bastón de mando de la Reina Roja de Carroll, y podría haber sido inspirado en este instrumento. En cualquier caso, la imagen que se forja en la

---

<sup>211</sup> Este término ya ha sido citado en el capítulo 3.2. de esta tesis, en el que se analizan las influencias anglosajonas en la obra de Vian.

mente del lector es de gran intensidad, al crear un término para un concepto marcado por la violencia y la venganza.

Aún hay un último método, el del juego de palabras, que resulta de una mezcla de los anteriores. Observemos el siguiente extracto:

Alors, seulement, Colin revint à la vraie réalité et s'aperçut que le plafond était à claire-voie, au travers de laquelle regardaient les locataires d'en dessus, qu'une épaisse frange d'iris d'eau cachait le bas des murs, que des gaz, diversement colorés, s'échappaient d'ouvertures pratiquées çà et là et que son amie Isis se tenait devant lui et lui offrait des petits fours sur un plateau hercynien (Vian, 1996: 67).

Observamos, para comenzar, lo onírico de las descripciones, en las que realidad y ficción parecen mezclarse y se hace difícil distinguir si los personajes están verdaderamente despiertos. En este contexto, Isis ofrece unos dulces en una bandeja: “plateau”, que es también el nombre para un “altiplano” o “meseta”. Solo en la segunda acepción, que no es la esperada para la lógica del contexto, puede unirse con el adjetivo “herciniano”, que se refiere en ocasiones a accidentes geográficos producidos en la Era Primaria<sup>212</sup>. Se trata de un juego con el lenguaje en el que una expresión “fija” se utiliza en un contexto no apropiado porque uno de los elementos que la compone sí responde a un uso lógico en ese contexto. Se producen así en el lector, dos procesos: el primero es el desconcierto que nos lleva a volver a leer, retomar la frase para verificar que no hemos leído mal, que esa era, de hecho, la expresión que aparecía. Un segundo proceso nos lleva a encadenar conceptos que se cruzan, de la primera “bandeja” a lo “herciniano”, que, además de resultar un término poco usual, nos remonta a los orígenes de la tierra, a lo ancestral.

Vian se arma con su genialidad para destruir las convenciones del lenguaje, al mismo tiempo que respeta totalmente la estructura clásica (Haenlin, 1976: 278). El efecto de estar desconfigurando el lenguaje y reconfigurándolo para crear una nueva impresión responde al aspecto lúdico del estilo del escritor y a su interés por la experimentación.

---

<sup>212</sup> “Se dit du cycle orogénique du paléozoïque supérieur, compris entre le dévonien (–400 MA) et la fin du permien (–240 MA). (Il comporte plusieurs phases tectoniques définies en Europe, où la chaîne hercynienne est morcelée en massifs anciens.)” (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hercynien/39650>).

En cuanto a los recursos literarios, destaca el uso de la comparación. Además de su función ornamental, debemos entender la de persuasión (Haenlin, 1976: 279) que Roland Barthes<sup>213</sup> acercaría a una posición política del autor o de su intención. Ciertamente es que, en Vian, este juego del lenguaje estaría más cercano a un interés de “despertar” al lector, hacerle seguir un juego de lógica, acompañarle en deducciones que en un principio podrían resultar absurdas para que él mismo avance en su aprendizaje. No hay intención didáctica o moralizante, sí de cuestionamiento de todas las realidades que presenta.

Aparecen numerosos elementos surrealistas, a menudo casi propios de la escritura automática, en los que las metáforas o símiles son totalmente ajenos a las relaciones lógicas y estereotípicas en la literatura. Así, cuando Colin se peina al principio de la novela, su raya del pelo toma la apariencia siguiente: “Son peigne d’ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l’aide d’une fourchette dans de la confiture d’abricots” (Vian, 1996: 19). Esta metáfora une tres realidades paralelas en la misma imagen: el pelo siendo acicalado, los surcos que el labrador hace en la tierra y la mermelada de albaricoque que retoma nuevamente la imagen del cabello de Colin. La palabra “filets” se une así con “sillons” y “peigne” a “fourchette” creando un círculo cerrado de significado.

La comparación constituye uno de los recursos más utilizados por Vian y, sin duda, se vuelve esencial en la concepción que nos hacemos de los personajes. Así, lo encontramos en descripciones sencillas en las que aparecen verbos como “ressembler”: “Dans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans Hollywood Canteen” (Vian, 1996: 20). Como hemos analizado con anterioridad en lo referente a los espejos y reflejos, el doble constituye una herramienta de descripción que pretende objetivar a los personajes. En ocasiones, la comparación se establece entre los dos amigos: Colin y Chick, en este caso parecen similares en todo, excepto en el detalle del dinero: “Chick, comme lui célibataire, avait le même âge que Colin, vingt-deux ans, et des goûts littéraires comme lui, mais moins d’argent” (Ibid.: 21).

Dentro de las comparaciones clásicas, quizá una de las más evocadoras sea la que marca el comienzo de la tragedia para la joven pareja, Colin y Chloé, cuando ella: “se mit à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire” (Vian, 1996: 129).

---

<sup>213</sup> Haenlin realiza el análisis partiendo de *L’ancienne rhétorique*, un estudio de Barthes que aparece en *Communications*, 16 (1970), 172-223.

Existe otro tipo de comparaciones en las que encontramos un vínculo con la personificación, en este caso de la tierra, que pasa de ser inerte a ser vivo, convirtiéndose en devoradora de todo lo que pisa su superficie. La vuelta a la tierra que hemos analizado en esta tesis<sup>214</sup> se encuentra reflejada en esta expresión: “La terre se resserrait aussitôt comme un muscle circulaire, et il ne subsistait plus qu’une faible dépression, à peine marquée” (Vian, 1996: 242).

En algunos casos, encontramos comparaciones que se separan de una simple similitud entre imágenes: “Le piétinement des patineurs n’atteignait pas encore le niveau sonore des moments d’affluence où il présente une analogie avec le bruit des pas d’un régiment dans la boue giclant sur du pavé” (Ibid. : 36). En esta ocasión, se mezcla la comparación de los patinadores con un regimiento, lo que los equipara al rango de “masa humana” que, como ya hemos estudiado con anterioridad, es un concepto negativo para el autor. Además, se produce una sinestesia en la unión de lo sonoro con lo táctil que sugiere el concepto “boue giclant”.

Continuando con las comparaciones, algunas establecen puentes entre las metáforas ya conocidas y establecidas y nuevas realidades que se van añadiendo. Es el caso de las medias de seda: “ahumadas” por el color, pero además con una fragancia especial: “Chloé avait passé ses bas, fins comme une fumée d’encens, de la couleur de sa peau blonde et ses souliers hauts de cuir blanc” (Vian, 1996: 98). La comparación se va acercando, en este caso, a la sinestesia de la que ya hemos hablado anteriormente, añadiendo a lo visual un matiz olfativo. Este último resulta, además, nada anodino, ya que el incienso es un elemento históricamente relacionado con las iglesias, vinculando de este modo el personaje de Chloé con el modelo de esposa convencional.

En ocasiones, sin embargo, las comparaciones adquieren un tinte surrealista, y es en este caso cuando el poder del lenguaje se hace aún más visible:

Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune (Ibid.: 22).

---

<sup>214</sup> Este tema se ha analizado en el capítulo 5.9. de esta tesis, titulado “La arquitectura de la angustia”.



La comparación aporta en este caso un matiz esencial: la densidad de los rayos de sol, que dejan de ser simplemente portadores de luz y calor para pasar a ser densos chorros que caen por su peso dentro de la casa de Colin.

Continuando con las comparaciones que contienen un matiz surrealista, encontramos: “Il n’ajouta pas qu’à l’intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l’on n’entend que la grosse caisse” (Ibid.: 66), que se encadena, unos párrafos después, con otra comparación que insiste en la sonoridad de su cuerpo: “Alise lui tapa le dos gentiment et ça résonna comme un gong balinais” (Ibid.: 68). El sonido entra en escena para añadir intensidad en la primera comparación, con una hipérbole del sonido de los latidos del corazón. En el segundo caso, se trata de un efecto teatral, con un componente cómico, uno de esos *gags* a los que Vian nos tiene acostumbrados.

También se percibe la influencia del comic gracias a este recurso literario que nos dibuja imágenes llenas de movimiento y con estética de dibujos animados: “Il courait de toutes ses forces, et les gens, devant ses yeux, s’inclinaient lentement, pour tomber, comme des quilles, allongés sur le pavé, avec un clapotement mou, comme un grand carton qu’on lâche à plat” (Vian, 1996: 153). Movimientos, planos y sonidos procedentes de la estética del comic irrumpen en la novela para insistir en la idea de desesperación de Colin al encuentro de su amada Chloé.

En este mismo sentido, y en una comparación que también podría parecer surrealista, encontramos la imagen de la medusa:

Puis il fit un signe de croix car le patineur venait de s’écraser contre le mur du restaurant, à l’extrémité opposée de la piste, et restait collé là, comme une méduse de papier mâché écartelé par un enfant cruel (Ibid. : 40-41)

La metáfora de la medusa está presente en varias ocasiones en la novela, siempre relacionada con la muerte y lo fatídico. La imagen es, además, muy evocadora, al tratarse de una pista de patinaje en la que el color del animal transparente se mimetiza prácticamente con el hielo. Como hemos visto en otras ocasiones, lo viscoso siempre presupone, para el autor, matices negativos.

El autor hace uso de este recurso literario, en realidad, con una intención ciertamente subversiva, creando comparaciones que sorprenden y desafían al lector en juegos de palabras casi imposibles.

## CAPÍTULO VIII. EL MITO COMO ESTRUCTURA NARRATIVA.

Una de las cuestiones que no podemos pasar por alto al estudiar la obra de Vian es el análisis mitológico. El tratamiento de los personajes responde a este enfoque, desde las descripciones físicas hasta la gestualidad, las posturas o su función en la trama. Sin embargo, y paradójicamente, se produce una desmitificación de estos mitos clásicos. Destruyendo las leyendas desde el interior de su estatismo prefijado, las imágenes cobran mayor fuerza: “L'iconoclaste Vian dé-forme ainsi légendes, adages, pétrifiés par le temps, pour faire v-o-i-r” (Hainault, 1976: 131).

Los mitos se convierten en un ingrediente único por su característica de invariables, precisamente, por haberse mantenido inmutables a lo largo de los siglos y por su poder evocador que traspasa épocas y fronteras. Todos reconocemos a Eva, sus virtudes y sus defectos, lo mismo ocurre con Perséfone. Ambas se han convertido, con el paso de las generaciones, en símbolos, representaciones arquetípicas de lo femenino y sus numerosas facetas. De esta forma, sus leyendas actúan como vehículo entre la cultura actual y el subconsciente colectivo, ayudándonos a comprender conceptos inherentes al ser humano, como el de la madre.

Mythology speaks to us in symbols, that is, in terms or pictures that may be familiar to us in everyday life, which nevertheless possess, in the mythological context, specific connotations in addition to conventional and obvious meanings. A mythological symbol implies something hidden, unknown, difficult to describe in the temporal language. [...] Mythological symbolism is more often beyond the reach of rational understanding, representing concepts that move our emotions in a rapture of psychological force. Our common use of symbolic language to describe "the indescribable," is evidence enough of man's unconscious. [...] Mythology is a symbolic language which can be compared with this intuitive, sub-conscious level of memory, and one that reveals the contents of the collective rather than personal unconscious (Dunn, 1990: 15).

El comienzo de *l'Écume des Jours* ya guarda una estrecha relación con lo mitológico. Colin, en su papel de Eros moderno, llama al amor con insistencia, y su vida parece no estar completa, carecer de sentido, hasta que no logra encontrar a su otra mitad. Así, la propia trama de la novela surge de un mito universalmente conocido:

*El banquete* permite concluir que Eros nace, efectivamente, del anhelo metafísico del hombre por una totalidad del ser, inasequible para siempre a la naturaleza del individuo. Tal anhelo innato lo convierte en un simple fragmento, evocador del mito de las mitades [...] que suspira por volver a unirse con su parte correspondiente durante todo el tiempo en que lleva una existencia separada y desamparada (Robles, 1996: 15).

Colin no parará en su búsqueda hasta encontrar su mitad, invocándola de todas las maneras posibles, como ya hiciera en el comienzo del capítulo X con su ya célebre expresión *vouloir être amoureux* conjugada en varias personas (Vian, 1996: 57).

En el primer capítulo, se nos presenta a Colin, envuelto en su toalla, como un semidiós, un misterioso querubín grande que se asemeja a Eros, compartiendo muchas de las características que Martha Robles detalla en su capítulo dedicado a Diotima y el amor. Así, como el Agatón descrito en *El Banquete*, Colin aparece en búsqueda continua de la belleza, siempre rodeado de flores y perfumes.

Agatón personifica a Eros como potencia divina que tiene que adquirir cualidades humanas. Es joven, refinado y muestra tal levedad que, al poseer todas las virtudes, resulta el mejor de los dioses. Sólo mora en lugares floridos y perfumados. Su reino es el de la voluntad y de él derivan la justicia, la sabiduría, la prudencia y la valentía (Robles, 1996: 16).

Colin responde a esta descripción a la perfección, encarna las características de: levedad, refinamiento y juventud. También parece inmerso, como acabamos de señalar sobre el capítulo X, en el reino de la voluntad, y rodeado de perfumes e innumerables elementos sensoriales: flores, olores, texturas...

También remite a otro dios mitológico el servicial marido de Chloé. Asklepios corresponde, en la mitología clásica, al dios de la medicina, como heredero de la tradición de Apolo (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 65). Así Colin se asemeja a este dios, relacionado siempre con la serpiente –anguila<sup>215</sup> en el caso de *L'Écume des jours*– preocupado por la salud de su amada Chloé. Apolo es además dios del sol, controla la luz y esta idea lo hace inseparable del demiurgo personaje que controla los soles que iluminan los pasillos de la casa.

En este idílico entorno arranca la historia de los dos protagonistas. Los jóvenes se conocen y sucumben al “pecado” del amor. Para Vian, nos encontramos con la idea de “error” en el hecho de enamorarse, ya que el amor conduce al desastre, desgasta y destruye todo a su paso. Por otra parte, la concepción bíblica del pecado va unida a la desobediencia y el orgullo de querer saber. Eva come la manzana, fruto de la sabiduría, lo que los llevará a los dos a la expulsión del paraíso. Así, reconocemos en la relación

---

<sup>215</sup> La simbología que se desprende de la anguila, y por ello, de la serpiente, será analizada en el capítulo 10.5. de esta tesis, en el que se estudian las referencias a las Sagradas Escrituras y la relación de Alise con la Eva bíblica.

Colin- Chloé, rasgos de la pareja de Adán y Eva, e incluso la base del argumento de la novela objeto de estudio.

Una Eva que, al comer el fruto del árbol de la sabiduría, seduce a Adán y pone en marcha los hechos que concluyen con la expulsión de la pareja del paraíso y marcan el principio, para la humanidad, de un estado de ser sellado por el dolor, el trabajo y la muerte (Robles, 1996: 29).

Vian quiso mostrarnos, incluso, un equivalente al pasaje bíblico, incluyendo la serpiente –en forma de anguila en la novela (Vian, 1996: 23- 24) – y la manzana, en su paseo de luna de miel, en el lugar en que se detienen, rodeado de manzanos (Ibid.: 126).

Observamos, en la novela, la presencia de dos Evas, en realidad. La primera se enamora de Colin, su Adán, y ella enferma tras su luna de miel, momento en el que se cruzan con los manzanos y sus frutos, metáfora indudable del pecado original.

La segunda Eva responde a rasgos más individualistas. Ella, personificada en la novela por Alise, comete el pecado de querer saber, en un impulso individualista y marcado por la libertad de elección, apasionada, como su pareja Chick, por la filosofía de Partre. Encontramos en ella, por tanto, una imagen de independencia y capacidad de decisión que no aparece en la primera Eva, o lo hace de modo más sutil.

Una imagen controversial porque, a pesar de todo, en la supuesta debilidad implícita de Eva camina la libertad de tomar sus propias decisiones. Es ella, en su renacimiento como la primera mujer representativa, quien explora una experiencia espiritual vivificante y profana, auténticamente suya. Es Eva también la que arrastra la peculiaridad de un carácter pensante que [...] desatiende el mandato divino y asume el derecho de vivir entre el bien y el mal, entre el riesgo de equivocarse y atinar con una emancipación generadora del nuevo orden y del porvenir humano en su plenitud racional (Robles, 1996: 29).

Los tres personajes femeninos principales se describen, ciertamente, como deidades, con el cabello rizado característico, que encontraremos en esculturas griegas y romanas y en los poemas y relatos que las definen. Chloé se presenta con esta característica, que además se expone de manera insistente en el texto, en el que ella mueve el cabello, destacando este movimiento ondulante: “Merci, Isis, dit Chloé en secouant ses boucles” (Vian, 1996: 67). La imagen es recurrente: “Elle agita la tête pour repousser en arrière ses cheveux frisés et brillants” (Vian, 1996: 66). Isis y Alise llevan el mismo peinado y también se acentúa en sus descripciones la idea del movimiento que acompaña sus melenas. “Leurs cheveux frisés brillaient dans le soleil et s’arrondissaient sur leurs épaules en masses lourdes et odorantes” (Vian, 1996: 106). Hablando solo de Alise, describe su cabello como: “[...] blonds extraordinairement touffus, encadrant son visage d’une masse frisée serré” (Vian, 1996: 39). Quizá sea en esta descripción en la

que más evidente se hace la referencia a un peinado casi “esculpido” presente en el imaginario europeo, siempre relacionado con la feminidad y la belleza, creando así un arquetipo perfecto de lo femenino.

El cabello se presenta como símbolo de la sensualidad. Esta idea se enfatiza mezclando las formas redondas con la sensación olfativa que provoca este movimiento. También algo más adelante, hablando de Alise, la descripción es similar: “Il sentait la chaleur de son cou et les cheveux doux et frisés près de sa peau” (Vian, 1996: 254-255).

Revisaremos los mitos de Deméter y Perséfone (Ceres y Proserpina) a lo largo de este capítulo de la tesis; sin embargo, no son los únicos reflejados en *L'Écume des jours*. Además de una clara relación con Ceres, Chloé guarda grandes similitudes con Afrodita. Su matrimonio con Colin y las características que presenta en la novela este personaje femenino nos la definen como “la madre”.

La cuarta e importante diosa, Afrodita (Venus, para los romanos), representaba la belleza física, el amor sexual y la fertilidad. De acuerdo con Hesiodo, ella, como Atenea, nació de un hombre, no de una mujer. Su origen, los órganos sexuales y el mar -sugerencia de un fluido amniótico- coloca la figura de Afrodita como un símbolo de fertilidad. Buena parte de la seducción de Afrodita se basa en su carácter frívolo y engañoso, lo que constituye la esencia del atractivo sexual en las mujeres (Pomeroy, 1987: 20).

Por otra parte, el número tres parece estar estrechamente ligado con el argumento de la novela. Así, tres jóvenes ocupan los papeles principales con sus respectivas parejas. Esta cifra está relacionada de un modo especial con la mitología de las diosas.

El universo posee unas matemáticas innatas, y el número 9 se convirtió en el gran número de la Diosa. Nueve es el número de las Musas, tres veces tres, la tríada de las Gracias. Las tres Gracias son (como veremos más adelante) los tres aspectos de Afrodita, y el ritmo de su energía que se adentra en el mundo, que regresa; después, ella misma envuelve ambos movimientos (Campbell, 2015: 174).

Las Moiras, deidades relacionadas con el destino, parecen regir el argumento a través de cada uno de los personajes femeninos: Lachésis, el pasado; Chlothe, el presente y Atropos, el futuro, guardan un parecido particular con Isis, Chloé y Alise. Ya la fonética de sus nombres nos acerca a estas diosas. Las tres regulan la existencia de los seres vivos con ayuda de un hilo que la primera teje, la segunda enrolla y la tercera corta (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 543). En un movimiento de rotación uniforme del universo, hacen efectivo el destino inevitable del resto de los personajes. Isis ejercerá, así, el papel de preparar, presentar y unir destinos que Chloé complicará y Alise

terminará por “cortar” utilizando su *arrache- cœur*. Cada uno de los personajes define, así, uno o varios arquetipos femeninos, que dan cuenta del carácter poliédrico de la personalidad femenina para Vian. Ya para él, como para todos nosotros:

A woman is like a seed containing the potential for the growth of a plant, showing wisdom in her early years and living youthfully later in life. The archetypes described in the different myths can therefore apply to any one given moment in her life. A woman may be maternal like Hera, as determined as Artemis and as seducing as Salome. In her youth she may side with the virgin archetype and feel in tune through her psychic and physical growth with the myths that derived from the virgin Goddess (Dunn, 1990: 234).

Las estructuras narrativas de todos estos mitos, así como las relaciones entre ellos crearán una importante base para la comprensión de la obra.

### **8.1. Ceres: diosa de *moissons*.**

La importancia de los mitos se percibe en toda la obra, pero quizá el personaje de Chloé sea el que parece revestir la mayor carga mítica.

Chloé se nos muestra como punto de encuentro de distintas realidades que giran en torno al campo de la dicotomía: seco-húmedo. Por una parte, recordemos que “nace” de la canción de Duke Ellington, cuyo título se completa con “girl of the swamp” (Vian, 1996: 46). De este modo, su figura estará vinculada a los pantanos, la humedad, más aún cuando aparece en su pulmón el nenúfar, flor muy relacionada con ese tipo de entornos naturales, que es capaz de unir el agua y la tierra. Como analizaremos más adelante en este estudio<sup>216</sup>, el personaje de Chloé guarda una estrecha relación con lo frío y lo húmedo. Sus manos frescas, su asimilación con “girl of the swamp” y el nenúfar que crece en su pulmón nos hacen establecer vínculos entre Ceres y el personaje.

Por otra parte, la mitología clásica nos lleva hacia el matiz contrario: la aridez del cultivo del cereal y la tierra seca. El nombre de Chloé se relaciona con dos deidades que participan de una simbología mítica complementaria: Ceres en la mitología griega y Deméter en la romana. Ambas comparten cualidades que conviene recordar aquí, por cuanto comprender los mitos nos ayuda a seguir la lógica interna del texto que Vian quiso estructurar alrededor de este personaje.

Ceres es la protectora del matrimonio, símbolo de la tierra verde y joven protectora de la simiente, pero además personifica el ciclo de la vida y la muerte. Esta

---

<sup>216</sup> Más concretamente, en el capítulo X de esta tesis.

deidad encaja a la perfección con el *pathos* de Chloé, como protectora del germen, de la semilla que crece en su interior y que terminará por matarla, el nenúfar. Símbolo también de la potencialidad de la madre, es la portadora del germen de la vida. Procedente del indoeuropeo, *ker*, el nombre, está relacionado con “lo que crece” y con “la que crea”. Hija de Saturno y Ops y madre de Proserpina, Ceres es considerada la diosa de la agricultura. Es la diosa de la fertilidad y la maternidad y centro de los misterios Eleusinos, que celebran los ciclos de la vida y la muerte y la renovación eterna (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 399).

Podemos entender así, ya en la primera página, que el propio Colin la llama, la crea a través del lenguaje en una metáfora aparentemente inocente. Esta imagen hará nacer a Chloé en el primer capítulo, apelada por el reflejo de su amado en el espejo. “Son peigne d’ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l’aide d’une fourchette dans de la confiture d’abricots” (Vian, 1996: 19). La diosa acaba de aparecer en el relato, relacionada con los campos, como por arte de magia y en un procedimiento que será común en la novela. Una especie de “invocación”, de imagen más o menos consciente, crea los personajes que van naciendo del propio lenguaje.

Además, Deméter (Ceres) también es la madre de Perséfone. Cuenta el mito que esta fue raptada por Hades y se convirtió en reina de los infiernos. Allí acudió la amorosa madre desesperada en busca de su hija. Así, como el grano pasa un tiempo bajo tierra antes de germinar, Perséfone pasa seis meses en el inframundo para después volver a la tierra y llenarla de flores. Madre e hija se representan juntas en el arte, asegurando la pervivencia de sus almas en el mundo de los muertos (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 399). Ambas son, en realidad, parte de un mismo todo, las dos caras de la moneda de la feminidad.

Continuando con el aspecto mitológico presente en el personaje de Chloé, cada información reflejada en el relato nos lleva hacia Ceres. La descripción de la cita ideal de Colin y Chloé tiene una clara referencia a este aspecto de la diosa como sinónimo de sequía y aridez:

Je voudrais, continua-t-il, être couché dans de l’herbe un peu rôtie, avec de la terre sèche et du soleil, tu sais, de l’herbe jaune comme de la paille, et cassante, avec des tas de petites bêtes et de la mousse sèche aussi. On se met à plat ventre et on regarde. Il faut une haie avec des pierres et des arbres tout tordus, et des petites feuilles. Ça fait un bien considérable (Vian, 1963: 71).

Estas palabras señalan un concepto poco común en una cita, al menos como la entendemos comúnmente. La idea de un entorno idílico, lleno de flores, con una brisa fresca y árboles frondosos, se rompe aquí por el propio poder de Ceres. La destrucción que emana de ella, verdugo de la pareja y de todo lo vivo en la novela, comienza con el *pathos* de este personaje, su carácter eminentemente destructor, el mecanismo mortífero del ciclo de la vida. La mujer, y Chloé en particular, se convierte en el objetivo de este destino trágico, que ejerce su poder con el fin de destruir lo bello.

Así es como, doliente aún, jura la diosa tender en el mundo un paisaje desolador, reflejo de su vaciedad, de su sentimiento de despojo, de su maternidad agredida. Deméter funda el invierno para espejear su tristeza. Ensombrece la tierra con árboles sin hojas, campos reseca, flores marchitas, y multiplica la escena de hombres y animales que mueren de hambre debido a que nada puede crecer sin su voluntad (Robles, 1996: 49).

También relacionado con el mito de Ceres, encontramos el cambio de estaciones en la novela. Cuando Chloé y Colin vuelven de su luna de miel se ha producido la transición hacia el verano, que produce tal transformación en la ciudad que les cuesta identificar su casa.

La rue avait tout à fait changé d'aspect depuis le départ de Colin et de Chloé. Maintenant, les feuilles des arbres étaient grandes et les maisons quittaient leur teinte pâle pour se nuancer d'un vert effacé avant d'acquérir le beige doux de l'été (Vian, 1996: 146).

El mecanismo de destrucción, de regreso a la tierra, a lo húmedo y blando ya ha comenzado cuando se hace alusión a esta diosa. Sabemos que se avecinan tiempos difíciles –al menos seis meses– en los que su principal ocupación será acabar con la vida a su alrededor, en un ciclo que se verá interrumpido por la desaparición de prácticamente todo. Ella es el frío que invade la casa y que comienza con la nieve sobre su pecho. En el capítulo X de la novela, el frío hace su aparición, con Colin recorriendo las calles, obsesionado por encontrar el amor. Como creando el ambiente propicio para la entrada en escena de Chloé, la gente comienza a sentir el viento gélido y se refugia tras bufandas. “Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s'arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d'angine” (Vian, 1996: 60). Cada vez que Colin vuelve a tener deseos ardientes hacia Chloé, ella apaga el fuego con una imagen helada. Así, tras una de las descripciones más sensuales de la mujer: “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...” llega el jarro de agua fría: “Le ciel était clair et bleu, le froid vif encore, mais moins” (Vian, 1996: 89-90).



Por último, cabe destacar el vínculo de la diosa Deméter/Ceres con la idea de madre tierra, como ya hemos señalado, pero con un matiz esencial que lo aleja de Gaia o Rhea, deidades unidas al mismo concepto. En el caso de las dos últimas, están relacionadas con la naturaleza salvaje, mientras que Deméter/Ceres se ve asociada a la vegetación en la que el hombre ya ha intervenido, más “domesticada”. Así, se relaciona esta con los cultivos y la producción agrícola.

Déméter symbolise en effet une phase capitale dans l'organisation de la terre : le passage de la nature à la culture, du sauvage au civilisé. Si des symboles sexuels interviennent, au cours de l'initiation aux grands mystères d'Éleusis, c'est moins pour évoquer, semble-t-il, la fécondité de l'union sexuelle que pour garantir au myste une régénération dans un au-delà de lumière\* et de bonheur (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 399).

Esto constituye un dato importante, dado que, como analizaremos más en profundidad al centrarnos en el contraste Chloé-Alise<sup>217</sup>, la primera representa la feminidad más artificial y civilizada, mientras que Alise está asociada a la naturaleza salvaje.

## **8.2. Alise: Perséfone, Atenea y Artemisa.**

Perséfone (Proserpina) es la hija de Deméter/Ceres y Zeus, diosa de la fecundidad. Como adelantamos al describir el mito de su madre, pasa tres meses del año en el infierno, los meses de invierno. Simboliza la alternancia de las estaciones, condenada a acompañar a Hades en el inframundo por haber comido el fruto prohibido: la granada (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 861). En este sentido, se encuentra estrechamente vinculada a la Eva bíblica, y su simbolismo como impura y tentadora es compartido por ambas. La diosa griega Perséfone se corresponde con la diosa Proserpina en la mitología romana.

Analizando la simbología, Alise aparece en una de sus visitas a Chloé, cuando esta ya está enferma, con un ramo de narcisos (Vian, 1996: 193). Estas flores son uno de los atributos representativos de Perséfone y su vínculo con el mundo natural es una constante.

Además de su relación con Perséfone, Alise comparte características con Atenea. Se trata de una mujer que posee características masculinas. La sabiduría es uno de sus rasgos más relevantes, lo que podemos ver plasmado en las inquietudes

---

<sup>217</sup> Este contraste será analizado en el capítulo X de esta tesis.

filosóficas de este personaje vianesco. Sus búsquedas intelectuales y el comportamiento decidido y firme acercarían a este personaje a características relacionadas normalmente con personajes masculinos.

Atenea es una mujer masculina; en cierto modo podría ser etiquetada como andrógina. Es mujer en apariencia asociada a las labores femeninas y a la fertilidad del olivo, pero muchos de sus atributos han estado tradicionalmente asociados a los hombres. Es la diosa de la sabiduría, considerada una cualidad masculina por los griegos. Es también una diosa guerrera, protectora de la ciudad [...] (Pomeroy, 1987: 18).

La última relación que aparece claramente al analizar el personaje de Alise, es con Artemisa, quien posee el poder de la naturaleza, está unida a la tierra y los animales. Se vincula a menudo a esta diosa también con la idea de la muerte fulminante (“ombrageuse et vindicative, toujours indomptée”; Chevalier y Gheerbrant, 2012: 89), como la que Alise proporciona con el “arrache-cœur”: “En ella se hallan personificados los poderes de la naturaleza que conforman todo el mundo natural. Ártemis está asociada con el arco y, por tanto, también con la caza, y bajo este rol la muerte que da es dulce y rápida” (Campbell, 2015: 183). Así nos describe Vian el frío asesinato de Alise a Partre:

Alise rassemble ses forces, et, d'un geste résolu, elle planta l'arrache-cœur dans la poitrine de Partre. Il la regarda, il mourait très vite, et il eut un dernier regard étonné en constatant que son cœur avait la forme d'un tétraèdre (Vian, 1996: 266).

De esta manera, confluyen en el personaje de Alise lo que Campbell denomina “los dos aspectos de la Diosa” (Campbell, 2015: 290). El sustrato mitológico presente en el imaginario colectivo nos lleva a relacionar a este personaje a la vez con lo que se encuentra bajo tierra –lo ctónico– y con lo que sale a la superficie, lo que tomamos como “Madre Tierra” –lo telúrico– y sus manifestaciones en la naturaleza y el paisaje.

Debemos distinguir lo ctónico, aquello que está bajo tierra (las cuevas y la oscuridad), de lo telúrico, aquello que está en la superficie de la tierra en la que vivimos, que es en lo que pensamos cuando nos referimos a la Madre Tierra. Estos son los dos aspectos de la Diosa, que a su vez se manifiestan como dos diosas. En algunos cultos del Peloponeso, el rol de Perséfone lo desempeñaba Artemis y su característica principal es que se trata de Core, la diosa virgen. Core, o Perséfone, es raptada por Hades y llevada al inframundo. Ella es el fruto de los campos del inframundo que debe brotar de nuevo en la superficie (Ibid.).

### 8.3. Isis, mediadora del destino.

Pese a la idea de varios críticos que afirman que Vian carece de referencias a las culturas clásicas, en principio primando su pasión por la americana (Clouzet, 1971: 15), la cultura clásica griega y la romana son objeto de numerosos guiños en la obra. Esto se debe a una característica del autor de la que ya hemos hablado, su enorme capacidad para unir realidades aparentemente lejanas, para crear una especie de aglomerado cultural que le es propio y que resulta en un ambiente entre mágico, mitológico, real y onírico. Nombres como Chloé hacen, de hecho, de enlace entre esta mitología clásica y la cultura norteamericana.

Incluso antes de las mitologías griegas y romana, en el antiguo Egipto, encontramos una inspiración para uno de los personajes más importantes de la novela: Isis. No podemos sino recordar el personaje egipcio que establece la conexión entre el mundo de los vivos y los muertos. Parte de estas ceremonias de transición parecen estar incluso plasmadas en la novela. Un acercamiento a toda la simbología que rodea el mito y su análisis se harán entonces necesarios.

Isis se presenta como un personaje mediador, que aporta seguridad, y que, al igual que su pareja, Nicolas, sobrevive a la gran catástrofe que resulta ser la novela. Ella es la que facilita que Chloé y Colin se conozcan, gracias a ella –o por su culpa– los personajes se casan.

Acercándonos a la mitología, se trata de una deidad egipcia noble de estirpe respetada. El apellido de Isis en la novela (Ponteauzanne) podría referirse al *Asno de oro*, un relato de Apuleyo en el que el animal retoma su forma humana comiendo una corona de rosas. Este mito está relacionado, de hecho, con el culto a Isis (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 951).

Como encargada de anticipar el futuro y adivina del sino de los demás personajes, Isis posee en la novela un curioso complemento: sus gafas de sol. La cuidada estética de este personaje femenino nos llevaría a su par intertextual: la Isis egipcia, ya que: “[...] vislumbrar el destino era precisamente uno de los atributos de las sacerdotisas consagradas a Isis, quienes, al modo de Isa, la pitonisa de la era de los

atlantes, tenían que velarse a la altura del entrecejo para cubrir el destello de su poder ocular” (Robles, 1996: 35).

Isis es la figura que encarna la justicia y la valoración del bien y el mal en la mitología egipcia. Símbolo de la realeza –de ahí que sea el único personaje del que conocemos el apellido– es la encargada de conducir a los difuntos al inframundo (ibid.: 36). En el capítulo IV de la novela (Vian, 1996: 42-43), Isis invita a los cuatro jóvenes – Chloé, Colin, Alise y Chick– a la fiesta de cumpleaños de su perro Dupont, lugar en el que se gestará la relación de Chloé con Colin. Será ella, pues, como hemos explicado anteriormente, la encargada de tejer los hilos del destino de los demás personajes. De esta forma, comenta a Colin apresurada: “[...] je vais vous présenter à des filles charmantes” (Vian, 1996: 64).

Cabe destacar, durante el desarrollo de esta fiesta, el papel que juega el espacio que rodea a los personajes. Se trata de un lugar sórdido y algo macabro, presidido por las cabezas de ganado colgadas (Vian, 1996: 64) pero, además, existe un juego continuo entre lo que está arriba y abajo, por lo que el piso parece ser un pasaje entre el mundo de los vivos y los muertos:

Alors, seulement, Colin revint à la vraie réalité et s’aperçut que le plafond était à claire-voie, au travers de laquelle regardaient les locataires d’en dessus, qu’une épaisse frange d’iris d’eau cachait le bas des murs, que des gaz, diversement colorés, s’échappaient d’ouvertures pratiquées çà et là et que son amie Isis se tenait devant lui et lui offrait des petits fours sur un plateau hercynien (Vian, 1996: 67).

El ambiente de la fiesta se presenta así, a medio camino entre lo onírico y lo mágico, en una atmósfera de gas, colores y ese “plateau hercynien” que nos acerca a la idea de lo ancestral, de lo unido a la tierra y sus movimientos desde épocas muy lejanas.

Finalmente, y en lo referente al papel de Isis a lo largo de la novela, parece que este personaje tuviera prisa por activar el mecanismo del destino. Su lenguaje se encuentra plagado de expresiones enigmáticas. Por ejemplo, después de la invitación a la fiesta, le expone a Colin: “Je ne reste jamais très longtemps” (Vian, 1996: 43). Se erige, así, como un personaje poderoso que aparece en escena, establece lazos entre las vidas de los protagonistas y se marcha rápidamente.

#### 8.4. El lenguaje de las diosas.

Aunque en *L'Écume des jours* el diálogo ejerce un peso importante, los personajes femeninos tienen escasa participación en este sentido. Como hemos señalado anteriormente, muchos de ellos son, de hecho, presentados por sus amigos masculinos.

Los silencios de las jóvenes en la novela son, a menudo, reflejo de lo misterioso de su personalidad, lo inescrutable de su interioridad. En el capítulo XIV, por ejemplo, Colin se lanza con una declaración no correspondida con palabras: “J'aime être avec vous, dit-il. Chloé ne dit rien” (Vian, 1996: 81). La insistencia en sus silencios demuestra que no se trata simplemente de un segundo plano en cuanto a la importancia de los personajes femeninos, sino más bien de un énfasis en su hieratismo, buscando deliberadamente una muestra de solemnidad en estos escasos diálogos. Isis es la primera en hablar para proponer la invitación a su fiesta en el capítulo IV de la novela (Vian, 1996: 42) y Chloé no lo hará hasta el XI (Ibid.: 65).

En Isis, el lenguaje es misterioso y parece a menudo relacionado con la temática del tiempo y la prisa, pronunciando frases como “je ne reste jamais très longtemps” (Ibid.: 43) o “Allons, venez!”, que pide apresurada a Colin (Ibid.: 64). Además, como diosa protectora que teje los hilos del destino, su lenguaje se reviste, en numerosas ocasiones, de un matiz de resguardo.

Elle eut un faible sourire quand Isis s'approcha d'elle, s'assit sur le lit et la prit dans ses bras comme un bébé malade.

- Tousse pas, ma Chloé, murmura Isis (Vian, 1996: 237).

El lenguaje de Chloé, por su parte, es maternal, en ocasiones algo infantil. Este hecho provoca en el lector un sentimiento de ternura y genera hacia este personaje un instinto de protección. Su forma de dirigirse a Colin en un primer momento es comprensiva, intensificando la torpeza de él en este primer encuentro. “buvez ça, dit-elle, ça vous remettra” (Vian, 1996: 67). En este sentido, encaja con las características que se desprenden del mito de Deméter/Ceres, como madre defensora.

Por otra parte, el lenguaje de Chloé enfatiza ciertos prejuicios sobre las mujeres, como su carácter superficial y su cultura limitada. En su primera cita, responde a Colin:

“Je ne sais pas de choses assez bien [...] On peut regarder les vitrines” (Vian, 1996: 77). Su insistencia en visitar tiendas es una constante en la novela. En el capítulo XXX, Chloé afirma nuevamente: “je veux aller dans les magasins et m’acheter des robes toutes faites et des choses” (Ibid.: 147). Este tipo de comentarios hacen de este personaje el estereotipo de la mujer que, tras la guerra, y viviendo una época en la que la escasez de recursos marcaba el día a día de todas las familias, se empeña en establecer como valor esencial la sociedad de consumo.

En su viaje de novios, al ver a los trabajadores de las líneas, se establece un diálogo con Colin en el que este denosta el trabajo mecánico e insiste en su carácter absurdo. Ella, por su parte, añade un comentario entre simplista e infantil: “Mais tu crois qu’ils n’aimeraient pas mieux rester chez eux et embrasser leur femme et aller à la piscine et aux divertissements?” (Ibid.: 124). Finalmente, y tras una serie de argumentos que parecen desbordar a la bella mujer, decide terminar la conversación con la siguiente afirmación: “parlons d’autre chose [...] c’est épuisant, ces sujets-là. Dis-moi si tu aimes mes cheveux” (Ibid.).

Así, Chloé parece encajar en el prototipo de mujer bella sin pretensiones intelectuales. Además, se trata del personaje que más escenas de tópico literario encarna. Destacamos aquella en la que Chloé, momentos antes de su boda, mira su reflejo en el agua de la bañera y pronuncia la frase: “Tu me trouves jolie?” (Vian, 1996: 98). Esta pregunta podría ir dirigida al ratón fiel que la acompaña durante toda la novela, pero quizá le habla a su reflejo como lo hiciera la madrastra de Blancanieves con su “Espejito, espejito mágico”. En cuanto a su apariencia indefensa, esta se ve reforzada por sus expresiones en las que busca la protección de Colin: “Touche moi, j’ai peur toute seule” (Ibid.: 120).

Por el contrario, Alise demuestra en sus intervenciones un carácter más decidido y propenso a la acción: “Danse avec moi”, le espeta a Chick (Vian, 1996: 68), contradiciendo el protocolo tradicional por el que es el hombre quien pide a la mujer bailar. Sus diálogos contienen a menudo rasgos de ironía y dan voz a un carácter fuerte e independiente.

– Eh bien... dit Chick, je lui ai demandé si elle aimait Jean-Sol Partre, elle m’a dit qu’elle faisait collection de ses œuvres... Alors, je lui ai dit : – « Moi aussi... » – Et, chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait : – « Moi aussi... » –, et vice-versa... Alors, à la fin, juste

pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : – « Je vous aime beaucoup » – et elle a dit :  
– « Oh ! »  
– L'expérience avait raté, dit Colin.  
– Oui, dit Chick. Mais elle n'est pas partie tout de même. Alors, j'ai dit : – « Je vais par là » – et  
elle a dit : – « Pas moi » –et elle a ajouté : – « Moi, je vais par là » (Vian, 1996: 34).

Alise parece transmitir con su lenguaje lo mismo que con sus gestos, que se rige por sus propias normas. A diferencia del resto de personajes, y aunque su amor por Chick lleve emparentada una cierta falta de libertad, actúa por propia voluntad y sin las ataduras de los convencionalismos. Así, estando Chloé en cama, ella acude al domicilio de la pareja y Colin le pregunta: “tu viens voir Chloé?”, a lo que ella contesta: “Non, [...] je viens seulement” (Vian, 1996: 252).

### 8.5. El ratón corifeo.

En Vian, asistimos a una total desaparición de las fronteras entre el mundo “humano”, el animal, el vegetal, o incluso el de los objetos. Tanto los cristales de la ventana que se rompen y que experimentan una súbita “cicatrización” (Vian, 1996: 129), como el gato que ayuda a su amigo el ratón al finalizar la novela (Ibid.: 300) alcanzan el estatus de personaje, más o menos secundario. (*Les Nouveaux Chemins de la connaissance*, 13-05-2009<sup>218</sup>). Individuos como Chick aparecen al mismo nivel que las paredes de la casa en que viven Colin y Chloé, el nenúfar se erige como personaje principal en más de la mitad de la novela y el sol –o los soles, dependiendo de las apetencias de Colin– proyecta con voluntad propia rayos que los ratones aprovechan para pasárselo en grande por los pasillos. Todo responde a una “biologisation généralisée des objets et de l'inerte” (Gauthier, 1973: 89), además de la ya natural personificación de los animales en la obra. No sorprende un: “Il croisa un chien et deux autres personnes” (Vian, 1996: 60), tan significativo a la hora de borrar límites entre personajes humanos y no humanos.

Recordemos que la fiesta en la que se conoce la joven pareja de Chloé y Colin tiene como objeto la celebración del cumpleaños de Dupont, el perro de Isis. Es por él,

---

<sup>218</sup> Emisión *Les Nouveaux Chemins de la connaissance* con el invitado Marc Lapprand (professeur de littérature à l'université de Victoria, Canada) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HwLfGz5A0xA>

finalmente, que las vidas de los personajes se cruzan, aunque él no esté ni siquiera presente, ya que parece tratarse de un perro algo díscolo:

Ce matin, on l'a mené chez le tondeur, pour qu'il soit beau. On l'a fait baigner et tout, et, à deux heures, trois de ses amis étaient ici avec un ignoble vieux paquet d'os et ils l'ont emmené. Il va sûrement revenir dans un état affreux !... (Vian, 1996: 63).

No puede sorprender que Vian, creador del *Loup Garou*<sup>219</sup>, recurra a personajes-animales como ayudantes y compañeros del resto de personajes humanos en la novela, como ya lo hiciera su admirado Carroll.

En este contexto, encontramos al ratón, un personaje sin nombre pero cuya personalidad está descrita a través de los actos que realiza, y que no necesita hablar durante la novela porque su gestualidad es suficientemente eficaz para la comunicación con humanos y no humanos.

Los ratones son, además, para muchas civilizaciones, animales vinculados al más allá, utilizados por algunos pueblos africanos para la adivinación. Por otra parte, se trata de animales ctónicos, simbolizando la fase subterránea de la comunicación con lo sagrado (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 1045). Es por ello que en la novela es ella (“la souris”) quien se da cuenta de los cambios, su intuición va más allá que la del resto de los personajes.

Si nos centramos en sus costumbres, se trata de un animal aseado y aparentemente doméstico que acompaña incansablemente a sus dueños, cuidando de ellos e intentando frenar la destrucción del entorno. Sorprende, ante todo, la civilización con que Vian nos lo presenta, preocupado por su limpieza y la corrección de su comportamiento.

[...] elle avait de très longues moustaches noires, elle était grise et mince et lustrée à miracle. Le cuisinier les nourrissait très bien sans les laisser grossir trop. Les souris ne faisaient pas de bruit dans la journée et jouaient seulement dans le couloir (Vian, 1996: 22).

---

<sup>219</sup> Se trata de un cuento de Boris Vian publicado en 1972 «Le loup-garou», incluido en *Le loup-garou suivi de douze autres nouvelles*. Denis, un lobo que vive en Ville-d'Avray, se transforma en humano tras haber sido mordido por el Mago de Siam. Descubre París transformado en hombre, testigo de lo más vil de la raza humana para dar cuenta de lo animal de nuestra naturaleza y lo civilizado de la del lobo. Presenciamos otro resultado de la subversión del concepto de lo salvaje.



Si tenemos en cuenta su función, en la novela, el ratón dota de cohesión a la trama, sirve de referencia interna, corresponde a una categoría que Hamon denominar “personnages-embrayeurs” (Hamon, 1975: 95):

Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages *d'Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, etc. (Ibid.)

Efectivamente, el ratón responde a esta denominación de Hamon, así como también lo hace a la de “confidente” propuesta por Bénac (1961: 68). En este sentido, en el ámbito de la tragedia clásica, en su papel pasivo, da a conocer a los otros personajes cuestiones del pasado o “entre actos” (Ibid.). El pequeño animal nos avisa así de los acontecimientos que están sucediendo en la novela, como un puntero que señala dónde están ocurriendo hechos esenciales y que no podemos obviar. Informa, ayuda y acompaña a los personajes: “La souris grise à moustaches noires grimpa le long de l'échelle et vint les avertir que Nicolas attendait” (Vian, 1996: 116). En este sentido, podemos definirlo como dotado de “bon sens” (Bénac, 1961: 68), como el hombre sabio a mitad de camino entre personaje y espectador, proporcionando objetividad a las escenas.

Pero, continuando con el análisis de Hamon, también ejerce una función mnemotécnica, como “personnage-anaphore”, incidiendo sobre detalles que no podemos olvidar.

Ces personnages tissent dans l'énoncé un réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, un paragraphe...); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur : personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique (Hamon, 1972: 96).

En este sentido, el ratón será uno de los elementos marcadores de presagios, indicándonos que algo no va bien, adelantando la tragedia que se cierne sobre los personajes: “La souris les suivit et s'arrêta dans le couloir. Elle voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude, et les engueuler à l'occasion” (Vian, 1996: 116). La intuición se asocia así, en la novela, a lo animal, pues los humanos aún no son conscientes de lo que está comenzando a producirse. En este sentido, ejerce

también el papel activo descrito por Bénac, que consiste en desvelar situaciones de las que quizá no nos habíamos percatado (Bénac, 1961: 68).

Le corresponde también al papel de personaje “destinateur” según el análisis de Giroud y Panier (1988). Existe una fase, llamada de “reconnaissance”, en la que este tipo de personajes lleva a cabo una evaluación de la situación, una interpretación de las modificaciones sufridas por el resto de componentes de la novela. En el caso del ratón, este momento se produce cuando el animal es consciente de la degeneración que la casa está sufriendo, que va estrechamente ligada con el desgaste de las vidas de los que le rodean, la de Chloé en particular.

[...] il y a des acteurs qui prennent en charge l'interprétation des états transformés par le sujet opérateur, [...] les sujets du faire interprétatif [...] À la fin du déroulement du programme narratif, il est celui qui interprète les états transformés et qui statue sur leur véridiction (Giroud et Panier, 1988: 50).

Hemos revisado algunas de las funciones de este personaje-animal, que viene a ejercer el papel de “coro” de la tragedia, a modo de “apuntador”, para que ningún detalle crucial se nos pase por alto. Sin embargo, si hay un papel en el que este ratón destaca es en el de confidente. Chloé le pide consejo y el roedor es receptor pasivo de las confesiones de los personajes. Ya en el capítulo X de la novela, Colin se comunica con este animal en sus reflexiones sobre el amor (Vian, 1996: 57), cuestiones a las que ella responderá en lo gestual como si se tratara de un amigo más. Se convierte, incluso, para Colin, en un sinónimo de seguridad, y así se comprueba cuando, de vuelta a casa, encuentra en la acera una orquídea con los colores del animal y se siente aliviado y tranquilo: “Elle a la couleur de la souris à moustaches noires... Je suis arrivé chez moi” (Vian, 1996: 46). Se trata, además, de un personaje seguro y decidido, “[...] elle n'avait besoin de personne” (Ibid.: 58), que salió sin ayuda del vaso de los cepillos de dientes.

Retomando la cuestión del mundo animal como más próximo a la intuición, encontramos que “la souris” es uno de los personajes más sensibles a lo que ocurre en su entorno, más consciente de la degradación de la casa, probablemente porque el vínculo de lo animal con la tierra es más cercano. Su condición animal la acerca a la naturaleza y, por lo tanto, la aleja de la corrupción de la civilización.

Es ella la primera en darse cuenta y en preguntarse a sí misma el porqué de las transformaciones que observa:

La souris eut un geste de dégoût et montra les murs. « Oui, dit Nicolas. C'est pas ça. Avant, ça allait mieux. Je ne sais pas ce qu'il y a... » La souris parut réfléchir un instant, puis hochla la tête et ouvrit les bras d'un air incompréhensif (Vian, 1996: 140).

Así, encontramos un personaje muy sensitivo y sensible a los cambios, pero también fiel, pues nunca se separa de Chloé. Además, se encuentra estrechamente relacionado con la pareja de Colin, con la parte más intuitiva de la joven. Así, la imagen del animal hace nacer en Isis el pensamiento sobre ella:

– Surtout qu'ici on n'entend rien, dit Isis. Il ne fait pas plus de bruit qu'une souris. Au fait avez-vous des nouvelles de Chloé ? (Vian, 1996: 137).

No debemos olvidar que “souris” tiene género femenino en francés, lo que nos lleva a identificar con la mujer la parte de los personajes más intuitiva y unida a lo natural.

Además de ejercer un papel de mediador, de ayudante y de recordatorio de hechos importantes que no podemos pasar por alto, se desvive por los seres a los que quiere y es también muy querida por los que la rodean. Es un personaje marcadamente empático y con una sensibilidad extraordinaria, el único activo junto con Alise. En este caso, aunque su labor es infructuosa, intenta frenar el avance de la oscuridad en la casa tratando de limpiar las ventanas con sus patas.

Un dernier mot, pour la souris. Elle est là tout le temps. Ses moustaches noires, son museau frémissant, ses petits yeux tendres en font un témoin d'une délicatesse extrême. C'est à elle que revient le dernier mot de cette histoire. Jésus n'a pas de cœur, dit Vian. L'humanité, l'amour, la beauté, ça s'apprend chez les minuscules souris (Brisac, 2019: 91).

Como hilo conductor de la novela, el destino del ratón – o ratona– es igualmente trágico, y su final tan teatral como patético. El sino acaba con este personaje para poner punto final a una trama que se ha ido deshaciendo, descomponiendo, y que tenemos la impresión de ver colarse por un sumidero como si de un sueño extraño se tratara. Como apunta Rolls, esta curiosa mascota podría ser la representación de un “microcosmos de la historia” (Rolls, 2005: 107), narración, que, a su vez, supone una alegoría del amor en el ser humano como conjunto. Nuestra pequeña narradora: “ [...] ferma ses petits yeux noirs et replaça sa tête en position. Le chat laissa reposer avec précaution ses canines acérées sur le cou mince, doux et gris” (Vian, 1963: 301). Entonces, aparecen las once niñas ciegas, que pisan la cola del gato como final de la novela. En una especie de ruleta rusa del destino, estas inocentes criaturas que simbolizan la ciega Fortuna logran

conectar el último engranaje de destrucción de la obra. Una cuidada creación de ingeniería en la que todo encaja y provoca un final tan perfecto como el final de una melodía.

El número 11 es además una cifra nada anodina para el autor. Como señala Marc Lapprand en *V comme Vian*, publicado en 2006, esta cifra está relacionada con el *blues*, basado en once medidas diferentes: “Nombre premier et impair, composé de deux unités primordiales (1 et 1), le onze incarnerait une certaine image de la dualité, du couple et de la gémellité” (Marchand, 2009: 360). Asociado también al concepto de transgresión, uno de los más visitados por Vian (ibid.), corresponde en la novela a tres cuestiones de gran importancia. La primera es el número de trompetas que suenan el día de la boda de Colin y Chloé (Vian, 1996: 111). La segunda es el propio capítulo XI (ibid. 62-69), en el que ambos personajes se conocen, ese momento mágico en la casa de Isis en que el tiempo se detiene y comienza la verdadera historia de amor. El tercer momento, quizá el más trágico, en el final de la novela, el momento anteriormente descrito en el que las once niñas ciegas pisan la cola del gato en cuyas fauces había metido la cabeza el ratón.

## CAPÍTULO IX: EL “AMERICAN WAY” Y LA PUBLICIDAD

La novela *L'Écume des jours* se escribe en un contexto histórico peculiar, un momento de agitación social en el que Francia ha sufrido la devastación de la guerra, la humillación de una Ocupación y sucesivas derrotas a un ejército que se suponía uno de los más fuertes del mundo, como proclamaran los panfletos para unirse a filas en 1939: “Nous vaincrons parce que nous sommes les plus forts”. Como bien sabemos, no fue así, y el armisticio aplastó el 21 de junio de 1940 la seguridad de un pueblo orgulloso de su ejército (Rouso, 1996: 13).

Una vez terminada la guerra y la Ocupación, Francia vive una caída en picado del nivel de vida de sus habitantes. El franco pierde un cuarto de su valor entre 1938 y 1944, mientras se produce un brutal aumento de los precios oficiales, multiplicados en estos años por tres (Ibid.: 66). En *L'Écume des jours* no resulta, por tanto, extraño, que los *doublezons* de Colin se conviertan en una obsesión y su desaparición vaya en paralelo al crecimiento de la fatalidad. Se identifica así, en la novela, la pobreza con el avance de las penurias y la muerte.

En otoño de 1940, y para intentar afrontar la desastrosa situación económica de Francia, el gobierno refuerza el racionamiento que se había instaurado en febrero. Los tickets de racionamiento limitan la ingesta de los ciudadanos franceses manteniéndolos en una situación de supervivencia continua. Entre 1944 y 1945 la carne y la mantequilla habían desaparecido casi por completo de la alimentación del país. A esta situación se le une la falta de viviendas, algunas de ellas destruidas por la guerra, lo que provoca un aumento de personas sin techo (Rouso, 1992: 65-66).

Prolifera en esta época el mercado negro, el tráfico de todo tipo de alimentos. El kilo de café puede llegar a costar 1000 francos (Ibid.: 69). Un guiño a esta situación social asfixiante aparece de forma clara en *L'Écume des jours*, a modo de parodia, cuando Vian asegura que Nicolas trabaja ahora para Colin porque “Je l'ai échangé à ma tante contre l'ancien et un kilo de café belge” (Vian, 1996: 26).

Sin embargo, y pese a la inestabilidad social y económica, nos encontramos en un momento histórico de liberación, en el más amplio sentido de la palabra. Los ideales burgueses del régimen de Vichy se van viendo desmontados de uno en uno: “trabajo, familia y patria”<sup>220</sup> no significan nada para Vian y esto se ve reflejado en cada matiz de su obra. Como ya sabemos, y aún disociado de cualquier grupo o movimiento social, el autor no fue el único en buscar, mediante la evasión, un presente mejor. Aunque el racionamiento constituye el panorama principal de las familias francesas, la moda *zazou* desafía toda imposición.

De 1940 à 1944, les Allemands sont dans Paris. Tout est rationné, réglementé. Boris Vian conservera d'ailleurs toute sa vie ces tickets grâce auxquels les siens pouvaient se sustenter. Les jupes remontent chaque année un peu plus, au rythme des nouveaux ourlets. Le cuir pour les chaussures est rare. Alors les *zazous* cherchent à se distinguer (Baus, 2002: 32).

En la novela objeto de estudio, encontramos todo lo contrario a la escasez y las penurias. Los personajes se mueven en un entorno de opulencia y disfrutan de los materiales más exquisitos para sus prendas de vestir, con una multitud de tejidos que incluyen la lana y la seda, muy complicados de obtener en el momento en que se escribió la obra.

Sin embargo, el tema en el que el exceso se muestra en su mayor esplendor es en el culinario. Nicolas prepara recetas muy elaboradas e insiste en la variedad de ingredientes y lo complicado de su elaboración. Resulta evidente que, tras un periodo de privaciones, una de las cuestiones que más valoraba la sociedad era el buen comer y el buen vestir, dado que se habían privado de ambas cosas durante demasiado tiempo. Vian llega a regodearse en cada plato que describe, como leemos en la siguiente receta del cocinero de Colin:

Faites cuire. Retirez l'anguille de la casserole et remettez-la dans un plat à sauter. Passez la cuisson au tamis de soie, ajoutez de l'espagnole et faites réduire jusqu'à ce que la sauce masque la cuillère. Passez à l'étamine, couvrez l'anguille de sauce et faites bouillir pendant deux minutes. Dressez l'anguille dans le pâté. Formez un cordon de champignons tournés sur le bord de la croûte, mettez un bouquet de laitances de carpes au milieu. Saucez avec la partie de la sauce que vous avez réservée (Vian, 1996: 24).

---

220 El régimen de Vichy propone una reforma de la sociedad a partir de 1940. Inspirada en las antiguas concepciones contrarrevolucionarias tomadas por l'Action française, esta revolución cultural propone el lema “Travail, Famille, Patrie” para remplazar el republicano “Liberté, Égalité, Fraternité” (Roussou, 1992: 36).

Encontramos en la novela innumerables muestras de extravagancia y falta de medida en todo lo que rodea lo sensorial. Todos los personajes parecen estar inmersos en una especie de parque de atracciones de las sensaciones en el que cualquier tipo de austeridad es rechazada. En este contexto, surge otra de las influencias para Vian de la que no podemos prescindir a la hora de analizar la novela: la cultura americana. Toda manifestación artística llegada del nuevo continente supone para la juventud francesa de la época, y más concretamente para los *zazous*, el fruto prohibido más de moda. Escuchan jazz de forma clandestina y consiguen hacerse con ejemplares de Faulkner, rarezas difíciles de conseguir, lo que acentúa su valor. Nace así en el autor una verdadera admiración por lo americano, una curiosidad que le crea el mismo grado de admiración que de rechazo (Pestureau, 1976: 85-86).

La présence des 'Amerlauds' –hypercoristique d'affection et de mépris à la fois!– et de leur "doux pays de la liberté", est généralement traitée avec humour, ton qui convient bien à un mélange de fascination et de répulsion très caractéristique (Pestureau, 1976: 85).

Sin embargo, la visión que el lector obtiene de este lejano continente no es del todo real, pertenece a una representación particular, un collage “made in Vian” que el autor obtiene de un trabajo de investigación y de lo que el jazz le aporta. Su versión del ideal americano no será, entonces, más que eso, una interpretación cultural de Estados Unidos desde la mente inquieta de un francés amante de los cómics, del jazz, de la ciencia ficción y de todo lo anglófono, desde Carroll a Wells.

Contre l'Amérique réelle, il choisit d'Amérique rêvée, et son œuvre abonde en clichés pittoresques, mythologiques' sur les USA, terre de découverte et d'argent, de confort et de violence: perfection des automobiles; flots de whisky, gin, rye, bourbon mêlés aux grapefruit, tomate, seven-up, coca; esquisse malicieuse de la société américaine telle que la voient les Français de l'époque; allusions au 'melting-pot' en aux multiples contrastes de la mentalité américaine: caprices des femmes et fascination de la pin-up, liberté sexuelle et vieux puritanisme bostonien, religion de la psychanalyse, peur devant l'amour, délire de la publicité et culte du Veau d'or (Pestureau, 1976: 86).

Una América soñada que plasma en numerosas imágenes estereotípicas, como los peinados esculpidos de Colin, los rizos perfectos de Alise y Chloé o las finísimas cinturas de pin-up de las mujeres de la novela. Un mundo tan perfecto como artificial, un desfile de marionetas bailando a ritmo de jazz.

## 9.1. La falsa superficialidad de los personajes, el ideal americano.

América representaba, en la mente de la población francesa, un sinónimo de “modern way of life” (Rolls, 2005: 97), tierra de lujo, pionera en el progreso y modelo de democracia. Sin embargo, también constituye para muchos la falta de civilización, el germen de la decadencia en Europa.

Aussi avons-nous toutes les peines du monde à éliminer le venin de l'américanisme. Il avait passé dans nos mœurs, imprégné notre civilisation. Nous lui devons notre agitation frénétique, nos fautes de goût et de tenue: décadence du sens critique, américanité ; chute verticale du sentiment de la famille, américanité; folies du jazz nègre puis du swing, contagion de notre jeunesse par les cocktails-parties, américanité (Loiseau, 1977: 103).

Francia al completo estaba americanizada, pero eran estos *zazous*, de los que hemos hablado anteriormente, quienes abanderaban esta tendencia. Todos los males de esta juventud, aparentemente desarraigada y apática, se achacaban a Estados Unidos, tierra a la que lo más conservador de la Ocupación culpó del derrotismo y la falta de implicación por “contagio” de aquella tierra soñada. Pero para ellos –los jóvenes– América era mucho más que jazz y cine.

C'est l'Amérique, façonnée dans les grands espaces, par des héros indestructibles tenant un verre de mauvais whisky dans une main et tirant de l'autre, plus vite que leur ombre; cette Amérique où Broadway croise le Rio Grande à Junction City; cette Amérique, tellement rêvée qu'on n'est pas loin de croire qu'elle existe vraiment maintenant qu'elle est interdite, fascine et obsède comme le paradis perdu, l'Eldorado où poussent tous les fruits, aujourd'hui, défendus (Loiseau, 1977: 107).

Históricamente, el papel de Estados Unidos en el proceso de recuperación económica de Francia tras la Segunda Guerra Mundial es crucial. El acuerdo “Blum-Bymes”, de 1946, canceló la deuda con el país americano y proporcionó un crédito a Francia, a cambio de la eliminación de tarifas aduaneras en las importaciones llegadas de este lugar. Esta economía dirigida, inspirada en la nación americana y dependiente en cierto modo de ella, copió la racionalización de los seis sectores de desarrollo: carbón, acero, cemento, electricidad, transporte y maquinaria agrícola (Ben-cnaan, 2008: 31-32). Esto convirtió al país europeo en un reflejo del americano, una tierra a la que imitar en algunas cuestiones y a la que temer en muchas otras. Este mismo contraste se ve reflejado en la sociedad de la época, en la desconfianza y fascinación que desataban a partes iguales sus creaciones culturales.



Estados Unidos impone su sonrisa fordiana a base de leche en polvo, queso cheddar, planes de desarrollo, películas de hampones y ritmos convulsivos: “mueve el esqueleto, chico blanco”, dice alguna voz por la radio. El jazz suena en todas las emisoras, las alternativas son canciones lloriqueantes sobre el soldado que no regresó o el folclore del Tirol del Sur que fracasan sin remisión (diagonal.net, 2016<sup>221</sup>).

En lo musical, no solo el jazz consigue fascinar a la población, también el bebop y el jungle, estilos más desenfadados, aunque todos ellos unidos a la raza negra. Todo este mundo heredado de la tierra soñada está presente en la creación artística de Vian, como hemos podido analizar con anterioridad.

Vian descubre lo anglófono en un principio por su interés por lo literario, pero, además, profundiza en ello por su papel como traductor. Gracias a su esposa Michelle y el método *ABC Murders*<sup>222</sup> Vian tuvo pronto un dominio absoluto del idioma que le permitió crear obras bajo el pseudónimo Sullivan sin que el público se percatara de la trampa. Además, lo inglés y lo americano marcaron toda su creación, desde las estructuras hasta las temáticas que en ella se encuentran. Tanto es así, que existe una relación directa - ya analizada por Pestureau - entre la novela de Faulkner *Mosquitoes* y ciertos pasajes de *L'Écume des jours*. Tanto la parte en la que Colin y Chloé viajan en su luna de miel, como la descripción del nenúfar, que invade el pecho de ella, encontramos referencias a la obra de Faulkner.

[...] à l'intérieur d'elle-même, une chose terrible grossissait, une chose terrible et empoisonnée débordait comme une eau trop longtemps endiguée; on eût dit que s'éveillait, au sein de ce corps si familier, une chose qu'elle y avait abritée à son insu. Cette chose se déployait comme une fleur vénéneuse, un assemblage compliqué de pétales qui poussaient, se fanaient et mouraient, et que remplaçaient aussitôt d'autres pétales plus grands encore et plus implacables. Ses membres longtemps grands tremblaient, et cette fleur secrète, cette fleur sombre, hideuse, grandissait, grandissait, l'étouffant [...] (Faulkner in Pestureau, 1976: 167).

Además de las referencias intertextuales y los guiños continuos a lo anglófono y americano, uno de los principales elementos que caracterizarán la obra vianesca es sin duda el “humor inglés”, ese que permite unir la descripción de la realidad más cruda con la huída que permite la ensoñación (Pestureau, 1976: 169).

---

<sup>221</sup> Extraído de *diagonal.net*, el capítulo se titula: “Dos Chloes, Vian y El Duque”, URL: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/dos-chloes-vian-y-duque.html> [consultado el 14/12/2020].

<sup>222</sup> Este método consistía en leer el texto original de forma que con un vocabulario muy básico uno fuera capaz de entender el resto del lenguaje por contexto.

Por otra parte, en la “americanización” de sus obras, encontramos la utilización de términos en inglés, como *sweatshirt* o *relatives*. Ya en la dedicatoria de *l'Écume des jours* encontramos una verdadera declaración de intenciones: “à bibi”, una especie de transformación fonética de “baby”, en inglés.

Vian siempre fue un apasionado de la cultura norteamericana. El cine, la música y el arte eran conocidos por él en profundidad. Pero no son solo los elementos culturales los que encontramos en sus obras, se trata de una interiorización total de una forma de vida, la asimilación de elementos distintivos y prototípicos. Es tal el conocimiento de lo americano en el autor, que en ocasiones resulta imposible creer que nunca visitó Estados Unidos. Las descripciones de personajes relacionados con el mundo de las artes, incluso de los lugares, resultan tan exactas que cuesta pensar que sean fruto de un trabajo minucioso de investigación llevado a cabo por Vian a lo largo de su vida.

En este contexto histórico y social anteriormente descrito, Francia se encuentra ya empapada de cultura estadounidense. La imagen de lo femenino no se salva de esta influencia, y surge entonces la feminidad recreada por las pin-up, una creación americana que pronto se hará con todo un mercado a su alrededor.

La pin-up nace en las portadas de las revistas para hombres, como respuesta a una necesidad masculina de evasión. Representa, así, matices difíciles de encontrar, “imagination, sterility, play” (Bazin, 2005: 161), muy alejados del ama de casa convencional presente en la realidad. Se trataba de una imagen mítica de mujer joven, soltera, atlética, atractiva y decidida, la representación misma de Alise en *L'Écume des jours*.

Cada vez más alejado de la mujer real, esta estética define una especie de super heroína. Uno de los grandes atractivos de las pin-up es, sin duda, el pecho, siendo el centro de atención en su contraste con cinturas de avispa al más puro estilo *Betty Boop* (Bazin, 2005: 159).

Obsesionados por la idea de lo artificial llevada al extremo, la tendencia social busca la belleza en proporciones imposibles y siluetas casi tomadas de los dibujos animados. En este sentido, Vian apunta a esta característica en el personaje de Alise,

cuando su tío Nicolas afirma sobre ella: “elle est évidemment plus développée dans le sens perpendiculaire” (Vian, 1996: 27). Hacia el final de la novela, en la última visita de Alise a Chloé, el propio Colin la describe en unos términos que se asemejan a los anteriormente subrayados: “Ses seins paraissaient prêts à s’envoler et les longs muscles de ses jambes déliées, à toucher, étaient fermes et chauds” (Ibid: 253).

Pronto, esta imagen de las pin-up se pone de moda y se convierte en un arquetipo que traspasa fronteras, llegando a Europa en la década de los 40, como muchos otros “productos” americanos.

[...] the pin-up girl soon became an industrial product, subject to well-fixed norms and as stable in quality as peanut butter or chewing gum. Rapidly perfected, like the jeep, among those things specifically stipulated for modern American military sociology, she is a perfectly harmonized product of given racial, geographic, social, and religious influences (Bazin, 2005: 158).

Esta artificial recreación de la mujer es alta y atlética, llena de energía y desprovista de cualquier cualidad que pueda relacionarla con la maternidad. Un cuerpo saludable y esbelto cuya característica fundamental es la firmeza<sup>223</sup>, coincidiendo con las descripciones que de Alise se hacen en la novela. Además, y como señala Regina Palm, la expresión las denomina “pin-up girls” y no “women” (Palm, 2018: 5). Hemos analizado con anterioridad los mismos matices en los términos “belle” y “jolie”, “femme” y “fille”<sup>224</sup>, insistiendo en la falta de corrupción y la juventud.

Además, hay una serie de actitudes recatadas que esta imagen de mujer trae consigo, reflejo del puritanismo marcado por la religión Protestante, que impone una firme moral a la población americana. El matiz “naïf” de muchos de los personajes parece impregnado de esta característica. En ocasiones la inocencia toma tintes algo pícaros, por la sutil insinuación que se esconde tras la timidez. Si en la primera cita, Chloé le dice a su enamorado “Je n’aime pas les garçons qui disent des horreurs devant les jeunes filles” (Vian, 1996: 77), poco después, cuando él pregunta si tiene frío, le

---

<sup>223</sup> Esta cuestión fue analizada en el capítulo 7.4. de esta tesis y será retomado en el punto 13.6., titulado: “El sexo y los sentidos”.

<sup>224</sup> Estos opuestos se encuentran detallados en el apartado X de esta tesis, en lo referente a la contraposición entre Chloé y Alise.

espeta: “Non, avec ce nuage [...] mais je veux bien me rapprocher tout de même” (Ibid: 81)<sup>225</sup>.

En esta cultura de la insinuación, de estimular la imaginación, surge un modelo de mujer que, sin embargo, se muestra decidida, paradójicamente cómoda y divertida. De hecho, la imagen que proyectaba, por lo general, era de una feminidad independiente y fuerte. He aquí otra de las contradicciones en los modelos de mujer: la belleza segura de sí misma y trabajadora independiente que, sin embargo, sirve como “entretenimiento” a su compañero y se ocupa de las labores del hogar.

Las actitudes menos recatadas son cada vez más visibles en la sociedad y dan lugar a situaciones relativamente nuevas. Así lo vemos en la libertad en las actitudes de los personajes, nada propias de la época. “Peut-on passer la main à travers les barreaux sans être mordu” (Vian, 1963:64) le dice Colin a Isis al llegar a su fiesta y ver el provocador corsé formado por unas rejas. Este vocabulario no se parece en nada a la norma burguesa del buen comportamiento y a Vian le divierte el sarcasmo en lo accesorio, sin grandes denuncias ideológicas.

Otro concepto que no podemos dejar de analizar, relacionado con esta nueva sociedad que va surgiendo en Norteamérica, y que verá su equivalente en poco tiempo en Francia, es el concepto de “middle classes”. La clase media supone el motor de una sociedad que renace, que se descubre a sí misma y disfruta de este nuevo acceso al consumo, de productos y servicios creados para ella, en esta producción en masa que hace las delicias de toda una generación.

« La France est américanophile; ce qu'elle veut, ce sont des cigarettes, des films, du chocolat, des autos, la paix - tout cela américain. Elle va vers son mirage de la facilité retrouvée, comme le notaire va au lupanar. » : Pierre Drieu La Rochelle, février 1944. Autre version, même époque  
« La France périra dans un hoquet de “chewing” et de sang. » : Jean Hérold-Paquis. (Loiseau, 1977: 183).

Basados en la técnica y el marketing estadounidenses, la sociedad francesa comienza a disfrutar del cine americano, la radio y la música. También llegan a Europa sus coches y electrodomésticos al alcance de esta clase media, gracias a unas estrategias

---

<sup>225</sup> La cuestión de la insinuación será retomada en el capítulo XIII de esta tesis.

de producción eficientes y unas técnicas de venta muy efectivas en la población. Esto, junto con la imagen exótica proporcionada por la “tierra soñada”, hace que el estilo de vida cale pronto en la sociedad francesa (Ben-cnaan, 2008: 41-42).

Los coches son uno de los mayores símbolos de americanización de la sociedad francesa. El uso de este medio de transporte suponía una mayor autonomía de los trabajadores y daba una imagen de “disponibilidad” que encajaba a la perfección con la de “hombre moderno”. La relación de lo americano con el futuro, en su matiz más próspero y desarrollado, es clara en Francia.

In France, the car was portrayed as instrumental to the kind of flexibility that made one a desirable worker: here was I 'homme disponible (available man), the mobile worker who had broken with the rigid traditionalism of the past and was at the centre of the French vision of the future, of a France 'marrying its epoch', catching up with the times (Ben-cnaan, 2008: 45).

Y de este mismo modo los coches aparecen en *l'Écume des jours* con un matiz importante que los hace aún más modernos, y es el hecho de parecer en cierto modo futuristas. No se trata de vehículos sobrios, sino de máquinas sofisticadas que se acercan a las naves espaciales. De cualquier modo, siguen siendo creaciones admirables que llaman la atención del resto de personajes de la novela: “À la porte de Chloé, des gens regardaient la belle voiture blanche commandée par Colin et qu'on venait de livrer avec le chauffeur de cérémonie” (Vian, 1996: 105). Este coche no es, sin embargo, únicamente una pieza para admirar, sino que además dispone de todas las comodidades que uno pueda imaginar: “Colin pressa des boutons verts, bleus, jaunes, rouges et les glaces correspondantes remplacèrent celles de la voiture” (Ibid: 120).

Esta idea de futuro, sin embargo, no es una aspiración constante en los personajes de la novela. De hecho, a medida que Chloé va enfermando, ella va experimentando un rechazo hacia esta manifestación de desarrollo. Tanto es así, que ya en el capítulo XXXVIII, al dirigirse a la consulta de Mangemanche, le pide a Colin acudir a pie y no en coche, pues se está produciendo en ella un retorno a la tierra, a lo natural. Ella tiene necesidad de prescindir de lo superficial y aferrarse a la naturaleza, como lo hace a las flores que la rodean durante su enfermedad.

- Tu ne veux vraiment pas qu'on y aille en voiture ?...
- Non... dit Chloé. Je veux me promener avec toi dans la rue.
- Mais il y a un bout de chemin !

– Ça ne fait rien, dit Chloé... Quand tu m’as... embrassée, tout à l’heure, ça m’a remise d’aplomb. J’ai envie de marcher un peu (Ibid: 181).

No podemos olvidar, al realizar un análisis exhaustivo de la obra, mencionar la importancia de la temática del consumo en la clase media. El modelo de Estados Unidos, en lo que respecta a su recuperación de la gran depresión que habían sufrido, fue imitado por Francia. Así, para equipararse a su proceso de reconstrucción, Francia siguió, entre otros procedimientos, las técnicas industriales del país americano, la racionalización de los procesos de producción y la estandarización de la producción de cadena de Ford (Ben-cnaan, 2008: 41). Surgió así un sistema de consumo en masa que necesitaba, a su vez, una publicidad específica, un nuevo tipo de marketing.

Mass production assumed mass consumption, and since the sways of mass tastes were so influential, this required the services of market research companies, to better inform production, marketing and advertising (Ibid.)

Nos encontramos, así, ante una nueva forma de consumo, esta cultura de masa que guía a una sociedad desubicada por esta bruma superficial, una atmósfera que promete a todo aquel que la quiera escuchar, un paraíso terrenal de posibilidades infinitas.

This new mass culture consisted in providing private individuals with images and models that formed their aspirations in the world, as well as their escapes from everyday reality. Both integration in the world and escape from it were framed by mass culture in terms of acquisition and consumption, promising an earthly paradise in which everyone can take part (Ibid: 211).

De esta manera, encontramos, en *l’Écume des jours*, el reflejo de este “paraíso de plástico”, en la vestimenta de los personajes. Ellas llevan *sweatshirt* (Vian, 1996: 39 y 42), una prenda recién llegada del continente americano, y escuchan jazz a lo largo de toda la novela en el *pianoktel*, que parece sacado de un musical Hollywoodiense. Colin se parece al rubio de *Hollywood Canteen* (Ibid: 20) y Nicolas, cuando se viste elegante, recibe el piropo: “Comme tu es smart!” (Ibid: 87).

Los propios materiales empleados en la descripción de prendas y decoración del mobiliario denotan esta faceta artificial del ambiente, en el que los personajes carcasa se van moviendo de un decorado a otro como verdaderas marionetas. Así, aparecen tejidos sintéticos, como el nylon (Ibid: 62), que además se acompaña con el adjetivo “chair”, lo

que provoca un contraste aún más impactante, ya que, aunque realmente se refiera aquí al color, la connotación del término remite también a la carne.

Aparecen, del mismo modo, materiales como planchas de metacrilato (Ibid: 26) atrapando en su interior una mariquita, caucho alveolar en un taburete (Ibid: 23) o celofán para vestir a la novia Chloé en el día de su boda (Vian, 1996: 100). Todo este despliegue responde al interés de Vian de crear una situación que podamos observar como un experimento, desde el otro lado del cristal. Los personajes son buscadamente artificiales y vacíos, intencionadamente estériles<sup>226</sup>, como sujetos de análisis, actores en un mundo creado por y para ellos. No debemos olvidar también el hecho de que el plástico constituye uno de los materiales más incorruptibles. Su utilización en la narración respondería, a su vez, a la insistente idea de desgaste que encontramos en Vian, su búsqueda de materiales que sufran el mínimo deterioro posible y puedan parecer siempre “a estrenar”.

Uno de los temas recurrentes en Vian, y que ya hemos analizado con anterioridad, es la exaltación de la juventud. Tras la Segunda Guerra Mundial, se produce en Francia una ruptura entre generaciones, una brecha difícil de superar y que, en gran parte, vendrá provocada por una sensación de derrota y decepción con respecto a la autoridad y los mayores que la representan.

Así, los jóvenes se establecen en la obra vianesca como los verdaderos –y únicos– protagonistas en la novela.

The shame of the Occupation and Collaboration considerably weakened the moral authority of postwar parents and other adults. The Gaullist myth ('everyone resisted') functioned here to reassert the authority of older generations and of tradition, which affirmed their superiority. Yet postwar French youths were unabashedly reluctant to follow in their parents' footsteps, and were convinced of the viability of such a break with old ways (Ben-cnaan, 2008: 49).

De este modo, y uniendo el concepto de juventud con la enorme importancia del consumismo en la época, aparece su “shallow materialism” (Ibid: 51), una obsesión por el consumo con un matiz sumamente superficial. De ahí que en la novela objeto de estudio se amontonen las escenas vinculadas al consumo por el consumo, con momentos llenos de humor, como el siguiente:

---

<sup>226</sup> El ambiente estéril en que se mueven los personajes y la obsesión por la limpieza serán analizados en esta tesis en el capítulo XII, centrado en la enfermedad y su tratamiento en la novela.

– Je ne sais pas de choses assez bien, dit Chloé. On peut regarder les vitrines. Regardez celle-ci!... C'est intéressant. »

Dans la vitrine, une jolie femme reposait sur un matelas à ressort. Sa poitrine était nue, et un appareil lui brossait les seins vers le haut, avec de longues brosses soyeuses en poil blanc et fin. La pancarte portait : *Économisez vos chaussures avec l'Antipode du Révérend Charles* (Vian, 1996: 77).

Vian nos presenta una serie de personajes cuyas mayores virtudes, en términos generales, se resumen en la belleza y la juventud, obsesionados por la apariencia, vestidos con los trajes más exquisitos. Ellos pueblan *L'Écume des jours* y van revoloteando, de una escena a otra, desplegando su arsenal sensorial, desatando pasiones olfativas y visuales. Este es el medio en el que los encontramos. Sí cabe destacar, dentro de la misma temática de la superficialidad, la obsesión por la limpieza, que será analizada en esta tesis, en el capítulo XII, relacionándola con el ambiente hospitalario.

Vian describe a un grupo de jóvenes que parecen incorruptibles, de pieles lisas y vestimenta pulcra, obsesionados por el brillo del pelo femenino y el olor fresco. Colin, por ejemplo, se nos presenta como el perfecto gentleman, cuidadoso –quizá en exceso– por su *toilette* (Vian, 1996: 19-20), revisando el estado de su epidermis y secando cada centímetro de su piel. Recordemos que la humedad es percibida a lo largo de la novela como un elemento sumamente negativo. Tras su impecable preparación, va a abrir a su amigo Chick que viene a hacerle una visita. Es entonces cuando “Colin effaça un faux pli de la nappe et s'en fut ouvrir” (Vian, 1996: 26). La visión de la imperfección, de la arruga, lo perturba, porque rompe su burbuja de belleza ideal, su paraíso particular.

No resulta, en realidad, un fenómeno sorprendente el de la obsesión por lo limpio y lo nuevo. La sociedad francesa sale, en el momento en que se escribe la novela, de una Ocupación, un periodo que han vivido como humillación y que recordarán con un sentimiento de vergüenza. La necesidad de purificarse responde, así, a un anhelo de catarsis, de intento de olvido de lo sucedido.

Los personajes de la novela aparecen entonces como simples, planos, sin profundidad psicológica. Recuerdan a muñecos de plástico cuyo único valor es el



puramente estético. Encontramos aquí un reflejo claro de la superficialidad presente en el estereotipo americano.

Probablemente una de las cuestiones que más destacan en este ideal americano sea la búsqueda de libertad, en el más amplio sentido del término. Así, la población francesa, que se vio sumida en un estado de dominación por parte de Alemania, posee al fin su libertad, y en el mismo momento, está siendo bombardeada por la mayor premisa americana: Todos fuimos creados iguales y tenemos el derecho, entre otros, a la vida y la libertad. Así, la Declaración de Independencia dice:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.--That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, --That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to affect their Safety and Happiness (U.S. National Archives, 24/7/2020<sup>227</sup>).

Aunque la Declaración fuera escrita en 1776 y aquello estuviera lejos del 1945 en que se gesta la idea de la novela, este es, sin lugar a dudas, el momento perfecto para que esa influencia americana llegue a Francia, una época en la que la necesidad de libertad era inmensa, la sumisión y la lucha ya habían durado demasiado.

Vous vous rappelez le discours de Jimmy Stewart dans M. Smith au Sénat? "La liberté, les hommes devraient la porter à bout de bras, chaque jour de leur vie, et dire : " Je suis libre de penser, de parler. Mes ancêtres ne l'étaient pas. Je le suis. Mes enfants le seront" (Loiseau, 1977: 107).

*Life, liberty and the pursuit of happiness* se convirtieron así en un ideal de vida, y por encima de cualquier otra cuestión, la búsqueda de la felicidad llegó a convertirse en un fin en sí misma. En realidad, estos términos, que fueron presentados por Jefferson en la Declaración de Independencia americana como derechos inalienables de sus ciudadanos, son tan antiguos como la Antigua Grecia. Ya en el siglo V antes de Cristo aparece el vocablo "eudaimonia" (Vázquez, Hervás, Rahona y Gómez, 2009: 17).

Para concluir, y antes de ocuparnos del hedonismo en el siguiente apartado, importa recordar que, a pesar de esta aparente superficialidad, es la relación que

---

<sup>227</sup> U.S. National Archives, 24/7/2020, "America's founding documents", URL: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> [Consultada el 28-12-2020].

establecen los personajes entre ellos y el propio ambiente, el entorno físico, lo que los define en profundidad<sup>228</sup>.

## 9.2. El hedonismo de los personajes.

Antes de analizar el hedonismo en la novela, conviene recordar a grandes rasgos sus implicaciones. Para ello nos valdremos del concepto de la eudaimonia, por cuanto comparte con el hedonismo determinados rasgos al tiempo que difiere en otros. La contraposición entre ambos conceptos nos permitirá establecer mejor los límites del hedonismo.

De entrada, hedonismo y eudaimonia son dos términos relacionados con el bienestar del ser humano. Se trata, pues, de facetas de la idea de felicidad bajo dos perspectivas diferentes.

La primera, el hedonismo, se define como “la presencia de afecto positivo y la ausencia de afecto negativo”, mientras que la eudaimonia se refiere a “vivir de forma plena o dar realización a los potenciales humanos más valiosos” (Vázquez, Hervás, Rahona y Gómez, 2009: 17). El principal representante del hedonismo es Epicuro, al que siguieron autores como Sade o el filósofo Hobbes y su idea se centra en que el objetivo principal de la existencia sea el placer. La felicidad sería, así, “una suma de momentos placenteros” (Ibid.).

En cuanto a la segunda perspectiva, la eudaimonia, fue ya descrita por Aristóteles, en su *Ética a Nicómaco*<sup>229</sup>, y en ella aconseja a los hombres a vivir de acuerdo con su *daimon*, es decir, su idea de perfección. La felicidad no se alcanzaría así a través del placer, sino gracias a la fidelidad a valores más profundos, que definirían a la persona como “auténtica” (Ibid: 18). Esta perspectiva mantendría que el ser humano es más o menos feliz dependiendo del nivel de consecución de ese ideal de vida, de su acercamiento –o no– a la perfección, y, en definitiva, del desarrollo del potencial con el que nacemos.

---

<sup>228</sup> Esta cuestión fue analizada anteriormente al exponer la noción de “personajes carcasa”.

<sup>229</sup> Se trata de una de las obras más representativas de Aristóteles, escrita en el siglo IV a.C.

“εὐδαιμονία” se define, así, como bienestar humano, pero no se trata del simple concepto consumista de “poder poseer” o “disfrutar”. Se trata de algo mucho más complejo reflejado en las teorías aristotélicas: la idea de la felicidad y el bienestar en el sentido ético de la palabra, más relacionado con el bienestar común y con la profundidad intelectual y moral de individuo.

Aparece, sin duda, el hedonismo, en el ideal americano, y, por tanto, en la obra de Vian, esta concepción más desvinculada de la virtud y próxima al disfrute a través de la belleza, el dinero, etc.

El hedonismo, a menudo vinculado incluso con el narcisismo, constituye un rasgo característico de todos los personajes en la novela *L'Écume des jours*. Sin embargo, si existe un personaje cuya personalidad encaja más con esta faceta es Colin. Al comienzo de la novela, todo gira en torno a él. El cuidado de su aspecto le lleva mucho tiempo y dedicación (Vian, 1996: 19-20). Su piel, su pelo y su ropa deben estar perfectos, parece esencial para él mantener una apariencia impecable y cuidar de sí mismo.

Pero no es el único detalle que nos empuja a ver en él este hedonismo del que hablamos. Su casa también es un remanso de paz, diseñada para su disfrute, un lugar en el que Colin ha habilitado una “salle à manger-studio, dont le tapis bleu pâle et les murs beige-rose étaient un repos pour les yeux ouverts” (Vian, 1996: 24). Además, este *dandy* puede escoger la luz natural a su gusto, combinando el número de soles que necesita para su confort total (Ibid: 22). Su cocinero Nicolas sorprende su paladar con las recetas más exquisitas que pueda imaginar, copiando al cocinero de moda Gouffé, en su receta de anguila (Ibid: 23-24).

No bastando todo este confort que Colin es capaz de generar en su entorno, tiene la suerte de rodearse de jóvenes cuyo olor exquisito y embriagador recuerda a las más delicadas flores. De esta forma, su amigo Chick “se prenait pour une abeille en ruche” (Ibid: 105) en un mundo creado por y para los sentidos. Los tejidos, las melodías, los platos exquisitos, los olores y la luz parecen servir para el disfrute de los personajes, sobre todo de Colin, cuyas preocupaciones se centran, en los primeros capítulos, en su bienestar personal. Él pide una enamorada y, para satisfacerle, el destino le manda a

Chloé. Todos sus deseos se centran en su satisfacción personal y el sino parece estar de su lado.

Ya el personaje de Colin aparece descrito “como el rubio de *Hollywood Canteen*” (Vian, 1996: 20), la comedia musical de 1944. Este dato nos da una pista sobre su vínculo con lo americano, con su estética más en concreto, la del rubio perfecto, atractivo e inaccesible. Todos los personajes se describirán, de hecho, del mismo modo, como estereotipos de belleza del cine americano de la época, reproduciendo incluso sus peinados y su forma de vestir.

La utilización de numerosos términos nos conduce hacia la importancia del hedonismo en la novela objeto de estudio. Así, encontramos términos como “satisfaire” (Vian, 1996: 19, 137, 285, 292), “complaisance” (Ibid: 116), soulager (Ibid: 60), o “rassasie” (Ibid: 89), vinculados a esta satisfacción, a menudo proveniente simplemente de lo sensorial. También encontramos el término “content/contente” hasta en quince momentos. En todos los casos, el término se refiere a los personajes de Chloé, Colin, Isis y Nicolas, siendo mucho más recurrente en Chloé – hasta en seis ocasiones. Por el contrario, el personaje de Alise no se relaciona con la palabra, pues ella no parece contentarse fácilmente. Es más, para ella Vian escoge el siguiente extracto: “Elle se contentait de l’attendre, et se contentait d’être avec lui, mais on ne peut pas accepter cela d’une femme, qu’elle reste avec vous simplement parce qu’elle vous aime” (Vian, 1996: 257). Sabemos que este “se contenter” durará poco, pues el espíritu de lucha de este personaje le impide conformarse con algo establecido.

“Content” supone un adjetivo menos profundo que “heureux” y, precisamente por este hecho, se utiliza más vinculado al personaje de Chloé, para dar esa idea de felicidad aparente y temporal, frente a aquella más profunda y duradera. “Heureux” es el término elegido para Colin, el personaje que experimenta una felicidad más intensa y profunda, resultando en expresiones como “C’est horrible, dit Colin. Je suis à la fois désespéré et horriblement heureux. C’est très agréable d’avoir envie de quelque chose à ce point-là” (Ibid: 71), hablando de sus encuentros con Chloé, o “Je n’ai pas été plus heureux” (Ibid: 83), cuando anuncia a sus amigos su boda. El hecho de compararse con los personajes que lo rodean también provoca en él un sentimiento de empatía, característica muy vinculada a Colin. Así, admite “Il était si heureux que ça lui faisait

énormément de peine” (Ibid: 72). Él es un personaje eminentemente feliz, lo que lo convierte en aún más inconsciente que el resto. Tanto es así, que le basta escuchar su *pianoctel*, aun cuando todo a su alrededor se está derrumbando, para regresar a ese estado de felicidad profunda: “Colin, heureux jusqu’au fond de l’âme, restait assis là, et c’était comme quand Chloé n’était pas malade” (Vian, 1996: 218).

Otra de las temáticas que conecta con este aspecto de hedonismo es, precisamente, la exaltación de la juventud. Como hemos analizado con anterioridad en esta tesis, esta etapa de la vida se refleja en la obra como idílica, en un estado edénico del que la madurez parece intentar arrancar a los personajes.

Esta despreocupación se presenta en muchas de las creaciones vianescas, suponiendo uno de los rasgos esenciales de otra novela del autor: *Vercoquin et le Plancton*<sup>230</sup>. También aparece la misma idea en varios de sus poemas, como observamos en los siguientes versos:

Laissez se baisouiller cette jeunesse heureuse  
Pourquoi les extirper de leur impur purin  
Si leur espoir se borne à frotter des muqueuses? (Vian, 1987: 53).

Sin embargo, y aunque la ligereza con que se tratan algunos temas nos pueda llevar a engaño, Vian no es totalmente ajeno al contexto histórico y social de su época. Esta frivolidad es, al menos en parte, simulada. Varios de sus amigos y familiares fueron prisioneros de guerra, su suegro fue arrestado por resistencia por la Gestapo (Baus, 2002: 39) y la situación política no es del todo ajena para el autor. Es por esto que existe en él una necesidad imperiosa de evasión, de frivolizar sobre cuestiones sociales, pues mirar la realidad de frente es doloroso; el humor y la superficialidad suponen armaduras frente a un mundo hostil y complicado.

---

<sup>230</sup> Además de considerarse su novela más *zazou*, la presencia de fiestas y un ambiente despreocupado suponen algunas de las características que más se destacaron de la novela por parte de los críticos (Marchand, 2009: 240).

### 9.3. La espuma superficial.

La idea de lo superficial sobrevuela el conjunto de *l'Écume des jours*, donde el propio título de la novela remite a ella mediante la imagen de la espuma, que analizaremos más adelante. Con todo, antes de adentrarnos en el significado del título, importa destacar de entrada que en algunos momentos, Vian utiliza la superficialidad para ejercer una crítica, mientras que en otros, la expone como algo esencial y necesario para llevar a cabo juicios más profundos. Se trata, de hecho, del mismo procedimiento que, dentro de la obra, desarrolla el personaje de Partre. Así, cuando se desvela cómo llega Partre a redactar sus ideas filosóficas y creaciones literarias, se nos explica que combina en sus teorías elementos superfluos con los esenciales, a manera de ingredientes en la composición de una bebida, por cuanto mediante esta combinación con lo superfluo, lo esencial puede ser digerido con mayor facilidad. La técnica resulta, cuanto menos, sorprendente. Como si se tratara de una infusión en la que, tanto los posos como el resto del líquido, desempeñan una función de igual importancia:

Partre passe ses journées dans un débit, à boire et écrire avec d'autres gens comme lui qui viennent boire et écrire, ils boivent du thé des Mers et des alcools doux, cela leur évite de penser à ce qu'ils écrivent et il entre et sort beaucoup de monde, cela remue les idées du fond et on en pêche une ou l'autre, il ne faut pas éliminer tout le superflu, on met un peu d'idées et un peu de superflu, on dilue. Les gens absorbent ces choses-là plus facilement, surtout les femmes qui n'aiment pas ce qui est pur (Vian, 1996: 264).

Dejando a un lado la última parte, en la que el autor hace alusión a las mujeres en un tono condescendiente<sup>231</sup>, el resto de la cita es revelador: si se pretende transmitir ideas profundas, se debe rodear la argumentación de cuestiones superfluas y menos profundas, pues es la mejor manera de convertir el contenido en algo más accesible. Parece este fragmento, de hecho, otra de esas declaraciones de intención, como la que nos hiciera el autor ya en el prólogo, sobre la intencionalidad y metodología de su relato.

Siguiendo el mismo concepto de lo superficial, aparece la idea de la espuma, la metáfora de lo que parece y no es, de la vida que se desinfla, se desvanece, y de ella no queda nada, de lo efímero de la apariencia. Lo que permanece en la superficie responde

---

<sup>231</sup> Esta cuestión será analizada en el capítulo XIV de esta tesis, dedicado a la aparente misoginia del autor.

en parte a esa visión de los personajes como mera carcasa como algo que se muestra como resultado, simple imagen externa, ligera, poco consistente, frágil e inestable.

Nada dura, todo es pasajero y se desintegra ante nuestros ojos. Los días y todo lo que vivimos en ellos no son más que algo temporal que termina siendo espuma. Nuestros conflictos más graves y todas las fuerzas contrapuestas que generan colisiones, movimientos, choques, pasan a ser esa espuma, para luego desvanecerse en la nada.

Se ha escrito mucho sobre la simbología del título de nuestra obra, que ha llegado a crear verdaderos problemas en su traducción al inglés. Alistair Rolls ya apunta al término “elusiveness” y la dificultad para encontrar un título equivalente en inglés, por la ambivalencia y las múltiples interpretaciones que de él se pueden hacer (Rolls, 2000: 1). Dos títulos se propusieron, radicalmente diferentes, y que atendieron a lo que cada traductor consideró el “leitmotiv” de la novela: *Froth of the Daydream*, atendiendo al sentido onírico de la obra<sup>232</sup>, y *Mood Indigo*, más cercano al ritmo de blues y al estado de ánimo de los personajes<sup>233</sup> (Rolls, 2000: 1). El primer título sí se acerca al sentido de la espuma, por cuanto mantiene la palabra “froth”. Por su parte, la decisión de obviar el término en el segundo es arriesgada, y nos aleja del famoso y enigmático párrafo:

À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés (Vian, 1963: 156).

La espuma responde a varios intereses narrativos por parte de Vian. Primeramente, el término espuma está íntimamente relacionado con el concepto de humedad, que forma parte del ambiente de la novela. Algunos términos abundan en la misma idea, como: *mousse* (Vian, 1996: 71, 120, 127, 259), *crème* (Ibid: 30, 33, 71, 75, 118) y dentro del mismo concepto *ruisseau* (Ibid: 85, 104, 122). Otros términos como “humidité” y “humide” aparecen en numerosas ocasiones, junto con “fluid” y sus derivados, “goutte” y “gouttelette” o “couler” con mayor insistencia a partir del capítulo XXX de la novela, cuando se produce un fenómeno de licuación del entorno de los personajes.

---

<sup>232</sup> Traducción de Stanley Chapman (London Rapp and Carroll, 1967).

<sup>233</sup> Traducción de John Sturrock (New York, Grove Press, 1968).

La segunda interpretación de la espuma nos llevaría a lo efímero y lo superficial, cuestión que ya hemos comentado con anterioridad y que está estrechamente relacionada con el tema de la juventud y lo superficial de los personajes en la novela.

En un enfoque más etnográfico, no podemos pasar por alto la sociedad francesa en los años 40, más concretamente en la época de la Ocupación, y aún más, en el mundo que se mueve a ritmo de *swing* con los *zazous*. Si analizamos el término “écume”, nuestro misterioso vocablo, que Vian no utilizó por casualidad y a cuya existencia hay que dar seguramente sentido, reúne varias acepciones, entre ellas:

- Mousse blanchâtre qui se forme à la surface d'un liquide agité, chauffé ou fermenté : Enlever l'écume des confitures qu'on vient de faire.
- Mousse blanchâtre formée à la surface de la mer par l'agitation des vagues ou par la rencontre de courants (Larousse.fr<sup>234</sup>).

Ambas definiciones comparten la presencia del término “agité”, “agitation”, y no es descabellado relacionar esta palabra con el *swing* de esta juventud de “démarche syncopée”, ese ritmo que mueve a una parte de la sociedad, “Mouvement harmonieux qui balance sur un rythme à quatre temps” (Loiseau, 1977: 56<sup>235</sup>) que agita los cuerpos para calmar los ánimos, una especie de terapia en movimiento. Lo que queda de esta energía liberada es precisamente la espuma, lo visible de una corriente en subterfugio. En este sentido, Michel Rybalka inauguró el coloquio internacional CERACC (Centre d'études du roman des années cinquante au contemporain) en junio de 2007 en la Sorbona aludiendo a esta idea, tal y como relata Marchand:

Nom commun féminin, l'écume désigne, en effet, différents états de la matière. On parle d'écume de mer, mais aussi d'écume de pot-au-feu, de vin ou de bière en cas d'ébullition ou de pression en milieu fermé d'écume de reflux, d'écume de la société pour qualifier les êtres qui vivent en marge des autres, d'écume métallique constituée de scories de matériaux en fusion [...] « L'écume des jours » serait donc, suggère Michel Rybalka, ce qui reste d'une vie quand on a tout oublié ou ce qui surnage d'une histoire lorsqu'on a procédé au tri des souvenirs. Sel ultime de l'existence, émanation de ce qui est, de ce qui a été ou de ce qui sera, ce processus de décantation se produirait en outre dans un univers clos (comme cela semble être le cas pour Colin et Chloé) (Marchand, 2009: 320).

---

<sup>234</sup> URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cume/27798?q=%C3%A9cume#27651>

<sup>235</sup> Loiseau da esta vez la definición de Johnny Hess “el rey del swing”.



Una cuarta interpretación que resulta totalmente compatible con las anteriores es la que aparece en *la Sirenita* de Christian Andersen<sup>236</sup>. La protagonista sacrifica su cola por el amor imposible del marinero, quien, finalmente la traiciona por otra mujer y ella termina convirtiéndose en espuma.

En este contexto del cuento de Andersen, la espuma se convierte en un estado fronterizo entre la vida y la muerte, así como en un espacio en la delgada línea entre la realidad y lo imaginario, entre el sueño y la vigilia. La relación con los binomios realidad-ficción y sueño-vigilia ya ha sido apuntada por Alistair Rolls: “Here, “écume” will be seen as a state of being where desire and reality are one, where dreams can and should come true, whereas “jours” represent the world as it is when dreams are left or put back on the shelf to gather dust and decay” (Rolls, 2000: 2). Aquí, Rolls analiza este concepto de “azar objetivo”, de la confluencia de los dos mundos y lo aplica a la dualidad de dos realidades: día y noche, vigilia y sueño (Rolls, 2000: 7). Con todo, quizá sería más productivo analizarlo en términos de vida y muerte y en esa línea entre ellas, que solo algunos pueden habitar.

Su primer sentimiento fue de alegría, pues ahora iba a tenerlo en sus dominios; pero luego recordó que los humanos no pueden vivir en el agua, y que el hermoso joven llegaría muerto al palacio de su padre. No, no era posible que muriese; por eso echó ella a nadar por entre los maderos y las planchas que flotaban esparcidas por la superficie, sin parar [...] Hundiéndose en el agua y elevándose nuevamente, llegó al fin al lugar donde se encontraba el príncipe (Andersen, 1837: 5).

Este pasaje del cuento de Andersen recuerda enormemente al descrito con anterioridad en la novela objeto de estudio.

À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés (Vian, 1963: 156).

Ella consigue atravesar esa frontera entre la vida y la muerte, la materia en la que las sirenas dejan de ser, el paso intermedio entre la existencia y la nada. La misma idea se presenta en el siguiente fragmento:

---

<sup>236</sup> Este relato del autor Hans Christian Andersen fue publicado en 1837 y forma parte de los clásicos universales que conforman el imaginario colectivo de nuestra sociedad y de aquella en la que fue escrita *l'Écume des jours*. Comparte con la obra la descripción de un ambiente acuático, la abundancia vegetal y de flores y el tema de la melena que la protagonista pierde, así como una gran similitud en muchos de los pasajes que pasaremos a analizar a continuación en este capítulo.

Varias noches lo vio navegando en su preciosa barca, con música y con banderas ondeantes; ella escuchaba desde los verdes juncales, y si el viento acertaba a cogerle el largo velo plateado haciéndolo visible, él pensaba que era un cisne con las alas desplegadas (Ibid: 6).

El tratamiento de la naturaleza y el énfasis en la utilización de metáforas florales también se encuentran en ambos relatos. Cabe destacar el uso del lirio blanco, flor que queda asociada en la novela con el personaje de Chloé, y que ella lleva en el día de su boda. Obsérvese la semejanza entre ambos extractos:

Elle tenait une gerbe de lis et un bracelet de feuilles de lierre, toutes neuves et vernies de frais, brillait à côté de son gros bracelet d'or bleu. Sa bague de fiançailles était pavée de petits diamants carrés ou oblongs qui dessinaient en morse le nom de Colin (Vian, 1996: 106).

Y le puso en el cabello una corona de lirios blancos; pero cada pétalo era la mitad de una perla, y la anciana mandó adherir ocho grandes ostras a la cola de la princesa como distintivo de su alto rango (Andersen, 1837: 4).

Entonces, surge la tragedia, la tristeza se apodera de la sirenita y ella deja de cuidar de las flores, como lo hiciera Ceres en el famoso relato mitológico<sup>237</sup> o Chloé, que comienza a marchitar la naturaleza a su alrededor cuando el nenúfar invade su pecho. La similitud entre la actitud de ambas mujeres es notable, pero aún lo es más el efecto que esto provoca en la naturaleza, que se va adueñando del entorno del mismo modo que en *l'Écume des jours* la piedra y lo vegetal van ganando terreno a la civilización humana, impidiendo, además, que se filtre la luz del sol.

Su único consuelo era sentarse en el jardín, enlazando con sus brazos la hermosa estatua de mármol, aquella estatua que se parecía al guapo doncel; pero dejó de cuidar sus flores, que empezaron a crecer salvajes, invadiendo los senderos y entrelazando sus largos tallos y hojas en las ramas de los árboles, hasta tapar la luz por completo (Ibid: 6).

La idea de trascendencia transmitida por ambos textos también es similar.

Nosotras podemos alcanzar la edad de trescientos años, pero cuando dejamos de existir nos convertimos en simple espuma, que flota sobre el agua, y ni siquiera nos queda una tumba entre nuestros seres queridos. No poseemos un alma inmortal, jamás renaceremos; somos como la verde caña: una vez la han cortado, jamás reverdece. Los humanos, en cambio, tienen un alma, que vive eternamente, aun después que el cuerpo se ha transformado en tierra; un alma que se eleva a través del aire diáfano hasta las rutilantes estrellas (Andersen, 1837: 7).

---

<sup>237</sup> Esta cuestión se ha analizado en el capítulo 8.1. de esta tesis, titulado “Ceres la diosa *des moissons*”.

Como analizaremos más adelante en esta tesis<sup>238</sup>, Chloé trasciende a través del agua y Alise lo hace utilizando el fuego. De hecho, su desaparición también tiene ese mismo matiz de “ascenso en el aire”, como observamos en el siguiente extracto:

[...] le feu se débattait contre les Pompeurs et parut s'élever rapidement, dégageant la zone basse qui semblait s'éteindre. Il restait au milieu des cendres sales une brillante lueur, plus brillante que les flammes. La fumée disparut très vite, aspirée vers l'étage du dessus. Les livres s'éteignirent, mais le plafond brûlait plus fort que jamais. Il n'y avait plus, près du sol, que cette lueur (Vian, 1996: 278).

La sirenita busca, así, desesperadamente, su amor, para poder optar a esta trascendencia, para no vagar por el mar sin rumbo. El matrimonio es, como en muchos otros relatos fantásticos, la solución a los problemas de la muchacha. Sin embargo, y a través de numerosos guiños que Vian hace a la obra de Andersen, el mito sirve para demostrar justamente lo contrario: si la sirenita se hubiera casado habría comenzado en ese momento la desgracia para ella, pues el matrimonio es para nuestro autor, como vemos en *l'Écume des jours*, la fuente de toda desgracia. El compromiso mata, viene a asegurar Vian, al tiempo que el personaje de Andersen afirma:

Así, pues, ¿moriré y vagaré por el mar convertida en espuma, sin oír la música de las olas, ni ver las hermosas flores y el rojo globo del sol? ¿No podría hacer nada para adquirir un alma inmortal? (Andersen, 1837: 7).

Continuando con las similitudes con la obra de Andersen, en el caso de nuestra heroína Alise, no es otra mujer, sino Partre quien le arrebatará a su amado, quien le hace creer que lo ha salvado de las garras del mar y al que él decide seguir en una desmesurada obsesión. El amor ha acabado con nuestra marina protagonista del cuento del que sabemos que Vian se empapó culturalmente en su infancia, como lo hiciera con Carroll<sup>239</sup>. Y no será sino sacrificando su cabellera, como Alise alcanzará la inmortalidad, un claro ejemplo de intertextualidad con las hermanas de nuestra “sirenita” que sacrifican sus cabellos.

Así parte Alise, como el ave Fénix, todo llama, como nuestras protagonistas de la otra historia lo hicieran en la espumosa agua marina: “Sous une poutre de fer tordue,

---

<sup>238</sup> El análisis de la trascendencia en Alise y Chloé a través del fuego y el agua respectivamente será llevado a cabo en el capítulo X de esta tesis.

<sup>239</sup> Paul Vian reunió en la villa *des Fauvettes* una amplia biblioteca en la que se encontraban entre otros muchos autores Charles Perrault, Hans Christian Andersen, los hermanos Grimm y Lewis Carroll (Marchand, 2009: 19). La influencia de estos autores es esencial para comprender esta novela en la que Vian hará continuos guiños a las obras que leyó en su infancia.

il aperçut l'éblouissante toison blonde. Les flammes n'avaient pu la dévorer, car elle était plus éclatante qu'elles. Il l'enfouit dans sa poche intérieure et sortit" (Vian, 1963: 278).

Pero en el continuo doble juego al que Vian nos tiene acostumbrados, no es solo Alise quien toma rasgos de esta "sirenita". Chloé, ya en el capítulo XXIII "avait du mal à se tenir debout" (Vian, 1996: 116). Como la protagonista del cuento de Andersen, Chloé parece tener problemas para adaptarse al mundo. Recordemos que la criatura marina sufría terribles dolores cada vez que intentaba ponerse de pie.

Las referencias intertextuales, en este capítulo, más en concreto las procedentes de sus influencias americanas e inglesas, ayudan a crear un ambiente en el que el lector se siente cómodo. Los arquetipos son conocidos por todos, y, al igual que en el capítulo anterior de esta tesis, dedicado a lo mitológico, identificar las referencias y los guiños resulta sencillo.

Por otra parte, el cuento de Andersen, otra referencia intertextual, tiene el mismo objetivo, provocar una lectura que mezcla numerosos planos. Estos planos están siempre presentes en la creación vianesca y entre ellos podemos encontrar el de la sociedad en que se lee la obra, con sus propios arquetipos, el plano de lectura mitológico clásico, los modelos americanos que Vian toma como referentes, escenas bíblicas con mensajes profundos y cuentos clásicos con moralejas conocidas por todos. Cada mito, leyenda o historia se convierte en la carcasa superficial que recubre el verdadero relato, en ocasiones incluso creando ideas contradictorias. De esta forma, lo superficial se mezcla con lo trascendental, diluyéndose en una mezcla "fácil de digerir"<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> En este punto hacemos referencia al apartado 9.3. de este mismo capítulo de la tesis, en el que se explica la idea de superficialidad y de ideas filosóficas profundas, así como la mezcla de ambas.

## CAPÍTULO X. ALISE Y CHLOÉ, LA MUJER GLOBAL.

*Con las mujeres no hay manera*<sup>241</sup>.

En un primer acercamiento a la obra de Vian uno podría pensar que los personajes femeninos son un mero accesorio de decoración, que aparecen solo por el hecho de ser bellas. Ciertamente es que todas las mujeres de la obra son verdaderas musas para el ideal de belleza de la época, esa mezcla entre la virtud de juventud que otorgara Disney a las protagonistas de sus dibujos y la sensualidad propia de las pin-up. Con este acercamiento, parecen relegadas a un lejano segundo plano, pero nada es accesorio en Vian, y menos la mujer. Una lectura demasiado rápida nos puede llevar a error. Al profundizar en determinados personajes, como el de Alise, podremos comprobar los matices y la profundidad que se nos presentan. “Les romans de Vian se lisent vite. Alors, ralentissez. L’image de la femme, les formes de l’espace, les auteurs qui l’ont inspiré, de Kafka à Faulkner: autant de sujets à découvrir entre les lignes” (Duchateau, 2004: 51).

La mujer constituye, como veremos en el capítulo que nos ocupa, el elemento de profundidad de la obra, más preocupada por la parte intelectual que sus compañeros masculinos, demasiado ocupados por lo superficial y centrados en el hedonismo y la satisfacción inmediata de sus deseos. Ellas juegan un papel de cohesión, tejiendo telas que unen personajes, estableciendo la estructura profunda de la obra. Ellas, proyectadas desde el punto de vista de los hombres, son las verdaderas responsables de la acción.

En toda la obra de Vian, observamos una temática común, una poética propia del autor que parece centrarse en las dicotomías: “[...] all Vian’s novels play on social divisions (between adolescent and adult, black and white, man and women, human and robot) [...]” (Scott, 1998: 119). La imagen de la mujer se forma gracias a una nueva dicotomía que subyace bajo la de hombre-mujer, y es la de “mujer objeto-mujer sujeto”, encarnadas en los personajes de Chloé y Alise respectivamente. Solo gracias a estos dos prismas desde los que observar la feminidad, tendremos una visión algo más global de

---

<sup>241</sup> Título de la novela de Boris Vian publicada por Scorpion en 1950, en Bourgeois en 1993 y en Livre de Poche en 1996 (Marchand, 2009: 377). Se publicó bajo uno de los pseudónimos más famosos del autor – Vernon Sullivan – y su título original es *Elles se rendent pas compte*.

lo que significa ser mujer y joven en los años 40. Y es que, igual de esencial es la característica de generar la acción que la de ejecutarla, ser el fin último de la vida de Colin, y actuar, como Alise, para destruir a Partre, culpándolo de sus desdichas y de uno de los grandes males de la sociedad: las modas que todo el mundo sigue.

En la novela, la mujer es débil y fuerte, es pasiva y activa, es generadora y destructora, agua y fuego. Lo que no es, porque ninguno de los personajes lo es, es mala o buena. *L'Écume des Jours* no es un manual de moral, no hay juicios de valor sobre los personajes ni ninguna de sus actuaciones, porque, como Vian expone en el prólogo: “Il faut se garder d'en déduire des règles de conduite: elles ne doivent pas avoir besoin d'être formulées pour qu'on les suive” (Vian, 1996: 17).

Chloé y Alise conforman, así, las dos caras de una misma moneda; llegado el momento de su final, los papeles se invierten: Alise, la mujer natural, muere por culpa de la sociedad (Gauthier, 1973: 140) mientras Chloé, la del perfume doblemente destilado (Vian, 1996: 85), la civilizada por definición, termina engullida por la propia naturaleza en su espiral de destrucción.

Ambos personajes, sin embargo, permanecerán, en una especie de trascendencia que, además, las hace renacer fusionadas, o intercambiadas en la novela *L'Herbe Rouge*<sup>242</sup>, gracias a la magia de la transtextualidad. En *L'Herbe Rouge*, dos ancianas llamadas Héloïse y Aglaé (Vian, 1962: 154) hacen a Wolf reflexionar sobre su relación con el amor y las mujeres, con dos nombres que parecen mezcla fonética de las Chloé y Alise de *L'Écume des jours*.

### **10.1. Chloé y el jazz. Duke Ellington y el jungle.**

El nombre del personaje –Chloé– ya aparece en una nota de Vian de 1949 “la révélation d'un air de jazz magique qui s'incarnera dans une belle jeune femme” (Bourgeois, 1981: 1274). Nace así un personaje esencial, el hilo conductor de la novela,

---

<sup>242</sup> *L'Herbe Rouge*, publicada en 1950 en ediciones Toutain, constituye una de las creaciones más enigmáticas del autor. En ella, Wolf hace un recorrido hacia el interior de su subconsciente y numerosos críticos afirman que es su novela más autobiográfica.

comienzo y fin de una historia de amor como el jazz, sensual y melancólica, alegre, pero con un toque amargo. Ella encarna la esencia del amor puro y de la belleza, que son para Vian las únicas motivaciones válidas para la vida (Vian, 1963: 17).

Chloé es la belleza espléndida y frágil, el prototipo de mujer perfecta, algo pasiva, que se deja llevar por los acontecimientos, no lucha contra su destino y se deja cuidar por Colin, perfecto gentleman de película romántica.

Se trata de un nombre poético y mítico. No sólo responde al *jungle* de Ellington<sup>243</sup>, sino que además corresponde a la diosa de la mitología relacionada con la naturaleza y la vegetación, Ceres<sup>244</sup>. Tiene, así, el doble valor de mitología romana y estereotipo americano, tal y como apunta Pestureau: “fatalité antique et détresse moderne” (Pestureau, 1996: 10).

Chloé nace de un arreglo de Duke Ellington (Vian, 1996: 65), huele a orquídeas (Vian, 1996: 85) y tiene las manos frías (Vian, 1996: 66). Quizá no consigamos tener una idea clara de la importancia que le concede a la trascendencia, o cuáles son exactamente sus temores, pero conocemos con bastante precisión las sensaciones que desata en los demás personajes, especialmente en Colin. Esto se lleva a cabo esencialmente con la descripción del entorno sensorial que la rodea, que establece vínculos y relaciones entre todos los personajes de la novela. Es el único personaje que se muestra totalmente opaco, inaccesible, que no se deja “ver por dentro” en ningún momento, exenta de reflexiones y monólogos interiores. Vian la transforma desde bien pronto en la novela, en un objeto, de forma tan clara que se convierte en una materia que llena espacio, un “vórtice atrapa vida” carente de opinión. Tanto es así que el propio Colin relaciona a Chloé con el cofre en el que guarda sus *doublezons*. De hecho, no deja de sorprender que un personaje al que ya conocemos por su generosidad se pare a contar el dinero que “invierte” en hacer feliz a su mujer y que ella termine convirtiéndose en la

---

<sup>243</sup> Recordemos que Duke Ellington, además de haber pertenecido al círculo de amistades de Vian, es en compositor de varias de las piezas musicales que aparecen en la novela. La propia canción de *Chloé, girl of the swamp* es creación suya, como hemos analizado con anterioridad en el capítulo 4.1. y 4.5., centrados en la parte más biográfica. Cuando hablamos de *jungle*, a menudo nos referimos a la música negra creada por Duke Ellington, caracterizada por una fuerte percusión.

<sup>244</sup> Este aspecto ha sido analizado en el capítulo VIII de esta tesis, vinculado a lo mitológico en la novela.

metáfora materialista del cofre, cuya imagen es evocada inmediatamente después de la de Chloé:

Puis, il se releva. Il resta debout pendant quelques instants, s'étonnant de l'énormité des sommes qu'il avait dû engager pour donner à Chloé ce qu'il jugeait digne d'elle et sourit en pensant à Chloé 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, et il s'astreignit brusquement à penser au coffre parce que ce n'était pas le moment de penser à ces choses-là (Vian, 1996: 143).

Aunque se trata de una imagen de sensualidad que sucede en la mente de Colin, resulta relevante la cadena de pensamientos que pasan por su cerebro y el orden en el que se producen: la sábana que se levanta para observar el cuerpo de Chloé y el cofre que se abre para comprobar los gastos que su marido ha realizado por ella.

Esta relación establecida entre la mujer y el cofre nos recuerda también al mito de Pandora, aquella que trajo la desgracia al mundo. La idea de la mujer relacionada con la abundancia y la tragedia que sucede después de toda alegría se asemejan en la leyenda y en *L'Écume des jours*.

Pandora es otra versión de la idea de la mujer que trae abundancia al mundo. La historia posterior de Pandora, mucho más pedante y masculina, de la que se extrae la noción de que toda mujer acarrea consigo un baúl de problemas, es simplemente otra manera de decir que la vida está llena de aflicciones. Huelga decir que la vida acarrea problemas; en cuanto el tiempo se pone en movimiento, padecemos penas y desastres. Allí donde hay abundancia, hay también sufrimiento (Campbell, 2015: 307).

Chloé está ligada además a una flor, un nenúfar, que desencadena el principio del fin de la pareja, una metáfora de la enfermedad que crece dentro de Chloé, asfixiándola y destruyendo su cuerpo, símbolo de la belleza y la juventud<sup>245</sup>.

El jazz, como Chloé, es alegre, pero “surgido de la tortura, de la esclavitud y la muerte” (Pestureau, 1996: 10). Ella es símbolo del destino que hace justicia, de un sufrimiento en cierto modo merecido, una especie de karma, o al menos un ajuste de cuentas entre la naturaleza y el humano. Este blues, o el jazz que sirve de banda sonora a la obra, conforman la melodía perfecta para acompañar los presagios, melancólica y angustiosa: “[...] le blues noir, transposant en littérature le style jungle du Duke des

---

<sup>245</sup> El análisis de la simbología que encierra esta flor será desarrollado en el capítulo XI de esta tesis, que tiene por título “Las flores de Vian”. En el caso de Chloé, está relacionada esencialmente con dos flores: el nenúfar y los lirios.



années quarante: vie lumineuse et moiteur étouffante, harmonies brillantes, solaires et résonances mélancoliques, inquiétantes, sinistres” (Pestureau, 1996: 9).

El jazz está, además, directamente relacionado con los pantanos y las ciénagas. Su lugar de procedencia es Estados Unidos. Nueva Orleans es la cuna de este ritmo, Memphis la del blues y Davenport uno de los lugares más importantes en cuanto a festivales de jazz. Además, la novela *Pylon* de Faulkner se sitúa en Memphis, y hemos señalado con anterioridad que será una fuente de inspiración para Vian, en concreto para *L'Écume des jours* (Smith, 1982: 204). Las tres ciudades aparecen en la trama, así como otras muchas referencias a esta pasión de Vian, que él pudo expresar gracias a su trabajo como trompetista y crítico de jazz.

La música está muy relacionada con Chloé, como hemos dicho con anterioridad. Tanto es así que ella misma “nace” de la creación de Duke Ellington con las mismas características que la melodía, melancólica y sensual, de Luisiana. Además, a medida que lo cenagoso se va apoderando de la novela, cuestión que es paralela al avance de la enfermedad- nenúfar en el pulmón de ella, el lazo que une la parte melancólica del jazz se hace más fuerte. Rodea así el ambiente y modifica la arquitectura de la casa. Al poner “The Mood to Be Wooed” en el tocadiscos, la habitación de Chloé se redondea. La música, como la naturaleza, tiene la capacidad de cambiar físicamente la realidad.

Chloé surge, en la novela, de las palabras de dos personajes masculinos, en una especie de invocación. El primero que la nombra es Nicolas, quien aconseja a Colin este ritmo musical para bailar el *bigle moi* y que no resulte tosco.

– Je conseille à Monsieur un tempo d’atmosphère, dans le style de *Chloé*, arrangé par Duke Ellington, ou du *Concerto pour Johnny Hodges...* dit Nicolas. Ce qu’outre-Atlantique on désigne par *moody* ou *sultry tune* (Vian, 1996: 49).

Algo había ya en Chloé. Antes de que “surja” el personaje de estas palabras, su nombre ya estaba relacionado con lo triste, lo angustioso, lo sofocante. “Sultry” implica, de hecho, el ambivalente concepto de “abrasador” y “sensual”. Nuestra Chloé porta los dos significados, en un personaje que se presiente siniestro incluso antes de “existir” en la trama. Solo su nombre ya lleva impreso el *pathos* de la tragedia.

De este modo, todo comienza con una recomendación musical, pero, obviamente, no se detendrá ahí. Después: “Colin choisit *Chloé*, comme le lui avait

recommandé Nicolas et le centra sur le plateau du pick-up” (Vian, 1996: 51). La “escogió” frente a las demás y puso en marcha la maquinaria del destino, después reforzada por la llamada de Colin, que plantea a Nicolás con insistencia: “Je voudrais une âme sœur du type de votre nièce...” y “[...] j’ai tant envie d’être amoureux...” (Vian, 1996: 55). En este caso, como ya hemos visto en otros ejemplos, los deseos de Colin se cumplen casi de forma inmediata: si a él le gustaba la luz, dos soles aparecían, uno a cada lado del pasillo de la cocina (Ibid: 22), y si lo que quiere es una mujer a la que amar, así será.

En el momento en que se conocen Chloé y Colin, incluso antes, cuando Colin la visualiza, la descripción se hace a través de los ojos de él. Así será hasta que el trágico destino (enfermedad para ella y trabajo absurdo para él) los separe, momento en que veremos a Chloé con la mirada de Isis, Nicolás, Alise o Mangemanche.

La historia de este personaje es trágica, amarga desde el principio, por muy dulce y desenfadada que nos la quiera mostrar Vian en un comienzo. Así, Chloé termina por ser vencida por el nenúfar y se rinde ante la enfermedad. Se trata de un personaje que será derrotado por su propio *pathos*, un personaje débil de nacimiento y que no dispone de la fuerza suficiente para afrontar la vida.

Existe, de hecho, un arquetipo de personaje doliente, el eterno enfermo al que, en cierto modo, se le culpa de su propio destino. Se piensa, incluso, que es su propia fragilidad psicológica, una falta de fortaleza, lo que provoca su enfermedad. En este contexto, Susan Sontag nos explica<sup>246</sup>, en un análisis sobre el enfermo tuberculoso: “Se celebra la tuberculosis como la enfermedad de la víctima nacida víctima, propia de gente sensible, pasiva, no lo bastante apegada a la vida para sobrevivir” (Sontag, 2011: 22).

Aún en su pasividad y siendo víctima de la enfermedad, Chloé se erige como personaje motor de la trama que avanza a su alrededor, en círculos, y de la que ella se ha convertido en vórtice de destrucción. De la misma forma, el entorno actúa con ella de forma mimética: cuando cae enferma su hogar se va apagando, redondeando y haciendo

---

<sup>246</sup> La autora hace referencia a los significados metafóricos de la enfermedad a través de los siglos, que analiza en cada contexto y estudiando el tema en varios autores de la literatura universal; aquí, en concreto, está relatando cómo se usaba la enfermedad como metáfora en los siglos XIX y XX. Esta cuestión de la enfermedad como metáfora será analizada en esta tesis en el capítulo XII.

cada vez más líquido. El mundo entero se convierte en espejo de su estado de salud y ánimo.

Chloé es, además, la personificación de lo correcto, lo que debe ser y lo previsible. Incluso cuando Colin la describe en la primera etapa de su amor, sus palabras parecen frías, artificiales, constituyendo casi un cliché: “Chloé, vos lèvres sont douces. Vous avez un teint de fruit. Vos yeux voient comme il faut voir et votre corps me fait chaud...” (Vian, 1996: 89). En este capítulo XVI (Ibid: 89-90) de nuestra novela, de hecho, todo nos lleva al cliché del amor romántico, incluso la métrica, compuesta en su mayor parte por heptasílabos, mezclando prosa y verso en unos párrafos en los que existe incluso rima.

Tres niñas bailan y cantan “une ronde toute ronde et la dansaient en triangle” (Ibid: 89). Esta es la única frase del capítulo que nos hace abandonar el ambiente romántico gracias al absurdo y el choque de términos. Sin embargo, todo el capítulo ofrece una exaltación del amor en su versión más convencional, incidiendo en la musicalidad del ritmo<sup>247</sup>.

Quand vous êtes loin de moi, je vous vois dans cette robe, avec des boutons d’argent, mais quand la portiez-vous donc ? Non, pas la première fois ? C’était le jour du rendez-vous, sous votre manteau lourd et doux, vous l’aviez contre votre corps (Ibid: 90).

Este momento de la trama, momento cúspide del enamoramiento entre Colin y Chloé, por su métrica y por los términos utilizados, recuerda a un musical, en el que de repente los personajes comienzan a bailar y cantar en una exaltación desmedida del amor. Esta cuestión, conociendo la dinámica de la trama de Vian, solo puede significar una cosa: se acerca la tragedia.

## **10.2. Alise: de la Alicia de Carroll al feminismo de Beauvoir.**

Alise es la primera mujer en aparecer en la novela (si consideramos el ratón en otro orden de personaje totalmente diferente, ya que su función, como ya hemos analizado, es distinta) y lo hace definiendo con claridad sus valores desde el principio.

---

<sup>247</sup> Se trata de un capítulo escrito en secuencias de alejandrinos.

Sobrina de Nicolas, estudia filosofía y es una gran admiradora de Jean Sol Partre. Pero, como es ya costumbre en la novela, no es ella quien se define, sino que se nos presenta en una conversación sobre ella que entablan Nicolas y Chick: “– Bonjour, Nicolas, répondit Chick. Est-ce que vous n’avez pas une nièce qui s’appelle Alise ?” (Vian, 1996: 27). Este primer personaje femenino no solo irrumpe en la novela a través de una conversación entre otros dos –hombres–, sino que, además, se introduce a través de una pregunta en negativa. Se trata de una manera de presentación poco directa, marcándose, de partida, una distancia emocional del lector con respecto a ella. Se trata más de una insinuación que de una introducción del personaje en escena. Contrariamente a lo que puede suponerse de forma inmediata y superficial, esto no crea sino más intriga y una curiosidad que la mantendrá como protagonista de la conversación y del capítulo. De hecho, esta parte tendrá como broche final la preparación del cóctel *Loveless Love* (Ibid: 30)<sup>248</sup>, en una clara referencia a lo que será la relación de Alise con Colin.

La descripción inmediata de Alise remite a su aspecto físico: “– Si, Monsieur, dit Nicolas. Une jolie jeune fille [...]” (Vian, 1963: 27). Como quien habla de un coche o un reloj, la primera referencia que se hace a uno de los personajes centrales de la novela no se lleva a cabo solo a través de una descripción física, sino que además se establece una valoración de esta última. El color de sus ojos y de su cabello lo conoceremos más adelante, cuando el encuentro con Colin se haga efectivo. De momento solo sabemos que, a juicio de su tío Nicolas, es una joven bonita.

Esta condescendencia con la que Vian trata a su primer personaje femenino forma parte de una estética en la que los estereotipos femeninos van a ser la tónica.

Ya habíamos encontrado una expresión casi calcada de esta, referida a Alise (“une jolie jeune fille”) para definir a Chloé en la nota de 1949<sup>249</sup>: “une belle jeune femme”. Esta variación, aparentemente no significativa, de hecho sí lo es. Chloé, desde un principio, queda retratada como la encarnación del ideal de mujer, como poseedora de la belleza absoluta, a través de un término –“belle”– mucho más conceptual que

---

<sup>248</sup> Esta canción ya ha sido analizada en esta tesis como presagio del desamor en el capítulo V.

<sup>249</sup> Esta nota de 1949 había pasado desapercibida. En ella se afirmaría que el personaje de Chloé y su inspiración musical datarían de 1943: “la révélation d’un air de jazz magique qui s’incarnera dans une belle jeune femme” (Vian, 1996: 7).

“jolie”, calificativo que remite a Alise. Así, se marca este primer matiz, derivado del contraste “belle” / “jolie”, con el que se establece de un lado, la belleza sublimada de Chloé, y de otro, la superficial de Alise, con su cualidad terrenal, más prosaica y “viva” en el sentido amplio de la palabra.

Por su parte, la oposición “jeune fille” / “jeune femme”, referida a una y otra, incide en un segundo matiz que las distingue: el de su aparente diferencia de edad. De esta manera, aunque los dos personajes tengan la misma edad, Chloé parece definida como una persona mayor, gracias al efecto que produce ese contraste “femme-fille”. Por lo demás, la percepción de esta diferencia de edad que conlleva su asociación con el término “femme” explica la impresión de madurez que confiere a la figura de Chloé y que la hace más susceptible de casarse, frente a la idea de inmadurez y juventud que se desprende del término “fille” con el que se asocia a Alise. En este contexto, resulta significativa la escena en la que Chick y Colin debaten sobre la posibilidad, para el primero, de casarse con Alise, a lo que él responde: “Elle est trop jeune...” (Vian, 1996: 86), aún sabiendo que es exactamente de la misma edad que Chloé.

A partir del capítulo XXXI, de hecho, el término “fille” desaparece, hasta la última frase de la novela. Cuando Colin se enfrenta a la idea de enfermedad de su esposa en la pista de patinaje, la muchacha desaparece para dejar paso a la mujer. El mecanismo de corrupción de la juventud y la belleza se ha puesto en marcha, el proceso de maduración ha comenzado y ya no hay vuelta atrás.

Sin embargo, el tratamiento que el resto de los personajes otorga a Chloé es muy paternalista y ella irá adoptando progresivamente actitudes infantiles. Una de las escenas más ilustrativas de esta evolución se desarrolla cuando Colin insiste en que ella se tome la medicina y esta le chantajea pidiendo besos a cambio. “Prends-la, ma Chloé, tu seras gentille ! – Je veux bien, dit Chloé, mais alors tu m’embrasseras ! [...] – Mon Colin, embrasse-moi, je suis très vilaine. Donne-moi deux pilules” (Vian, 1996: 177). El Doctor Mangemanche también muestra una actitud paternalista hacia Chloé, a la que llama “mon petit” continuamente. Un bebé o un cachorro son las imágenes que de ella ofrece el resto de los personajes. Lo mismo ocurre con el lector, quien asiste con ternura a la caricia de Colin, que “prit le cou gracieux entre ses doigts, sous ses cheveux, comme on prend un petit chat” (Vian, 1996: 119).

Si nos centramos en la importancia que cada uno de los personajes otorga a lo cultural, encontramos un dato llamativo. Alise es el único personaje de la novela del que se citan los estudios. Ciertamente es que podemos suponer que Chick ha realizado estudios de ingeniería, dado que esa es su profesión, pero Vian no hace referencia en absoluto a esta formación, solo a su puesto de trabajo. El caso de Alise es distinto, por cuanto el autor insiste en mencionar sus estudios de filosofía, aunque los presente con una cierta ironía por parte de Nicolas, quien narra este hecho con un matiz de vergüenza. Alise es, pues, una intelectual que ha detenido sus estudios a causa de su relación con Chick. Ha perdido su norte por él como tantas mujeres han hecho por sus parejas y maridos. Sin embargo, ella tiene salida, tal y como se entrevé en el pensamiento de Chick, que valora la idea de impulsarla a continuar con sus estudios, de preservar su libertad. Afirma, de este modo, en una de sus ensoñaciones:

Elle pourrait retourner chez ses parents et reprendre ses études. Après tout, cela ne faisait qu'un léger retard. On peut rattraper rapidement les cours qu'on a manqués. Mais Alise ne travaillait plus guère. Elle s'occupait trop des affaires de Chick et de lui faire à manger et de repasser sa cravate (Vian, 1996: 258).

Se tratará, en efecto, de una fase de estancamiento pasajera. Alise, incluso habiendo demostrado una personalidad firme, se ve absorbida por Chick y renuncia temporalmente a su verdadero “yo”, lo aparca por amor. Esa renuncia es, sin embargo, una negación de su identidad que no durará mucho, nada puede detener al huracán Alise.

Todo ello contribuye a humanizar el personaje, con rasgos de debilidad y de inseguridad. Otro momento de humanización del personaje es aquel en el que Vian nos presenta a una Alise insegura que necesita reafirmar su belleza mostrando su cuerpo desnudo a Colin en el capítulo LIII. También tiene sus miedos y pide a gritos un apoyo que Chick no le está dando. Se encuentra perdida y admite que habría hecho cualquier cosa por él, habría, incluso, trabajado, estropeando sus manos y volviéndose “laide” (Vian, 1996: 252), aceptando su desgaste por él. En estas circunstancias, ella se convierte temporalmente en un personaje desvalido al que Colin protege y, al mismo tiempo, en una tentación que se muestra ante él para desvelarle lo que pudo haber sido (Ibid: 253-255). Más humanizada que nunca, observamos su debilidad con cierta lástima, hasta que Vian la describe nuevamente al final del capítulo: “Elle ne pleurerait

plus, mais elle n'avait plus l'air d'être là" (Ibid: 255). La Alise derrotada da paso a la decisión y la fuerza de la acción, tras lamentarse por lo que no fue, el siguiente paso es hacer efectivo lo que ella cree que debe ser.

### 10.2.1. Alise y "la garçonne". El feminismo y Beauvoir.

Alise es el personaje femenino que personifica la libertad. Esta "enfant du boogie-woogie"<sup>250</sup> aparece como radicalmente opuesta al estatismo de Chloé. Con un gran poder de decisión y una personalidad arrolladora, tiene una actitud dinámica frente a la vida. Así la describe Pestureau en su *Dictionnaire des personnages Vian*:

Alise. Très jolie, ce qui signifie souvent belle et fascinante dans l'écriture de Vian volontiers amateur de litote quoi que l'on pense. Cette blonde aux yeux bleus a la peau fraîche et dorée ; comme elle est dans L'Écume des jours la première image de la séduction féminine et que les blondes tiennent une place de choix dans la vie et l'œuvre de l'auteur, on a pu affirmer qu'elle joue un rôle passionnel plus grand que Chloé. Est-il nécessaire de valoriser Alise aux dépens de son amie ? Ne sont-elles pas complémentaires ? Blonde éclatante donc, Alise a tout de la pin-up : une poitrine qui sait se faire provocante, une taille fine, des bras et des mollets ronds. Ajoutez un parfum naturel exhalé de ses boucles abondantes qu'orne à l'occasion une orchidée mauve... Elle s'habille jeune et élégant, un peu pré-Courrèges en blanc et jaune pour la patinoire, ou classique, robe de laine claire ou tailleur style Duchesse de Bovouard [...] (Pestureau, 1984: 18).

Es el único personaje de la novela que se mueve por su propia voluntad. En un entorno de aparente "anestesia" en la que los personajes parecen someterse a la infernal máquina del destino. Formando un terrible engranaje en el que van encajando, con mayor o menor oposición, ella parece ser la única despierta realmente. Esta lucidez frente a los hechos que van degradando el entorno, y su paulatino rechazo a unos valores con los que se identifica cada vez menos (el maniqueísmo y la adoración incondicional e irracional por Partre) la convierten en una mente crítica que se enfrenta a la sociedad y acaba –literalmente– con el elemento con el que está en desacuerdo<sup>251</sup>. La libertad es una característica esencial de este personaje que la opone radicalmente al resto de la novela. Ella misma afirma tras sufrir la decepción amorosa de Chick, en el momento en que va a cometer el asesinato de Partre: "Il est trop engagé, je trouve, dit

---

<sup>250</sup> En la novela, se establece una relación entre el nacimiento de Alise y el sensual baile del "biglemoi" nueve meses antes. Este baile se explica detenidamente en el capítulo VII de la novela (Vian, 1996: 50-51) y, como señala Pestureau en su nota al pie (Ibid: 53) el "biglemoi" es claramente un guiño al boogie-woogie y su contraste con la melancolía del blues.

<sup>251</sup> Hablamos aquí del asesinato de Partre, pero también del bibliotecario, como difusor de su cultura. Así nuestra heroína destruye la posibilidad de expansión de un pensamiento que encuentra nocivo para la sociedad.

Alise. *Moi, j'ai fait mon choix aussi, mais je suis libre, parce qu'il ne veut plus que je vive avec lui, alors je vais vous tuer, puisque vous ne voulez pas retarder la publication*" (Vian, 1996: 265). Él ha sucumbido al compromiso con el filósofo, pero ella es libre, un adjetivo que ningún otro personaje utiliza en la novela. La justiciera implacable es representación del individualismo más absoluto.

Si enfocamos el personaje desde un análisis semiótico y estudiamos las modalidades de esa "performance" de Alise, nos encontramos con que representa la resistencia activa, es decir, en ella se unen "devoir-faire" y "vouloir-ne pas faire" (Giroud et Panier, 1988: 37). Ella utiliza el verbo "vouloir" en la novela. Sin embargo, en su caso, además, responde más a una decisión que a un deseo futuro.

Comparemos, por ejemplo, una aserción de Alise y otra de Colin, ya que ambos siguen un patrón similar en muchas de sus respectivas intervenciones. Alise expresa: "Pousse-toi, Chick, je veux me mettre entre Colin et toi" (Vian, 1996: 69). Por su parte, los deseos de Colin van más en la línea de su deber: "Il faut que j'aille chercher du travail et je ne veux pas la laisser toute seule avant d'avoir revu le docteur" (Ibid: 240). Vemos que en el caso de Colin, no se trata de verdadera voluntad, sino de un miedo a que algo ocurra, a un "devoir faire", el sentido de responsabilidad.

A menudo, el verbo "vouloir" se encuentra, de hecho, conjugado en condicional, cuando el intento es por conformar un mundo a su antojo a su alrededor: "Je voudrais une âme soeur du type de votre nièce" (Ibid: 55). El resto de los personajes siguen más de cerca el modelo de "devoir-faire" y "vouloir-faire", que representa la obediencia activa.

Mientras otros personajes siguen órdenes, hacen sugerencias, Alise expresa sus deseos de forma clara y contundente. De esta forma, le espeta a Partre sobre su siguiente obra a punto de ser publicada: "Je voulais vous demander de ne pas le publier" (Vian, 1996: 264), para terminar añadiendo: "[...] je ne peux pas tout prendre en considération puisque je veux vous tuer avant tout" (Ibid: 266).

Para ilustrar la resistencia activa de Alise, sólo señalaremos otros dos ejemplos: de un lado, no quiere que Chick continúe comprando libros de Partre, y, de otro, se resiste a unos impulsos que experimenta con respecto a Colin. Así, podemos leer: "Pourquoi est-ce que je ne t'ai pas rencontré d'abord ? dit Alise. Je t'aurais aimé autant, mais, maintenant je ne peux pas. C'est lui que j'aime" (Vian, 1996: 253).



En lo sociológico, si partimos de la base cultural de la subordinación de lo femenino ante lo masculino, encontramos que uno de los pilares está cimentado en lo biológico y el mayor vínculo con lo natural de las mujeres. Así, mientras la madre está gestando, dando a luz y criando, el hombre tiene otras tareas que trascienden más la cultura. Ellas trascienden la naturaleza creando seres naturales. Ellos “crean” la cultura, las herramientas, la tecnología, mientras sus compañeras siguen enraizadas en la tierra:

En otras palabras, el cuerpo de la mujer parece condenarla a la mera reproducción de la vida; el macho, por el contrario, al carecer de funciones naturales creativas, debe (o tiene la posibilidad de) afirmar su creatividad de modo exterior, «artificialmente», a través del medio formado por la tecnología y los símbolos. Y, al hacerlo, crea objetos relativamente duraderos, eternos y trascendentes, mientras que la mujer sólo crea algo perecedero, seres humanos (Ortner, 1979: 10).

La guerra y la caza corresponden así al hombre, quien gestiona a través de su creatividad la naturaleza salvaje, deja su huella perenne en el mundo. Por su parte, a la mujer le corresponde un papel intermediario, que introduce a los hijos en lo cultural y ayuda a su socialización.

La fisiología de la mujer, que durante la mayor parte del tiempo se ocupa de la «naturaleza de la vida»; la asociación de la mujer al contexto doméstico, estructuralmente subordinado, encargado de la crucial función de transformar los niños que son parecidos a los animales en seres culturales; la «psique de la mujer», adecuada para las funciones maternas por su propio proceso de socialización y que tiende hacia un mayor personalismo y hacia formas de relación menos mediatizadas, todos estos factores hacen que la mujer parezca estar más directa y profundamente enraizada en la naturaleza (Ortner, 1979: 20).

Encontramos, sin embargo, en la novela, un personaje que no engendra vida, sino que la destruye, con los matices referidos a la masculinidad que ello conlleva. Se trata de Alise.

La acción de destruir, de actuar, de acabar con uno de los absurdos motores sociales, la hace merecedora de ser considerada como una heroína, único personaje activo y actor, que con ese gesto dramático y teatral, toma el “arrancacorazones”<sup>252</sup> y acaba con el mecanismo de este *pathos* frente al que los demás parecen sometidos y se muestran conformistas. Con ello presenciamos claramente una idealización de esta mujer libre y liberada, sin hijos, intelectualmente realizada y sin lazos familiares.

---

<sup>252</sup> Esta arma es la que nuestra heroína Alise utiliza para asesinar a Partre, *Arrache-coeur* dará además el nombre a la novela de Vian de 1953.

Si analizamos a Alise en términos de “rasgos heroicos”, siguiendo a Hamon, encontramos el primero: “Une *qualification* différentielle : le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre” (Hamon, 1972: 90). Ella es diferente, sobresale por encima del resto de los personajes en ese “empuje”, la rebeldía que le impide conformarse con una sociedad que cree injusta.

También estaría dotada de lo que Hamon llama “*autonomie* différentielle” (Hamon, 1972: 91). Mientras que otros personajes tienden a aparecer en parejas, o incluso tríos en la novela, Alise actúa de forma independiente y a menudo aparece sola, sobre todo en los momentos cruciales de la acción. La “*fonctionnalité* différentielle” (Hamon, 1972: 92) también caracteriza a Alise, quien se define por sus acciones y no tanto por sus diálogos, que son muy escasos con respecto a otros personajes. Ella actúa y vence al enemigo, el maniqueísmo de la sociedad liderado por su figura principal a la que asesina: Jean Sol Partre.

La caracterización de Alise como heroína hace que nuestro “espace moral privilégié” (Hamon, 1972: 91) se desplace. Hamon habla de este concepto como el contexto moral que define una determinada cultura y época en el que el héroe se erige como modelo. Este aspecto cambia a lo largo de la historia y, a menudo, lo que se considera loable, en otra sociedad resulta deleznable. En nuestro caso, los valores sociales que se imponen se encuentran enmarcados en lo convencional: trabajo, familia, consumismo. La forma de dinamitar este concepto de moralidad correcta es establecer una heroína como la que nos ocupa, dotarla de características claras de héroe y modificar este “espace moral privilégié”, haciéndonos empatizar con ideales subversivos de libertad.

Alise se erige en heroína absoluta, en contraposición con Colin y Chloé que son “héros victime” (Hamon, 1972: 93), uno por luchar desesperadamente contra el mal encarnado en el nenúfar y la otra como víctima absoluta de este antagonista.

El arma mágica de la compañera de Chick es el “arrache-cœur” que utiliza para dar muerte rápida y sangrienta a sus adversarios. De esta forma, aparece este atributo como “símbolo de poder y de pureza”, “El combate reviste mitológicamente un carácter espiritual, cuando no intelectual [...]” (Durand, 1981: 151). Alise roba este arma a su amado Chick y “d'un geste résolu, elle planta l'arrache-cœur dans la poitrine de Partre”

(Vian, 1996: 266). Una vez que ha cometido el asesinato, le roba a Partre del bolsillo las cerillas que servirán para incendiar todas las librerías donde ella intuye que pueden vender obras suyas (Ibid: 266-267). Este es el final del capítulo LVI de la novela, que nos muestra a un personaje decidido y con rasgos que no pertenecen a lo que marca el estereotipo femenino por lo general.

Partre, por otra parte, se nos muestra como un personaje indefenso y poco profundo, desconectado de sus seguidores y carente de empatía (Vian, 1996: 265). La crítica a la filosofía se encuentra presente a lo largo de la novela en numerosas ocasiones. Lleno de elementos cómicos, el tratamiento del mundo filosófico, y concretamente de la figura de Sartre se recubre de tintes de condescendencia. Así, es Nicolas quien asegura sobre los intereses intelectuales de su sobrina, que: “[...] Ce ne sont pas des choses dont on aime à se vanter dans une lignée fière de ses traditions” (Vian, 1963: 28).

Aunque, como hemos visto anteriormente, se trata de un personaje con carácter, Alise es descuidada por Chick, algo que ya se auguraba, al principio de la obra, a través del nombre del cóctel que decide tomar él: “Careless Love”<sup>253</sup> (Vian, 1963: 30). Chick la conoce en una conferencia de Partre precisamente y la descripción que de ella hace no puede ser más vacía:

Je ne sais pas décrire, dit Chick... elle...elle... est jolie...  
Je lui ai demandé si elle aimait Jean-Sol Partre et elle m'a dit qu'elle faisait collection de ses œuvres... Alors j'ai dit: moi aussi... et à chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait: moi aussi... et vice-versa... Alors, à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit: je vous aime beaucoup, et elle a dit: oh! (Vian, 1963: 34)

Además de observar una clara ridiculización del existencialismo, una banalización, se presenta una futura relación sin sentido, basada en el absurdo más absoluto, un amor que nace muerto.

Alise, aunque paradójicamente acepta esta relación sin sentido, se muestra desde el principio como un personaje decidido y lleno de personalidad, desafiante y seguro. Ella no sigue convencionalismos, no se pliega ante lo establecido y desde luego, se decide a la acción. De esta forma, Chick describe su comportamiento así: “[...] elle n'est

---

<sup>253</sup> Se trata además de un blues de W.C. Handy (1873-1958).

pas partie tout de même. Alors j'ai dit: je vais par là. Et elle a dit: pas moi... Et elle a ajouté: moi, je vais par là" (Vian, 1996: 34). Esta característica enfatiza uno de los rasgos más importantes de la personalidad de Vian: su individualismo, ya que según el escritor: "Il apparaî, en effet que les masses ont tort et les individus toujours raison" (Vian, 1996: 17). Es ella quien porta la bandera de la decisión: "– Je vais t'accompagner, dit Colin. Je dois aller chercher du travail. – Je ne vais pas par là, dit Alise" (Vian, 1996: 254).

Podríamos incluso asociar a este personaje femenino con el concepto de *femme fatale*, por sus características y, en gran medida, porque se impone como "tentación sexual" para los personajes masculinos de la novela. Veamos primero qué rasgos reúne la *femme fatale* según Lanuza:

La femme fatale ejerce sobre el varón una atracción sexual que el hombre identifica como peligrosa, y cuyas consecuencias pueden llegar a ser trágicas. La mujer ofrece el cumplimiento de una fantasía, que puede suponer ser entregado en manos del enemigo, o incluso la muerte (Lanuza, 2011: 183).

Esta peligrosidad de la atracción sexual, propia de la *femme fatale*, es un rasgo que sin duda se corresponde con el personaje que nos ocupa. De hecho, así se muestra Alise exactamente, como la tentación y el pecado cuando, estando Chloé ya muy enferma, decide reafirmarse en su belleza visitando a Colin:

- Regarde, dit Alise. Elle se leva, tira le petit anneau de sa fermeture et la robe tomba par terre. C'était une robe de laine claire.
- Oui... dit Colin. Il faisait très clair dans la pièce et Colin voyait Alise tout entière. Ses seins paraissaient prêts à s'envoler et les longs muscles de ses jambes déliées, à toucher, étaient fermes et chauds (Vian, 1996: 253).

Además, Alise personifica lo incorrecto, lo que está mal, la falta de adaptación, que es la característica más salvaje, animal y en cierto modo, adolescente. La mala aceptación de la novela en el momento en que fue escrita y la admiración de la juventud de todas las épocas hacia ella está ligada precisamente a este personaje, por cuanto la adolescencia comprende mejor el impulso de lo salvaje y el individualismo, la obediencia al instinto.

Así, con el asesinato de Partre, Alise se convierte en una heroína que obedece exclusivamente a su voluntad, aunque su finalidad última sea el bien de Chick y de la humanidad. Encontramos en ella lo que Durand describe como “héroe solar”:

El héroe solar es siempre un guerrero violento y se opone en esto al héroe lunar que, como veremos, es un resignado. En el héroe solar, son las hazañas las que cuentan más que su sumisión a la orden de un destino. La revuelta de Prometeo es arquetipo mítico de la libertad de espíritu. El héroe solar desobedece de buen grado, rompe sus juramentos, no puede limitar su audacia, como Hércules o el Sansón semita. Podría decirse que la trascendencia exige este descontento primitivo, este movimiento de humor que traduce la audacia del gesto o la temeridad de la hazaña (Durand, 1981: 150).

Vian, en su afán por crear en sus novelas personajes tomados en mayor o menor medida de la realidad, hace aparecer a la Duchesse de Bovouard, pareja de Partre en la novela. Como hemos podido intuir, su referente será Simone de Beauvoir, pareja de Sartre en la vida real y amiga cercana de Vian, para la que Maher, un amigo de ella, creará el apodo de “Castor” (Baillon, 2007: 167). Este personaje secundario se menciona por primera vez en una especie de juego en el que Colin piensa hacer la competencia a Chick y coleccionar las obras de la duquesa en vez de las de Partre que su amigo persigue desesperadamente. Esta competencia lleva en paralelo la “carrera” del amor en la que Chick ya ha encontrado a Alise y Colin aún sigue buscando fastidiado su alma gemela. Después, Bovouard quedará relacionada con los objetos que Chick colecciona obsesivamente, hasta que Alise declare con tristeza sobre un traje que su novio le ha regalado: “J’ai de la chance, dit Alise, que la duchesse de Bovouard ait juste les mêmes mesures que moi. Il est d’occasion. Chick voulait un papier qu’il y avait dans une des poches, alors il l’a acheté” (Vian, 1996: 194).

Ya hemos insistido en la importancia de la ropa para Vian. Los personajes adquieren valores y matices en su personalidad dependiendo de su vestimenta. No es, por tanto, casual, que Alise reciba este traje de la Condesa, ni que sea exactamente de su talla. Este guiño de Vian acerca al personaje de ficción, Alise, al real, Beauvoir, mediante un nexo también de ficción: Bovouard. No constituye, pues, un personaje secundario sin importancia, ya que servirá para reforzar la idea de individualismo y rechazo del compromiso. Alise también realizó estudios de filosofía (Vian, 1996: 27), lo que acerca al personaje, en un curioso guiño, tanto a la duquesa de Bovouard como a la propia Simone de Beauvoir en la realidad.

La duquesa de Bovouard aparece en la novela junto a su compañero Partre en su conferencia, como parte de su pomposo séquito. En esta conferencia, que se produjo realmente en 1945, cuya transcripción dará como resultado la publicación con el mismo título –*El Existencialismo es un Humanismo* (1945)–, supone el comienzo oficial de la teoría filosófica de Sartre.

Anunciada para las 8:30 de la noche del 29 de octubre de 1945, en el *Club Maintenant* de París, la conferencia de J.-P Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, comenzó una hora más tarde. Los organizadores, que esperaban llenar apenas el recinto, miran llegar a la gente en grandes cantidades y se enfrentan a una situación que los rebasa. Hay un tumulto, gritos, empujones, sillas rotas, mujeres desvanecidas. Sartre improvisa ante un público que tiene dificultades para escucharlo. Expone, con las manos en los bolsillos, como si diera una conferencia en la universidad. Comienza inseguro, se gana al público poco a poco y termina entre grandes aplausos. Se trata de acontecimientos crucial en la historia de la cultura francesa: el existencialismo ha nacido oficialmente (Bolívar Echeverría in Sartre, 2006: 7).

En la novela, la propia Bovouard ya estaba inmersa en esta “moda” en la que se estaba convirtiendo el existencialismo y formaba parte consciente del movimiento. Y así, la ficción se hace eco de la realidad, en la que la eterna compañera de Sartre colaboró con su pareja en correcciones, elaboraciones de artículos y transcripciones: “Sûrement, Partre mettrait moins d’un an à réaliser son *Encyclopédie de la Nausée*, et la duchesse de Bovouard collaborerait à ce travail, et il y aurait des manuscrits extraordinaires” (Vian, 1996: 257).

De hecho, observamos un contraste significativo entre dos valores a lo largo de la novela: el compromiso y la libertad. Indudablemente, se encuentran personificados respectivamente en Chloé y Alise. La primera implica las obligaciones familiares de la vida adulta, lo que es correcto, la domesticación de los impulsos. En este sentido se trata de un personaje más cercano a la realidad de su experiencia vital con su mujer Michelle<sup>254</sup>. El matrimonio como compromiso familiar y pérdida de libertad es un tema general de la novela, como ya hemos analizado en capítulos anteriores. Alise, por el

---

<sup>254</sup> Boris Vian contrajo matrimonio con Michelle Vian en 1941, la que se convertirá en madre de sus dos hijos presenta, por una parte, numerosas características de Alise, aunque el matrimonio la convertirá en más cercana a Chloé, marcada por el compromiso, el matrimonio y los niños (Marchand, 2009: 44-47). Valère Marchand la describirá, de hecho, en su obra *Le sourire créateur* del siguiente modo: “Michelle. Elle est comme les femmes de ses livres : blonde et jolie, libre et heureuse de l’être, intelligente et réfléchie sans pour autant se prendre au sérieux... Elle est aussi comme elle est, indépendante, rebelle à toute directive, curieuse de tout, toujours en quête de lectures ou de nouvelles rencontres. Muse de l’instant présent, Michelle est l’autonomie même. Peu encline à obéir à sa famille, elle a tôt fait de démentir le préjugé selon lequel une jeune fille se doit de rester chez elle” (Marchand, 2009: 44).

contrario, responde más a la idea de mujer con carácter, independiente y fuerte, cercana a la personalidad de Simone de Beauvoir. Se enfrentan así, en ficción, dos modelos de mujer muy distintos: lo convencional frente a la libertad del individualismo.

En este contexto, para seguir extrayendo toda la riqueza referencial del texto de Vian en relación con el contraste entre Alise y Chloé, conviene analizar también otro extracto de la novela con detenimiento. Se trata de aquel en el que Colin, en el capítulo XI, sigue a unas jóvenes por la escalera hacia la fiesta de Isis y se queda hipnotizado con sus piernas.

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, 1996: 62).

Habiendo revisado previamente el concepto de “accesorio” en Vian y teniendo clara la importancia que le otorga a la vestimenta nos parece imprudente pasar por alto el hecho de que “la de la derecha” lleve un abrigo de “castor”. Este era el apodo de la que fuera pareja de Sartre y con la que Vian mantuvo una sólida amistad.

Así, en este pasaje aparentemente inocente, el autor se habría referido de un lado a Michelle, que se identificaría con la primera mujer, la de la izquierda, la perfecta Chloé con mallas de doble espesor, ya que en ella todo lo artificial esconde a lo natural con una doble pantalla –como su perfume de orquídea doblemente destilado–, y de otro, a Alise-Simone, la de la derecha, natural y más sensual que su compañera, con caderas que hacen movimientos más redondeados. Estas dos mujeres de la escalera corresponden, de hecho, a una primera imagen de Chloé y Alise, otro vaticinio del futuro, un flash en el que Colin descubre, en una especie de presagio de lo que será su vida, dos tipos de mujeres radicalmente opuestas.

En definitiva, Alise es comparada en varias ocasiones con la duquesa de Bovouard, como acabamos de analizar. De este modo se crea un vínculo con el personaje real de Simone de Beauvoir. Alise se “transforma” en ella cuando se pone su traje, coge fuerzas y saca su mayor valentía para tomar una decisión. A partir de este momento sólo tendrá un objetivo: destruir la obra de Partre y su difusión.

### 10.2.2. La naturaleza y lo salvaje

Conviene abordar, en primer lugar, el tratamiento de la naturaleza a través de un análisis que proviene del enfoque ecocrítico. Para ello, es necesario analizar qué interés tiene la naturaleza para Vian y en qué forma esto está relacionado con la sociedad.

Comencemos por la idea de la naturaleza para el hombre romántico, que impregnará muchas de las creaciones de Vian. Veamos, primero, cómo explica Molpeceres la sensación trágica que se desprende de la identificación con la naturaleza en la literatura romántica:

[...] la voz poética romántica cree triunfalmente entrever la posibilidad real de recuperación de esa naturaleza perfeccionadora de los griegos en su presente; pero lo cierto es que la constante en la mayor parte de la literatura romántica será la sensación trágica de que esa unión con la naturaleza puede ser imaginada, pero no conseguida: se ha producido una pérdida irreparable cuya recuperación es imposible (Molpeceres, 2016: 17).

Esta descripción encaja a la perfección con el tratamiento de la naturaleza de Vian. Es cierto que en él se produce una dualidad: tan pronto la naturaleza es aliada, amiga y compañera como se convierte en el mayor enemigo del hombre. Tan pronto es armónica y ordenada, como caótica y muestra todo su potencial destructor. La descripción de la naturaleza en ese intento de imaginarla en conjunción con el ser humano la encontramos en partes como: “Chloé se mirait dans l’eau du bassin d’argent sablé où s’ébattait, sans gêne, le poisson rouge. Sur son épaule, la souris grise à moustaches noires se frottait le nez avec ses pattes et regardait les reflets changeants” (Vian, 1996: 98). Aquí, el componente romántico es evidente, el estado idílico en que se encuentran los personajes en el día de la boda de Colin y Chloé. En la sociedad en que vive Vian, el contacto con la naturaleza y esa unión que mejora al hombre no es ya posible, así que se evoca de manera idealizada.

Sin embargo, en otros extractos observamos el lado cruel de la naturaleza que se revela y que el lector entiende como amenazante: “Le ciel était bas, des oiseaux rouges volaient au ras des fils télégraphiques en montant et descendant comme eux, et leurs cris aigres se reflétaient sur l’eau plombée des flaques” (Vian, 1996: 119). En este caso, el matiz que encontramos es la amenaza de lo incontrolable.



Los presagios de los que ya hemos hablado en esta tesis vienen en forma de paisaje. Algo nos dice que la naturaleza amable se vuelve enemiga y nos espera con una imagen cada vez más cercana al infierno: “La boue, maintenant, commençait à fumer. La voiture était environnée de vapeurs blanches à forte odeur de cuivre” (Vian, 1996: 221). Aquí tenemos el castigo de nuestra pareja de enamorados por haber sellado su pacto de amor con el matrimonio. Vemos, pues, una relación con la naturaleza similar a la que Molpeceres analiza como característica de los románticos:

Vive el romántico un estado de pérdida, de escisión; su relación con la naturaleza es artificial, “reflexiva, distanciada, es la de quien pretende alcanzar de nuevo una unidad que le permita superar ese estado de alienación” (Guillen 39<sup>255</sup>). Efectivamente ese será el elevado destino que aguarda al hombre sentimental, recuperar, desde su estado de cultura, aquello que para el hombre ingenuo era instintivo [...] (Molpeceres, 2016: 23).

Se trata, en efecto, de un tratamiento de la naturaleza que se corresponde con la visión que Vian ofrece de ella: reflexiva y distanciada, fría, artificial, como otro de sus elementos de análisis, de experimentación; pero a la vez es inseparable de los personajes de la novela. El autor establece así una identificación absoluta de estos con el paisaje, tanto el natural como el urbano, a través de una interdependencia que los llevará a la destrucción por la degeneración que se ha producido en todo lo natural, por la artificialización de muchos de los elementos del entorno de los personajes.

Lo salvaje está muy relacionado con la naturaleza, pero no se asimila con ella en su totalidad, sino con el entorno natural inexplorado, para algunos, ansiado paraíso que nos separa de la corrupción humana y para otros, precisamente, terreno hostil con el que el hombre ha sido castigado tras su pecado original.

En su primera connotación, lo salvaje se definiría por su contraposición frente a la modernidad y a la capacidad de destrucción humana, frente al antropocentrismo que hace ver el entorno como un subordinado. En este sentido, Cronon relaciona lo salvaje con la idea de refugio, en el que la naturaleza salvaje vendría a ser como una isla no corrompida aún por el hombre y la modernidad:

For many Americans wilderness stands as the last remaining place where civilization, that all too human disease, has not fully infected the earth. It is an island in the polluted sea of urban-industrial modernity, the one place we can turn for escape from our own too-muchness. Seen in this way, wilderness presents itself as the best antidote to our human selves, a refuge we must somehow recover if we hope to save the planet. As Henry David Thoreau once famously declared, "In Wildness is the preservation of the World" (Cronon, 2015: 102).

---

<sup>255</sup> Tomado de *Naufragios*, de E. Guillén, Madrid: Siruela, 2004.

En *L'Écume des jours*, esta concepción de lo salvaje se encuentra estrechamente relacionada con Alise, y en este sentido, encajaría con lo puro, con aquello que no ha corrompido el ser humano, lo que queda de “natural”, el “refugio”. La acción final de nuestro personaje también se enmarcaría en esta salvación de la humanidad, a través del fuego purificador que consigue derrotar el mal del planeta, refiriéndose aquí a las enseñanzas de Partre que están acabando con Chick como individuo que representa el conjunto de la raza humana.

Pero Alise también se vincula a la segunda connotación de lo salvaje, presente en nuestra memoria colectiva gracias al judeo-cristianismo, a saber: lo peligroso, lo destructivo. En este terreno es fácil para el hombre perderse en la “moral confusion and despair” (Cronon, 2015: 103).

When Adam and Eve were driven from that garden, the world they entered was a wilderness that only their labor and pain could redeem. Wilderness, in short, was a place to which one came only against one's will, and always in fear and trembling. Whatever value it might have arose solely from the possibility that it might be "reclaimed" and turned toward human ends-planted as a garden, say, or a city upon a hill (Cronon, 2015: 103).

En el ámbito de las decisiones propias, individuales, del coraje y lo inexplorado se mueve Alise. Ella tiene un fin particular (salvar a Chick de la tiranía de Partre sobre su mente), pero este fin se hace más universal. Alise conseguirá proteger a la humanidad de cualquier alienación, quemando el origen de esta esclavitud: las bibliotecas que guardan sus obras.

Hacia el final del siglo XIX esta imagen cambia y lo salvaje se convierte en el propio Edén (Cronon, 2015: 103), por lo que entendemos que esta dicotomía entre el bien y el mal, lo cercano a la virtud o al pecado, reside en cada mente y va alternando según el momento histórico.

En todo caso, la atracción romántica por el primitivismo se refleja en nuestra novela, y en Alise en concreto. Esta tendencia, liderada por Rousseau, mantenía que el mejor antídoto para la maldad y la enfermedad en la civilización era esa vuelta a lo simple, a una forma de vida más primitiva (Cronon, 2015: 107). La idea de la naturaleza en simbiosis con el ser humano es relativamente nueva. El hecho de que las decisiones y pulsiones de los personajes modifiquen en cierto modo lo natural es una tónica de la novela. En realidad, más que la voluntad de nuestros héroes y heroínas, se trata de la

visión de la naturaleza como materialización del *pathos*, como el arma del que dispone el cruel destino para llevar a cabo sus designios. En el personaje de Alise, se mantiene la ambivalencia: es dulzura y naturalidad, pero también tentación y agresividad. Todos estos rasgos le van a ayudar a dirigirnos hacia el origen, lo primitivo, la tierra; la pureza del espíritu de Alise nos conducirá a la salvación.

El personaje femenino de Alise se encuentra íntimamente ligado a la idea de lo sensorial, y dentro de lo sensorial, a lo olfativo. Ciertamente es que todos los personajes femeninos de la obra mantienen un fuerte lazo con todo lo relacionado con el olor, pero en el caso de Alise se trata de algo intrínseco, un aroma propio que surge de su naturaleza, más salvaje, menos artificial que en las otras mujeres.

Et Alise était vraiment en beauté ce soir.

« Quel parfum avez-vous ? dit-il. Chloé se parfume à l'essence d'orchidée bidistillée.

– Je n'ai pas de parfum, dit Alise.

– C'est naturel, dit Chick.

– C'est merveilleux !... dit Colin. Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins (Vian, 1963: 85).

Los términos que así la unen con la naturaleza están mucho más presentes que en el resto de los personajes. Tanto es así que Colin la evoca inmediatamente después de hablar de una pasta de frambuesa (Vian, 1996: 33). El fruto rojo le trae a la mente a este personaje femenino, precisamente porque está relacionada con lo jugoso y lo dulce: “Nicolas a mis de la pâte à la framboise pour voir... dit Colin. Mais dis-moi, cette Alise dont tu lui parlais...?” Alise es un fruto rojo apetecible, una tentación.

Además, el propio nombre de Alise parece remitir a otro elemento de la naturaleza salvaje: el viento. Cuando Vian describe, en los manuscritos encontrados de su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, el viento de la zona, habla de los alisios, a los que asigna la capacidad de hacer mover el coche de Yves Corbassière (Arnaud, 1981: 137). En esa cualidad de personaje activo, Vian podría basar su elección del nombre de Alise, como la fuerza que empuja, destructora y motivadora al mismo tiempo.

El viento es uno de los elementos recurrentes en la novela como muchos otros conceptos relacionados con lo natural. En un primer momento, se vincula a la coordinación con el destino. En sincronía con ese “fluir” natural de los acontecimientos se producen situaciones como aquella en la que el viento lleva a Colin al lugar donde

había quedado, es guiado por él: “Il prit la direction du vent avec un mouchoir de soie jaune et la couleur du mouchoir, emportée par le vent, se déposa sur un grand bâtiment, de forme irrégulière, qui prit ainsi l’allure de la patinoire Molitor” (Vian, 1996: 35).

Ya en el capítulo V el viento adquiere un carácter más agresivo: “Il soufflait un vent sec et vif et, sous ses pieds, de petites places de glace craquelée s’écrasaient en crépitant.” (Vian, 1996: 44). Se trata de un componente natural destructor también, como ocurrirá con Alise, capaz de cercenar vidas con un golpe de “arrache-coeur”. También adopta un matiz siniestro al ser utilizado en un contexto en el que encontramos aves. La sensación de incomodidad que provoca es evidente. Así, Chloé le pide a Colin en su cita: “Dépêchons-nous de dépasser les pigeons, les moineaux font moins de vent” (Vian, 1996: 79).

El aire es el encargado de llevar los olores, de transportar todas esas sensaciones y extenderlas: “Le pavé devenait élastique et doux sous les pas et l’air sentait la framboise” (Vian, 1996: 146), o también: “Le vent se frayait un chemin parmi les feuilles et ressortait des arbres tout chargé d’odeurs de bourgeons et de fleurs. Les gens marchaient un peu plus haut et respiraient plus fort car il y avait de l’air en abondance” (Vian, 1996: 175). Encontramos a lo largo de la novela numerosos ejemplos de este viento como “portador de olores”, más concretamente los de flores o frutas. Además de los olores, parece contenedor de los sentimientos y emociones de los personajes. En este caso vemos la traducción literal de la expresión “love is in the air”, aquí asociada además a la temperatura del ambiente: “Il y aura de l’amour dans l’air, conclut-il. Ça chauffe” (Vian, 1996: 58).

Pero los olores no son siempre agradables, frescos, naturales. A medida que va avanzando la novela, se hacen más densos y químicos. Tras pasar por el paisaje de las minas de cobre, y una vez descubierta la enfermedad de Chloé, cuando los personajes acuden a consulta, el ambiente es cada vez más irrespirable: “Le sang brûlait au contact du métal de la chaîne et répandait dans l’air une odeur horrible de bête vivante carbonisée” (Vian, 1996: 230-231). Al igual que el amor, la muerte está en el aire. Así, finalmente, esta muerte vence a todos y a todo –a excepción de Isis y Nicolas– y se adueña también del aire: “Le Bedon soufflait dans un gros cromorne et les sons rauques vibraient dans l’air mort” (Vian, 1996: 297).

Cuando el viento se relaciona con la temática del trabajo también encontramos el matiz destructor. Ayuda, de este modo, a crear la sensación de desasosiego, de incomodidad: “Les bruits commençaient à lui parvenir : sourd vrombissement des

turboalternateurs généraux, chuintement des ponts roulants sur les poutrelles entrecroisées, vacarme des vents violents, de l'atmosphère se ruant sur les tôles de la toiture" (Vian, 1996: 228).

El viento es, además, portador de malas noticias. Así como en el comienzo de la novela dirige a Colin hacia el lugar al que debe ir, tras su boda constituye la metáfora de un mal presagio, relacionándose con el adjetivo "froid", indicativo del golpe que van a recibir: "Ils sortirent tous de l'église en jetant un dernier regard aux fleurs de l'autel et sentirent l'air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron" (Vian, 1996: 114).

Al comenzar su luna de miel, el aire se convierte en enemigo, bien por presencia o por ausencia. Cuando el aire se detiene la sensación de asfixia es aún mayor y nos encontramos con paisajes desoladores: "Pas un souffle de vent ne ridait les nappes de boue qui giclaient sous les roues de la voiture" (Vian, 1996: 120). Cuando la sensación de angustia va aumentando, el aire se hace denso, pesado y caliente. Así, y asociado a la palabra "four" encontramos: "[...] l'air vibrerait comme au-dessus d'un grand four" (Vian, 1996: 121). El barro humeante rodea a los personajes que se encuentran en algo similar a un pantano que los asfixia. El hecho de que el viento "vibre" es significativo: algo se está "cociendo" y en un paisaje infernal, no puede ser bueno.

Al avanzar en la novela, ya en el capítulo XXVII encontramos esa relación del aire con lo nefasto. El cristal roto de la ventana no ha conseguido cicatrizar del todo y en esa "fontanela" que ha quedado abierta, como si se tratara de un hueso por cuya abertura pasa la corriente, llega el aire a Chloé, para acabar con su salud y desencadenar la tragedia a través de la nieve que se posa en su pecho: "La fontanelle est encore assez ouverte pour laisser passer un fameux courant d'air" (Vian, 1996: 130).

El aire también es metáfora de lo artificial cuando está en un contexto médico en la novela, relacionado con el concepto de ambiente estéril y desinfección que ya ha sido analizado anteriormente: "Cent mètres plus loin, ils commencèrent à sentir l'odeur des anesthésiques, qui, les jours de vent, parvenait plus loin encore" (Vian: 1996: 183). En este caso, aunque supuestamente sano, se trata de un aire desagradable a la vista, aunando en una sinestesia lo visual con lo olfativo y lo táctil: "Comme air, c'est très sain, mais ce n'est pas agréable à regarder..." (Vian, 1996: 183).

En otra acepción, relacionada una vez más con el personaje de Alise, el viento se muestra como el redentor, que le seca las lágrimas, en una descripción de esta potencia como caliente y poderosa: "Ses yeux piquaient et ses cheveux sentaient la fumée, elle

courait et les larmes ne coulaient presque plus sur ses joues, le vent les séchait tout de suite” (Vian, 1996: 270). El viento se convierte, así, en aliado de Alise, compañero en sus penurias.

Todo ello, desde el viento y los olores hasta las frutas y otros elementos de la naturaleza salvaje ya comentados, permiten perfilar el personaje de Alise y dotarlo de su carga simbólica. No en vano el concepto que vamos formando entorno a Alise nace de una conversación que surge paralela a una de tema culinario. Así, las -escasas- informaciones que obtenemos de Alise también están mezcladas con lo gustativo. “Elle a fait des études de philosophie. Ce ne sont pas des choses dont on aime se vanter dans une famille fière de ses traditions... – Eh..., dit Colin, je crois que vous avez raison. En tout cas, je vous comprends. Montrez-nous donc ce pâté d’anguilles...” (Vian, 1996: 27-28). Esta alternancia hace relacionar directamente al personaje de Alise con lo sensorial, más concretamente en un principio de la novela, con lo gustativo.

Y en este contexto se entiende también aquello que la distingue de Chloé, tal y como analizamos anteriormente. Ahora, bajo el prisma del análisis de lo salvaje que venimos detallando en este apartado, Alise es la naturaleza exuberante, seductora y destructora, mientras que Chloé y su nenúfar forman parte de lo civilizado, lo abstracto. En esta misma dicotomía encontramos a la Alise natural y salvaje, cuyo aroma procede de sí misma, mientras que Chloé –el arreglo de Duke Ellington– se ve obligada a utilizar un artificial perfume de esencia de Orquídea, doblemente antinatural por la doble destilación. “Quel parfum avez-vous ? dit-il. Chloé se parfume à l’essence d’orchidée bidistillée. – Je n’ai pas de parfum, dit Alise. – C’est naturel, dit Chick. – C’est merveilleux !... dit Colin. Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins” (Vian, 1996: 85).

### 10.2.3. El no-lenguaje de Alise.

Los personajes femeninos tienen poca voz en *L'Écume des Jours*. Como hemos analizado a lo largo del capítulo VIII de esta tesis, ellas son descritas casi exclusivamente por las actitudes y diálogos de sus compañeros masculinos. En relación con las intervenciones en los diálogos de la novela cabe destacar el porcentaje escasísimo de diálogo que se les concede, como si hubiera un cierto temor a que ellas se

expresaran y solo pudieran hacerlo a través de los gestos, acciones y descripciones de sus amantes.

En los momentos en que Alise habla, hay un claro matiz individualista. Nuestra heroína se muestra decidida y, como ya hemos dicho anteriormente, es el único personaje que no sigue la corriente de un grupo social en el que todos parecen anestesiados. El diálogo que establece con Chick cuando se conocen es muy revelador: “Alors, j’ai dit: je vais par là. Et elle a dit: pas moi... Et elle a ajouté: moi, je vais par là” (Vian, 1996: 34). Ella es el único personaje que demuestra abiertamente su ira y que actúa en consecuencia, movida por una arrolladora fuerza.

Si analizamos el lenguaje de los personajes de un modo más general, sin embargo, observamos que en el caso de las onomatopeyas encontramos datos relevantes. La onomatopeya es un recurso muy utilizado por Vian y que revela cuestiones que no debemos pasar por alto. Es el caso de la utilización de “Ah” o “Ah!”, ambas indicativas de una aceptación o una deducción de los personajes que las pronuncian. Estas expresiones representan una simbiosis con el entorno, una aquiescencia que hace a los personajes fluir con el entorno. Por esta razón no sorprende que se trate de una expresión exclusivamente utilizada por los personajes masculinos de la obra: Chick, Colin y Mangemanche. No es solo una marca “personal” de su discurso sino más bien un “síntoma” de pertenencia, de adecuación que los personajes femeninos no demuestran. Por su parte, la onomatopeya “oh”, utilizada en su sentido de desacuerdo, será la utilizada más comúnmente por los personajes femeninos, Alise y Chloé.

Los gestos que acompañan a los personajes hacen que se produzca entre ellos mayor interacción que en los propios diálogos, que son abundantes. Como acabamos de señalar, las mujeres tienen, a grandes rasgos, menos peso en los diálogos, menos voz, sin embargo comunican de igual manera a través de sus gestos e incluso de sus vestimentas. Ellas parecen enmudecer en ocasiones, pero su gestualidad es suficientemente transparente como para que, tanto los personajes de la novela como los propios lectores, nos vayamos haciendo una clara idea de su psicología. Es el caso de Chloé, quien en la primera cita con Colin no se muestra demasiado habladora, sin embargo, la ternura se manifiesta a través de sus dulces gestos:

-J'aime être avec vous, dit-il. Chloé ne dit rien. Elle respira un peu plus vite et se rapprocha imperceptiblement. Colin lui parlait presque à l'oreille.

-Vous ne vous ennuyez pas? demanda-t-il.

Elle fit non de la tête, et Colin put se rapprocher encore à la faveur du mouvement. (Vian, 1996: 81-82)

En este contexto, también importa tener en cuenta un elemento esencial a la hora de analizar la comunicación de Alise y de otros personajes cuyos diálogos no son especialmente extensos: la cronémica. Este aspecto básico en semiótica se centra de un lado, en el valor que adquiere el control del tiempo en la comunicación y de otro, en la relevancia de la interpretación de los silencios que debemos efectuar. Tan importante es el lenguaje expresado como el que se elide, por cuanto las pausas en comunicación añaden valores a analizar.

A medida que el personaje de Alise va tomando consciencia del problema de Chick y su falta de solución, su lenguaje va perdiendo fuerza. La utilización de imperativos y la frescura de sus diálogos se convierten en suspiros y silencios. En el capítulo XXVIII podemos leer: “Alise soupira. Un soupir si léger qu'elle fut la seule à l'entendre... et elle l'entendit à peine” (Vian, 1996: 137). Después, la enfermedad de su amiga Chloé aumenta su tristeza y al ir a visitarla “Alise sourit. Ses yeux étaient humides” (Ibid: 197). El absurdo y las injusticias del mundo que la rodean se están convirtiendo en algo insoportable para ella, como hemos señalado con anterioridad, el personaje más consciente de todos. Es tal su desesperación, su impotencia, que en el capítulo LVI, simplemente, enmudece: “En regardant Colin s'éloigner, Alise lui disait au revoir de toutes ses forces dans son coeur” (Vian, 1996: 263). La despedida se convierte en más dramática aún por el uso del imperfecto, una ralentización que marca un punto de no retorno en la acción de Alise, pues sabe, dentro de su corazón, que no volverán a verse.

#### 10.2.4. Alise y Alice.



Existen sospechas más que fundadas de que Alise esté inspirada en la famosa niña de Carroll. Sabemos que Vian era un gran admirador de la obra del inglés<sup>256</sup>. Varios son los ejemplos que nos conducen hacia las novelas del autor británico, como la famosa fiesta de Dupont, el perro de Isis, a la que, en la edición de 1963, reeditada en 1996 llaman “*naniversaire*” (Vian, 1996: 63), o la llave de oro que Colin utiliza para abrir su puerta plateada (Ibid: 43) o bien aún, el librero que, fumando en pipa, tanto nos recuerda a la oruga de Carroll: “*fumait le calumet de paix, assis sur les œuvres complètes de Jules Romains qui les a conçues pour cette usage*” (Ibid: 198).

Además, existen numerosos indicios que nos llevan a identificar a la niña de Carroll con la pareja de Chick. La forma en la que Alise es descrita la primera vez remite sin duda a la pequeña en el país de las maravillas. Los cordones de algodón que rodean sus tobillos y la falda abullonada crean una imagen muy similar a la de la niña de cabello dorado, con la que también comparte esta característica.

Colin regardait Alise. Elle portait, par un hasard étrange, un sweat-shirt blanc et une jupe jaune. Elle avait des souliers blanc et jaune 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 (Vian. 1996: 39).

Se nos muestra a Alise como un personaje activo, que, tras sufrir ese ‘despertar’<sup>257</sup>, esa llegada dolorosa a la madurez y al mundo de los adultos, experimenta los peligros de dicha maduración y la necesidad de tomar decisiones. Este momento sucede cuando cae en la cuenta de que, de seguir así, su amor por Chick se convertirá en absolutamente imposible. Es Parte el que está desencadenando sin saberlo esta tragedia.

El paso de nuestra niña Alice al mundo adulto, complicado y dramático, se produce también en Alise, quien de juguetona adolescente se acaba convirtiendo en una asesina. Su *pathos* y una sociedad a la que no comprende le hacen convertirse en un personaje despiadado. Ella no es en realidad malvada, no existe este concepto en la obra, pero sí está decidida a luchar contra “el mal”, la materialización de su enemigo

---

<sup>256</sup> Esta cuestión biográfica ha sido ya apuntada en esta tesis en el capítulo 5.5.2. y en el IX, centrado principalmente en la influencia de lo anglófono y lo americano en la obra de Vian.

<sup>257</sup> Al principio de *L'Écume des Jours*, ella parece tan obsesionada por Parte como Chick. Es el miedo a perder su amor lo que le hace despertar de esa espiral de idolatría hacia el filósofo y buscar una solución a la situación.

que en este caso es el maniqueísmo de los seguidores de Partre, que ha destruido lo más importante para ella, a su querido Chick. Ese “mal” se corresponde con el concepto de *schmürz*, término empleado en el grupo de Vian para aludir a algo “indéfinissable” que se opone a uno mismo. Noakes, citando a Jaubert, explica el origen de este término y su significado, con el que, por nuestra parte, hemos querido vincular particularmente a Alise por su correspondencia conceptual con lo que experimenta este personaje en la novela:

*Schmürz* est un mot forgé par Ursula Kübler, femme de Boris Vian, pour définir l'indéfinissable. C'est un dérivé du mot allemand qui signifie peine, «Schmerz». Dans le groupe qui se réunissait à Paris ou à Saint-Tropez, *Schmürz* voulait dire une chose, un objet, qui s'oppose à vous. C'est une boîte d'allumettes, le porte-clé posé devant vous sur la table et que l'on envoie promener parce qu'il vous énerve; la pierre dans laquelle on flanque un coup de pied. Il arrive aussi que l'on se traite de « schmürz » (Jaubert in Noakes, 1964: 116).

Se trata ciertamente de un mal impersonal y absurdo contra el que luchan los personajes de la obra. Entra aquí en juego el concepto de alienación, una sociedad sometida a normas, jerarquías, ritos y contratos que el individualista Vian no termina de ver con buenos ojos. Alise defiende su amor a Chick por encima de todo, de la sociedad que lo ha alienado y de su propia vida.

En cuanto al nombre de Alise, es de notar que su grafía habitual es Alice, tanto en la época de Vian como en nuestros días. Sin embargo, no resulta extraña esta transformación gráfica en la novela si tenemos en cuenta la especial admiración de Vian por el sonido /z/, que aparecerá en sus “doublezons”, en su querido “jazz” o en la fonética de “blues” (Lapprand, 2006: 139). El sensual zumbido del nombre de nuestro personaje femenino no es casual, remueve y agita, como la música en vibración.

### **10.3. Chloé y Alise: mujeres complementarias.**

En esta obra de Vian, y en muchas más, se establecen sistemas de personajes dobles. Los gemelos (incluso trillizos de *l'Arrache Coeur*) y este despliegue de *alter egos* constituye un recurso muy útil a la hora de presentar esta visión caleidoscópica de hombres y mujeres que no son simples, no pueden serlo. Los *otros yos* ayudan a completar una visión psicológica mucho más amplia, evocando los claroscurros, los matices y las dualidades de personajes complejos.

En el caso de las dos mujeres más importantes de la obra que nos ocupa, este hecho es aún más claro, ya que, a pesar de ser descritas físicamente de manera casi exacta, poseen personalidades prácticamente contrarias, que solo confluyen totalmente en el hecho de ser objeto de admiración de Colin. Comparten también la característica de las ondas de su pelo, aún cuando una sea rubia y la otra morena. Esta cuestión ya ha sido analizada en el capítulo VIII de esta tesis, que vincula lo mitológico con la novela. No se trata de un hecho de poca importancia, ya que las ondas del cabello también cargan con una connotación arquetípica: “[...] en poesía, la onda de la cabellera está ligada al tiempo, a ese tiempo irrevocable que es el pasado” (Durand, 1981: 93). Ambos personajes están vinculados a lo temporal, a lo cíclico, en una necesidad del autor de encontrar sentido al desgaste, de luchar contra el absurdo del paso del tiempo.

En el caso de Colin y Chick en algunos momentos nos pueden parecer personalidades casi intercambiables, pero Alise y Chloé tienen muchos más matices que las distancian entre sí, aunque se las presente con una apariencia casi exacta. Cortijo insiste en el posible trueque de cualquiera de los personajes femeninos entre sí (Cortijo Talavera, 2002: 185) aludiendo a las escenas en que sus papeles podrían haberse intercambiado, pero este hecho no hace más que reforzar la idea del *pathos* particular de cada personaje. Alise nunca podría haber sido pareja de Colin porque este último a quien invocó fue a Chloé, poniendo por consejo de Nicolas la canción que la lleva por título (Vian, 1996: 50). Alise no podría haber tenido la muerte de Chloé porque su nombre no implica a la “girl of the swamp”. Nada en ella tiene que ver con el agua porque ella es fuego y viento huracanado.

La misma ropa de una y otra, así como un aspecto muy similar permiten al lector relacionarlas a las dos. Con todo, a pesar de la similitud en la forma de vestir de Alise y Chloé, se percibe ya en la descripción de su ropa los rasgos que las contraponen de forma complementaria: la naturalidad y artificialidad respectivamente. Alistair Rolls hace un análisis en el que se centra en los olores anteriormente descritos para finalizar afirmando que “The fact that Alise is natural and that Chloé, whom Colin eventually marries, is artificial is clear” (Rolls, 2005: 98). La autora equipara a Alise con “la vieille France” y a Chloé con “an exemplar of Americanisation”, cuando en realidad lo que las separa realmente es el Sacramento del Matrimonio. El hecho de que Alise lleve una

*sweatshirt*<sup>258</sup>, una prenda recién importada de América, es bastante significativo. Ambas están marcadas por la cultura americana. Es cierto, sin embargo, que el tejido con el que se viste Alise en la fiesta de Isis no tiene nada de casual. El capítulo de la fiesta, que comienza con un Colin “sabueso” que sigue las piernas de dos chicas que van al mismo lugar, sí marca una diferencia significativa en este personaje, y es que, mientras las demás mujeres llevan materiales plásticos y artificiales, Alise lleva algodón y seda, dos tejidos naturales por definición, no elaborados.

De esta manera, pronto vemos que se trata de figuras que presentan caracteres muy opuestos y con cargas simbólicas antitéticas: la pasividad de Chloé frente a la acción de Alise; lo húmedo y frágil de la primera frente al fuego destructor de la segunda.

Chloé es además la “culpable” de un cambio drástico en la mentalidad de Colin, quien, tras su muerte, sufre una crisis de fe en la que llega incluso a discutir con el propio Jesucristo (Vian, 1996: 291-292). El mismo que se había casado en una iglesia, con una gran ceremonia llena de momentos bellos, se ve decepcionado, profundamente triste al caer en la cuenta de que el tratamiento del entierro de su mujer no podrá ser digno a causa de la falta de dinero. La crítica es feroz y la insolencia y lo burlón de las palabras que intercambian termina demostrando el rechazo que el autor siente por la Iglesia como institución.

Desde una perspectiva ecocrítica, como vimos anteriormente, también se percibe una gran diferencia en la relación que cada una de estas mujeres desarrolla con lo natural en la novela. A Alise, la naturaleza le otorga la frescura, la sensualidad y la capacidad de acción. El personaje se relaciona con las frambuesas al comienzo de la novela (Vian, 1996:33), su perfume de orquídea natural resulta atractivo para los personajes masculinos y su componente arrollador viene ya dado por su propio nombre, como el viento que revoluciona todo a su alrededor. Sin embargo, a Chloé la naturaleza le tiene reservado algo bien distinto. El nenúfar que invade su pulmón no hace sino inmovilizarla, transformarla casi en vegetal, apagar el color de su tez. La humedad a su alrededor la asfixia y ya en el momento en que cae enferma es la nieve que entra por la

---

<sup>258</sup> El *Petit Robert* fija 1939 como fecha de llegada del anglicismo y su asimilación al vocabulario francés (Rolls, 2005: 98).

ventana la que provoca su enfermedad. La naturaleza parece haber urdido alguna especie de complot en contra de nuestra protagonista que lucha desesperadamente por su vida.

También vimos en su momento cómo surgían una y otra en la novela, pero importa subrayar aquí en qué medida el ritmo condiciona, en el proceso de creación de las dos jóvenes, la complementariedad de sus cualidades contrarias. En el capítulo VIII Nicolás explica el principio del baile *biglemoi*. La explicación es significativa por la relación que tiene con el nacimiento de Alise y la comparación con Chloé. Alise nace de este ritmo, como insinúa su tío en la sutil exposición. Sus padres la conciben en ese “descontrol de movimiento ondulante” (Vian, 1996: 52).

El ritmo es esencial en la novela y a Alise y Chloé se les asigna ritmos opuestos. Cuando Colin pregunta por qué el tempo ha de ser tan lento como el de la melodía de *Chloé*, el sabio cocinero responde:

– Il y a une raison, dit Nicolas. En principe, le danseur et la danseuse se tiennent à une distance moyenne l'un de l'autre. Avec un air lent, on peut arriver à régler l'ondulation de telle sorte que le foyer fixe se trouve à mi-hauteur des deux partenaires : la tête et les pieds sont alors mobiles. C'est le résultat que l'on doit obtenir théoriquement. Il est, et c'est regrettable, advenu que des personnes peu scrupuleuses se sont mises à danser le biglemoi à la façon des Noirs, sur tempo rapide (Vian, 1996: 52).

El baile con ritmo lento es más simple de manejar, porque permite regular la ondulación, pero el mismo baile ejecutado en un tempo rápido se convierte en más obscuro, se descontrola y es así precisamente como se concibió a Alise.

Existe otra diferencia crucial entre ambos personajes femeninos: mientras Alise parece dibujada, recortada del entorno, definida; Chloé es más difusa, su presencia se difumina y parece más etérea. En ocasiones parece flotar y, como describiremos más adelante, la sensación de su corporalidad es “mole”: “Ses cheveux mousseux flottaient librement et exaltaient une douce vapeur parfumée de jasmin et d'œillet” (Vian, 1996: 147).

En definitiva, ambas mujeres personifican, pues, actitudes y cualidades radicalmente opuestas: la acción y la pasividad, la fuerza y la debilidad. Además, si atendemos a lo que estos dos personajes femeninos generan a su alrededor, encontramos de nuevo efectos contrarios que confirman la representación opuesta y a la vez

complementaria de una y otra: mientras Alise es un torbellino de viento que revoluciona su entorno, Chloé es el vórtice que va engullendo la luz y la vida. En este sentido, ambas son también, respectivamente: fuerza centrífuga y centrípeta.

#### **10.4. La trascendencia a través del fuego y el agua.**

Precisamente, las dos mujeres protagonistas de la novela sufren las muertes más simbólicas: Chloé muere ahogada por su nenúfar y Alise por el fuego que ella misma desencadena. Los finales de ambas no constituyen, sin embargo, un punto final. Es como si este no fuera más que un nuevo comienzo de algo más grande, una transformación en un nuevo elemento etéreo, espiritual. No es, de hecho, hasta que no finalizan su existencia, que no se produce una verdadera profundización, un análisis de lo sentimental y trascendente mucho más profundo que en el resto de la novela, como si nuestra vida como carcasa física solo fuera un escalón para esta trascendencia.

En el caso de Chloé, su muerte desencadena un cataclismo que termina por devorar el mundo, el final de la espiral que, como un sumidero, precipita el universo hacia la destrucción. “Le Bedon soufflait dans un gros cromorne et les sons rauques vibraient dans l’air mort. La terre s’écroulait peu à peu, et au bout de deux ou trois minutes, le corps de Chloé avait complètement disparu” (Vian, 1996: 297).

El agua es el elemento vital primordial tan necesario como el sol. Una investigación llevada a cabo por Jules Gritti en 1976<sup>259</sup> sobre la importancia del agua y su depuración en campos y ciudades revela datos determinantes: la simbología relacionada con el agua se ha mantenido desde el principio de las civilizaciones (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 440). En el caso de nuestra novela es lo húmedo lo que va ganando terreno a lo solar. Y además se corresponde con ese tipo de humedad pesada, densa, que se relaciona más con el horror y la enfermedad. Este tipo de agua estancada se relaciona con el plasma, con lo femenino, al tiempo que el agua del mar, con su espuma, se asocia a la fecundadora masculina (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 438). Aún así, el agua siempre ha quedado vinculada a la idea de inmortalidad y

---

<sup>259</sup> Investigación llevada a cabo para el Centro de Investigaciones de la Información y la Comunicación (CRIC).

trascendencia. Ejemplo de ello es el Corán, donde encontramos esta simbología, según explican Chevalier y Gheerbrant:

[...] l'eau symbolise la vie: l'eau de la vie, que l'on découvre dans les ténèbres, et qui régénère. Le poisson jeté au confluent des deux mers, dans la Sourate de la Caverne (Coran 18, 61, 63), ressuscite quand il est plongé dans l'eau. Ce symbolisme fait partie d'un thème initiatique: le bain dans la Source de l'immortalité. [...] Dans les légendes concernant Alexandre, celui-ci part à la recherche de la Source de Vie, accompagné de son cuisinier Andras (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 436).

Además, el agua forma parte de la simbología relacionada con el ciclo vital, con el tiempo. Chloé se presenta, así, como un personaje vinculado a lo temporal, al cumplimiento del destino como fuerza cíclica. Durand explica esta relación del agua con la idea de temporalidad en los siguientes términos:

El agua sombría es “devenir hídrico”. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin retorno: jamás se baña uno dos veces en el mismo río, y los riachuelos no remontan nunca hacia su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable. [...] El agua es epifanía de la desgracia del tiempo, es clepsidra definitiva. Este devenir está cargado de terror, es la expresión misma del terror. El pintor Dalí ha encontrado además, en un cuadro célebre, esa intuición de la licuefacción temporal representando relojes “blancos” y fluyentes como el agua. El agua nocturna [...] es, por tanto, el tiempo. Es el elemento mineral que se anima con la mayor facilidad (Durand, 1981: 90).

Además, la idea de trascendencia en Chloé se encuentra estrechamente vinculada con la transformación del espacio que la rodea. Nuestra particular Ceres es testigo y causante de la metamorfosis de su entorno en cueva. Como estudiamos en el apartado referente al espacio<sup>260</sup> la casa va tomando forma circular, cada vez más estrecha y sombría, a cada minuto más húmeda y resbaladiza. Si profundizamos en la simbología de la cueva veremos que se define como:

Archétype de la matrice maternelle, la caverne figure dans les mythes d'origine de renaissance et d'initiation de nombreux peuples. [...] De nombreuses cérémonies d'initiation commencent par le passage de l'impétrant dans une caverne ou une fosse: c'est la matérialisation du *regressus ad uterum* défini par Mircea Eliade (Chevalier y Gheerbrant, 2017: 208).

Este regreso al origen se va a ver marcado por una serie de rituales, un proceso iniciático caracterizado esencialmente por la degradación y la pérdida de lo material.

---

<sup>260</sup> El apartado 4.9 titulado “la arquitectura de la angustia” se refiere a esta transformación de la casa y el entorno en una especie de “útero materno” en forma de cueva.

Le caractère central de la caverne en fait le lieu de la naissance et de la régénération; de l'initiation aussi, qui est une nouvelle naissance, à laquelle conduisent les épreuves du labyrinthe, qui précède généralement la caverne. C'est une matrice analogue au creuset des alchimistes (Chevalier y Gheerbrant, 2017: 211).

Todos los trabajos penosos por los que pasa Colin, las idas y venidas a los médicos y a la montaña que efectúa Chloé forman parte de este laberinto. Esta serie de pruebas que se les realizan a nuestros personajes los conducen inevitablemente hacia la cueva, de regreso a la tierra.

Según las tradiciones iniciáticas griegas, Deméter descendió por una cueva en busca de su hija. A esta zona de descenso se la denominó mundo. Para Platón la cueva es sinónimo de lugar de ignorancia, un terreno pasajero de sufrimiento y castigo por el que el hombre debe pasar para alcanzar el conocimiento. En él, como todos sabemos ya, no vemos más que imágenes del mundo real de las ideas, que se encuentra en el exterior. El fuego que está detrás de los humanos proyecta esas imágenes del bien y el mal y los guía hacia lo inteligible (Chevalier y Gheerbrant, 2017: 211).

Ambos conceptos aparecen en *l'Écume des Jours*: el mitológico de Deméter y el de la búsqueda de trascendencia y de la clarividencia de Platón. Ya hemos comentado la relación del personaje de Chloé con la diosa y su identificación con ella a través de símbolos como la hierba seca, lo árido o su capacidad para secar las flores que le llevan mientras se encuentra convaleciente por su enfermedad respiratoria. Ella parece ser la causante de la transformación del ambiente en cueva y también el vórtice hacia el cual se van precipitando personajes y decorados para desaparecer. Sin embargo, tenemos la sensación de que la desaparición de Chloé no es para siempre. En parte, esta idea viene generada por la metáfora de la cueva precisamente, que nos trasmite la imagen de su casa como “pasaje”, como camino hacia otro lugar.

La novela está plagada de alusiones a pasajes subterráneos y pasillos sombríos que enfatizan la imagen de progresión hacia lo oscuro y lo húmedo, el centro de la tierra. La primera ocasión en que se menciona una de estas transiciones es en la cita en la que Chloé y Colin pasan por un subterráneo y los rodean los pájaros. Un escalofrío recorre al lector que capta inmediatamente uno de los famosos presagios del autor. La humedad continúa en su avance el día de la boda, en el que los novios recorren “un couloir obscur qui sentait la religion” (Vian, 1996: 109). Por otra parte, el mismo “couloir” que al comienzo de la novela es “clair, vitré des deux côtés, et un soleil brillait de chaque côté” (Vian, 1996: 22) se va oscureciendo y estrechando de modo que “ressemblait maintenant à un couloir de cave” (Vian, 1996: 290). La imagen de pasaje



angustioso reaparece en su trabajo “incubando misiles”: “couloir bas, bordé par des lampes à lumière pulsée” (Vian, 1996: 242). El término “cave” mantiene las mismas connotaciones y además añade lo sensorial olfativo, de modo que se produce una impactante imagen en el lugar de trabajo de Colin en el que se ve obligado a vigilar una reserva de oro subterránea.

La trascendencia de Chloé y su paso al más allá es mucho más progresivo que en el caso de Alise. Su regreso a la tierra está acompañado de simbología relacionada con la tierra, con lo ctónico. Así, ya en el capítulo XLVI, Chloé escribe a Colin una sucinta carta en la que habla de los topos: estos animales la molestan en su reposo, no la dejan descansar y le hacen caer, con sus montículos formados en su recorrido entre la nieve y la tierra (Vian, 1996: 222). Simbólicamente, como animales guía del paso entre la vida y la muerte, los topos se encuentran en esa línea entre ambas, justicieros ciegos del destino.

La taupe, animal chthonien s'il en est. Symbolise toutes les forces de la terre. Son nom grec apparente au lézard et au hibou, bénéfiques et aveugles comme elle. Asclépios, dieu de la guérison, serait à l'origine un dieu-taupe, comme l'était en Inde Rudra, dieu archer-guérisseur. La taupinière, creusée de galeries souterraines, a même pu servir de modèle au labyrinthe archaïque d'Epidaure consacré à Asclépios; ce labyrinthe était conçu à la fois comme le tombeau et comme le Séjour souterrain du dieu (SECH, 237). La taupe apparaîtrait comme le symbole de l'initiateur aux mystères de la terre et de la mort, initiation qui, une fois acquise, préserve ou guérit des maladies. Du plan physique, celui de l'animal des cultes agraires, le symbole permet de passer au plan spirituel, celui du maître qui guide l'âme à travers les ténèbres et les détours du labyrinthe souterrain et la guérit de ses passions et de ses troubles (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 1073).

Vemos, por tanto, que Chloé está unida a la tierra y al agua. En su primera cita con Colin se anticipa, ya antes de su matrimonio, el avance progresivo de la humedad. Los términos relacionados con el agua se suceden en las descripciones de nuestro personaje femenino y en este capítulo XIV los amantes se aproximan a un banco húmedo y verdoso. En este momento, él destaca del aspecto de su amada que su cara estaba rodeada por “un flot de cheveux lustrés” (Vian, 1996: 81). Lo marino y lo húmedo serán característicos de Chloé, la mujer-planta.

Este es, pues, el final de Chloé, “Girl of the swamp”<sup>261</sup>, que vuelve al lugar de donde vino, al pantano, a la ciénaga embarrada, de la mano de su verdugo, el nenúfar, que establece una conexión entre el agua y la tierra.

---

<sup>261</sup> Recordemos que este es el subtítulo de la creación jazzística de Duke Ellington, cuyo título principal es “Chloé”.

Es tal la importancia que Vian concede al personaje de Chloé que no desaparecerá para siempre en la ficción. Ella, junto con el doctor Mangemanche, formarán parte del texto de *L'Automne à Pékin*, su novela publicada en 1954. En ella el médico recuerda con amargura que nada pudo hacer por Chloé para ayudarla con la enfermedad que la invadía. Afirma entonces, hablando del carácter agriado que había desarrollado tras aquel fracaso médico: “C’est exprès, répondit Mangemanche. C’est pour me venger. C’est depuis que Chloé est morte” (Vian, 1997: 276). Marcado para siempre por la muerte de esta mujer, cuya vida resultó ser el centro de toda la trama de *L'Écume des Jours*, el doctor se vuelve malvado y pierde la dulzura y ternura con la que trataba a su paciente: “Après la mort d’une de mes malades, dit Mangemanche, il y a deux ans, j’ai fait de la neurasthénie, alors j’ai tué pas mal de gens. Bêtement, en fait ; je n’en ai pas vraiment profité” (Vian, 1997: 350-351) El paso de estos personajes de una a otra novela del autor viene a demostrar lo esencial de esta figura femenina, lo que significó, no solo en el interior de su “ficción cerrada” que llamamos novela, sino en el conjunto de la creación vianesca. Chloé cambió el destino de todos los personajes de su entorno, engulléndolos uno a uno en su espiral de destrucción, pero también dirigió el sino de los personajes de otras novelas, marcando su carácter y resultando trascendente en la vida de Mangemanche en este caso, quien no podrá volver a ser quien fue tras haberle fallado.

En cuanto a Alise, importa destacar aquí que adquiere su trascendencia después de ser devastada por el fuego. La asimilación de su pelo con el fuego, al que vence, traduce el simbolismo del personaje en una escena que mezcla lo onírico con lo milagroso y en la que su espíritu se mantiene como luz, un alma sobrenatural que toma como bandera la rubia cabellera de nuestra heroína.

Il n’y avait plus, près du sol, que cette lueur. [...] Nicolas s’avança en rampant vers la clarté. [...] Sous une poutre de fer tordue, il aperçut l’éblouissante toison blonde. Les flammes n’avaient pu la dévorer, car elle était plus éclatante qu’elles. Il l’enfouit dans sa poche intérieure et sortit. [...] En écartant un peu le revers de son veston, il se trouvait tout baigné de soleil (Vian, 1996: 278-279).

Alise adquiere un carácter sobrenatural en el momento de su muerte con esta cabellera brillante. A diferencia de Chloé, cuyo pelo se va haciendo más “sombre”, adjetivo que lo describe en el capítulo LXII (Vian, 1996: 284), el cabello de Alise no se apaga, su llama trasciende este mundo. Observamos en ella la agresividad y la fuerza de

lo masculino, todo el poder lumínico descrito por el término “éblouissante”. Su muerte es épica y algunos autores defienden incluso su “encarnación” en otras novelas del autor, como Alistair Rolls, quien expone:

The figure of Alise will die in body at the end of *L'Ecume des jours*; her spirit will, however, fly on, carrying this legacy of misplaced love into the three remaining "romans signés Vian," in which she will return via various avatars- until she eventually (as Clémentine in *L'Arrache-cœur*) wreaks her revenge on mankind (Rolls, 2005: 108).

Esta escena última de Alise y las cenizas que se elevan hacia el techo establecen una metáfora clara de ascensión, junto con la de la cabellera rubia que no arde. Se trata de un intento de cierre, de un broche para la situación de caída que observamos en los capítulos anteriores. En relación con los símbolos ascensionales, señala Durand su capacidad de “reconquista de un poder perdido”:

En conclusión, los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido, de un tono degradado por la caída. Esta reconquista puede manifestarse de tres formas muy próximas, y unidas por numerosos símbolos ambiguos e intermediarios: puede ser ascensión o erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad de la escala, de los betilos y de la montaña sagrada. Se podría decir que en este estadio hay conquista de una seguridad metafísica y olímpica (Durand, 1981: 136).

Alise marca así una situación apoteósica, la trascendencia que la hará permanecer para siempre, elevada en el aire y emitiendo luz, mientras Chloé cierra el ciclo de licuefacción uniéndose a la tierra y su humedad. Alise, es la firmeza y lo ligero frente a lo blando, denso y pesado de Chloé.

Para comprender las muertes de estos dos personajes femeninos y su trascendencia debemos volver a la conferencia sobre el objeto<sup>262</sup> de Vian. Tenemos que entender el objeto y su utilización en la novela como algo esencial: lo simbólico del nenúfar (elemento que se encuentra dentro de la primera categoría: los objetos naturales) y el mechón de pelo respectivamente, hacen pensar que tienen algo de esencial en este momento de transición. Como se ha explicado con anterioridad<sup>263</sup>, los

---

<sup>262</sup> Se trata de una disertación en una conferencia de Vian en 1948, cuyo título es *Approche Discrète de l'Objet*, reproducida en el primer volumen de la Pléiade de *Œuvres romanesques complètes* pp.1089-1103 (Rolls, 2014: 282).

<sup>263</sup> En el punto 7.4 de esta tesis, en el que se hace referencia a los personajes carcasa y a la importancia y simbología del objeto para Vian. En este caso tiene además el matiz de aportar trascendencia, de sublimar la existencia humana.

objetos constituyen elementos esenciales de la obra, pasando, en el caso de la muerte, a significar la sublimación, y a tener, al menos temporalmente, más importancia que el propio personaje en vida. Encontramos en la ya famosa *Approche Discrète de l'Objet* (1948) una clara relación entre el objeto que permanece tras la muerte de Alise y la mitología que se une a él.

On peut considérer comme parties mortes de notre corps, les seules nobles, auxquelles (spécialement en ce qui concerne les poils) s'attachent d'ailleurs, il est remarquable de le constater, de fort nombreux symboles et complexes qui viennent une fois de plus porter de l'eau à mon moulin. Cheveux de Samson, Toison d'Or, etc., tout s'accorde à faire de nos éléments les moins subjectivés les centres d'intérêt des grands mythes universels [...] ceux de nos organes qui fonctionnent le plus objectivement, souvent même à notre insu et dans une indépendance quasi totale du reste de notre corps, n'est point non plus un hasard. Il est bon que cela soit (Vian in Clouzet, 1971: 159).

Alise trasciende en su pelo. Este es su símbolo y con lo que nuestro personaje se identifica en este momento de transición. De hecho, ella es el único personaje al que Vian dota con el sustantivo “toison” (Vian, 1996: 278), de connotaciones mitológicas y legendarias, al tiempo que a los demás les asignará simplemente el término “cheveux”.

El afán por la trascendencia a través de la conservación del pelo o mechones de éste no es nuevo. Como las uñas, se supone que el cabello tiene relación con la persona desaparecida después de su muerte, simbolizando sus cualidades y virtudes, estableciendo un vínculo que refuerza su trascendencia, tal y como señalan Chevalier et Gheerbrant al estudiar el cabello como símbolo:

Comme les ongles ou les membres d'un être humain, les cheveux sont censés conserver des rapports intimes avec celui-ci après leur séparation. Ils en symbolisent les propriétés, en concentrant spirituellement leurs vertus : ils lui sont unis par un lien de *sympathie*. De là le culte des reliques des saints- et notamment d'une mèche de cheveux- culte qui comprend non seulement un acte de vénération, mais un désir de participation à leurs vertus propres. De là, dans beaucoup de familles, l'habitude de conserver des boucles de cheveux et les premières dents de lait. Ces pratiques signifient plus que la perpétuation d'un souvenir, elles révèlent comme une volonté de faire survivre l'état de la personne qui portait ces cheveux (Chevalier et Gheerbrant, 2012: 270).

Incluso si la muerte supone uno de los mayores fantasmas para Vian, como hemos comentado con anterioridad, debemos tener en cuenta que traduce también una sublimación. No se es completo hasta que no se muere. Este será el argumento repetido en sus novelas y con el que justifica los suicidios de sus personajes. En *l'Herbe Rouge* (1950), por ejemplo, Wolf afirma: “Un mort, [...] c'est bien. C'est complet. Ça n'a pas

de mémoire. *C'est terminé*. On n'est pas complet quand on est pas mort [...] et si on se débarrasse alors de ce qui vous gêne... de soi-même... on touche à la perfection. Un cercle qui se ferme” (Vian, 1962: 189-190<sup>264</sup>).

En *l'Écume des Jours* encontramos al final un suicidio, el de Colin, –o más bien la suposición de un suicidio que se presenta en lítote (Vian, 1996: 300). Sin embargo, si hay un personaje que se arroja a los brazos de la muerte voluntaria y valientemente, esa es Alise. En ese esfuerzo heroico por salvar a Chick y al resto de la humanidad del poder embaucador de Partre decide tomarse la justicia por su mano y emprender una misión kamikaze. Ella es consciente de que al ejecutar su plan pone su vida en grave peligro y aún así se lanza a la acción. Su muerte la completa, la convierte en mito, y esto será traducido en el brillo de su cabellera, que no se apaga y que simboliza su fuerza, vencedora del fuego.

La trascendencia de estos personajes se ve reforzada además por dos aspectos. El primero es el hecho de que la novela en sí es una alegoría y, como tal, los personajes que se presentan son arquetipos atemporales que trascienden a las épocas. El segundo aspecto está relacionado con la distancia entre el lector y los personajes. Como hemos señalado anteriormente, se establece un “tercer espacio” en la novela, un puente que nosotros mismos construimos, para poder alcanzar unos personajes aparentemente planos, cuya psicología debemos reconstruir. Este proceso de descifrado se hace desde nuestro imaginario, lo que los convierte en inmortales, atemporales.

L'imaginaire a su mettre de l'éternité, de l'absolu là où il n'y avait plus que morcèlement, meurtrissure, rupture. Dans un univers où tout se décrypte, se comprend, s'analyse, l'art pictural ne rejoint que quelques adeptes, quelques initiés. A travers cette image écrite, superficiellement inoffensive, Boris Vian nous bascule dans l'aire subversive de notre profondeur imaginaire. (Hainault, 1976: 132).

Con todo, pese a la distinta trascendencia y simbolismo de estas dos figuras femeninas, es de notar que, de entrada, no son, en realidad, tan diferentes como personajes, ya que, tal y como vimos en su momento, comparten la misma edad, visten de la misma forma y tienen aficiones similares. Este hecho nos lleva a pensar que la diferencia sustancial entre una y otra radica principalmente en la corrupción que supone

---

<sup>264</sup> Este extracto pertenece a la novela *L'Herbe Rouge* de Boris Vian.

para Chloé el matrimonio, que la convierte en un ser adulto, “víctima” de una sociedad conservadora que la obliga a formar una familia. Su matrimonio le robará lo que tiene de individuo, la convertirá en otro de los elementos de la sociedad que se mueve en conjunto, cuya maquinaria está programada de antemano. Además, para Vian se instaure en el ser humano una especie de desidia una vez que ha conseguido lo que quería, su propósito. Se sumerge entonces el hombre en una anestesia, un cierto hastío que le roba la energía. En su novela *L’Herbe rouge*, el autor escoge a su perro personificado, Sénateur, para explicar en qué consiste este paso a la inconsciencia. La mascota, tras obtener el uapití que tanto deseó por mucho tiempo, cae en ese estado de “beatitud”: “[...] il y a deux façons de ne plus avoir envie de rien: avoir ce qu’on voulait ou être découragé parce qu’on ne l’a pas. [...] C’est la béatitude. Lui, c’est parce qu’il a ce qu’il voulait. Je crois que dans les deux cas, ça finit par l’inconscience” (Vian, 1962: 143).

#### **10. 5. La mujer y el pecado: la Eva bíblica y Alise.**

Las referencias a las *Sagradas Escrituras* son numerosas desde el primer capítulo de la novela. Tanto el estado edénico del principio de la novela como lo catastrófico del comienzo de su vida adulta nos llevan a esta visión de Colin como expulsado del Paraíso.

Ya en la primera parte, en el capítulo I aparece un término que no podemos obviar: el “gai laboureur” que trabaja su cabello en surcos hace clara referencia a Caín, el labrador que con el fruto de su trabajo pretende agradar a Jehová. El primer capítulo tiene, de hecho, numerosas referencias al Génesis bíblico, en que Colin se establece como demiurgo, creando la luz o separando el agua.

Con todo, será sobre todo la referencia a la serpiente bíblica, representada en la anguila, la que nos permitirá establecer el punto de partida de un simbolismo de conjunto en la novela, con la consiguiente expulsión del Paraíso y descenso a los infiernos, tal y como veremos en el siguiente apartado.

## **Y el pecado comienza con una anguila.**

No podemos obviar la presencia de este animal que está, de hecho, muy relacionado con la serpiente en mitología, la anguila. Se trata de un símbolo acuático y de la manifestación primordial del nacimiento del agua (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 52). En la simbología de la serpiente, encontramos al animal que busca traer el caos al mundo. Observamos, además, la conjunción de muchos de los mitos que hemos revisado con anterioridad en esta tesis<sup>265</sup>:

Ainsi, toutes les grandes déesses de la nature, ces déesses mères qui se reconduiront dans le christianisme sous la forme de Marie, mère de Dieu incarné [...] ont le serpent pour attribut. Mais la Mère du Christ, seconde Eve, lui écrasera la tête, au lieu de l'écouter. C'est tout d'abord Isis portant sur le front le cobra royal, l'uraeus\* d'or pur, symbole de souveraineté, de connaissance, de vie et de jeunesse divine; ce sont ensuite Cybèle et Déméter; et cette déesse aux serpents, de Crète, elle aussi chthonienne (Ibid: 1008).

La anguila y su macabra historia aparecen en la historia al hilo de la introducción del personaje de Alise. En esta conversación entre Colin, Chick y Nicolas el cocinero habla de su hermana, la madre de Alise, y su “vergüenza” porque su sobrina estudia filosofía. La búsqueda del saber se nos muestra como fruto de esa curiosidad humana que desembocará en la tragedia por ir más allá de los límites que nos estarían impuestos como seres imperfectos que somos. Inmediatamente después de hablar de Alise como portadora de la desafiante inquietud por el saber, se introduce la metáfora de la anguila, que alude a su vez a la de la serpiente bíblica. Y son las palabras de Colin: “Montrez-nous donc ce pâté d’anguilles...” (Vian, 1996: 28), y más concretamente ese “donc”, las que establecen esta sucesión y la relación temática del pecado que evidencian: Alise-conocimiento-vergüenza-anguila/serpiente.

Algo después, en el capítulo III, se establece este lazo metafórico entre Alise y la anguila, con la correspondiente alusión al pecado; Colin baja los ojos ante la vista de la joven, que lo desestabiliza incluso físicamente: “Colin se mit à regarder de l’autre côté pour retrouver son équilibre. Il y parvint, et, baissant les yeux, demanda à Chick si le pâté d’anguille s’était passé sans encombre” (Vian, 1996: 39).

---

<sup>265</sup> En el capítulo VIII, dedicado al análisis de los mitos de la novela.

Pero este estado de gracia se acaba con la boda de Colin y Chloé. Poco después de su boda comenzamos a ver signos de la enfermedad de ella, y sufrimos un verdadero descenso al inframundo cuando comienzan su luna de miel. Ya vimos cómo el paisaje no puede ser más similar a la idea bíblica de infierno cuando Vian describe las minas de cobre: “D’immenses étendues de cuivre verdâtre, à l’infini, déroulaient leur aridité. [...] Le cuivre, sous l’effet de la chaleur, fondait et coulait en ruisseaux rouges frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre” (Vian, 1996: 122).

Más tarde, se nos presenta una pausa que nos vuelve a mostrar una naturaleza idílica cuando los enamorados llegan a su hotel:

C’était la bonne route, lisse, moirée de reflets photogéniques, avec des arbres parfaitement cylindriques des deux côtés, de l’herbe fraîche, du soleil, des vaches dans les champs, des barrières vermoulues, des haies en fleur, des pommes aux pommiers et des feuilles mortes en petits tas, avec de la neige de place en place pour varier le paysage [...] (Vian, 1996: 126).

Sin embargo, nuevamente observamos una metáfora que enlaza con lo bíblico: aparecen los manzanos y las manzanas que florecen en ellos, en un ciclo de reproducción infinita que nos adentra, una vez más, en lo onírico (Ibid: 127). Unas líneas después Vian vuelve a recordarnos que el mal acecha y tocando la nieve, Chloé “se mit à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire” (Vian, 1996: 129). Este desgarramiento permite vislumbrar la enfermedad de Chloé y anticipa una trama trágica que destrozará a la mayor parte de los personajes. Las manzanas están relacionadas con dos cuestiones: la primera es “la manzana de la Discordia”, que Paris entrega para elegir a la más hermosa de las tres candidatas diosas, las manzanas doradas que se encuentran en el jardín de Hespérides, frutos que conceden la inmortalidad; y la segunda es la manzana del pecado de Adán y Eva. En cualquiera de los casos, esta fruta simboliza el conocimiento intuitivo que nos puede llevar hacia la inmortalidad y que siempre conduce a la caída. Se adjudica al manzano, del mismo modo, el apodo de *Árbol de otro Mundo*. Además de relacionarse la manzana con el conocimiento, también se vincula con la aparición de una necesidad de escoger (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 897-898). Así se presentan en la novela, de hecho, como una transición que Chloé y Colin han decidido comenzar al tomar la opción del matrimonio, siendo estos árboles una de las paradas de su viaje de novios (Vian, 1996: 126-127).



Sin embargo, será en el capítulo XXXIII cuando la tragedia muestre su lado más cruel. Chloé lleva en su pecho, definitivamente, algo maligno y destructor.

Chloé sentait une force opaque dans son corps, dans son thorax, une présence opposée, elle ne savait comment lutter, elle toussait de temps en temps pour déplacer l'adversaire accroché à sa chair profonde. Il lui paraissait qu'en respirant à fond elle se fût livrée vive à la rage terne de l'ennemi, à sa malignité insidieuse (Vian, 1996: 155).

El propio número del capítulo en que se materializa este mal, el capítulo XXXIII, adquiere una relevancia simbólica, que también remite a la Biblia, por cuanto 33 es la edad a la que Jesucristo muere. Aunque muchos presagios nos han ido ofreciendo indicios de que algo terrible los acechaba, es en este momento cuando la desgracia toma forma definitivamente, convirtiéndose en la presencia en el pecho de Chloé, el enemigo.

Volvemos, pues, a esa pérdida irreparable, esa desunión con la naturaleza que va a generar destrucción. Lo animal y lo vegetal ya no son aliados en la novela, solo el ratón se mantiene leal a los humanos y prestará su apoyo incondicional hasta el final.

Esta expulsión del Edén se produce por la prepotencia de los personajes, por su empeño en posicionarse por encima de la naturaleza y ejercer un papel de demiurgo que no le estaba asignado. En la novela, vemos la dualidad en las causas del destierro del Paraíso. Por un lado, la perteneciente al tema vianesco de desgaste, de vida que se desvanece a causa del amor, de "usure" que lleva inevitablemente hacia el final. En este sentido, el matrimonio llevaría directamente a este "castigo" del tiempo. Por otra parte, el *pathos* parece relacionado con la idea bíblica del pecado: en este caso, se trata del pecado de la insolencia de Colin al creerse dueño y señor de su entorno, tanto de las personas como de la naturaleza que controlaba a su antojo.

Toda esta interacción simbólica entre el paisaje y los personajes nos remite de nuevo a la relación del romántico con la naturaleza, señalada por Molpeceres, en la que esta:

[...] es también doblemente trágica: no solo porque la naturaleza ansiada no es alcanzable, sino porque la que nos rodea es continuo recuerdo de la esencia finita del hombre, y de que el precio de la fusión con la totalidad dionisiaca se paga con la pérdida de la individualidad apolínea, de la razón delimitadora que nos hace posicionarnos como seres superiores por encima de animales o plantas (Molpeceres, 2016: 25).

Esta idea se corresponde totalmente con la idea de individualismo en Vian, con su referencia a lo mitológico y el enfoque ecocrítico con el que estamos analizando la novela. En una interpretación con un gran tinte ecologista podríamos ver este pecado como el matrimonio de Colin con lo racional, lo humano más humano, cuando podría haber escogido a Alise, la naturaleza exuberante.

El propio Colin se siente culpable, como muestra en el diálogo con Nicolás:

– C’est un crime, dit Colin. Je ne peux pas te payer à ta valeur. Mais, actuellement, ta valeur baisse et c’est un peu de ma faute. – C’est pas vrai, dit Nicolas. C’est pas de ta faute si tu es embêté. – Si, dit Colin, c’est parce que je me suis marié et parce que... (Vian, 1996: 223).

Así, por su temeridad, fue castigado Colin a la expulsión del Paraíso. En cualquier caso, el castigo de la muerte llega de la mano de dos personajes femeninos: Chloé con el intenso amor que desgasta y Alise, quien pagará por su insolencia.

## CAPÍTULO XI. LAS FLORES DE VIAN

Ya desde niño, Vian tuvo una enorme fascinación por los elementos presentes en la naturaleza, el entorno en el que creció y las amistades familiares jugarán un papel esencial en este aspecto. François Rostand, un amigo de la familia, fue quien le mostró el laboratorio que tenía en su propia casa. Allí pudo adquirir conocimientos sobre biología, anatomía animal, cuestiones químicas, presenciar experimentos y mezclas de todo tipo, etc. (Marchand, 2009: 14-16). No supone un hecho banal, pues una gran parte del imaginario de Vian corresponde al conocimiento científico que comenzaría a gestarse en esta época y que más tarde completaría con sus estudios en *École Centrale*.

Además, y como apuntamos en la introducción de esta tesis, sabemos que era un gran amante de la cultura victoriana, por lo que el lenguaje de las flores, tan relacionado con esta literatura, constituye una fuente esencial para analizar la simbología de lo vegetal en la obra *L'Écume des jours*.

### **11.1. La flor como creadora y destructora, sanadora y mortífera: una visión ecocrítica.**

La flor resulta, sin duda, uno de los elementos más recurrentes de la novela en el plano estético. En ella confluyen muchos de los temas y motivos de toda la creación vianesca: la vida, la muerte, el amor, la pasión, la fragilidad, etc. Las flores representan el concepto de mujer que despierta los sentidos; ellas aparecen en la boda de Colin y Chloé y forman parte de la preparación de este bonito y emotivo momento. Sin embargo, también son metáfora de lo frágil y lo mortífero. Las flores son el descanso y la lucha, la vida y la muerte.

Colin fait des remparts de fleurs, les fleurs c'est la vie, et c'est la poésie, la beauté et la fragilité. *L'Écume des jours* déborde de fleurs. Des roses rouges et des orchidées roses, des lis mauves et des glaïeuls blancs, de longues branches de fleurs de pêcheurs, des hortensias, des camélias, des brassées de jasmin, des œillets. Des fleurs pour Chloé. Pour garder Chloé en vie, pour faire la nique à son nénuphar empoisonné (Brisac, 2019: 91).

El autor, con un claro matiz romántico, hace un uso convencional de la metáfora. Se trata de la representación del amor y la pasión, con la característica que

históricamente se le ha atribuido, a la vez bella y efímera. Con esta figura de estilo, sintética por naturaleza, el autor une, en perfecta simbiosis, el concepto victoriano de la flor, el lenguaje de las flores y sus significados, con su obsesión por lo sensorial, por los perfumes y las texturas. “La metáfora no tiene una función ornamental, es, por el contrario, la forma constitutiva del lenguaje y del pensamiento” (Günthner, 1970: 98). Este recurso estilístico congrega realidades paralelas que serían difícilmente conciliables sin el poder aglutinador de un término perfectamente escogido. Por ello, además del lenguaje victoriano de las flores y lo sensorial de la obra de Vian, encontramos el referente simbólico de la flor como algo efímero, fronterizo entre la vida y la muerte, sanador y destructor por momentos, en una ambivalencia que las alza a menudo al estatus de personaje.

La novela constituye una muestra de la importancia de lo natural en los personajes. Vian pertenece a una época en la que se manifiesta esta simbiosis, el reflejo de lo humano en la naturaleza y a la inversa. El ser humano, como expresa Noakes en el siguiente fragmento, deja de pensarse como centro del universo y se preocupa, cada vez más, por una naturaleza que de pronto, cobra vida y autonomía.

En imaginant, dans *L'Ecume des jours* comme ailleurs, un monde où tout ce que font ses personnages, et tout ce qu'ils subissent, trouve une espèce d'écho dans ce qui les entoure, Boris Vian montre bien, une fois de plus, qu'il appartient à son époque et à ce siècle où, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité peut être, les hommes semblent prêts à essayer de vivre sans croire qu'ils ne sont pas seuls dans un univers indifférent (Noakes, 1964: 60-61).

Revisando esta cita de Noakes y con la perspectiva de la producción de Vian en su conjunto, resulta pertinente un análisis ecocrítico de la obra objeto de estudio. En las novelas del autor, hombre y naturaleza se encuentran en el mismo nivel de importancia, el nenúfar es igual de personaje que Chloé. La naturaleza refleja los estados de ánimo de los personajes, imita los estados de angustia y refleja la oscuridad y pesadumbre internas. Al mismo tiempo, Chloé se convierte en una especie de mujer-flor, como hemos analizado en el capítulo X de esta tesis. Ella absorbe la luz y la vida de las flores que la rodean. Ella, la mujer artificial por definición, es engullida por la naturaleza y se convierte en ella.

El siglo XX supone un cambio de mentalidad en cuanto a la visión general de la naturaleza. Los avances tecnológicos se suceden y provocan en la sociedad una especie

de “vértigo” que refleja la idea de falta de control sobre el progreso. Este contraste entre la admiración y el rechazo por los adelantos se ve reflejado en muchas de las obras de este período, tal y como apunta Pagacz:

Le xxe siècle a été témoin d'une croissance sans précédent des acquis technologiques et des structures économiques capitalistes. La soif de ressources et le mirage du progrès et du profit infinis se heurtent cependant aux possibilités finies de la nature : le mouvement écologique est né, il y a une quarantaine d'années, de cette prise de conscience. La crise environnementale dénoncée par la « révolution verte » a inspiré plusieurs créateurs dont les récits questionnent les contradictions modernes et dessinent un futur incertain pour l'humanité. Ainsi, ont fleuri tout au long du xxe siècle, et plus spécialement après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, des récits apocalyptiques spectaculaires qui témoignent de la peur qu'inspire aux hommes leur propre puissance (Pagacz, 2012: 47).

Esta es, de hecho, exactamente la actitud que encontramos en Vian. Por un lado, el autor es un gran admirador de los avances científicos y tecnológicos, como buen ingeniero e inventor. Por otro, sin embargo, se muestra temeroso de un futuro en el que presiente una “mecanización de lo humano”. En este sentido, la naturaleza constituye para él un refugio del pasado, la idea romántica en la que el hombre aún permanece unido a la tierra.

Lo natural gana un terreno que parecía haberle sido arrebatado por un progreso excesivamente rápido. Y es que Vian, aunque amante de la tecnología y de todo lo futurista –solo tenemos que observar sus creaciones e inventos, como su famoso pianocktel– siente rechazo por este progreso en el que se ve inmerso socialmente. Ya Chloé expresa en un diálogo con Colin mientras están viendo escaparates: “Avant on ne voyait des vitrines de propagande comme ça, je ne trouve pas que ce soit un progrès” (Vian, 1996: 78). En la novela, de hecho, prácticamente todo lo que se relaciona con lo artificial tiene connotaciones negativas, como las medicinas que toma Chloé, los laboratorios de donde se obtienen y el propio proceso, con animales que son mitad máquina (Vian, 1996: 169). Lo natural y lo mecánico, lo artificial, se mezclan en el imaginario vianesco, un mundo en el que la dueña del destino es la naturaleza.

La novela *L'Écume des jours* presenta un ambiente en ocasiones apocalíptico. Las minas de cobre aparecen como una pesadilla en la que el hombre se ha convertido únicamente en una pieza del engranaje de producción (Vian, 1996: 122). Los trabajos de Colin, más adelante en la novela, también responden al concepto de “apocalipsis ecológico” descrito por Pagacz: una situación en la que se produce una ruptura entre la

era actual, marcada por el mal, y la futura, en la que reinaría el bien y la naturaleza sobre lo humano (Pagacz, 2012: 49). La autora describe como síntomas de esta ruptura: la violencia cósmica y la humana. Ambas se encuentran presentes en la novela objeto de estudio de esta tesis de forma muy marcada.

Un ejemplo del primer tipo de violencia podríamos encontrarlo en el nenúfar, que se instala en el pulmón de Chloé y la llevará, finalmente, a la muerte. El paisaje que los jóvenes Chloé y Colin encuentran en su luna de miel es también hostil (Vian, 1996: 122-123). El segundo tipo de violencia es igualmente claro, las muertes se producen de manera brusca y absurda. Como ejemplo, recordemos que Colin asesinará a sangre fría al encargado de recepción de la pista de patinaje porque tarda demasiado en atender a sus peticiones (Ibid: 51).

En cuanto a los elementos tomados directamente de esa idea de futuro, la ropa sintética y los inventos que aparecen en la novela nos presentan la cara amable del progreso, mientras que la fábrica de misiles en la que trabajará Colin (Vian, 1996: 245-246) alude directamente a la falta de control sobre estos avances que llevan a la destrucción. Finalmente, el desarrollo se muestra, como concepto, ligado a la idea de deshumanización en la novela. La muerte de Chloé y su trascendencia a través del agua, supondrán, por su parte, un intento de conexión con la tierra. Encontramos en este personaje femenino, de hecho, un intento de conciliación entre lo cultural y la naturaleza.

En cuanto al peso y a la importancia de la naturaleza en la novela, esta se impone como personaje e interactúa con los hombres y mujeres, incluso la casa de Colin y Chloé se vuelve vegetal para convertirse en parte de un todo orgánico que se mueve en espiral, que se descompone. La propia muerte de Chloé y sus últimos momentos responden a estos momentos de vínculo entre lo humano y lo natural: una degradación que se produce por el nenúfar y que Colin pretende frenar rodeando a su amada de flores. Así:

[...] la mort de Chloé, c'est un dialogue de fleurs, de matières végétales, voire de parfums, une chose vivante, humide, et qui, elle, pourrait se décomposer et non pas se désagréger à la manière des mondes déserts, inorganiques, qui entourent une tragédie liquide, végétale, humaine, organique, une certaine poésie tout de même d'une vie perdue dans le désert (Ireland, 1977: 238).

En la flor se sintetiza la idea romántica y el matiz perecedero y frágil, pero en Vian toma otro significado aún más potente. Para él, todo lo sensorial es digno de atención y admiración, los olores son la característica básica por la que terminan de perfilarse muchos de sus personajes. Recordemos, a modo de ejemplo que Colin describe a Alise del siguiente modo: “Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins” (Vian, 1996: 85). Y es que, es por lo que la flor genera, su color y las sensaciones olfativas que provoca, por lo que se convierte en un elemento tan trascendental. Los propios personajes femeninos, cuando no se individualizan y se toman como conjunto, se ven personificados en flores que desprenden los olores más embriagadores que uno pueda imaginar. De esta forma se describe al amigo de Colin, el pobre Chick, quien rodeado de mujeres, “se prenait pour une abeille en ruche”(Ibid: 105).

La flor es bella, símbolo de la naturaleza que se marchita para que podamos disfrutar de sus últimos momentos de frescura, en un tiempo tan bello como agónico; pero es además veneno y antídoto, causa y cura de la enfermedad de Chloé, nenúfar mortal y lirio sanador, tal y como analizaremos en el siguiente apartado.

Las flores son, además, signo de mal agüero, uno de los muchos elementos que sirven como presagio. El día de la boda de Colin y Chloé, la gente va saliendo de la iglesia tras la alegre ceremonia y “sortirent tous de l’église en jetant un dernier regard aux fleurs de l’autel et sentirent l’air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron” (Vian, 1996: 114). Este gesto entraña a la vez los dos matices: el del mal presentimiento de que algo terrible va a suceder y el de la melancolía de mirar “por última vez” esas flores que pronto morirán, que, cortadas en su momento de mayor esplendor y mayor belleza, se dirigen inevitablemente hacia la muerte, marchitándose poco a poco. Esta escena constituye una metáfora excelente del matrimonio como el comienzo del desgaste de lo bello, del acercamiento al abismo, de la desaparición progresiva de los signos de vida, belleza y juventud.

Sin embargo, nuevamente nos encontramos con otra vuelta de tuerca, la mutación del concepto de la flor, de lo bello y delicado, de lo reconfortante, para darnos de bruces con la flor metálica, esa que en el capítulo LI (Vian, 1996: 249) nos apunta a la degeneración de la naturaleza que transforma lo natural en antinatural. Así, esta flor metálica es el último de estos tres conceptos de flor manejados por el autor: la flor bella,

delicada, agradable a los sentidos y símbolo del amor se transforma en mortífera cuando el nenúfar acaba con la vida de Chloé, pero es con la aparición de la última –la metálica– cuando el frío acero de la rosa que nace de las incubadoras de armas revela esta desnaturalización extrema, la flor-máquina.

Como engendro antinatural, está rosa blanca crece a partir de los cañones, únicamente de los que “incuba” Colin. Estos, a su vez, lo hacen en sentido opuesto al de las flores naturales, hacia abajo (Ibid: 245). Allí, en este mundo invertido les ponen luz artificial para guiar su crecimiento. En esta particular sala de neonatos completamente estéril, Colin, con el calor de su cuerpo, ha incubado una aberración: es la naturaleza que intenta abrirse paso amenazante ante un mundo frío y mecánico, la vida mimetizando un entorno robótico y malvado: “Il y avait douze canons d'acier bleu et froid et au bout de chacun, une jolie rose blanche s'épanouissait, fraîche et ombrée de beige au creux des pétales veloutés” (Ibid: 249). Colin, probablemente obsesionado por el nenúfar que ocupa el pulmón de Chloé, ha llevado a cabo una nueva creación: la rosa metálica, a medio camino entre la flor y el robot.

La creencia en el hecho de que los metales se “incuban” en el interior de la tierra no es algo nuevo. En el siglo XVI, científicos como A. de Carranza afirman que los metales y las piedras maduran en las vísceras de la tierra gracias a un jugo que esta posee y a movimientos como el flujo del agua y las diferentes temperaturas frías y cálidas que alcanza este entorno. Así: “Esta creencia en ese jugo o savia lleva a los metalúrgicos, mineros y alquimistas a creer que los metales tienen una vida semejante a la vegetal; crecen, se desarrollan y pueden morir o, como los embriones animales, crecen en el interior de la tierra” (Sánchez Gómez, 1989: 541).

En nuestra novela “l'or mûrissait lentement dans une atmosphère de gaz mortels” (Vian, 1996: 280) y Colin “incuba” misiles enterrados en la tierra. Podemos considerar, entonces, que la maduración de los metales se hace necesariamente volviendo a sus orígenes, a las entrañas de la tierra. Por asimilación, los personajes de nuestra novela también estarían destinados a ser engullidos por la tierra en su proceso madurativo. La licuefacción del entorno en *L'Écume des jours* tomaría todo su sentido de este concepto y el hecho de que una buena parte de los personajes sean atraídos por esta espiral que los lleva hacia el centro de la tierra respondería también al mismo principio: sólo se puede madurar volviendo al origen primitivo, el “útero” terrestre.



En cuanto a la flor mortífera, observamos una conversión progresiva de Chloé en el nenúfar, epicentro de la tragedia. Encontramos en el nenúfar precisamente el papel de antagonista de la joven pareja, la fuerza que se opone a ellos, materializada en un ser vivo que va creciendo en su pulmón. El aspecto terrible y mortífero de la flor hace desaparecer la imagen delicada y suave que tenemos de ella convencionalmente. Hace nacer Vian, como explica Weinstein en la siguiente cita, el aspecto más cruel del nenúfar:

By representing organic disease-lung cancer or tuberculosis-in the language of flowers, Vian is exploiting to the full his license as poet, as artificer of words. But let there be no mistake about it: this botanical excursion is no retreat into childish sentimentality, no rosy depiction of matters too grim to note head on. On the contrary, Vian's lily is among the grisliest notations in literature, for he obliges us to see that there is nothing soft or benign in flowers, that their fierce thirst for life is merciless and unstoppable. The flower will bloom; Chloe will die (Weinstein, 1997: 10).

Esta flor destructora, el nenúfar, surge en el pecho de Chloé y comienza a consumir todo a su alrededor. La imagen del agujero como “vórtice” es paralela a la que ya aparece en el primer capítulo, en el que Colin abre un agujero en la bañera para vaciarla (Vian, 1996: 20). Este hueco es el desagüe de un líquido y la flor del pecho de Chloé absorbe toda la humedad de las flores que la rodean, marchitándolas y secándolas al instante, con la vida colándose por el vórtice que destruye todo lo bello. El comportamiento de las flores que rodean a Chloé es precisamente ese: se secan y pulverizan en cuanto se encuentran cerca de la mortífera flor: “L’œillet blêmissait soudain, se fripa, parut se dessécher. Il tombait, maintenant, en fine poussière sur la poitrine de Chloé” (Vian, 1996: 239).

A medida que la enfermedad avanza, parece que Chloé se fuera transformando en la flor: ella permanece estática, absorbiendo la humedad ambiental procedente de otras flores que la rodean. El propio Colin trata a su amada como tal, percibiéndola cada vez más como el nenúfar: “Colin se pencha vers elle et l’embrassa très doucement, comme il eût embrassé une fleur” (Vian, 1996: 180).

Al final de la novela el nenúfar reaparece, esta vez como enemigo de Colin, al que nuestro personaje espera para poder matar (Ibid: 299), en venganza por haber destruido lo que para él era más valioso.

Las flores representan, para Vian, toda una simbología clásica vinculada al amor y las relaciones, pero también tendrán connotaciones vinculadas a lo mitológico. El simbolismo amoroso floral que se establece en la novela pone de manifiesto el conocimiento de Vian en la materia, un conocimiento que él mismo llevaba a la práctica en su vida real, tal y como se pone de manifiesto en el hecho de que en sus citas con Michelle el autor se presentaba con un ramo de violetas en la mano (Marchand, 2009: 46), símbolo de pudor y modestia, según el lenguaje de las flores victoriano (Zaccone, 1856: 112).

Abundaremos en los distintos simbolismos de las flores y en su vinculación mitológica en el siguiente apartado, que tiene como objetivo analizar las distintas utilizaciones metafóricas de lo vegetal, en concreto, las flores que aparecen en la novela objeto de estudio y el significado que aportan a la obra.

## **11.2. Rosas y nenúfares en la época victoriana.**

Si atendemos, en un primer momento, a la asimilación de la flor con el concepto general de lo femenino, debemos analizar su simbología como principio pasivo.

Cada flor posee en sí misma un significado propio, pero la flor, en su sentido general es símbolo de principio pasivo (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 516). El cáliz recibe el agua al tiempo que la polinización se lleva a cabo por los insectos o el viento, elementos externos que transforman este receptáculo de vida en el que nace el fruto. Para San Juan De la Cruz, la flor es una imagen de virtud y para Novalis lo es del amor y la armonía, identificándose con la infancia y el estado edénico (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 517).

Por otra parte, y como ya hemos señalado, la flor se relaciona con la idea de lo efímero, de la frágil belleza que se marchita con el tiempo. Son, por lo tanto, características de esta metáfora: la pasividad, la belleza y la fragilidad. Estos tres sustantivos abstractos están, a su vez, vinculados a la idea convencional de la mujer, pero, como veremos, el lenguaje de las flores aporta infinitos matices; cada personaje tendrá las suyas y cada ocasión las propias. Como ejemplo, la boda y el comienzo del amor se asocian a las flores blancas. Alise se encuentra relacionada con la orquídea y Chloé con el nenúfar.

En lenguaje de las flores analiza también el aspecto social que nos une a ellas, presentes en todos los momentos de la vida y las situaciones y acontecimientos importantes. Tienen, pues, también, una marcada simbología, vinculada a la herencia mitológica. En el siglo XIX se experimenta un gran auge en el interés por las novelas medievales de caballerías, revistiendo de romanticismo todo lo que se relaciona con esta época. Se crea en torno a la flor y su lenguaje toda una cultura que redescubre autores como Pierio Valeriano (1477-1560), cuya obra sintetiza los símbolos de tradiciones antiguas, cristianas y medievales, de los que muchos se refieren a plantas y flores (De Contenson, 2009: 12-13). Más tarde, Charlotte de Latour (1782-1875) escribirá *Le Langage des Fleurs* en 1818, un tratado en el que la autora clasifica y describe cada flor y su significado, agrupándolas por estaciones. Se trata de un tratado enciclopédico de la a a la z que traduce, según la autora, un lenguaje “tan antiguo como el mundo” (De Contenson, 2009: 14-15). Su obra se traduce y se exporta a Inglaterra y Estados Unidos, convirtiéndose en centro de interés para la reina Victoria y sus hijas. Esta tendencia es seguida, entre otros autores, por Lewis Carroll, quien, como hemos analizado con anterioridad, supone una fuente de inspiración y de elementos intertextuales para la obra de Vian. El mundo de Alicia se enmarca en jardines y parques en los que las flores, no solo están escogidas por su simbología, sino que además se encuentran a menudo personificadas.

Las flores se convierten en un símbolo vivo que nos acompaña en muchas de nuestras circunstancias y celebraciones, así lo describe Zaccone:

Les fleurs, sont comme la poésie de la nature; nous les trouvons mêlées, à tous nos souvenirs... elles n'ont manqué à aucune fête du cœur. Après avoir embaumé le berceau de l'enfant, elles répandent encore leurs suaves senteurs sur la tombe du vieillard !... (Zaccone, 1856: xvi)

Dada la diversidad de su función y su uso, no sorprende que cada flor posea en *L'Écume des jours* un significado igualmente múltiple: unas veces quedará vinculado a lo mitológico, otras simplemente a su uso medicinal y en ocasiones a lo cultural. Este último caso, quizá menos conocido universalmente, es el que vincularía, por ejemplo, el nenúfar con la obra de Faulkner<sup>266</sup> o las camelias asociadas a Margarita Gauthier en *La dame aux camélias* de Alexandre Dumas (1848). Todos estos matices reflejados en las

---

<sup>266</sup> Esta cuestión de la relación del nenúfar y su tratamiento equivalente en la novela *Mosquitoes* (1927) ya ha sido analizada en esta tesis en los capítulos 3.2. y 9.1.

flores formarán un entramado que no debemos pasar por alto a la hora de comprender a los personajes y sus acciones en *L'Écume des jours*, pues formarán una parte esencial de su descripción. El lenguaje de las flores, estudiado, entre otros autores, por Zaccone<sup>267</sup>, Martin<sup>268</sup> o Faucon<sup>269</sup>, nos proporcionará la información necesaria sobre cada una de estas flores. Expone, de este modo, sobre la universalidad de este lenguaje, Faucon, en su *Langage des fleurs* (1860):

Le langage des fleurs est de toute éternité, et toujours un bouquet donné et reçu parlera au cœur et à l'imagination. À chaque fleur connue s'attache une idée dont elle est inséparable; toujours la rose signifiera beauté, la violette modestie, le lis majesté, la sensitive pudeur; comme le chêne sera l'emblème de la force, le cyprès celui de la douleur, et la primevère celui du printemps et de la jeunesse (Faucon, 1860: iv).

Todas las flores que aparecen en la novela pueden organizarse, para que su análisis resulte más ordenado, en tres grandes grupos: las flores del paraíso, del amor y la pasión; las flores de la boda y las flores de la enfermedad y la muerte. El primer grupo incluiría todas las que aparecen antes del matrimonio de Colin y Chloé, el segundo el mismo día de la celebración, como punto de inflexión, y el tercero, las flores que marcan el camino hacia la muerte.

### **Las flores del Paraíso: el amor y la pasión**

Los primeros capítulos de la novela están marcados por la presencia de plantas aromáticas, como el tomillo y el laurel (Vian, 1996: 23), que le sirven a Nicolas como condimento para sus deliciosos platos. El perfume de las flores que aparecen, así como sus colores, crean un ambiente de confort y seguridad que acompaña a los personajes en su paraíso particular.

La primera flor que aparece en *L'Écume des jours* es la **mimosa** y lo hace muy al comienzo, cuando se describe el estado inicial de la casa de Colin (Vian, 1996: 25). La mimosa, en la tradición masónica, es la flor relacionada con la seguridad y la certeza y está unida a la idea de la metamorfosis de los seres vivos, de la inmortalidad, del

---

<sup>267</sup> Zaccone, Pierre, 1856, *Nouveau langage des fleurs, avec la nomenclature des sentiments dont chaque fleur est le symbole et leur emploi pour l'expression des pensées*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie.

<sup>268</sup> Martin, Louis Aimé, 1830, *Le langage des fleurs*, Bruxelles, Éditeur Louis Hauman et Compagnie.

<sup>269</sup> Faucon, Emma, 1860: *Le langage des fleurs*, France, Librairie Théodore Lefèvre et Cie. Éditeur Émile Guérin.

gusano convertido en mariposa (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 734). La idea de la seguridad encaja con este entorno ordenado de paz que es en principio la casa de Colin y todo lo referente a la cocina y las comidas. La segunda y última vez que vemos el término en la novela es en el hotel en el que se alojan durante su corta luna de miel (Vian, 1996: 126). En este caso se refiere más a esta metamorfosis que ambos están sufriendo, en un entorno que aún es ordenado en apariencia, la calma sospechosa que precede la tragedia.

En cuanto al color, también algo a valorar en el caso de los elementos naturales, las mimosas son tradicionalmente amarillas, aunque en ocasiones también encontremos esta flor rosada. Recordemos que el primer capítulo de la novela presenta tonalidades doradas y amarillas, comenzando por los soles que Colin controla. En la cocina predominan los mismos tonos y el propio cabello de Colin responde a la misma gama de colores.

En este mismo simbolismo cromático se enmarca la descripción del estudio-comedor de Colin, que se describe provisto de un: “tapis bleu pâle et les murs beige rose étaient un repos pour les yeux ouverts” (Ibid: 24). Es en este entorno idílico en el que Colin encuentra, bajo el hielo, una orquídea que es, precisamente, rosa y azul. (Ibid: 45). Aparece ya, materializándose a través del pensamiento de Colin en Alise, la flor que le recuerda al olor de su cabello. Se trata, como veremos a continuación, del despertar de la pasión, representada metafóricamente en esta flor.

La orquídea es probablemente, junto con el nenúfar, la flor más significativa de la novela. Aparece relacionada con el personaje de Alise, pero también con el de Chloé, con su olor de “orchidée bidistillée” (Vian, 1996: 85). Acompañará a las muchachas en el día de la boda, como veremos en la sección dedicada a este momento, y también estará presente en los últimos momentos de vida de Chloé, ya encamada. La orquídea supone la representación de la “belleza suprema” y se le atribuyen propiedades afrodisíacas. Esta flor, “à mi-chemin entre les insectes et les plantes” (De Contenson, 2009: 50) despierta el interés de la sociedad europea de mediados del siglo XIX. En Vian remite, sin duda, al despertar del sentimiento amoroso en Colin, un primer contacto con la pasión que lo mantendrá obsesionado con Alise hasta que encuentre a Chloé y siga lo que estaba marcado por su *pathos*.

El propio nombre de Alise podría estar relacionado con el fruto del “alisier”<sup>270</sup>, un árbol o arbusto que, dependiendo del clima y de la zona en que esté, desarrolla flores blancas o rosas que despiden un fuerte olor. Con la madera de este árbol se fabrican instrumentos musicales. Está relacionado con la armonía y el acuerdo (Faucon, 1860:3).

Ya en la fiesta de Isis, la flor de iris supone un elemento vinculado al presagio. Esta flor toma su nombre de la diosa griega hija de Thaumás y Electra. Ella era la encargada de transmitir los mensajes a los dioses (De Contenson, 2009: 40), (Martin, 1830: 159), (Zaccone, 1856: 62), por lo que la flor ha tomado el valor metafórico de vínculo con el más allá. Relacionada con el arcoíris por su colorido, se la describía como encargada de guiar a los difuntos hacia la eternidad (Ibid). Es en esta fiesta de Isis donde se unen los destinos de los personajes y donde el ambiente onírico también apunta a la misma simbología, la de lugar de pasaje en el que:

Alors, seulement, Colin revint à la vraie réalité et s’aperçut que le plafond était à claire-voie, au travers de laquelle regardaient les locataires d’en dessus, qu’une épaisse frange d’iris d’eau cachait le bas des murs, que des gaz, diversement colorés, s’échappaient d’ouvertures pratiquées çà et là et que son amie Isis se tenait devant lui et lui offrait des petits fours sur un plateau hercynien (Vian, 1996: 67).

Por su parte, aunque el acebo no remite verdaderamente a una flor, se enmarca dentro del simbolismo del mundo vegetal y natural, por lo que entendemos que resulta pertinente analizar aquí la aparición del término “houx” en la novela (Vian, 1996: 74). Una hoja de esta planta orquesta la escena en la que Colin y Chick van a compartir un pastel preparado por Nicolas. En ese momento, Colin toma la hoja y, con ella, produce una melodía que le es conocida, la canción de *Chloé*.

Il prit une feuille de houx au bouquet de la table et saisit le gâteau d’une main. Le faisant tourner rapidement sur le bout du doigt, il plaça, de l’autre main, une des pointes du houx dans la spirale. « Écoute !... » Dit-il. Chick écouta. C’était Chloé, dans l’arrangement de Duke Ellington. Chick regarda Colin. Il était tout pâle. Chick lui prit le couteau des mains et le planta d’un geste ferme dans le gâteau. Il le fendit en deux, et, dans le gâteau, il y avait un nouvel article de Partre pour Chick et un rendez-vous avec Chloé pour Colin (Ibid).

---

<sup>270</sup> Gauthier apunta en *Profil d’une œuvre* el hecho de que tanto las bayas por su interés por la botánica, como la madera utilizada para los instrumentos serían significativas a la hora de escoger el nombre (Gauthier, 1973:58). Ya hemos apuntado la importancia de lo biográfico para esta elección y de lo transtextual presente en la obra de Carroll. Constituye, pues, la mezcla perfecta para Vian, gran admirador de los *collages*.

El acebo es una planta vinculada a la previsión (Faucon, 1860: 61-62), ya que conserva sus frutos para el invierno, que son alimento de los pájaros en esta época. Es, precisamente, esta labor de abastecimiento la que vincula el término con el extracto anterior; el acebo ha servido, además de como aguja de tocadiscos improvisada, como proveedora de citas amorosas y obras de Partre. Resulta, de este modo, un complemento perfecto para Colin en este comienzo de novela, en que todo cuanto sucede emana de su voluntad.

### **Las flores de la boda.**

Antes de que se produzca el feliz matrimonio de Colin y Chloé, él insiste en la importancia de llenar su vida de flores. En estos momentos previos a la boda, el centro de atención lo constituye la inocencia y por esta razón las flores blancas van a ser las protagonistas. Lo serán también, sin embargo, las rosas, flores vinculadas al sentimiento amoroso por excelencia.

- Je voudrais des masses de fleurs pour Chloé, dit-il.
- Quand doit-on les lui porter ? demanda la fleuriste.
- Elle était jeune et frêle, et ses mains rouges. Elle aimait beaucoup les fleurs.
- Portez-les demain matin, et puis portez-en chez moi. Qu’il y en ait plein notre chambre, des lis, des glaïeuls blancs, des roses, et des tas d’autres fleurs blanches, et mettez aussi, surtout, un gros bouquet de roses rouges... (Vian, 1996: 90).

El lis es el símbolo de la virginidad, la pureza, la candidez y la inocencia. (Zaccone, 1856: 71). Se atribuye en ocasiones a los santos, para incidir en la blancura de sus almas. Según la mitología, Hera amamanta a Hércules y este deja caer dos gotas de leche, de las que nacen, respectivamente, la vía láctea y el lis. Esta flor podría estar incluso relacionada con Eva, y sus lágrimas al ser expulsada del Paraíso. Llegada de Oriente Próximo, la flor es llamada ya en el siglo XII “lis de Madona”, relacionada con su virtud y la Inmaculada Concepción (De Contenson, 2009: 44). Los gladiolos retoman la misma idea de castidad y pureza. En este contexto, Martin señala sobre estas flores: “Les feuilles de laurier peignaient la félicité assurée; le lis des vallées ou le glaïeul, la noblesse et la pureté des actions et de la conduite, de petites branches d’if annonçaient un bon ménage” (Martin, 1830: 188).

Por su parte, las rosas se relacionan convencionalmente con el amor y lo bello. Se trata de la flor por antonomasia, la que más transmite el sentido metafórico de la juventud pasajera. Así, Martin le atribuye las siguientes cualidades:

Les poètes ont eu beau la chanter, ils n'ont point vieilli son éloge, et son nom seul rajeunit leurs ouvrages. Emblème de tous les âges, interprète de tous nos sentiments, la rose se mêle à nos fêtes, à nos joies, à nos douleurs. L'aimable gaieté s'en couronne, la chaste pudeur emprunte son doux incarnat; on lui compare la beauté, on la donne pour prix à la vertu, elle est l'image de la jeunesse, de l'innocence et du plaisir; elle appartient à Vénus, et, rivale de la beauté même, la rose possède, comme elle, *la grâce plus belle encore que la beauté* (Martin, 1830: 68).

Se afirma de la rosa que surgió como resultado de varias intervenciones divinas: la elegancia se la aportó Afrodita, diosa del amor, la fragancia Dionisos, dios del vino, su brillo y su encanto fueron finalmente otorgados por las tres Gracias (De Contenson, 2009: 58).

En uno de los momentos más detalladamente descritos de la novela, el día de la boda, Vian emplea la flor como metáfora para su presagio de muerte. En una habitación llena de flores blancas, tan relacionadas con la virginidad, aparece en la almohada un pétalo de rosa roja (Vian, 1996: 106). Se observa el detalle como símbolo nefasto de la enfermedad pulmonar de Chloé, o, en cualquier caso, como un punto de ruptura con el ambiente idílico y pacífico que marcan el resto de las flores. Un pétalo arrancado de una flor roja no parece ser una buena señal. En esta misma idea incide aquí el simbolismo cromático del pétalo rojo, por su vinculación con el color de la sangre y su consiguiente asociación con la muerte.

En cuanto al resto de las flores que aparecen en la escena, cada personaje femenino se asocia a una de ellas. Alise llevará una orquídea, cuyo significado hemos analizado anteriormente, e Isis una rosa escarlata. Orquídeas y rosas acompañarán a Chloé hasta sus últimos momentos, simbolizando a sus dos amigas que no se separarán de ella<sup>271</sup>:

Chloé était allongée sur son lit, vêtue d'un pyjama de soie mauve et d'une longue robe de chambre de satin piqué, d'un léger beige orange. Autour d'elle, il y avait beaucoup de fleurs et, surtout, des orchidées et des roses. Il y avait aussi des hortensias, des œillets, des camélias, de longues branches de fleurs de pêcher et d'amandier et des brassées de jasmin (Vian, 1996: 195).

---

<sup>271</sup> Esta cita será analizada en profundidad más adelante en este capítulo, en el apartado destinado a “Las flores de la enfermedad y la muerte”.



Además de las orquídeas y rosas que rodean a Chloé para simbolizar a sus amigas, las flores y plantas que llevará la propia Chloé son el lis, la camelia y la hiedra.

Alise portait une orchidée mauve dans les cheveux, Isis une rose écarlate et Chloé un gros camélia blanc. Elle tenait une gerbe de lis et un bracelet de feuilles de lierre, toutes neuves et vernies de frais, brillait à côté de son gros bracelet d'or bleu (Vian, 1996: 106).

El amor trágico, o que desemboca en tragedia, está históricamente relacionado con las camelias. “Je mourrai pour toi” es la frase emparentada con esta flor que simboliza los sentimientos apasionados, pero trágicos. Su nombre viene del griego *gamelios* que significa “nacido de un bello matrimonio”, así que estaría estrechamente unida al concepto de “nupcial”. Llegada a Europa a principios del siglo de las Luces, esta flor de origen asiático se populariza en Francia en el siglo XIX gracias a la emperatriz Josefina (De Contenson, 2009: 29). Todos conocemos la trágica historia de la heroína de la novela de Alexandre Dumas<sup>272</sup>: Vian toma de la flor precisamente esa doble alusión al personaje de *La Dame aux Camélias* y la simbología clásica de la flor. El amor desdichado desde su nacimiento entre Colin y Chloé, que nunca podrá terminar bien se une a la enfermedad de ella, también alojada en su pecho y que hacen a Vian describirla con la misma languidez que Dumas lo hiciera con Marguerite. Ambas comparten los angustiosos ataques de tos y el desgaste de sus vidas que las llevará a la muerte, una muerte que las fulmina jóvenes y bellas. La flor aparece en la novela en dos ocasiones: en la primera, como ya hemos anunciado, el día de su boda y la última ya moribunda en su cama, junto con las demás flores que la rodean en sus últimos momentos.

Por otra parte, no debemos proseguir el análisis de lo vegetal sin detenernos en la hiedra, que Chloé lleva en forma de pulsera y que está relacionada con la unión eterna, con la fidelidad y la dedicación en el amor. Es uno de los adornos de Dionisos y simboliza la permanencia de la fuerza vegetal y la persistencia del deseo. Históricamente, se ha tratado la hiedra como el símbolo femenino, vinculado a la necesidad de protección (Chevalier y Gheerbrandt, 2012: 659-660). Se trata de una

---

<sup>272</sup> Publicada en 1948 *La Dame aux Camélias* de Alexandre Dumas constituye una de las primeras obras de la transición entre el romanticismo y el realismo. En ella, Marguerite Gautier se enamora de Armand Duval. Su relación será trágica a causa de una tuberculosis que se adueña de Marguerite y de las intromisiones del padre de él y la sociedad que no aceptan la relación.

planta relacionada con la amistad y la lealtad, con unas hojas que crecen para proteger al árbol desvalido, como explica Zaccone:

Il est une des fortes preuves des compensations végétales de la nature; car je ne me rappelle pas en avoir jamais vu sur les troncs des pins, sapins et des arbres dont le feuillage dure toute l'année. Il ne revêt que ceux que l'hiver dépouille. Symbole d'une amitié généreuse, il ne s'attache qu'aux malheureux, et lorsque la mort même a frappé son protecteur, il le rend encore l'honneur des forêts ou il ne vit plus; il le fait renaître, en le décorant de guirlandes de fleurs et de festons d'une verdure éternelle (Zaccone, 1856: 69-70).

De esta forma, y como describe el párrafo precedente, sería la protección de Chloé en el día de su boda, su sustento y apoyo. Como personaje desgraciado que es, la hiedra se encontraría, a su vez, personificada en Colin.

Las camelias y la hiedra implican matices del terrible *pathos* de Chloé, pero Vian se apoyará aún en otro elemento simbólico del mundo natural: el serpol. Se trata de una planta cuyo uso común era para el tratamiento de la tos. Justo antes del momento de la boda, los religiosos comentan que las nubes “sentent le serpolet”. Como ya hemos descrito en otras ocasiones, este constituye uno de los presagios de lo trágico de la dolencia de Chloé; ya en este momento, la iglesia envía señales: la enfermedad se acerca.

El capítulo XXVI de la novela, en el que Vian nos presenta el viaje de novios de Colin y Chloé, introduce dos flores cuya simbología resulta relevante. La muchacha se detiene y se agacha para recoger primaveras y amapolas. La primera flor está vinculada a la estación, el final del otoño y el comienzo del buen tiempo. Es por ello que estas flores aparecen bajo un montículo de nieve: “Sous la neige, il y avait des primevères, des bluets et des coquelicots” (Vian, 1996: 128). Las primaveras son las flores de la transición, de la superación de la infancia y el nacimiento del deseo. Martin lo explica de este modo:

[...] comme le printemps succède à l'hiver, les plaisirs de l'amour succèdent à ceux de l'enfance. Pauvre fille ! Tu les connaîtras, ces plaisirs toujours mêlés d'amertume et de pleurs ; le retour de la primevère te les annonce aujourd'hui, mais cette fleur te dit aussi que l'heureux temps de l'enfance ne peut plus renaître pour toi. Hélas ! Dans quelques années elle reviendra te dire encore que l'amour et la jeunesse ont fui sans retour (Martin, 1830: 40).

Las amapolas, por su parte, son flores relacionadas con el verano, vinculadas también con los arándanos, como en el extracto de la novela anteriormente citado. Se

encuentran también unidas al mito de Perséfone y Deméter. Perséfone paseaba recogiendo amapolas cuando se produce su raptó a manos de Hades, que se la lleva con él a los infiernos. Su madre, Deméter, después de haberla buscado durante días, consigue que Zeus interceda y Hades le permite volver al mundo de los vivos coincidiendo con la floración de la amapola (De Contenson, 2009: 32).

En cualquier caso, la pérdida de la inocencia de la infancia simbolizada por las primaveras y el color rojo de las amapolas que descubre con ellas bajo la blanca nieve supondrán, nuevamente, símbolos de un destino fatal.

### **Las flores de la enfermedad y la muerte.**

A medida que la novela va avanzando, las flores comienzan a tornarse más verdes y azuladas, perdiendo los tonos rojos y los alegres amarillos que podíamos observar en la primera parte de la obra. Así, comienzan las flores a mimetizarse con un entorno fangoso y denso, asociado a Chloé y los pantanos. Encontramos citas como aquella en que Vian describe el paisaje que rodea a los amantes: “Des fleurs vertes et bleues poussaient le long des trottoirs, et la sève serpentait autour de leurs tiges minces avec un léger bruit humide, comme un baiser d’escargots” (Vian, 1996: 146).

Muchas son las flores empleadas por Vian para simbolizar la fatalidad del destino de los personajes, en particular, el de Chloé, quien está más vinculada al mundo vegetal.

Por la importancia que presenta el nenúfar, esta será la primera flor en ser analizada en este apartado. El nenúfar, de hecho, constituye un personaje en sí mismo y su simbología parece ya definida de antemano. Se trata de una metáfora de continuidad de la maldad de los elementos, la flor que nace en el fango y atraviesa el agua para salir a la superficie:

Une plante est le meurtrier de Chloé. Pourquoi un nénuphar ? Parce qu’il est en lui-même signe et symbole de la continuité mauvaise des éléments ? Il naît dans la bourbe des étangs, traverse leur eau morte, s’épanouit à l’air libre. Libre? Que non pas. Il s’épanouit dans la lumière de l’illusion. Comment les Egyptiens ont-ils pu s’y tromper, l’associer à la bonne mort? Il n’y a pas de bonne mort, et le nénuphar ne cesse d’alimenter par ses longues veines, de tout un métabolisme chthonien, sa corolle faussement détachée (Gauthier, 1973: 92).

En el siglo XIX esta flor estaba estrechamente ligada a la vida monacal por sus supuestos efectos calmantes y anti afrodisíacos (Blanco, 2015). Muy utilizado en la pintura y literatura de este siglo, el nenúfar recibe también los apelativos de “[...] « Lis des étangs », « lune (ou lunette) d’eau », « disque ombiliqué » (ou orbiculaire), « plateau blanc (jaune) », « blanc d’eau »” (Blanco, 2015). Autores como Chateaubriand, Balzac y Maupassant mezclan los valores sensoriales de la flor con el contexto en que aparecen, siempre lugares acuáticos, centrándose sobre todo en la parte olfativa y la visual. Para los poetas existe, sin embargo, un claro vínculo con lo espiritual, con la interioridad, con la melancolía, el decaimiento, la debilitación, la pérdida de energía. Es el caso de Gautier, Tailhade, Rollinat, Maeterlinck o Renée Vivien (Blanco, 2015).

El blanco puro de esta flor, comparada a menudo con el mármol también por lo robusto de sus hojas, ha sido emblema de frialdad y castidad, y se relaciona incluso con la virginidad. En la novela de Vian el nenúfar es el enemigo contra el que nuestros personajes luchan desesperadamente. El principio de esta flor-enfermedad es para Chloé algo doloroso y angustioso:

Chloé sentait une force opaque dans son corps, dans son thorax, une présence opposée, elle ne savait comment lutter, elle toussait de temps en temps pour déplacer l’adversaire accroché à sa chair profonde. Il lui paraissait qu’en respirant à fond elle se fût livrée vive à la rage terne de l’ennemi, à sa malignité insidieuse (Vian, 1996:155).

Así el nenúfar se instala en su pulmón como un parásito que va robando su energía y su vitalidad. El personaje alegre que había sido presentado hasta este momento viene a experimentar la fatalidad que presagiaba su nombre, que queda así ratificado. Tarde o temprano la amargura de la composición de Duke Ellington saldría a la luz, y es bajo esta simbología que lo hace.

Dans *L’Écume des jours*, le nénuphar devient le symbole de la maladie de Chloé qui se voit vampirisée par cette plante parasite. Cancer ou tuberculose ? Peu importe le diagnostic aux yeux de Vian, qui suggère plus qu’il n’explique les émotions de ses personnages. L’excroissance anormale de ce nénuphar réduit les chances de survie de Chloé et de ses sentiments pour Colin. Qui parasite quoi ? Telle est, en bref, la question que ne cesse de se poser Boris Vian qui semble nous dire, comme le souligne Alain Costes, que l’on « est toujours le parasite de quelqu’un ». Une théorie qui rejoint celle de Marc Lapprand : « Vian, écrit-il, se fait donc lui-même le nénuphar des belles-lettres. Il devient la plante vénéneuse qui empoisonne la littérature ambiante (Marchand, 2009: 251).

Cuenta la leyenda que una ninfa enamorada de Hércules quiso obtener su amor. El héroe, sin interés alguno por ella, la rechaza y permanece insensible a sus muestras

de afecto. Sin embargo, y para mantener eterna su memoria, la transforma en nenúfar. (Faucon, 1860: 89). El nenúfar aparece como símbolo de impotencia y frialdad, y su raíz fue utilizada como anti afrodisíaca (Zaccone, 1856: 78). “Cette plante aquatique passe pour calmer les ardeurs du sang” (Faucon, 1860: 89). Podríamos entender que el matrimonio ha convertido la relación en algo frío y que el propio Colin instintivamente rechaza a Chloé. De hecho, en numerosas ocasiones la describe como fría por el tacto de su piel. Este rechazo sería compatible con la idea de que en la mente de Colin su atracción se centra en Alise, con la que no podrá tener una relación porque ella ya la tiene con su amigo Chick. Aún así, Colin experimenta una mezcla entre cariño y ternura y es por ello que querría, de este modo, convirtiéndola en esta bella flor, dotarla de una trascendencia, una inmortalidad que Alise obtendrá por sí misma a través del fuego.

El nenúfar es, además, una flor que está entre dos mundos, el acuático y el aéreo: mientras sus raíces se sumergen en el agua su corola se dirige al cielo. Entre ambos, aparece la superficie del agua, espejo que refleja el uno sobre el otro. Relacionado con las ninfas, el nenúfar confundiría la mente de los hombres a quienes se muestra, suscitando a la vez temor y veneración. Hacia la mitad del día estas ninfas toman presos a quienes las observan; por ello, no se recomienda acercarse a fuentes o masas de agua en esas horas, porque si uno logra ver una de ellas saliendo del agua se volverá loco. La fascinación por estos seres está motivada a la vez por el miedo y la atracción que generan (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 788-789).

Esto mismo le sucede a Colin, quien tomando el nenúfar como un personaje en sí mismo, lo persigue con la mirada y entra en una espiral de locura que hace al ratón temer por su vida.

Il est au bord de l'eau, dit la souris, il attend, et quand c'est l'heure, il va sur la planche et s'arrête au milieu. Il voit quelque chose.

– Il ne peut pas voir grand-chose, dit le chat. Un nénuphar, peut-être.

– Oui, dit la souris, il attend qu'il remonte pour le tuer.

(Vian, 1996:299)

No es, sin embargo, la única flor que aparece en esta última parte de la novela, en la que la muerte se acerca a Chloé y, unidos a ella, al resto de los personajes. En relación con la enfermedad de Chloé se menciona, por ejemplo, la flor de acacia. La acacia constituye, en el pensamiento judeocristiano, un símbolo de inmortalidad y trascendencia. Según Mangemanche esta flor sería, junto con el enebro, la que podría

matar al nenúfar del pecho de Chloé (Vian, 1996: 226). Ambas comparten la dureza y su carácter imputrescible.

L'arche d'alliance est faite de bois d'acacia plaqué d'or (Exode 37, 1-4). La couronne d'épines du Christ serait tressée d'épines d'acacia. Enfin, dans le rituel maçonnique, une branche d'acacia est placée sur le drap du récipiendaire, pour rappeler celle qui fut plantée sur la tombe d'Hiram\* Ces quelques traditions montrent que, dans la pensée judéo-chrétienne, cet arbuste au bois dur, presque imputrescible, aux épines redoutables et aux fleurs de lait et de sang, est un symbole solaire de renaissance et d'immortalité. « Il faut savoir mourir pour naître à l'immortalité » résumait Gérard de Nerval dans le *Voyage en Orient*, évoquant le mythe de la mort d'Hiram (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 6).

La enfermedad de Chloé se nos presenta de forma recurrente por medio de metáforas florales. Por ello, además de la acacia, encontramos otras plantas y flores relacionadas con su dolencia. Durante el tiempo en que ella permanece en cama, Colin le trae flores y sus amistades hacen lo propio. Alise aparece en una de sus visitas a Chloé portando un ramo de narcisos en la mano. Esta es otra flor relacionada con Perséfone y con la muerte. En este sentido, se vincula a lo que languidece, a lo fatuo. Este matiz está presente en el siguiente poema de Malfilâtre (1732-1767) retomado por Zaccone:

Du sein de l'herbe il sort avec éclat  
Un bouton d'or sur une longue tige.  
Bordé de fleurs, d'un tissu délicat ;  
Feuille d'argent qu'un léger souffle abat,  
Plante agréable, et de frêle existence,  
Enfant de Flore, à peu de jours borné,  
Doux, languissant, symbole infortuné  
De la froideur et de l'indifférence (Malfilâtre in Zaccone, 1856: 157).

Esta flor también se relaciona con el mito de Narciso, quien, por querer admirarse en el agua, cae en ella y se ahoga. En este sentido, también estaría vinculada a la asfixia que rodea la historia de Chloé. Existe una tercera simbología que relaciona esta flor con las primeras que se encontraban en el jardín del Edén en el que tan plácidamente vivían Adán y Eva (De Contenson, 2009: 48).

Numerosas son las flores que Chloé recibe mientras se encuentra en cama por su enfermedad. Como hemos analizado con anterioridad, las orquídeas, vinculadas al personaje de Alise, y las rosas, al de Isis, no faltan en su lecho. Además, ya vestida con su pijama malva – color que simboliza la muerte para Vian– vuelve a relacionarse con las camelias.

Chloé était allongée sur son lit, vêtue d'un pyjama de soie mauve et d'une longue robe de chambre de satin piqué, d'un léger beige orange. Autour d'elle, il y avait beaucoup de fleurs et, surtout, des orchidées et des roses. Il y avait aussi des hortensias, des œillets, des camélias, de longues branches de fleurs de pêcher et d'amandier et des brassées de jasmin (Vian, 1996: 195).

Se añaden al “bouquet” las hortensias, claveles y la flor de almendro. La hortensia es la flor emblema de la frialdad (Zaccone, 1856: 59); en cuanto al clavel, personifica la admiración, con la frase asociada “Soy tu esclavo” (De Contenson, 2009: 49). Ambas representan adecuadamente la situación por la que pasan los amantes: Colin trabaja incesantemente para mantener a Chloé con vida; ella, a su vez, se muestra, ya desde el comienzo de la novela, como un personaje frío, vinculada al estatismo y la apatía. Por su parte, la flor de almendro es símbolo del renacimiento de la naturaleza y de la fragilidad (Chevalier y Gheerbrandt, 2012: 31). Además, se trata de otra de las flores relacionadas con la frescura, tan necesaria para Chloé en los últimos instantes de su vida. Así, Martin describe la flor del siguiente modo: “l'amandier répond le premier à l'appel du printemps. Rien n'est plus frais ni plus aimable que ce bel arbre, lorsqu'il paraît dans les premiers jours de mars, couvert de fleurs, au milieu de nos bosquets encore dépouillés” (Martin, 1830: 26).

Otras flores cuya simbología no podemos obviar son las lilas. Con la enfermedad de Chloé muy avanzada, es Colin quien las lleva a su habitación para tratar de curar a su amada.

Elle se pencha un peu, avec précaution, et elle embrassa Chloé sur sa joue tendre. Chloé leva la main et caressa la figure d'Isis, mais elle ne tourna pas la tête. Elle respirait avidement le parfum des lilas qui se déroulait en volutes lentes autour de ses cheveux brillants (Vian, 1996: 240).

Se trata de la mensajera de la primavera, una de las flores más frescas, la última esperanza de Colin para hacer renacer a Chloé. Ella, como ya sabemos, “bebe” de las flores que la rodean, absorbiendo de ellas toda su frescura. Martin describe esta flor en los siguientes términos:

[...] la fraîcheur de sa verdure, la flexibilité de ses rameaux, l'abondance de ses fleurs, leur beauté si courte, si passagère, leur couleur si tendre et si variée, tout en lui rappelle ces émotions célestes qui embellissent la beauté, et prêtent à l'adolescence une grâce divine (Martin, 1830: 23).

En este análisis de lo floral vinculado a la enfermedad y la muerte en la novela se hace necesario aludir, una vez más, a la rosa blanca metálica que Colin hace crecer de los cañones que incuba. Símbolo de su amor incondicional por Chloé y de la inocencia que lo caracteriza, aparece en la novela en uno de sus mayores momentos de debilidad. Este último rasgo del joven, su candidez, es el que lo relaciona con la simbología de la flor. Los tratados estudiados coinciden en otorgar a la rosa blanca el adjetivo de “candeur” (Zaccone, 1856: 94). Colin intenta con todas sus fuerzas crear, con el calor de su cuerpo, armas de guerra, como le piden en su trabajo (Vian, 1996: 249). Sin embargo, su amor por Chloé y la bondad que caracteriza a este personaje se lo impiden. En su lugar, hace nacer armas defectuosas de las que emergen las rosas blancas de metal: una mezcla entre el candor del personaje y la frialdad de la tarea que emprende para salvar la vida de su amada.

Hacia el final de la novela aparecen dos flores que crecen en el cementerio, donde el cielo está “marqué par le vol pésant des alérions” (Vian, 1996: 296). La primera es, de hecho, una planta relacionada con las aves, ya que sus hojas y frutos atraen a las aves por su sabor. La morgueline o *alsine* es una pequeña planta que recibe precisamente el apelativo de “mouron des oiseaux” (Falcon, 1860: 84). La segunda es el *aneth*, una flor que simboliza el rejuvenecimiento espiritual (Chevalier y Gheerbrandt, 2012: 499). Son los últimos momentos de la novela, Alise ha muerto abrasada por el fuego que ella ha prendido y Chloé ha sido enterrada en un terreno cenagoso, como aquel en que el nenúfar de su pulmón fue creciendo. Ambas caminan hacia su trascendencia.

La “mousse” aparece en varias ocasiones en la novela. Se trata en principio de un símbolo de la maternidad por su relación con lo húmedo. De hecho, la acepción primera de este vegetal corresponde al “amor maternal” por cuanto se trata de la planta que usan muchos pájaros para confeccionar sus nidos: “Beaucoup d'oiseaux emploient la mousse pour construire leur nid. Quand les fleurs se flétrissent et que les feuilles se fanent, la mousse reste encore verdoyante et, comme l'amour maternel, ne meurt jamais” (Faucon, 1860: 84). Sin embargo, en la novela, la “mousse” se encuentra asociada a lo estéril, por su vínculo con palabras como “sèche” (Vian, 1996: 71) o “rase et maigre” (Vian, 1996:120). Como en el mito de Ceres, la tierra se seca y no da fruto.



También relacionado con el simbolismo floral, aparece en dos ocasiones el término “pedúnculo”, que se refiere al tallo de la flor. La naturaleza va ganando terreno y engulle las creaciones humanas: “Une sorte de pédoncule s’était formé au milieu de la baie, reliant les deux bords, et barrant la route au soleil. Le plafond avait baissé notablement et la plate-forme où reposait le lit de Colin et Chloé n’était plus très loin du sol” (Vian, 1996: 196). El significado del pedúnculo remite, pues, a la naturaleza que se adueña del espacio y establece sus propias reglas de funcionamiento: “La grande baie était complètement divisée en quatre petites fenêtres carrées par les pédoncules de pierre qui avaient fini de pousser” (Vian, 1996: 225).

Las flores se convierten, hacia el final de la novela, en sacrificios para Chloé, la diosa yacente cuya vida depende de la muerte a su alrededor. Cortijo Talavera expone que su alcoba se convierte en una especie de “invernadero, un jardín artificial, de flores muertas” (Cortijo Talavera, 2002: 642) en el que son sacrificadas. No se trata sin embargo de un invernadero, desde nuestro punto de vista, ya que ello implica un intento de civilización de la naturaleza, cuidada y cultivada por la mano de hombre. Estamos más bien ante un vórtice de vida cuyo epicentro es Chloé, quien ha conseguido atraer hacia sí a las flores a través de su “esclavo” Colin. Él le proporciona a ella vida, la de la naturaleza que él lleva al hogar, perdiendo su propia frescura poco a poco a causa de los penosos trabajos que consigue. Ella marchita la vida, apaga la luz, consume la frescura, parece ser la causante de toda esta “usure” que la rodea.

Incluso los materiales naturales con los que están realizados los objetos de *L’Écume des jours* encierran un significado relevante en la constelación simbólica de la novela. Es el caso del arce, madera con la que está fabricado el famoso *pianoktel*, un objeto muy apreciado por Colin del que se verá obligado a desprenderse hacia el final de la novela para poder hacer frente a los tratamientos de Chloé. Así, el árbol se caracteriza por la “previsión” que simboliza y será para la pareja una reserva que solo van a agotar en las circunstancias de necesidad, como sucederá durante la enfermedad de la joven. *Le langage des fleurs* (1856) le dedica la siguiente entrada:

ÉRABLE.- RÉSERVE

Il fleurit tard, ses fruits tombent lentement, et sa végétation se fait avec une sorte de prudence et d’économie (Zaccone, 1856: 39).

## CAPÍTULO XII. LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE

### 12.1. El origen de la angustia: reumatismo cardíaco y fascinación por la *cave*.

A la hora de analizar la temática de la enfermedad y la muerte, no podemos olvidar que el propio Vian sufrió de reumatismo cardíaco durante toda su vida. El autor convivió con esa enfermedad, consciente de que no viviría mucho tiempo. En varias ocasiones afirmó, de hecho, que no llegaría a vivir hasta los cuarenta años. La enfermedad se encuentra presente en toda su creación artística. Sus novelas, en particular, están plagadas de personajes enfermos o que conceden una importancia desmesurada a cualquier pequeña dolencia. Marchand destaca esta relación entre la enfermedad de Vian y su escritura a través del personaje de Clémentine en *L'Arrache-cœur*:

L'expérience de la maladie inspire à Boris Vian d'innombrables transpositions littéraires. [...] Dans *L'Arrache-cœur* la maladie devient l'ennemi numéro un de Clémentine, qui souffre par avance - comme jadis la mère Pouche - des maux de sa progéniture. Tout incident, réel ou présumé, finit par susciter un véritable état de psychose chez cette mère de famille (Marchand, 2009: 278).

Marchand destaca la falta de aire como uno de los síntomas que se experimentan con esta dolencia cardíaca de Vian, así como la tos. En los últimos años de la vida del autor, estas manifestaciones de la enfermedad se intensifican y la sensación de angustia que crea escuchar al autor al hablar es más que notable.

La dyspnée d'effort se caractérise par un encombrement des voies pulmonaires et par des essoufflements constants dans les gestes les plus anodins. Le simple fait de marcher ou de gravir un escalier, de s'habiller ou de se doucher lui coûtait des efforts démesurés. Les trois dernières années de sa vie, Vian souffrit d'œdèmes pulmonaires à répétition et de ce que l'on appelle « l'asthme des cardiaques » (Marchand, 2009: 279).

Mientras Vian sentía que el aire le iba faltando cada vez más, escribía sobre espacios que se estrechan y cuevas creadas por la naturaleza en entornos urbanos. Una mineralización de los espacios que va de la mano con la licuefacción, las características naturales de las cuevas nos sirven para la descripción del apartamento de Colin y Chloé, cada vez más oscuro y cenagoso: “Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir, mais, au contact des carreaux de céramique, autrefois si

brillants, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides. Une odeur de cave émanait des murs” (Vian, 1996: 207).

Bien conocía, también, el ambiente de las “cave”, esos lugares de diversión y donde compartió muchas de sus inquietudes, desde las musicales a las literarias. Una de las más famosas es, sin duda, el *Tabou*<sup>273</sup>, lugar emblemático de París que Juliette Gréco<sup>274</sup> describe del siguiente modo, tal y como reproduce Marchand:

Ma rencontre avec Le Tabou, poursuit Gréco, est totalement accidentelle. Je me suis engagée dans cet escalier assez sombre pour chercher mon manteau que j'avais perdu. En appuyant sur le commutateur électrique, je m'aperçois à ma grande surprise que l'éclairage se résume à des petites lampes clignotant sur des masques nègres assez kitch. Puis j'entrevois une cave assez glauque avec des tables, des tabourets et un grand bar. Peu après, on m'a dit que cet endroit aurait servi de boîte de strip-tease sous l'Occupation. De ce lieu moche on a fait un lieu magique et mondialement connu! (Marchand, 2009: 94).

De hecho, la humedad y la respiración dificultosa forman parte de su día a día, en parte por la enfermedad y en parte por los ambientes que el escritor frecuentaba. Aparece de nuevo, en el texto de Marchand, el famoso *Tabou* descrito del siguiente modo, recordándonos incesantemente al ambiente final de la novela objeto de estudio:

En raison de son plafond assez bas, l'escalier du Tabou l'oblige en effet à baisser la tête avant d'arriver dans une cave gorgée de salpêtre. Il y a aussi la bousculade des danseurs en haut et en bas de l'escalier, la file d'attente stationnant des heures rue Dauphine, la buée et l'odeur de moisi qui décuplent cette chaleur d'étuve (Ibid: 99).

Encontramos en Vian, a pesar de su enfermedad y su dificultad para respirar con normalidad, una especial fascinación por este tipo de lugares. Estos ambientes frecuentados por Vian se ven reflejados en la novela en numerosas ocasiones, cuestión que incrementa la sensación de angustia.

---

<sup>273</sup> Este café, situado en el número 33 de la Rue Dauphine en París no cerraba, por lo que se convirtió en lugar de reunión de numerosos intelectuales amantes del mundo de la noche en la época. Bernard Lucas firma con los propietarios, los señores Guionnet, un contrato de explotación de su “cave” para poder tocar allí jazz. Resultará, poco después, centro neurálgico de la actividad intelectual de la época: “Toute la folie de Saint-Germain-des-Près se cristallise dans la petite cave, et le Tabou ne tarde pas à défrayer la chronique” (Schlessler, 2006: 121).

<sup>274</sup> Cantante y actriz francesa (1927-2020), icono de la canción francesa y de la vida intelectual del París de la época. Fue amiga de Boris Vian, Prévert, y muy cercana a la corriente existencialista.

## 12.2. La enfermedad, metáfora de la angustia.

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar (Sontag, 2011: 6).

En su estudio sobre la enfermedad y sus metáforas, Susan Sontag aborda una representación de la enfermedad que se corresponde con el mundo en que se mueve Chloé justo después de su matrimonio, el punto álgido de su existencia desde el que todo lo demás será caer. Los primeros signos inequívocos de la enfermedad comienzan con una tos que se desencadena tras la ceremonia.

Ils sortirent tous de l'église en jetant un dernier regard aux fleurs de l'autel et sentirent l'air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron. Chloé se mit à tousser et descendit les marches très vite pour entrer dans la voiture chaude (Vian, 1996: 114).

Es la mujer, Chloé, quien se erige en objetivo del destino trágico, un sino que ejerce su poder con el fin de destruir lo bello, de marchitar lo que es por definición lo que da sentido a la existencia. El amor se ve dinamitado desde dentro. De hecho, el nenúfar no es realmente un elemento externo, ya que ha anidado en Chloé: esta aniquilación del amor se produce desde dentro, desde la semilla de la enfermedad que ella porta. No tenemos claro cuál sería exactamente su diagnóstico, pero quizá ese mal que la marchitara fuera la tuberculosis. Muchos de los rasgos que se describen sobre la tuberculosis están presentes en la enfermedad de este personaje femenino, como observamos en la siguiente descripción de Sontag a propósito de la dolencia:

Se supone que la tuberculosis es una enfermedad de contrastes violentos: palidez apagada y oleadas de rubor, períodos de gran actividad alternados con otros de languidez. [...] La tos quiebra al paciente; este entonces se deja caer, recobra aliento, respira normalmente y vuelve a toser. [...] es típico de la tuberculosis que sus síntomas sean engañosos - una vivacidad que nace del enervamiento, unas mejillas rosadas que parecerían signo de salud pero que se deben a la fiebre- y el incremento de vitalidad puede ser el signo de la muerte cercana (Sontag, 2011: 14-15).

Así encontramos exactamente a Chloé, que se va agotando y está en ese medio camino entre la vida y la muerte que por momentos cambia su fisionomía: “Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur crème de sa peau, mais, pendant son sommeil, ce n'était pas la peine et les taches rouges de ses joues revenaient” (Vian, 1963: 251).

En este lugar fronterizo, la encontramos desde el momento en el que, tras su boda, comienza a toser y los signos de esta enfermedad se van mostrando, apagando a Chloé, alejándola de la vida en una enfermedad históricamente relacionada con la humedad y el agua. La angustia que provoca la sensación de ahogo y lo húmedo ha sido utilizada en literatura más de una vez, convirtiendo lo líquido en el campo perfecto para que nazca la metáfora. Así relaciona también Sontag esta enfermedad con la misma metáfora: “La tuberculosis es una desintegración, es fiebre, es una desmaterialización; es una enfermedad de líquidos –el cuerpo que se torna flema y mucosidad y esputo y finalmente sangre– y de aire, necesidad de aire mejor” (Sontag, 2011: 14).

Exactamente esto es lo que le ocurre a Chloé, en un espacio que se va haciendo líquido y en el que la sensación de humedad es creciente, en paralelo a la angustia. El propio entorno, que se mimetiza con la enfermedad de Chloé, se va licuando. Encontramos así descripciones como la siguiente: “Elle regardait à l’intérieur. Colin la prit par la main. Ils descendirent l’escalier. Ils glissaient, de temps à autre, sur les marches humides” (Vian, 1996: 255). Todo lo que rodea a Chloé se va volviendo húmedo, resbaladizo, un ambiente cenagoso que nos recuerda al propio nombre de la protagonista. La enfermedad se traduce, tanto dentro del cuerpo de la protagonista, como en el exterior, en un espacio similar a una cueva, húmedo y mineral, redondeado y denso. El piso, la estructura que más se adapta a la patología de Chloé y su estado de ánimo, se describe del siguiente modo: “Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir, mais, au contact des carreaux de céramique, autrefois si brillants, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides. Une odeur de cave émanait des murs” (Vian, 1996: 207).

En la novela objeto de estudio, los espacios van humedeciéndose progresivamente, se forman charcos y cada paso que dan los personajes se va volviendo más espeso, como si el fango lo llenara todo. Esto está relacionado también con el valor metafórico de la enfermedad y sus connotaciones, tal y como explica Sontag:

Corría la caprichosa idea de que la tuberculosis era una enfermedad húmeda, una enfermedad de ciudades húmedas, lientas. El interior del cuerpo se había mojado (se usaba mucho la frase « humedad en los pulmones ») y había que secarlo. Los médicos aconsejaban viajar a sitios altos y secos las montañas el desierto (Sontag, 2011: 15).

Probablemente, esta asociación entre la humedad y la enfermedad guarde relación con la obsesión por Vian con el concepto de sequedad que hemos analizado con anterioridad. Frente a lo negativo de lo húmedo, lo seco se muestra prácticamente como sinónimo de pulcro. Así, Colin comienza la novela tras darse un=baño después del que procede a secar cada recoveco de su cuerpo: “Il détacha la serviette qui lui ceignait les reins et passa l’un des coins entre ses doigts de pied pour absorber les dernières traces d’humidité” (Vian, 1996: 19).

Además, como observamos en la anterior cita de Sontag, la enfermedad requiere viajar a sitios secos. Esto es precisamente lo que le recomiendan a nuestra heroína Chloé, que viaje a las montañas para que pueda superar su enfermedad.

La dolencia de Chloé se encuentra, además, vinculada siempre con las gotas de sudor y las lágrimas. Se trata de dos líquidos que, además, están relacionados con el sufrimiento en los relatos bíblicos. Sudor y lágrimas son expresiones presentes en el imaginario cristiano del calvario.

- Ça y est, dit-elle avec effort. Ça va recommencer...  
Des gouttelettes de sueur apparaissaient près de ses cheveux brillants.  
Colin s’assit à côté d’elle et mit un bras autour de son cou.  
Elle saisit sa main entre les siennes et gémit (Vian, 1996: 177).

Después, la pobre Chloé continúa con su doloroso martirio, representado en esta ocasión por las lágrimas que desata: “Des larmes grosses comme des yeux parurent au coin de ses paupières et tracèrent des sillons froids sur ses joues rondes et douces” (Ibid: 178). Se trata de una dolencia con un claro componente líquido, que terminará por ahogarla por completo.

Además de estar íntimamente ligada con la humedad, la enfermedad se traduce por una aceleración del tiempo, a través de un envejecimiento prematuro que se refleja más drásticamente en el personaje de Nicolás:

- Euh ! dit Nicolas... Je ne sais pas. J’ai l’impression que je vieillis.  
- Montre ton passeport, dit Alise.  
Il fouilla dans sa poche revolver. « Voilà », dit-il. Alise ouvrit le passeport et pâlit. Quel âge avais-tu ? demanda-t-elle à voix basse.  
- Vingt-neuf ans... dit Nicolas.  
- Regarde... Il compta. Cela faisait trente-cinq (Vian, 1996: 194).

Con respecto a este tema de su relación con el tiempo, Sontag afirma: “La tuberculosis es una enfermedad del tiempo; acelera la vida, la pone de relieve, la espiritualiza” (Sontag, 2011: 14-15). Sin duda, en el caso de la novela que nos ocupa, esta cuestión remite a un componente autobiográfico: la angustia de la enfermedad de Vian se materializa en esta aceleración, esta carrera contra reloj que el autor se ve obligado a hacer y de la que sabe no puede escapar.

Otra cuestión que debemos analizar en este contexto es la relación entre esta enfermedad y el amor. La correlación entre ambos conceptos ha sido ya un tema tratado en el Romanticismo, tal y como señala Sontag. En esta época se hablaba de un amor enfermizo, de una pasión que consume y, a partir de este momento, la imagen romántica del amor se invierte por completo=

[...] en 1820, Keats, separado para siempre de Fanny Brawne, escribe desde Nápoles: « si tuviera la mínima posibilidad de mejorarme de la tuberculosis esta pasión me mataría ». Encontramos la misma explicación en uno de los personajes de *La montaña mágica* de Thomas Mann que afirma "Los síntomas de una enfermedad son la manifestación disfrazada del poder del amor; y toda enfermedad no es más que el amor transformado" (Sontag, 2011: 19).

En el marco de esta relación entre la enfermedad y el amor, debemos insistir sobre el concepto “ser demasiado feliz”. Cuando comienza la novela, los personajes se encuentran en un estado edénico: todo a su alrededor es perfecto y no pueden ser más felices. De hecho, a medida que avanza la novela, esa felicidad va incomodando al lector. Esto ocurre de esta forma por la creencia de que no se puede ser feliz demasiado tiempo, que tarde o temprano la desgracia nos va a sobrevenir, porque, como seres humanos, nuestro destino está vinculado al dolor y al sufrimiento. Continuamente, por tanto, sobrevuela el miedo a la enfermedad, que se materializa en las siguientes palabras de Colin: “Mais Colin ne savait pas, il courait, il avait peur, pourquoi ça ne suffit pas de toujours rester ensemble, il faut encore qu’on ait peur” (Vian, 1996: 154).

En *L'Écume des Jours* la enfermedad tiene otra propiedad: inmoviliza al enfermo. Chloé pasa de un período de gran actividad antes de su boda y en el transcurso de esta, a un estatismo absoluto. Su estado de salud la paraliza y la mantiene el resto de la novela encamada. Afirma, así, desesperada, la joven: “Je ne peux plus tenir debout...

murmura Chloé. Elle avait les deux pieds par terre et tentait de se lever. – Ça ne va pas du tout, dit-elle... je suis toute flasque” (Vian, 1996: 179). Nuestra protagonista pasa por este proceso de “faiblesse” hasta que finalmente fallece. La cama, que en su día era sinónimo de amor carnal, se convierte en una metáfora de la enfermedad y la muerte. Este objeto, del que Chloé parece transformarse progresivamente en apéndice, se convierte en uno de los centros de la trama desde poco después del matrimonio de Colin y Chloé.

La enfermedad se manifiesta también en la vestimenta, además de en signos físicos del cuerpo y en la aceleración del tiempo. Los tejidos ligeros, pegados al cuerpo, intensifican la imagen de languidez. Es el ejemplo de la seda, vinculada a la delicadeza y la vulnerabilidad. Se trata del tejido escogido por Vian para el pijama de Chloé en sus últimos momentos: “Chloé était allongée sur son lit, vêtue d’un pyjama de soie mauve et d’une longue robe de chambre de satin piqué, d’un léger beige orange. Autour d’elle, il y avait beaucoup de fleurs et, surtout, des orchidées et des roses” (Vian, 1996: 194-195). Los colores presentes en estas ropas son también simbólicos, pues el morado y el malva, como hemos analizado con anterioridad, son tonos relacionados con la enfermedad y la muerte. Vian describe la ropa de cama de Chloé cuando la enfermedad está muy avanzada del siguiente modo: “Sa figure était claire et tendre sur les draps bleu lavande ourlés de pourpre” (Vian, 1996: 227).

En cuanto a la seda, este tejido sirve, incluso, para anticipar el destino del personaje femenino, que, al comenzar a toser en su luna de miel, es descrita del siguiente modo: “Oh! non, dit Chloé, et elle se mit à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire” (Vian, 1996: 129). Su pelo electrizado también se asimila al material sin peso, sin vida: “Ses pommettes étaient un peu roses et ses yeux brillants, mais secs, et ses cheveux légers et électrisés comme des fils de soie” (Vian, 1996: 195).

La enfermedad se perfila, en la novela, como antónimo de juventud y belleza. El matrimonio supone el fin de ambas, el comienzo de una vida adulta de responsabilidad y desgaste. Es por ello que los personajes no pueden creer que Chloé haya caído enferma, dando por supuesto que la enfermedad no puede alcanzar a un ser bello. Isis lo describe del siguiente modo: “Elle est si jolie, Chloé, dit Isis. Je ne peux pas me figurer qu’elle soit malade” (Vian, 1996: 138).



Hay una especie de *pathos* que persigue a los protagonistas y los castiga por ser demasiado felices. Como describe Sontag, existe una relación de equivalencia entre el amor sin medida y la enfermedad: “Se pensaba que la tuberculosis provenía de un exceso de pasión que afectaba a quien pecaba de temerario y sensual [...]” (Sontag, 2011: 19).

Este concepto está muy relacionado, a su vez, con el de “usure” en Vian, que François Caradec apunta en la entrevista recopilada en *Boris Vian (1920-1959)- Une vie, une œuvre*<sup>275</sup>: el amor desemboca en el ser humano en un desgaste, un deterioro que hace que los dos amantes se dirijan inevitablemente hacia la muerte. Quizá fue esto lo que le pasó a nuestros protagonistas: tanto se quisieron que el propio amor los mató.

Ya hemos comentado con anterioridad en esta tesis la importancia que Vian le concede al término “usure” y cómo este desgaste se desencadena en el momento de la transición a la vida adulta. El matrimonio, en el caso de la novela *L'Écume des jours*, supone un punto de inflexión para los personajes que, tras él, se dirigen en caída libre hacia su destino fatal. Muchos son los estudiosos que proponen determinadas dolencias como sinónimo de desgaste. Así, encontramos, por ejemplo, Gideon Harvey afirmaba, en su *Morbidus Anglicus* (1672), que la «melancolía» y la «cólera» eran «las únicas causas» de la tuberculosis, a la que llamaba metafóricamente «corrosión» (Sontag, 2011: 37).

Otro de los referentes metafóricos de la novela más vinculados a la enfermedad de Chloé, desde un primer momento, es sin duda la nieve, que en el imaginario colectivo se asocia con el intento de apagar la pasión. San Francisco de Asís se relaciona, en su leyenda, con este acto de meterse en nieve para evitar la tentación de la carne (Verneuil, 1897: 76-77). La nieve, como hemos comentado con anterioridad, se menciona desde el capítulo XXVII, en el que Chloé afirma: “Ce matin, j’avais la poitrine toute pleine de cette neige...” (Vian, 1996: 130). Una nieve de la que ya le

---

<sup>275</sup> 22-05-1997, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0>

Cita Caradec un extracto de *l'Automne à Pékin*: « Elle l’embrasse, et puis il l’embrasse, et partout où il la touche, sa peau n’est plus la même, après. On ne le croit pas d’abord, parce qu’elle a l’air aussi fraîche quand elle sort des bras d’Anne, et ses lèvres aussi gonflées et aussi rouges, et ses cheveux aussi éclatants, mais elle s’use » (Vian, 1947:163).

había advertido Colin que no tocará, ya que se podía enfriar (Vian, 1996: 128). Consigue este elemento natural, efectivamente, apagar la pasión, pues los amantes se ven separados por la enfermedad: ella acabará encamada y él trabajando sin descanso.

En cualquier caso, lo que resulta claro es que la nieve supone un elemento fatídico para Vian, que aparece al mismo tiempo que la enfermedad, y todos los personajes la perciben como algo negativo, incluido Nicolas. La propia Chloé afirma cuando le preguntan por su luna de miel: “Sauf la neige, dit Chloé, c’était bien... Elle porta la main à sa poitrine. C’était très froid cette neige” (Ibid: 149).

La enfermedad se presenta, además, como el enemigo a vencer, el oponente, la fuerza opaca, así lo expresa Vian al describir el nenúfar de Chloé:

Chloé sentait une force opaque dans son corps, dans son thorax, une présence opposée, elle ne savait comment lutter, elle toussait de temps en temps pour déplacer l’adversaire accroché à sa chair profonde. Il lui paraissait qu’en respirant à fond elle se fût livrée vive à la rage terne de l’ennemi, à sa malignité insidieuse (Vian, 1996: 155).

El término “lucha” se repite en una batalla contra la flor en la que Chloé no consigue vencer a su adversario. De hecho, parece perdida desde el primer momento y el sentimiento de derrota es absoluto: “Il aimait tant Chloé, il allait chercher du travail pour elle, pour pouvoir acheter des fleurs et lutter contre cette horreur qui la dévorait dans la poitrine” (Vian, 1996: 263).

La enfermedad se traduce, también, en una gran batalla, una en la que los tratamientos que le proponen a Chloé, las pastillas, luchan en una guerra interna en el cuerpo de ella, una devastadora pelea que la deja exhausta: “C’est comme si deux bêtes se battaient dans ma poitrine, quand j’en prends une” (Vian, 1996: 176).

En varias ocasiones, al describir la enfermedad de Chloé, Vian recurre a continuación a la metáfora de lo redondo para vincular esta cuestión con lo cíclico, con el retorno a la tierra. De hecho, en su máxima expresión, este concepto se une a la espiral, los círculos concéntricos:

Il lui paraissait qu’en respirant à fond elle se fût livrée vive à la rage terne de l’ennemi, à sa malignité insidieuse [...]. La nuit venait, se formait en couches concentriques autour du petit noyau lumineux de la lampe allumée au chevet du lit, prise dans le mur, enfermée par une plaque ronde de cristal dépoli (Vian, 1996: 155).

Las referencias a determinadas dolencias en literatura y su utilización como recurso estilístico, metafórico o estético son numerosas, tal y como nos recuerda Sontag. El Romanticismo convirtió, de este modo, la tuberculosis en algo sumamente atractivo, centrándose en la vulnerabilidad y la debilidad como una característica positiva. Esta enfermedad, o el padecimiento en términos generales, individualiza al ser humano que la sufre, haciéndolo más interesante. El temperamento melancólico, asociado a algunas dolencias, era exclusivo de mentes sensibles, creativas, por encima de la media (Sontag, 2011: 23).

La enfermedad traduce, además, en ocasiones, una idea de erotismo vinculado con los momentos cercanos a la muerte.

La agonía se reviste de un cierto deseo sexual. Muchas posturas literarias y eróticas llamadas «agonía romántica» provienen de la tuberculosis y de sus transformaciones metafóricas. La agonía se hizo romántica en la descripción estilizada de los síntomas preliminares de la enfermedad (por ejemplo, la debilidad se vuelve languidez) mientras que la agonía propiamente dicha fue sencillamente suprimida. Jóvenes descoloridas de pecho hundido rivalizaban con pálidos y raquíticos muchachos a ver quién era candidato a esta enfermedad (en ese entonces) incurable, invalidante, realmente horrible (Sontag, 2011: 20).

De igual modo, en la novela, se produce entre los amantes un encuentro sexual vinculado a la imagen agónica de la mujer. Aunque, como resulta una constante en Vian, tanto el acto sexual como la muerte se producen en lítote, nunca de forma explícita en *L'Écume des jours*.

Vinculada a la idea de trascendencia, la enfermedad, cuyos rasgos parecen asimilarse a los descritos para la tuberculosis, subliman la esencia del personaje que la padece. Se trata de una muerte trágica, sí, llena de dolor y larga agonía, pero al mismo tiempo, supone un viaje hacia el interior de uno mismo, hacia un auto descubrimiento. Sontag señala esta vuelta al origen en la siguiente cita:

Hay estrategias más grandiosas, cuyas metáforas más amplias dan lugar a otras distorsiones. La tuberculosis se presentaba como la espiritualización de la conciencia; [...] Una tuberculosis nos hace desvivirnos por refinarnos, por llegar al meollo, a nuestro Yo real (Sontag, 2011: 45).

La enfermedad de Chloé representa, en la novela, una manifestación de una sociedad enferma, que se ha ido degradando, que ha ido perdiendo luz y se ha vuelto cenagosa. Así, Chloé es el personaje catalizador de esta sociedad y es ella la que propiciará el regreso a la tierra, al seno materno, a lo primitivo. Es por ello que los

aparatos mecánicos y eléctricos, como el horno de Colin, se van convirtiendo en una masa mineral, para desencadenar este metafórico viaje al interior de la tierra: “Il est en train de se transformer en marmite à charbon de bois, et je me demande foutre comment ça se fait...” (Vian, 1996: 221).

Este viaje hacia el seno materno, hacia lo natural, supone un rechazo del sistema absurdo que hemos ido observando a medida que la novela ha ido avanzando. A partir de la luna de miel de Colin y Chloé, comenzamos a ver a los trabajadores de las minas de cobre y su esclavitud, que los va convirtiendo en semi-humanos que se metamorfosean en seres cercanos a los peces: “Une bête écailleuse les regardait, debout près d’un Poteau Télégraphique” (Vian, 1996: 120).

Pero este no es, sin embargo, el momento de la novela en que más degeneración observamos en la sociedad en la que se mueven los personajes. Es cuando Colin busca trabajo cuando realmente se observa lo absurdo del trabajo mecanizado y la terrible relación que las máquinas tienen con el ser humano. Los seres humanos parecen haberse convertido en esclavos de los robots, jornaleros procuradores de armas para la guerra. El sinsentido ha llegado, de este modo, a un punto insostenible que debe ser detenido por alguien o algo. Chloé será la encargada de detener el mecanismo, fundirse con la naturaleza para que el mundo vuelva a estabilizarse. El *pathos* de esta sociedad enferma parece materializarse en la enfermedad de Chloé que sigue su camino sin detenerse. La naturaleza es sabia, y conoce los caminos para la regeneración. Sontag remite a esta idea a través de la siguiente cita de Victor Hugo extraída de su novela *Noventa y Tres* (1874):

[...] porque es una tormenta. Una tormenta siempre sabe lo que hace... La civilización era víctima de una peste, y este vendaval la salvará. Quizá el viento no elija con mucho cuidado. ¿Podría ser de otro modo? ¡Se le ha encomendado un barrido tan a fondo! Ante el horrible miasma comprendo la furia del viento (Victor Hugo in Sontag, 2011: 55)

Este proceso de “barrido a fondo” expresado por Hugo se presenta también en la novela objeto de estudio, en la que la naturaleza acompaña el proceso de Chloé. El entorno, sobre todo el arquitectónico, acompaña en este movimiento en espiral que va haciendo desaparecer todo.

En este sentido, desde un enfoque ecocrítico, la enfermedad se convierte, en realidad, en una oportunidad de reconciliación del ser humano con su propio “yo”, con

su lado más primitivo y puro. Encontramos aquí la visión de la mujer y la naturaleza cercana al ecologismo, relacionando lo natural con lo bueno y necesario.

### **12.3. La muerte en lýtote.**

Los personajes mueren en *L'Écume des jours*, pero no de una forma explícita. Los presagios y las evidencias nos muestran la muerte tras un velo poético que casi los convierte en sucesos de una dimensión paralela. Aún así, con este distanciamiento que se produce y que puede suponerle a la muerte una trascendencia por la falta de materialización, el mensaje crea desconcierto. El sinsentido y la incomodidad son dos de los resultados que experimentará el lector de la novela. En parte causados por estas lýtotes, los finales de tramas y la desaparición de los personajes nos dejan una sensación de insatisfacción, de injusticia, un incómodo silencio que Noakes describe del siguiente modo:

Mais chacun de ces livres n'en représente pas moins un refus de donner un sens à ce qui, pour l'auteur, n'en a justement pas. De là, sans doute, vient le sentiment d'insatisfaction où ils laissent le lecteur, car ils s'achèvent tous sur ce qu'on appellerait en musique, non pas une cadence menant à l'accord parfait, mais sur une dissonance suivie de silence- silence qui est le plus souvent, chez Vian, celui de la mort (Noakes, 1964: 95).

No presenciamos, por ejemplo, el momento de la muerte de Alise, aunque sí sabemos, contemplando la escena desde los ojos de su tío Nicolas, que ella no ha podido huir del fuego y que solo queda su melena rubia entre las cenizas:

[...] le feu se débattait contre les Pompeurs et parut s'élever rapidement, dégageant la zone basse qui semblait s'éteindre. Il restait au milieu des cendres sales une brillante lueur, plus brillante que les flammes. La fumée disparut très vite, aspirée vers l'étage du dessus. Les livres s'éteignirent, mais le plafond brûlait plus fort que jamais. Il n'y avait plus, près du sol, que cette lueur (Vian, 1996: 278).

El tratamiento de la muerte de los personajes no protagonistas en la novela también es significativo: niños degollados y personas que desaparecen de las formas más cruentas. Aún así, el lector se ve incapaz de identificarse con el asesinato, en primer lugar, porque carece de nombre. Esta escisión que se produce en el plano de la realidad es esencial para distanciarnos en el plano emocional de los momentos crueles de la novela. Además del lector, cabe destacar que tampoco los propios personajes se ven demasiado afectados por estas muertes, como sumidos en esa anestesia que parece

apoderarse de ellos y los insensibiliza. Se muestran así como si lo que ocurre a su alrededor les fuera ajeno. Por ejemplo y pese a los muchos motivos que tienen a lo largo de la trama, no parecen enfadados. Son contadas las ocasiones en las que se produce una discusión, la más importante entre el jefe de Colin y él mismo en uno de sus trabajos absurdos (Vian, 1996: 214). Este es el único momento en el que vemos al ya marido de Chloé perdiendo los nervios, lo que logra otorgar más dramatismo a la angustiada situación por la que está pasando, una enfermedad que les está ganando la batalla.

Otras muertes en *L'Écume des jours*, como son los asesinatos que los protagonistas comenten, se ven envueltas en un halo de ciencia-ficción, de modo que, en el caso de Alise, el asesinato de Partre no hace sino reforzar la imagen de “superheroína” que se nos va describiendo a lo largo de la novela. Observemos la frialdad y destreza con la que perpetra su asesinato:

Il déboutonna son col. Alise rassembla ses forces, et, d'un geste résolu, elle planta l'arrache-cœur dans la poitrine de Partre. I la regarda, il mourait très vite, et il eut un dernier regard étonné en constatant que son cœur 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 arrache-cœur, et le cœur 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, 1996: 266-267).

Aunque no era la intención de Alise, al descubrir que no le queda otra opción para salvar a Chick, y, por tanto, a la humanidad en general, se ve obligada a llevar a cabo el asesinato.

Una última cuestión apela al ambiente estéril y a la sensación de hospital de muchos de estos momentos, en los que los asesinatos parecen reducirse a charcos de sangre y cuerpos rotos. No hay una visión cruenta de estos momentos, no hay miradas en esos cadáveres, ni gesticulan, ni se resisten; son muñecos que forman parte del decorado y absolutamente accesorios para la trama central.

Le garçon les suivit sans trop se presser. Colin se retourna, le vit à dix mètres et attendit qu'il parvint à sa hauteur. Prenant son élan, sauvagement, il lui décocha un formidable coup de patin sous le menton et la tête du garçon alla se ficher sur une des cheminées d'aération de la machinerie, tandis que Colin s'emparait de la clef que le cadavre, l'air absent, tenait encore à la main. [...] Sous la porte de la cabine 128, une mince rigole de sang mousseux serpentait

lentement, et la liqueur rouge se mit à couler sur la glace en grosses gouttes fumantes et lourdes (Vian, 1996: 151-152).

No nos parece terrible este acto de Colin, no hay juicio moral posible, y este asesinato llevado a cabo por uno de los protagonistas nunca más será recordado, es esencialmente accesorio. Vian consigue que esta muerte permanezca en un segundo plano, porque el esencial, el importante, el que nos incumbe, es el de la salud de Chloé, que acaba de sufrir un ataque. De repente Colin, la figura angelical que aparecía como un querubín al comienzo del libro, se ve sumido en esa espiral de muerte, aturdido por un acontecimiento inesperado. Con su conciencia nublada por los hechos la escena se describe como un gran caos, con alternancias en los tiempos verbales y los narradores. Este hecho ha desestabilizado por completo la alegría y la paz en la que vivían nuestros personajes.

Mais Colin ne savait pas, il courait, il avait peur, pourquoi ça ne suffit pas de toujours rester ensemble, il faut encore qu'on ait peur, peut-être est-ce un accident, une auto l'a écrasée, elle serait sur son lit, je ne pourrais la voir, ils m'empêcheraient d'entrer, mais vous croyez donc peut-être que j'ai peur de ma Chloé, je la verrai malgré vous, mais non, Colin, n'entre pas. Elle est peut-être blessée, seulement, alors, il n'y aura rien du tout, demain, nous irons ensemble au Bois, pour revoir le banc, j'avais sa main dans la mienne et ses cheveux près des miens, son parfum sur l'oreiller. Je prends toujours son oreiller [...] (Vian, 1996:154).

Esta estrategia escritural de Vian constituye sin duda una manera muy eficaz de dotar de dramatismo y angustia a la escena: ni siquiera todas las muertes de la tierra son comparables al deterioro en la salud de Chloé, por cuanto todo lo que se interpone entre estos dos amantes se interpreta como obstáculo.

En todo caso, no puede sorprender esta presencia abrumadora de la muerte en la obra de Vian si analizamos las muertes trágicas que el propio autor tuvo la desgracia de vivir: tanto la de su padre como la del Major, supondrán la desestabilización de Vian. Además, la relación con su esposa Michelle peligra, se va deteriorando en una vida que cada vez es más nocturna. Deja de mostrarse todo lo ejemplar como padre que su mujer quisiera y se va separando poco a poco de los suyos. La muerte es decorado de su vida y tema común de su producción, pero una muerte bien particular, porque “La manière qu’a Vian de nous parler de la mort est, sans doute, elle aussi, la politesse d’un désespoir qu’il eut, toute sa vie, l’élégance de faire oublier” (Clouzet, 1971: 47).

## 12.4. El ambiente hospitalario.

La obsesión por la higiene y los ambientes desinfectados que bien nos recuerdan a un hospital o un sanatorio están presentes en la obra. Desde que apareciera la enfermedad de Chloé esto se hace más evidente, pero existe desde la primera página un especial interés por lo impoluto, lo limpio, la desinfección. Esto se muestra en la primera escena en la que Colin lleva a cabo su riguroso ritual de “toilette”: “Il détacha la serviette qui lui ceignait les reins et passa l’un des coins entre ses doigts de pied pour absorber les dernières traces d’humidité. Dans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans Hollywood Canteen ” (Vian, 1996: 19-20). Vemos en Colin el perfecto *gentleman* afanado en su tarea por resultar perfecto, impoluto, algo que encaja con la descripción que ofrece Ben-Cnaan sobre la limpieza como proceso de purificación, en su estudio sobre los tropos de la posguerra en Francia e Inglaterra:

Commonly understood, there is an elision in hygiene metaphors between material cleaning, the expulsion of dirt, and moral cleansing, or the purge of evil and vice. [...] the establishment within the Ministry of Education of the Bureau de propreté to instruct people about modern standards of personal hygiene and domestic cleanliness[...]. The desire to possess clean commodities such as a shiny car had at its basis a desire to possess material which time does not affect, thus a desire to immobilise time itself and so to avoid decline and degradation (Ben-Cnaan, 2008: 214).

La limpieza se convierte así en otro aliado contra la corrupción del cuerpo, contra la degradación y la decadencia. La influencia de la cultura americana en este sentido es clave, como analiza Kristin Ross en *Fast cars, clean bodies: Decolonization and the reordering of French culture* (Ross, 1995). La obsesión de la sociedad por la limpieza y lo nuevo forma parte de este concepto de modernización tan unido a este “American way of life”.

Esta pulcritud se muestra en la novela de diferentes maneras, desde la forma en la que se describen los rituales de higiene de Colin al comienzo de la novela, como ya hemos explicado, hasta la forma de trabajar de Nicolas, siempre impecable en la ejecución de sus recetas.

- Faites cuire. Retirez l'anguille de la casserole et remettez-la dans un plat a sauter. Passez la cuisson au tamis de soie, ajoutez de l'espagnole et faites réduire jusqu' à ce que la sauce masque la cuillère. Passez à l'étamine, couvrez l'anguille de sauce et faites bouillir pendant deux minutes.



Dressez l'anguille dans le pâté. Formez un cordon de champignons tournés sur le bord de la croûte, mettez un bouquet de laitances de carpes au milieu. Saucez avec la partie de la sauce que vous avez réservée (Vian, 1996: 24).

Antes de la cita en casa de Isis, Colin renueva el ritual de belleza del comienzo del libro, que resulta una completa obsesión con referencias religiosas de purificación: “Je vais d'abord m'abluter, et me raser, et me vérifier” (Vian, 1996: 54).

Las mujeres de la novela ofrecen también esta imagen de pulcritud. Uno de los detalles en los que Vian insiste es en el brillo de su pelo. Como hemos analizado anteriormente en esta tesis<sup>276</sup>, la idea de cabello brillante y perfumado resulta recurrente en la novela, como en el siguiente ejemplo: “Leurs cheveux frisés brillaient dans le soleil et s'arrondissaient sur leurs épaules en masses lourdes et odorantes” (Vian, 1996: 106).

El cabello enmarcando el rostro también es una metáfora de los rayos solares (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 271), relacionando los personajes con lo celestial. Alise se presenta de este modo en la primera “visión” que Colin tiene de ella: “[...] des cheveux blonds extraordinairement touffus, encadrant son visage d'une masse frisée serrée” (Vian, 1996: 39). Tanto es así y tal es la relación del cabello con lo luminoso que en una de las visitas de Alise a Chloé su pelo parece hacer funciones de vela o lámpara, iluminando la estancia: “Avec les cheveux d'Alise, il y faisait plus clair” (Vian, 1996: 252).

El cabello constituye un foco de luz que proyecta además curiosos juegos de claro-oscuro y reflejos de la luz solar. En su estudio sobre la estética de los contrastes en Vian, Alain Costes establece esta relación entre los cabellos femeninos y lo solar: “Surtout, il est une image particulièrement répétitive chez Vian où, à la faveur d'un contrejour, des cheveux féminins et les rayons solaires jouent un ballet compliqué et scintillant” (Costes, 1976: 57).

Términos como *astiqué*, *brillant*, *lustré* llenan la novela y van normalmente asociados a la luz y al color blanco. Se trata de un decorado neutro e impersonal contrario a cualquier *tache* que reflejaría el pecado, la corrupción.

---

<sup>276</sup> Más concretamente, la cuestión de la obsesión por el pelo y su limpieza, es analizada en el capítulo 6.5, que se ocupa de la moda.

La obsesión por lo blanco y lo pulcro se intensifica en dos ambientes, uno de ellos es el lugar de trabajo de Chick, en el que existen “des jets de purification” (Vian, 1996: 232) y el otro la fábrica de misiles en la que Colin se ve obligado a trabajar. Esta insistencia en la idea de limpieza hace que abunde la utilización de términos como “purifier”, “pur”. Estas palabras están, además, relacionadas con el uso de “jets”, es decir, con la idea de líquido que elimina las impurezas.

Sobre el primer lugar, el trabajo de Chick, encontramos la terrible descripción en el siguiente párrafo:

Pour purifier l’atmosphère, de longs jets d’essences traversaient obliquement la pièce, luisants de reflets, par places, et condensant autour d’eux les fumées et les poussières de métal et d’huile chaude qui montaient en colonnes droites et minces au-dessus de chaque machine (Vian, 1996: 229).

En el segundo puesto de trabajo, el de Colin, reina el orden y una limpieza que crea sensación de desasosiego, ya que la artificialidad de las escenas se multiplica. Observamos esta cuestión en el siguiente extracto: “On tapa à la porte, et un manutentionnaire parut, poussant devant lui un chariot blanc stérilisé. Sous un linge blanc, il y avait la production de Colin pour le dernier jour. Le linge se soulevait à l’un des bouts” (Vian, 1996: 249).

Incluso al final de la novela, en su trabajo como “incubador de proyectiles”, el ritual que lleva a cabo nuestro protagonista, aunque el resultado no sea finalmente el deseado, está rodeado de un ambiente aséptico: “La terre est stérile, vous savez ce que c’est, dit l’homme, il faut des matières de premier choix pour la défense du pays” (Vian, 1996: 244-245).

Incluso nuestro ratón se suma a esta obsesión por la limpieza, “elle était grise et mince et lustrée à miracle” (Vian, 1996: 22), en un entorno en el que la suciedad no tiene cabida: todo es immaculado, brillante y, por lo general, nuevo.

En la novela, el afán por la limpieza se convierte así en un principio universal que no afecta exclusivamente a los humanos. En su desesperada intención de detener la corrupción a la que se ve sometida la casa en paralelo con los personajes que viven allí, también el ratón encuentra la solución de limpiar las ventanas para dejar entrar el sol. La abnegada ratona es descrita por Nicolas del siguiente modo: “Elle a voulu nettoyer les

carreaux du couloir, dit Nicolas. Elle y est arrivée, mais ça lui a fait mal” (Vian, 1996: 144).

La misma pulcritud es la que encontramos en la habitación de Chloé. Aún cuando la enfermedad ha avanzado y su salud está deteriorada, esta sala, angustiosamente reducida, sigue manteniéndose limpia: “Il y regnait une lumière un peu grise, mais propre. Il y faisait chaud” (Vian, 1996: 225).

Relacionada con términos como “frais”, ligado a Chloé y sus manos, hay una continua obsesión por limpiar una suciedad que parece provenir de dentro y que los personajes se empeñan en enmendar “ –Je ne sais pas, dit Colin distraitement. Je crois qu’on ne peut plus le nettoyer. Ça revient tout le temps de l’intérieur” (Vian, 1996: 203).

Por su parte, la fobia por las arrugas, lo que está arrugado o lo que no es liso, también está presente en nuestra novela, y no solo a través del término *rides*. La obsesión por lo recto y lo liso se muestra en pasajes como el siguiente: “Colin effaçà un faux pli de la nappe et s’en fuit ouvrir” (Vian, 1996: 26). Esta metáfora de la imperfección se une al cuidado del detalle, de lo externo.

La imperfección de la arruga y de la suciedad se opone así a la imperiosa necesidad de limpieza y pulcritud, de higiene hospitalaria, que impera en toda la novela.

Incluso tras cada asesinato, después de cada momento violento, hay una voluntad de limpiar la zona, de hacer como si nada hubiera ocurrido. Sucede, por ejemplo, en la pista de patinaje (Vian, 1996: 36) y de igual modo tras el asesinato de Partre: “Un des garçons vint essuyer le sang et toute la cochonnerie que cela faisait avec l’encre du stylo sur la petite table rectangulaire” (Vian, 1996: 266). La culpa de estos asesinatos y su trascendencia parece borrarse con algo de agua y jabón, esta desdramatización de la muerte es continua a lo largo de la novela, lo que provoca en el lector un doble efecto de separación de muchos personajes y de concentración en la degradación de Chloé, su desgaste y el que provoca en el escenario que la rodea.

Se establece así un contraste entre la pulcritud y la suciedad que origina la muerte. En este contexto, también resulta ilustrativo el pasaje en que, tras la

desagradable imagen del carnicero que degüella niños en el capítulo XIII, se menciona nuevamente la necesidad de limpiar el rastro de la muerte:

Dans une autre vitrine, un gros homme avec un tablier de boucher égorgeait de petits enfants. C'était une vitrine de propagande pour l'Assistance publique.

– Voilà où passe l'argent, dit Colin. Ça doit leur coûter horriblement cher de nettoyer ça tous les soirs (Vian, 1996: 77-78).

## CAPÍTULO XIII. EL AMOR GLOBAL EN VIAN

Para Vian, como expone en el prefacio de la novela *L'Écume des Jours*, en la vida solo hay dos cosas importantes: el amor y la música jazz. Lo demás, siguiendo sus propias palabras, debería desaparecer, puesto que es feo (Vian, 1996: 17). Es por ello que el análisis de la visión del amor del autor en la novela resulta crucial. Se trata, sin duda, de una de las grandes temáticas para él, vinculada, a su vez, a la idea de belleza y juventud. El autor profundizará en la novela objeto de estudio en los múltiples matices de este sentimiento, ya que, para él, existen innumerables tipos y manifestaciones de amor, desde el más romántico a aquel que han llegado a nombrar los críticos “hamour noir”<sup>277</sup>, por su vinculación con lo sarcástico y lo sórdido en ocasiones.

Todos los sentimientos derivados del amor constituyen para Vian las sensaciones más valiosas, junto con aquellos vinculados a la muerte, ambos por suponer emociones intensas que aportan más vida a la vida. De esta forma, da cuenta el autor del abanico de sentimientos amorosos y la importancia de todos ellos en la siguiente cita de su obra *Écrits pornographiques* (1980):

Les sentiments et les sensations qui ont l'amour pour commune origine, sous la forme brute du désir comme sous les formes les plus raffinées du flirt intellectuel avec citations et philosophie ambiante sont sans nul doute, avec ceux qui se rattachent aux choses de la mort, si voisins d'ailleurs, les plus intenses et les plus violemment ressentis par l'humanité (Vian in Madisclair, 2020: 17).

### 13.1. La llamada al amor destructor.

Al comienzo de *L'Écume des jours*, como hemos señalado con anterioridad, Colin maneja su entorno y parece propiciar los sucesos de la trama. Es él quien, por su gran empeño, realiza esa llamada al amor. Siente el personaje una necesidad imperiosa de una compañera, de un alma gemela, y, por ello, la invoca. En una conversación con Nicolas le habla a su cocinero de esta búsqueda que lo mantiene intranquilo:

---

<sup>277</sup> Este término fue acuñado por Alain Costes, quien a su vez tomó la parte “hamour” de Jenny Batlay (Bénichou, 2004: 55). El concepto de “hamour” y su vinculación con la novela serán analizados a lo largo de este capítulo de la tesis.

Vous avez raison, Nicolas. A votre avis, dois-je rencontrer l'âme sœur aujourd'hui ? Je voudrais une âme sœur du type de votre nièce.  
Monsieur a tort de penser à ma nièce, dit Nicolas, puisqu'il appert des événements récents que Monsieur Chick a fait son Choix le premier....  
Mais, Nicolas, dit Colin, j'ai tant envie d'être amoureux...  
Une fumée légère s'échappa du bec de la bouilloire et Nicolas alla ouvrir (Vian, 1996: 55).

De este modo, como si de una lámpara mágica se tratara, la tetera cumple su deseo, el humo que emite lo hace confiar en que su voluntad será respetada. Su primer objetivo amoroso, del que se encapricha, es Alise. Sin embargo, Colin se muestra consciente de que ella es la pareja de su amigo Chick y una relación sería imposible. Por ello, decide pedir una novia para él, aunque señala algo molesto: “Nicolas, dit Colin, si ce soir je ne suis pas amoureux pour de vrai, je... je collectionnerai les œuvres de la duchesse de Bovouard, pour faire pièce à mon ami Chick” (Vian, 1996: 56). El contraste entre el deber y el querer se volverá evidente a partir de este momento, en el que Colin decide no perseguir un amor que no le corresponde, pues Alise “appartient à Chick de plein droit” (Vian, 1996: 45).

La petición de Colin de una compañera resulta inmadura, caprichosa y desesperada. Como sucede a menudo con las emociones de juventud, el sentimiento se muestra de forma tan intensa que se convierte en una obsesión. Tanto es así, que continúa su “invocación” conjugando el verbo “vouloir” en condicional: “Je voudrais être amoureux, dit Colin. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait idem (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être, ils voudraient également tomber amoureux” (Vian, 1996: 57).

Finalmente, Colin consigue su objetivo. Como buen demiurgo, ha creado incluso las condiciones ambientales para que el encuentro amoroso se produzca. Afirma así, convencido: “Il suça son doigt et l'éleva au-dessus de sa tête. Il le redescendit presque aussitôt. Ça le brûlait comme dans un four.- Il y aura de l'amour dans l'air, conclut-il. Ça chauffe...” (Vian, 1996: 58).

### 13.2. La eterna adolescencia<sup>278</sup>.

Dentro de este contexto aparentemente superficial de la novela, en ocasiones la sensación que nos ofrece el autor es de que muchos de los personajes sufren una especie de complejo de Peter Pan, se mueven en un mundo frívolo y frenético de fiestas sin fin. Todo lo relacionado con lo convencional, con las obligaciones terrenales y mucho más prosaicas, se vuelve aburrido, poco interesante, o incluso trágico. Además, se produce un rechazo absoluto hacia las personas mayores, podríamos decir, incluso, adultas. Así, Colin llora al constatar que una mujer a la que seguía resulta tener más edad de la que él esperaba: “« Je veux la dépasser. Je veux voir sa figure... » Il la dépassa et se mit à pleurer. Elle comptait au moins cinquante-neuf ans” (Vian, 1996: 60).

Los personajes de Vian celebran, en la novela, la “joie de vivre”, movidos por una especie de fuerza superior que es la música. Estas fiestas vienen a reflejar uno de los elementos esenciales en la temática del autor: la celebración de la amistad, una red de relaciones que se tejen y que suponen una motivación en sí mismas.

Para Vian, la amistad resulta uno de los pilares de su vida. Ejemplo de ello es la relación que mantuvo el autor con Jacques Loustalot, el *Major*, tal y como señala Arnaud. El *Major*, cuya muerte marcará a Vian para siempre, supone un personaje esencial en su vida. Fue un amigo al que quiso y admiró, y que aparece en muchas de sus obras, como en *Trouble dans les Andains*<sup>279</sup>. Lo conoció en Capbreton, en una surprise-partie y su muerte inesperada y en circunstancias poco claras desestabilizará a nuestro autor durante muchos años. No fue solo una inspiración o alguien a quien admirar, Jacques Loustalot personificaba el mundo irreal del universo Vian. Gracias a él, el autor vivió en un delirio que lo mantuvo alejado de un entorno absurdo y cruel (Arnaud, 1981: 52-61).

Existen en la novela numerosas alusiones a elementos puramente lúdicos, aparatos que responden exclusivamente a la afición del autor por el juego. Es el caso del “pianoctel”, un “mecanismo” que roza lo surrealista, en el que la máquina en cuestión prepara cócteles combinando ingredientes con las diferentes notas y duraciones. Se trata

---

<sup>278</sup> La temática de la juventud, relacionada constantemente con el amor y la belleza, ha sido tratada con anterioridad en esta tesis en el capítulo 5.5.4, titulado “La belleza, el amor y la juventud”.

<sup>279</sup> Novela de Vian escrita entre el 42-43 y publicada a título póstumo en 1966.

de un reflejo de la importancia que supone para el autor lo social, el juego, el entretenimiento.

Una de las visiones del amor en la novela responde, de hecho, a este carácter lúdico. Se trata de la relación –o relaciones– que mantiene Nicolas. Tras la boda de Colin y Chloé, duerme en casa de Isis con ella y sus dos primas, de las que afirmará “au toucher je donnerais seize ans à l’une et dix-huit à l’autre” (Vian, 1996: 117). El cocinero toma estas relaciones como un simple juego y, finalmente, la suya con Isis es la única que permanece al final de la novela. La menos convencional, la más libre y aparentemente menos “engagée” es la que se mantiene fresca y viva, mientras que las otras relaciones se desvanecen tras la “usure” del compromiso.

### **13.3. El matrimonio: El pecado vianesco del amor.**

El matrimonio no es para Vian la culminación del amor, sino más bien ese punto de inflexión en el que, de tanto querer, uno se olvida de sí mismo para preocuparse del otro, uno aparta su individualismo para convertirse en un ser más social. Esto, tomándolo como el “pecado de querer demasiado” o no, es el desencadenante de la tragedia. Una nota inédita sobre *L'Écume des Jours* que Jacques Bens nos cita en su “postface” aclara cualquier duda al respecto.

Dans la préface, rappeler qu'il y a deux périodes, celle où l'on s'habille soigneusement, et alors la vie consiste à s'habiller presque tout le temps, c'est avant qu'on soit marié, et on guette, le samedi soir, la venue du bouton qu'on aura sur le nez le dimanche, et ensuite on est plus tranquille, c'est-à-dire qu'on commence à avoir des malheurs parce qu'on a cessé de ne penser qu'à soi (Bens, 1963: 184).

El matrimonio es así la metáfora del fin del amor, el aburrido convencionalismo que da paso a la relación “pathétique”. Esta idea se encuentra relacionada, desde la óptica de los personajes femeninos, con el fin de un ideal convencional de mujer, con un papel muy bien delimitado y sin posibilidad de innovación: mujer de su casa y sus hijos. La magia del amor sin responsabilidades, del sentimiento puro que todo lo puede y lo arrasa, termina en este momento que, paradójicamente, es el más feliz para Colin y Chloé, una gran fiesta con todos los ingredientes de la felicidad. En *L'Herbe Rouge*, Vian evoca el mismo sentimiento a través de las palabras de Wolf, la desidia de haber conseguido lo que uno quería: “Note bien, dit Wolf, qu'il y a deux façons de ne plus



avoir envie de rien : avoir ce qu'on voulait ou être découragé parce qu'on ne l'a pas” (Vian, 1962: 110).

El amor desgasta y deteriora. Este concepto aparece también en *l'Automne à Pékin*, en la que Anne desgasta a Rochelle ante los angustiados ojos de Angel que contempla esta “usure”:

On ne le croit pas d'abord, parce qu'elle a l'air aussi fraîche quand elle sort des bras d'Anne, et ses lèvres aussi gonflées et aussi rouges, et ses cheveux aussi éclatants, mais elle s'use. Chaque baiser qu'elle reçoit l'use un petit peu, et c'est sa poitrine qui sera moins ferme, et sa peau moins lisse et moins fine, et ses yeux moins clairs, et sa démarche plus lourde, et ce n'est plus la même Rochelle de jour en jour (Vian, 1997: 163).

La propia trama de la novela gira en torno a los pilares del matrimonio, en los que se va poniendo a prueba a los cónyuges “en la riqueza y en la pobreza, en la salud y en la enfermedad, hasta que la muerte nos separe”.

Además, este matrimonio es sinónimo de pérdida de control. Al comienzo de la novela Colin es dueño de su vida, la gobierna y hace surgir a su alrededor todo aquello que anhela. No ocurre solo con su compañera Chloé, a la que llama conjugando el verbo “querer”; también es el sol que entra en su casa, que brillaba “porque” él quería (Vian, 1996: 22). El empleo de esta conjunción causal “car” es significativo. Es dueño incluso de lo atmosférico, que gestiona a su gusto. Al principio, como Dios en *el Génesis bíblico* generó vegetación, árboles frutales y todo lo necesario para la vida, que se irá destruyendo a medida que avance la novela. Todo parece, de este modo, bajo control, las acciones repetidas ayudan a crear esta armonía que transforma todo en previsible y ordenado: “Comme tous les lundis soir, Chick venait dîner, il habitait tout près.[...] Chick, lui, devait aller tous les huit jours au ministère, voir son oncle et lui emprunter de l'argent” (Vian 1996: 21).

Un poco más adelante en el mismo capítulo, la idea de control y sincronización se hace cada vez más evidente. “Ce sera bon ? demanda Colin. – Monsieur peut en être sûr, affirme Nicolas. La dinde était parfaitement calibrée” (Vian, 1996: 23). Todo está calculado, medido en un mecanismo preciso. En esta coreografía perfecta y tras haber organizado escrupulosamente la recepción de Chick: “À peine achevait-il ces préparatifs que la sonnette se détacha du mur et le prévint de l'arrivée de Chick” (Vian, 1996: 26). Nada puede fallar, todo está en perfecta armonía.

Esta situación cambia drásticamente ya incluso el día de su boda, cuando intenta anudar su corbata y esta se le rebela (Vian, 1996: 101). Comienza el descontrol e incluso las cosas más sencillas de manejar –los objetos– toman las riendas de la acción. Colin deja de gobernar el mundo para cuidar de Chloé, abandona su individualidad y todo comienza a descontrolarse.

A partir de este momento todo se vuelve caótico. La cama en la que yacen el día de la boda se convierte en apéndice funesto de Chloé y su terrible enfermedad, y Colin comienza a culpar, no sin razón, al sacramento que ha desencadenado la tragedia. “C’est pas de ta faute si tu es embêté. – Si, dit Colin, c’est parce que je me suis marié et parce que...” (Vian, 1996: 223).

El enlace se nos presenta, pues, como la máxima expresión de lo prosaico de la vida adulta. Sin embargo, no sólo encontramos esta concepción en la novela objeto de estudio, toda la creación vianesca aborda la temática con el mismo enfoque. De esta forma en la canción *Ne vous mariez pas, les filles* (1958) se describe el concepto del matrimonio, como la pérdida de la magia, el encuentro con la cruda realidad:

Avez-vous vu un homme à poil  
Sortir soudain d'la salle de bains  
Dégoulinant par tous les poils  
Et la moustache pleine de chagrin ?  
Avez-vous vu un homme bien laid  
En train d'manger des spaghetti  
Fourchette au poing, l'air abruti  
D'la sauce tomate sur son gilet  
Quand ils sont beaux, ils sont idiots  
Quand ils sont vieux, ils sont affreux  
Quand ils sont grands, ils sont feignants  
Quand ils sont p'tits, ils sont méchants  
Avez-vous vu un homme trop gros  
Extraire ses jambes de son dodo  
S'masser l'ventre et s'gratter les tifs  
En r'gardant ses pieds l'air pensif ?  
[...]  
Ne vous mariez pas, les filles, ne vous mariez pas  
Mettez vos robes de gala  
Allez danser à l'Olympia  
Changez d'amant quat' fois par mois  
Prenez la braise et gardez-la  
Cachez la fraîche sous vos matelas  
A cinquante ans, ça servira  
A vous payer des beaux p'tits gars  
Rien dans la tête, tout dans les bras  
Ah, la belle vie que ça sera

Si vous n'vous mariez pas, les filles  
Si vous n'vous mariez pas.<sup>280</sup>

Por último, el matrimonio se presenta como la historia de una renuncia. Colin rechaza a Alise y su individualismo, su belleza natural y el empuje de una mujer fuerte y decidida. En cambio, el paciente marido de Chloé se resigna y se conforma con “el nenúfar”, con la personificación de la debilidad y la inmovilidad, se rinde a la sociedad frente al individuo, al deber frente al querer. Así, la comodidad como objetivo y fundamento de la sociedad francesa de la época se reafirma en esta visión del amor, mecidos por la anestesia que los rodea.

Aunque con algunos matices del pecado tal y como podemos encontrarlo en los textos bíblicos, esta falta que desembocará en la tragedia para los personajes no es exclusivamente provocada por la búsqueda de la verdad, por el afán de conocimiento. También se encuentra esta idea relacionada con el desgaste anteriormente citado. Esto es lo que sucede en nuestra novela: Colin y Chloé serán castigados por “haberse querido demasiado”, su pecado se transformará en un castigo, el de la deshumanización que provoca el trabajo en el individuo, la alienación que le hace perder su libertad. Así, “con el sudor de su frente” Colin se verá obligado a desempeñar los trabajos más absurdos para mantener con vida a Chloé. Existe, en la novela, un rechazo absoluto del valor del trabajo, de la familia convencional y del matrimonio.

Cualquier relación con la palabra “engagement” es fatal para los personajes de la novela. Ya sea el matrimonio de Colin y Chloé o el compromiso que se crea entre Chick y los objetos pertenecientes a Partre, o incluso los contratos laborales que Colin establece para pagar las flores de Chloé, estos convenios se muestran como desencadenantes de la tragedia, el principio del fin. El término “compromiso” es uno de los más populares de la época, que Sartre puso tan de moda con su filosofía existencialista. Según el filósofo, la libertad del ser humano se ve trastocada por la idea de “engagement”, un sentimiento de ejercicio libre de responsabilidad para con la sociedad que nos rodea. La novela al completo es una gran parodia del concepto de compromiso. El mensaje resulta claro: cuando te comprometes comienzas a morir; a perder todo lo material, tus *doublezons*, y a caer hacia el centro de la espiral-sumidero.

---

<sup>280</sup> Extracto de la canción *Ne vous mariez pas, les filles*, con letra de Boris Vian y música de Alain Goraguer, 1958.

El compromiso afecta a todos y cada uno de los personajes de la novela, incluido el cocinero Nicolas, quien, hablando de una reunión que se llevará a cabo con el *Cercle Philosophique des Gens de Maison*<sup>281</sup>, realiza un breve resumen de los temas que tratarán: “Il 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 rengagement dans les troupes coloniales, et l’engagement ou prise à gages des gens dits de maison par les particuliers” (Vian, 1996: 55). La parodia resulta evidente, mezclando el compromiso según las teorías de Partre –Sartre– con la incursión militar y, finalmente, con una especie de subordinación del servicio “a sueldo”. En cualquiera de los tres casos, la noción de “engagement” es negativa y contraria al espíritu individualista que tanto persigue Vian.

Encontramos en *L’Écume des jours* la visión del trabajo como alienante, un desempeño al que algunos de los personajes se ven sometidos con puestos denigrantes y con otros en los que se les utiliza como instrumento de la burocracia más absurda. El humor negro se adueña de la descripción de los puestos de trabajo tanto de Chick como de Colin. Se produce la deshumanización de los personajes más absoluta, con los trabajadores convertidos en híbridos de máquinas o, como en el caso de Colin, incubadoras humanas. El sistema social al completo se denuncia en una gran caricatura y, con él, el maniqueísmo que acompaña a la figura de Sartre.

#### **13.4. Lo andrógino de los personajes. La homosexualidad.**

La cuestión de lo andrógino sobrevuela la novela *L’Écume des jours*. La distinción entre los rasgos propiamente femeninos y los masculinos es tenue y, en ocasiones, se muestran muy marcadas características prototípicas del sexo contrario al que poseen los personajes.

Dos de los personajes de la novela parecen moverse constantemente en una indefinición en cuanto a lo sexual, o, mejor dicho, parecen compartir rasgos asociados en la época al sexo biológico que no es el suyo. Se trata de Colin y Alise. El primero se muestra continuamente preocupado por su aspecto, la vestimenta y si va suficientemente

---

<sup>281</sup> Asociación a la que pertenece el cocinero y amigo de Colin, a la que acude la gente de servicio del barrio.

conjuntado. La "toilette" que presenciamos en el comienzo de la novela es más propia de una mujer que de un hombre, en el sentido en que comprendemos este acto convencionalmente.

Aunque nos encontramos lejos de David Bowie, la estética de Colin adelanta un concepto de "dandy" algo andrógino que descubriremos hacia los años cincuenta, en que se desarrolla una estética que combina "intencionalmente elementos considerados masculinos y femeninos", tal y como explica Leite:

En la segunda mitad del siglo XX, se desarrolla el movimiento social "contracultura", centrado en la juventud y que tenía como una de sus características la estética andrógina, siendo su influencia en el cambio de los valores y comportamientos sexuales conocida como "revolución sexual". De esta forma, surgen variadas manifestaciones culturales y artistas portadores de una estética que mezclaba intencionalmente elementos considerados masculinos y femeninos. En esta línea, se puede citar al cantante inglés David Bowie, a la banda brasileña *Secos e Molhados* y al grupo de danza y música, también brasileño, Dzi Croquetes (Leite, 2019: 67).

El *topoi* de la mujer arreglándose en el baño, con un ritual históricamente femenino desmonta nuestra idea de galán varonil. Nuestro efebo disfruta de su proceso de belleza con lentitud y meticulosidad desde el primer capítulo del libro. Lo andrógino se perfila ya desde el comienzo en un David Bowe esculpiendo milimétricamente las rayas de su peinado.

El personaje de Colin, al igual que el de Coriolan, como señalamos en el apartado dedicado a la belleza y la juventud en la obra, tienen un rasgo de belleza vinculado por lo general a las mujeres en la novela: la nariz recta. Esto unido a la palabra "virginidad" que aparece describiendo a Coriolan, nos conduce a una visión andrógina de ambos personajes, ya que responden a características convencionalmente vinculadas a lo femenino.

Además, Colin es probablemente el personaje que presenta mayor debilidad en la novela, una característica asociada comúnmente a lo femenino. Se muestra desamparado y vulnerable. Su falta de seguridad se describe en varios momentos de la narración, como cuando expone: "Je ne sais pas des choses assez bien" (Vian, 1996: 77).

Alise, por su parte, además de exhibir determinados rasgos actitudinales socialmente más relacionados con lo masculino, como el poder de decisión y acción –

incluso una cierta agresividad que acompaña su individualismo— muestra este acercamiento al “otro sexo” también en la apariencia. Como vemos cuando va a visitar a Chloé, se presenta con un “tailleur”, la prenda más próxima a la ambigüedad sexual, emblema de la liberación de la mujer. En las descripciones del resto de las mujeres, éstas suelen optar por faldas o vestidos como “look” escogido.

En cuanto a la homosexualidad, aparece en la novela a través de la pareja de Pégase y Coriolan, los “pédéastes d’honneur” de la boda de Colin y Chloé. La onomástica aquí juega un papel esencial una vez más, Pégase es el caballo alado que nació de la sangre de la Borgoña; Coriolan es el nombre del soldado patricio que fue a Roma tras haber sido expatriado para arrasar la ciudad. En su estudio sobre la función del mito en las novelas de Vian, Brooks hace observar que los hermanos oscilan entre “the opposing influence of the sun and moon, the male and female principals, participating in the nature of both” (Brooks, 1973: 153).

Entendemos que estos dos “pédéastes d’honneur” son homosexuales, pero uno de ellos muestra un comportamiento tan sorprendente como criticado por su hermano. Se trata de Coriolan, quien relata su atracción por Chloé, que es inmediatamente denunciado por Pégase, “Tu es plus vicieux que n’importe qui... Un de ces jours, tu vas te marier avec une femme !...”. Resulta brillante la mezcla entre el humor ácido y la lógica carrolliana. Este pasaje consigue llevar a la reflexión porque crea un conflicto realmente absurdo: Si un hombre homosexual es atraído por una mujer, ¿se trata de un doble vicio, otra vuelta de tuerca, o, como en la negación de una negación, se trataría de algo positivo? Este pasaje se nos muestra especialmente interesante por la invitación a la reflexión que propone Vian con un tema tan controvertido como la homosexualidad en aquel momento, denunciando en cierto modo la estigmatización que la iglesia ha llevado a cabo, tratando esta sexualidad como perversión. El brillante humor de Vian pone el broche a una ceremonia absolutamente “loufoque”. Música de charanga en vez del clásico órgano y una especie de atracción de feria que transporta a los invitados. El objetivo, resulta ser, nuevamente, la desacralización del matrimonio religioso.

### 13.5. Todos los sexos.

La sexualidad, aunque no de manera explícita, está muy presente en la novela. Ya hemos analizado los elementos que nos sugieren un cierto fetichismo, como el celofán y las medias de nylon, pero el sexo insinuado en una sensualidad muy relacionada con los sentidos es una constante.

#### **La inocencia y lo *naif*.**

Son dos los personajes que desprenden en la novela la inocencia de la infancia en lo que a lo sexual se refiere: Colin y Chloé. Sonrojados o atragantados, en ocasiones se muestran incómodos con cualquier cuestión que pueda sugerir un comportamiento sexual o incluso sensual. En el segundo capítulo, como ejemplo, Chick le explica a Colin cómo conoció a Alise. Cuando describe el final de su cita Colin le pregunta: “Comment ça s’est terminé?” A lo que Chick responde: “C’était l’heure d’aller au lit...”. La imaginación de Colin le pasa factura en este instante, en el que se atraganta y se bebe media botella de vino para reponerse (Vian, 1996: 34).

En cuanto a Chloé, ella se muestra como el personaje más inocente de la novela. En numerosas ocasiones la podemos observar, o bien siendo protegida por Colin, quien quiere salvaguardar su candidez, o ruborizándose ante la más simple muestra de sensualidad. En cuanto a la primera cuestión, la encontramos en el momento en el que en la fiesta de Isis, Alise y Chick comienzan a bailar el *bigle moi*. Colin le tapa los ojos a su compañera para que el baile no la perturbe<sup>282</sup> (Vian, 1996: 68).

El amor comienza en la novela de la mano de una timidez por parte de Colin y Chloé que se traduce en su sonrojo continuamente, un comentario de uno provoca la vergüenza del otro y viceversa. Así, los veremos “rougir” (Vian, 1996: 77, 79 y 81), hasta que finalmente llega su primer beso. Se trata de uno de esos besos de película en los que todo sucede a cámara lenta, ella gira la cabeza y sus labios se encuentran (Ibid: 81). Su primera cita refleja el romanticismo más prototípico, una dulzura que solo se ve interrumpida por escenas de humor negro, como la del carnicero degollando niños, u otras en las que se respira la incomodidad, como en el pasaje lleno de aves

---

<sup>282</sup> Recordemos que el *bigle moi* es un sensual baile que Nicolas le enseña a bailar a Colin y con cuyos movimientos engendraron a Alise sus padres.

revoloteando. Estos pasajes reflejan, de hecho, el contrapunto de la ternura idílica. Resulta, como hemos apuntado en alguna ocasión en esta tesis, una verdadera necesidad para el autor proponer tras cada escena de ternura o romántica un “jarro de agua fría” que nos saque de la ensoñación, un balance entre el amor y el horror.

### “La provocation érotique”<sup>283</sup>.

El erotismo es uno de los temas recurrentes en el autor, como parte necesariamente relacionada con el amor. Sin embargo, su forma de describirlo y de utilizarlo en la trama de esta novela no responde a su uso convencional. Como hemos explicado con anterioridad con respecto al tema de la muerte, una de las técnicas más explotadas por Vian es la de “sugerir” en vez de “describir”. Lo analizamos con la “muerte en lýtote”<sup>284</sup> e insistimos en este apartado de la sexualidad. Como expone Clouzet en su obra *Boris Vian*:

Il est deux façons fondamentales de parler de l'amour physique. L'on peut tout dire, tout décrire, et l'on se place alors dans cette zone de lumière crue où il devient délicat de dissocier l'érotisme de la pornographie. A l'inverse, on peut se borner à suggérer, utiliser les demi-teintes, préférer l'impressionnisme au réalisme. Boris Vian, lui, procède différemment. Sa manière consiste à dessiner quelques lignes de force et à nous laisser libres de recomposer l'ensemble. Ce qui frappe, c'est que ces lignes de force sont tracées avec une netteté et une audace vertigineuses. [...] Il aime à nous provoquer, en de brutales flambées, là où nous ne l'attendons pas, ce qui a pour effet premier de décupler sa puissance d'évocation (Clouzet, 1971: 45).

*L'Écume des Jours* no está exenta de erotismo, aunque en ella el componente sexual es mucho más sutil que en las novelas firmadas Sullivan. El erotismo forma parte del amor y el autor justifica la novela erótica, o la que tiene un gran componente sexual, como una especie de grito revolucionario, porque: “Et puisque l'amour, qui est tout de même, je le répète, le centre d'intérêt de la majorité des gens sains, est barré et entravé par l'État, comment s'étonner que la forme actuelle du mouvement révolutionnaire soit la littérature érotique?” (Vian in Arnaud, 1981: 259<sup>285</sup>).

---

<sup>283</sup> Título de un apartado del libro de Emma Baus: *Boris Vian. Un jour il y aura autre chose que le jour* (2002).

<sup>284</sup> Se estudió la cuestión de la muerte en lýtote en el capítulo XI, en 12.2. de esta tesis.

<sup>285</sup> Este extracto forma parte de una conferencia sobre *l'Utilité de la littérature érotique* que Vian pronunció el 14 de junio de 1948 en el club Saint-James en París, cuando el autor se encontraba en pleno proceso con Daniel Parker y su “Cartel d'Action Morale et Sociale” a propósito de su novela *J'irai cracher sur vos tombes*. El texto completo se encuentra en *Écrits Pornographiques*, 1980, edición de Christian Bourgois.



Esta revolución resulta algo necesario y una reacción natural de una población cada vez más cohibida y encorsetada por la moralidad conservadora de un sector social. Lo erótico es, pues, natural e inevitable porque es inseparable del amor. En este contexto, también Noakes hace observar la sensualidad erótica que caracteriza el amor entre Colin y Chloé:

L'amour de Colin et Chloé n'a rien de «platonique», bien sûr. La veille de ses noces, Colin court dans la rue et ses pensées prennent la forme d'une apostrophe à sa fiancée absente qui rappelle les descriptions du corps féminin que les poètes du Moyen Age et de la Renaissance affectionnaient (pp. 61-62). Pour Vian, la vie des sens et l'amour sont réciproquement exaltants; ce qu'il y a de plus spirituel dans l'un est renforcé par l'autre. Au moment où Colin et Chloé écoutent *The Mood to be Wooed* d'Ellington, par exemple, l'auteur ajoute: «Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Johnny Hodges, quelque chose d'inexplicable et parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagée du corps.» (p. 111) (Noakes, 1964: 63).

La posición del autor con respecto a la literatura erótica es clara. Se trata, para él, de una manifestación artística ligada al espíritu de revolución, ya que el Estado, en la época, se afanaba en prohibir y censurar todo lo referente a lo sexual. Así lo expone en su conferencia *Pour une utilité de la littérature érotique*<sup>286</sup>, en la que defiende la necesidad de este tipo de producción para una buena salud mental de la sociedad.

Como analiza Baus en su obra *Un jour il y aura autre chose que le jour* (2002), Vian propone la literatura erótica como una necesidad social, al igual que los cuentos para niños resultan en una evasión de la realidad imprescindible para el ser humano. Además, para él, la literatura erótica es toda aquella que invita a amar físicamente, por lo que se compone de obras muy diversas y que no reflejan necesariamente una sexualidad directa. Incluye de este modo, como ejemplo, la obra de Colette o la de Hemingway (Baus, 2002: 63).

Como describe la autora, el erotismo está ligado a lo sociocultural: “Élément primordial de définition de l'être humain, engendré par la vie en société, l'érotisme est le fruit de l'environnement socio-culturel de l'individu” (Baus, 2002: 63). El uso que Vian efectúa del erotismo en la novela objeto de estudio pertenece, por tanto, a lo que Gauthier denomina un “usage civilisé de l'érotisme” (Gauthier, 1973: 138).

Presenciamos, en la novela, algunas escenas rodeadas de sensualidad. Probablemente, una de las más vinculadas al erotismo sea la de las tres amigas semidesnudas ayudándose entre sí a los últimos retoques de belleza previos a la boda.

---

<sup>286</sup> Se trata de una conferencia incluida en el libro *Écrits pornographiques*, publicado por Bourgois en 1980.

Antes del enlace de Chloé y Colin, el ritual de arreglarse se convierte para Chloé, Isis y Alise, en una reproducción fiel de “las tres Gracias”, un cuadro lleno de sensualidad, en el que forman una cadena de caricias como en la ya conocida imagen pictórica de Rubens. Además del componente mitológico referente a las diosas, el número tres también está presente en el imaginario colectivo existente desde el principio de los tiempos, tal y como señala Campbell:

El universo posee unas matemáticas innatas, y el número 9 se convirtió en el gran número de la Diosa. Nueve, el número de las Musas, tres veces tres, la tríada de las Gracias. Las tres Gracias son [...] los tres aspectos de Afrodita, y el ritmo de su energía que se adentra en el mundo, que regresa; después, ella misma envuelve ambos movimientos (Campbell, 2015: 174).

Campbell explica que la triple vertiente de la mujer, las tres facetas que definen históricamente lo femenino, se ven representadas en la mitología clásica por la tríada: Afrodita, Hera, Atenea.

Afrodita es el impulso erótico absoluto, y su equivalente en la Odisea es Circe. Hera, la esposa de Zeus, es la matrona, la madre universal del hogar, y su equivalente es Calipso, con quien Odiseo convive durante siete años. Atenea es la diosa virgen, nacida del cerebro de Zeus, la hija del Padre, inspiradora y patrona de héroes, y su equivalente es la joven Nausícaa. Cada una de ellas representa alguno de los aspectos del poder femenino, aspectos de la energía de la vida: *śakti* (Campbell, 2015: 222).

En la novela, las tres amigas se entretendrán acariciándose y haciéndose cosquillas momentos antes del inicio de la boda, en un ambiente que, por momentos, resulta onírico.

Il faisait chaud dans la pièce pleine de vapeur et le dos d'Alise était si appétissant que Chloé le caressa doucement de ses paumes aplaties. Isis, assise devant la glace, prêtait sa tête docile aux gestes précis d'Alise « Tu me chatouilles ! » dit Alise qui commençait à rire. Chloé la caressait exprès à l'endroit où ça chatouille, sur les côtés et jusqu'aux hanches. La peau d'Alise était chaude et vivante (Vian, 1996: 99).

Observamos, pues, el momento de transición de Chloé, de niña a mujer, asociado al deseo carnal, siendo esta la primera vez que no parece sonrojarse o avergonzarse en un contexto sensual.

El erotismo, esta vez en un tono mucho más romántico, se ve reflejado en todo el capítulo XVI, que está escrito en heptasílabos. En él, Colin da rienda suelta a sus ensoñaciones más fogosas, imaginando escenas amorosas con Chloé: “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, 1996: 89).

En cualquier caso, estos extractos pertenecen a la imaginación de Colin, y su materialización en la novela resulta mucho más recatada. Como hemos señalado con anterioridad, en *L'Écume des jours*, tanto el amor como la muerte se producen en lítote, se insinúan.

### **Las pin-up.**

En numerosas ocasiones encontramos en la novela la imagen de la *pin-up*, esa belleza sensual que se acerca sin ensuciarse a la pornografía. Se trata de una sensualidad mucho más inocente, surgida del ideal americano que tanto inspiró a Vian en lo temático y lo formal. Encontramos, en la siguiente cita de Bazin, la provocación que busca los límites de la censura en esta imagen de mujer sexualmente atractiva:

[...] the veils in which the pin-up girl is draped serve a dual purpose: they comply with the social censorship of a Protestant country which otherwise would not have allowed the pin-up girl to develop on an industrial and quasi-official scale; but at the same time make it possible to experiment with the censoring itself and use it as an additional form of sexual stimulus. The precise balance between the requirements of censorship and the maximum benefits one can derive from them without lapsing into an indecency too provocative for public opinion defines the existence of the pin-up girl, and clearly distinguishes her from the salaciously erotic or pornographic postcard (Bazin, 2005: 159).

De este modo, Alise, Chloé e Isis se presentan el día de la boda, tras una imagen de sensualidad compartida por las tres, envueltas en tul y celofán (Vian, 1996: 98-100), insinuantes y provocativas, aunque manteniendo la inocencia que no perderán en toda la novela.

### **El sexo y el baile.**

La sexualidad y la sensualidad están íntimamente relacionadas con las dos músicas clave en la novela: el boogie-woogie y el jazz respectivamente. A su vez estos dos tipos de composición están vinculados con dos de los personajes femeninos más importantes de la novela: Alise y Chloé. El baile del *biglemoi* se describe prácticamente como una relación sexual enmascarada de la que Alise será el fruto (Vian, 1996: 53).

El baile consiste en una pequeña –e insinuante– ondulación de los cuerpos de los bailarines, como describe Vian: “En l’espèce, dit Nicolas, le danseur et la danseuse se tiennent à une distance assez petite l’un de l’autre et mettent leur corps entier en ondulation suivant le rythme de la musique” (Vian, 1996: 50).

Se producen, de este modo, según la descripción de Nicolas, una serie de vibraciones entre los cuerpos de los bailarines. Sin embargo, si el baile se efectúa en un tempo rápido, “à la façon des nègres”, se puede caer en un desajuste que provocará un cambio en los puntos fijos y móviles: “[...] avec un foyer mobile aux pieds, un à la tête et, malheureusement, un intermédiaire mobile à la hauteur des reins, les points fixes, ou pseudo-articulations, étant le sternum et les genoux” (Vian, 1996: 52). El guiño a lo sexual es claro en este punto; se hace aún más evidente cuando el propio Nicolas afirma que el efecto a tempo rápido se hace “d’autant plus obscène que l’air est obsédant en général” (Ibid: 53). Pestureau, en la edición de la novela que manejamos, aclara en una nota al pie las cualidades eróticas que se asocian al *boogie*, con un ritmo “obsessionnel, tonique et palpitant” (Pestureau in Vian, 1996: 53) ligado al sonido del tren sobre los raíles. Vinculado con el personaje de Alise, contrasta, sin duda, con el blues melancólico asociado a Chloé.

### **El fetichismo.**

Existen numerosos momentos en la novela en los que encontramos rasgos fetichistas en sus personajes o en las descripciones de sus vestimentas o actitudes. Esto ocurre sobre todo en el caso de las jóvenes.

El cabello y su descripción continua, relacionándolo con lo sensorial y, más en concreto, lo olfativo, acercan esta parte del cuerpo a la idea de fetiche. De hecho, posee rasgos fetichistas el final de Alise y su cabellera rubia, que su tío guarda bajo la chaqueta y que continúa brillando aún después de su muerte (Vian, 1996: 278).

No es el único elemento que encontramos con estas características. Uno de los más llamativos, respecto a la vestimenta, es el celofán que Chloé lleva en un sujetador fabricado en ese material. Así se nos describe la joven en el día de su boda: “Elle mit, pour commencer, un petit soutien-gorge de cellophane et une culotte de satin blanc que ses formes fermes faisaient bomber gentiment par-derrière” (Vian, 1996: 100).

Transparente y brillante, símbolo de provocación y futurista al mismo tiempo, constituye el material perfecto para envolver un objeto, un regalo, la mujer. Como se hubiera realizado con unos cigarrillos o unos bombones, el cuerpo “a estrenar” de la joven queda preparado para ser ofrecido a su marido.

Sin embargo, no debemos dejarnos llevar por una visión simplista que convierte en objeto el cuerpo de la mujer, ya que, como Montecchio señala: “[...] el fetichismo le sirve a Vian para postular oposiciones, que, en última instancia, marcarán la situación

de inferioridad de la mujer, transformada en objeto, con respecto al hombre” (Monteccio, 2014: 10). Se trata de dismantelar los estereotipos femeninos destruyéndolos desde dentro, desde su utilización más grotesca.

### **13.6. El sexo y los sentidos.**

La sensualidad es una constante de la obra vianesca, su relación con lo sensorial constituye la base de la descripción de toda relación amorosa para el autor. Pestureau destaca esta relación entre Vian y la sensibilidad calificándola de religión:

Mais s'il est une religion que Boris Vian n'a jamais reniée, c'est assurément celle des sens et du sexe, un culte du bonheur sensuel dont la vie nous accorde, hélas, trop peu d'occasions: «aussi longtemps qu'il existe un endroit où il y a de l'air, du soleil et de l'herbe, on doit avoir regret de ne point y être ». (Herbe rouge, 134) (Pestureau, 1976: 177).

Hay detrás del erotismo en la obra de Vian, una marcada voluntad de liberación moral de una “valiente originalidad” en los años 1946-1950 (Pestureau, 1976: 177). De este modo, el 14 de junio de 1948 el autor participó en una conferencia con una ponencia de título revelador: “Utilité d'une littérature érotique” (Lapprand, 2004: 10). En ella explicaba lo necesario de este tipo de producción para garantizar la libertad individual del ser humano y la expresión de sus pulsiones.

Lo sensorial es la única manera para el autor de comprender la realidad, de experimentar, analizar y transmitir el modo en que funciona el mundo. Así describe Noakes lo primario de esta estrecha relación de Vian con el mundo, a través de lo sensorial:

Amoureux de la liberté sur tous les plans, ennemi de tout système et de tout absolu, il a passé sa brève existence à la recherche de la seule vérité qui lui parût accessible à l'homme isolé sur la terre: celle, toute individuelle et à peine communicable, dont on éprouve la présence directement par ses sens et dans sa chair (Noakes, 1964: 120).

El conjunto de la novela constituye un “bouquet” de olores que inundan los espacios. Como hemos analizado anteriormente, los perfumes naturales y artificiales transmiten el interior de los personajes y crean redes de relaciones.

La sensualidad está sistemáticamente relacionada con olores dulces, como las almendras. De este modo, una de las primeras escenas sensuales de la novela está

envuelta por el embriagador olor del fruto. “Il se réveille, se souleva sur les poignets, s’assit et l’embrassa avant d’ouvrir les yeux. Chloé se laissa faire avec une certaine complaisance, le guidant vers les places de choix. Elle avait une peau ambrée et savoureuse comme de la pâte d’amandes” (Vian, 1996: 116). El olfato y el gusto se entremezclan en este momento de dulzura amorosa.

La confabulación de los objetos y el paisaje urbano con Colin resulta en una serie de sonidos que se corresponden con su obsesión, esa idea fija centrada en lo sexual. Así, antes de conocer a Chloé todos los sonidos que le rodean lo conducen hacia el mismo fin: conseguir un amor. Encontramos entonces descripciones de onomatopeyas como las siguientes: “La porte extérieure se referma sur lui avec un bruit de baiser sur une épaule nue...” (Vian, 1996: 59) y “La porte claqua derrière lui avec le bruit d’une main nue sur une fesse nue... Ça le fit tressaillir...” (Vian, 1996: 58-59). El entorno se pone de acuerdo, de este modo, para envolver a Colin en una espiral de deseo cada vez mayor.

El sentido del tacto está estrechamente relacionado con la sensualidad en esta novela. Las caricias, las cosquillas, los besos y los abrazos forman parte del dinamismo de los personajes y son parte esencial para entender las relaciones que se crean entre ellos. El “toucher” es incluso un método para determinar la edad de las primas de Isis, a las que Nicolas “mide” de este modo en vez de utilizar el clásico “à vue”. Con ello añade la parte sensual, o sexual, al encuentro, aclarando que su contacto no ha sido meramente visual: “– Elles avaient quel âge ? demanda Colin insidieusement.– Je ne sais pas, dit Nicolas. Mais, au toucher, je donnerais seize ans à l’une et dix-huit ans à l’autre” (Vian, 1996: 117).

Los tejidos y las marcas que estos dejan en la piel de los personajes imponen también una cierta sensualidad en escenas como la que Colin y Chloé viven en el capítulo XXXIII, con ella ya en cama por la enfermedad: “La dentelle de sa chemise légère dessinait sur sa peau dorée un réseau capricieux, tendrement gonflé par la naissance des seins” (Vian, 1996: 156).

El tacto constituye además una muestra de protección. Chloé, con su progresiva infantilización, necesita ese contacto de Colin para sentirse segura y le dice: “*touche-moi, j’ai peur toute seule...*” (Vian, 1996: 120). Este sentido marca el presagio al que Vian nos tiene ya acostumbrados. Chloé comienza a toser inmediatamente después de jugar con la nieve. El contacto con el frío elemento provoca en ella un rechazo inmediato. Se intuye el avance del *pathos* de la protagonista a través de las manos, que son la conexión entre el presente y el futuro.

En cuanto a las sensaciones que este sentido desencadena, Vian utiliza sobre todo el término “*doux*” –o “*douce*”– para referirse a la piel de Chloé, incluso para calificar su voz. Cuando el criterio del tacto se aplica a Alise existe mayor tendencia a hablar de la firmeza, empleando términos como “*ferme*”, “*chaude*” o “*vivante*”. No son diferencias casuales, por cuanto las sensaciones táctiles reflejan la psicología de los personajes. Bajo esta óptica es perfectamente comprensible el hecho de que Alise se muestre como “*decidida*”, “*determinada*”, “*segura*”, “*poderosa*” y “*activa*” frente a una Chloé más débil, delicada, dócil, tierna y estática.

### **13.7. Sexo con humor.**

El humor constituye uno de los pilares principales de la obra de Vian, encontrándose tras todas y cada una de las temáticas que modelan el relato. Lo hemos estudiado anteriormente en lo referente a la muerte y el distanciamiento que se logra con este registro. El amor no se escapa al humor que preside la novela. Tanto es así que autores como Jenny Balay recurren al término “*hamour*” para designar este concepto, híbrido entre amor y humor:

L’amour et l’humour se reflètent l’un dans l’autre au point de former un couplage de notions complémentaires, parfois même interchangeable. Puisque l’humour entre pour une si grande part dans la composition des écrits de Vian sur l’amour, nous choisissons de récrire « *hamour* » ce sentiment particulier exprimé dans ses romans et ses chansons (Balay, 1976: 319).

Existen dos momentos en los que este “*hamour*” aparece claramente: cuando Colin y Chloé se conocen y durante su boda. La primera escena resulta de una dulzura encantadora: rodeados de un ambiente de cuento de hadas el joven príncipe se acerca a la princesa de ojos risueños mientras ella balancea delicadamente sus bucles de aroma

delicioso. La llamada de Colin al amor da su fruto y él ya sabe que será así: “il y aura de l’amour dans l’air” había anunciado el joven poco antes (Vian, 1996: 58). El lenguaje entonces se vuelve más tosco y explícito, los deseos se van materializando, porque Colin escucha “le bruit d’une main nue sur une fesse nue” (Vian, 1996: 58-59) y “le bruit de baiser sur une épaule nue” (Vian, 1996: 59). La obsesión por el amor se va haciendo más primitiva y sexual, el deseo se materializa a su alrededor. Como ya nos tiene acostumbrados el autor, cuando las pasiones se inflaman se hace necesaria una doble dosis de “agua fría”. Por ello, tal y como hace observar Sarfati Lanter, la escena se combina por contraste con el encuentro con la vejez y otros elementos inquietantes, como gente que “muere” por el frío (Sarfati Lanter, 2016: 362).

Muchas son las ocasiones que tenemos de encontrar alusiones sexuales con una función claramente humorística. El tono de estos fragmentos es tan *naïf* a veces que llega a inspirar ternura. En otras ocasiones, Vian juega a parecer grosero.

–Elle a un grand air de famille avec vous, dit Chick. Quoique du côté du buste, on puisse noter quelques différences.

–Je suis assez large, dit Nicolas, et elle est évidemment plus développée dans le sens perpendiculaire, si Monsieur veut me permettre cette précision (Vian, 1963: 27).

Aquí encontramos precisamente este efecto de contraste entre lo burdo del contenido y el nivel de lenguaje formal, con el subjuntivo, el apelativo “Monsieur” y el conector “quoique”. El juego “picante” provoca una sensación extraña en el lector, ya que es su propio tío el que está hablando de Alise. Esta actitud impropia la encontramos nuevamente en el capítulo XV: “– Comment ça va, ma nièce? Toujours belle ?... Il lui caressa la poitrine et les hanches” (Vian, 1996: 87).

Con el mismo carácter burlón encontramos la expresión “deux nouveaux arrivants du sexe pointu” (Vian, 1963: 64) para describir a los hombres en la fiesta de Isis. En este caso no se trataría tanto de una expresión estrictamente sexual, cuanto más bien de una deformación del “sexe fort” que desvirtúa precisamente la idea varonil de fuerza y superioridad para dejarla reducida a la imagen esquemática, casi infantil del sexo masculino, definido ahora exclusivamente por su fisionomía más básica. La imagen es casi de dibujos animados, creando un efecto de pérdida de seriedad del protocolo que define los papeles masculino y femenino.



La actitud de la pareja protagonista de Chloé y Colin frente al sexo es de una inocencia sorprendente. A menudo, cuando en la novela se producen referencias sexuales, aunque sean sobreentendidas, se sonrojan y se muestran tímidos, con una ingenuidad que resulta tierna. Así, cuando Nicolas describe a Colin el baile *bigle moi* en un tempo rápido le explica la física de la postura: “C’est-à-dire avec un foyer mobile aux pieds, un à la tête et, malheureusement, un intermédiaire mobile à la hauteur des reins, les points fixes, ou pseudo-articulations, étant le sternum et les genoux. Colin rougit” (Vian, 1996: 52-53).

El personaje más sexual de la novela es en realidad Nicolás, de quien se describen los escauceos con Isis y sus primas, aunque siempre con la elegancia de la lýtote. Presuponemos sus ardientes noches porque al día siguiente se muestra cansado y expresa “no haber dormido bien”. Esto relaciona nuevamente sexo con humor en un guiño al lector lleno de picardía.

El personaje de Nicolas podría estar inspirado en el hermano de Vian, Alain, con el que el autor mantenía una buena relación y que muchos consideraban prácticamente su doble a causa del parecido físico y la personalidad semejante. Así lo describe Rybalka, como otro de los símbolos de Saint-Germain-des-Près:

Aussi entreprenant, semble-t-il, qu'Antioche Tambrétambre, musicien et amateur de jazz, Alain Vian a été l'un des personnages marquants de Saint-Germain-des-Près à l'époque du Tabou et on a pu voir en lui le type même de l'ultra-zazou. Il est également l'auteur, sous le pseudonyme bien choisi de Nicolas Vergencède, d'un petit recueil inédit intitulé « Poèmes Soyeux » et contenant des textes pour la plupart érotiques (Rybalka, 1969: 24).

El conjunto de la novela representa un juego con el “hamour” negro. Existe, por parte del autor, una verdadera necesidad de establecer un contrapunto cuando las situaciones se están volviendo excesivamente románticas, un jarro de agua fría que haga volver a los personajes y al lector a la terrible realidad. Esto sucede por una especie de pudor por parte de Vian, una necesidad de alejarse de esa intensidad sentimental en la que se siente vulnerable. Así lo describe François Bénichou en su artículo “L’Hamour noir”:

A chaque fois que nos pupilles risquent de s'émouvoir, un jeu de mots, un néologisme amusant, ou une situation cocasse nous réveillent les zygomatiques. La rencontre Colin-Chloé l'illustre: « Il n'ajoute pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on n'entend que la grosse caisse. » Plus encore qu'une volonté d'effet comique, l'humour est présent presque par pudeur, par besoin de maintenir le réel dans de fines parenthèses. Vian est

quelquefois tragique, mais jamais «sentimental » Son humour écarte toute sensiblerie (Bénichou, 2004: 55).

### 13.8. Amor con mayúsculas.

Para Vian el amor es lo más importante, el centro de su filosofía de vida y de su creación artística. Ya declara en el prólogo de *L'Écume des Jours*: “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” (Vian,1996: 17).

Toda la obra gira en torno a esta gran temática, las pasiones mueven a los personajes y los conducen, por lo general, hacia la fatalidad de su destino. Existe en la novela el amor romántico ejemplificado en la pareja Colin-Chloé, el amor imposible de la pareja Alise-Colin, la frustración del amor no correspondido en la pareja Alise-Chick o el amor obsesivo de Chick por las obras de Partre. El amor se presenta en ocasiones compasivo, como el de Alise por su amiga Chloé o aún más, el del ratón por Chloé. El autor se sirve, incluso de metáforas que aluden directamente a este concepto, como el corazón de Partre, que al ser extraído de su pecho por el *arrache-Coeur* muestra su forma de tetraedro (Vian, 1996: 266). Según los pitagóricos, el fuego tenía forma de tetraedro (Pestureau in Vian, 1996: 266), pero además “Le tétras est le symbole de la passion sans mesure”, símbolo de los peligros del amor apasionado, la pasión que, además de llevar a la muerte, permite vivir de forma intensa. La vida y la muerte se enlazan en este símbolo (Chevalier y Gheerbrant, 2012: 1091).

Es bien sabido que Vian sentía un rechazo por el “amor” en el sentido romántico del *Grand Meaulnes*. Aún así, encontramos en su producción musical numerosas canciones que se refieren al ya conocido tema: *Vous que j'ai longtemps cherchée, je me souviens de vous, ne te retourne pas, Ta peau contre ma peau...* (Clouzet, 1971: 83). Ese tipo de realismo sentimental formaba parte del juego de Vian, como Clouzet describe en sus líneas: “Et donnant parfois dans le réalisme le plus humide, il devait se divertir à imaginer quelque interprète aux mains crispées sur le cœur et à la larme photogénique”.

Así, y rompiendo el encanto del momento, sorprendía a su público con expresiones humorísticas que desconcertaban y sacudían, justamente para hacer dudar, desde la parodia, y volver a la objetividad sin dramatismos ni “ñoñerías”.

El capítulo XII es esencial para entender el concepto de amor en la novela. Comienza con uno de los tópicos de la literatura de todos los siglos: los bailes como encuentro de los amantes que estaban predestinados. Sin embargo, hasta este tema va a ser en cierto modo desmitificado, ya que el flechazo de Chloé y Colin tiene tanto elementos convencionales como innovadores. De entrada, el amor llega a Colín como resultado de una petición, una especie de augurio automotivado e impuesto a sí mismo que Colín expresa en su “Je voudrais être amoureux” del capítulo X (Vian, 1996: 57) conjugado en todas las personas posibles. En un primer instante parece, de hecho, que cualquier mujer hubiera bastado para satisfacer esta necesidad imperiosa de amar, que su “Présentez-moi surtout à celle-là” (Vian, 1996: 64) tenía la dosis suficiente de impersonalidad, siendo “celle-là” uno de esos pronombres que nunca nos van a llevar a la persona correcta. De pronto, un “C’est exactement vous” (Vian, 1996: 69) de Colin nos saca de dudas: es ella, a la que tanto había esperado.

Hasta aquí podría coincidir con casi cualquier historia de “chico conoce chica”, pero su encuentro es bastante más desafortunado, con un anti-héroe que parece experto en meter la pata. No existe en esta escena ningún signo que nos haga pensar en las historias románticas clásicas, con miradas y seducción mutua. Como de costumbre, encontramos otro juego de humor de Vian, que desmitifica estas situaciones convencionales con una habilidad insuperable. Tenemos ante nosotros la perfecta parodia del amor convencional, un *topos* reinventado. El pobre Colin es todo lo contrario a un seductor, “Bonj...êtes-vous arrangée par Duke Wellington? demanda Colin... Et puis il s’en fuit parce qu’il avait la conviction d’avoir dit une connerie” (Vian, 1996: 65). Nuestro personaje se muestra inseguro, miedoso e incluso avergonzado, sentimientos muy reales pero poco manifestados por los personajes masculinos en las novelas de la época. En su primera cita Colin también hace el ridículo justo cuando Chloé llega: “Chloé était arrivée par-derrière. Il retire vite son gant, s’empêtra dedans, se donna un grand coup de poing dans le nez, fit « Ouille !... » et lui serra la main. Elle riait” (Vian, 1996: 76). La escena recuerda a los dibujos animados en los que la falta de habilidad se hace patente, el personaje se enreda y es incapaz de

actuar con naturalidad. Es la propia Chloé quien expondrá entonces: “Offrez-moi le bras. Vous n’êtes pas dégourdi, aujourd’hui!...” (Vian, 1996: 76) salvando al pobre infeliz de su embrollo.

Las cosas evolucionan, pero el mecanismo activado por Colin sigue siendo demasiado artificial y forzado, así que la descripción de su acercamiento parece más un manual técnico de alguna máquina que un encuentro amoroso: “Il réduisit l’écartement de leurs deux corps par le moyen d’un raccourcissement du biceps droit, transmis, du cerveau, le long d’une paire de nerfs crâniens choisie judicieusement” (Vian, 1996: 66). Uno tiene la sensación de estar presenciando un teatro de marionetas en el que los dos personajes-carcasa se van acercando poco a poco.

Existe, sin embargo, una tensión constante entre el amor romántico, como lo comprendemos en el imaginario colectivo, y este más humanizado que hemos descrito en los párrafos anteriores, lleno de inseguridades, meteduras de pata y momentos vergonzosos. El amor romántico viene marcado por afirmaciones como “–Cest terrible, dit Colin, je suis à la fois désespéré et horriblement heureux. Cest très agréable d’avoir envie de quelque chose à ce point-là” (Vian, 1996: 71). En el fondo es este el tipo de amor sublimado el que sobrevuela la novela, aunque Vian parezca presentarlo tras un filtro de pudor.

Ellas, sin embargo, son mucho más decididas y seguras. Contrariamente a lo establecido socialmente, es Chloé la que trae la bebida a su acompañante. Como hemos señalado con anterioridad, los personajes femeninos son en la novela lo contrario a lo que se espera de ellas en la época en determinados momentos. Nada queda de la mujer florero que se deja cortejar por su apuesto pretendiente.

Por otra parte, Chloé en esta tensión que también sufre su personaje, se avergüenza y se muestra pudorosa en su cita, cuando ven el cepillo para senos y Colin realiza los siguientes comentarios:

Mais ça n'a aucun rapport! dit Colin. C'est bien plus agréable avec la main.

Chloé rougit.

– Ne dites pas de choses comme ça. Je n'aime pas les garçons qui disent des horreurs devant les jeunes filles.

– Je suis désolé! dit Colin. Je ne voulais pas... (Vian, 1996: 77).

Colin se presenta en la novela como el personaje cuya mayor necesidad es el amor. No se trata, como describe Costes, de deseo propiamente dicho, sino de un sentimiento más primitivo, al que Chloé responde a la perfección. Es la falta de tensión lo que termina por destruir a la pareja. Como explica el crítico, la mezcla de odio y pasión desesperada supone el fin de Colin.

Je donnerais volontiers les avatars amoureux de Colin pour l'évocation de l'ambivalence primitive du désir humain, histoire idéale et idéalisante où le désir se laisse percevoir dans sa sauvage pureté originelle, débarrassé de toute différence et, pour cela même, invivable. Faute d'avoir su composer avec ses instincts, victime aussi d'une trop parfaite adéquation de son objet à ses désirs, Colin retourne au règne végétal, tout comme le Sénateur Dupont au fonctionnement végétatif. Colin est une plante qui naît un jour de l'eau claire de sa baignoire et termine misérablement dans l'eau noire d'un marais (Costes, 1977: 176).

La ocupación de Colin resulta ser, entonces, el amor. De esta forma, cuando el doctor Mangemanche le pregunta a qué se dedica él responde “J’apprends des choses [...] et j’aime Chloé” (Vian, 1996: 227).

Por otra parte, vinculado a otro tipo de amor, la amistad y el afecto ocupan muchas de las páginas de la novela. A medida que las relaciones entre personajes se van haciendo más solidas, ellos van exteriorizando ese cariño en gestos y conversaciones. Ocurre, en concreto, con Chloé, destinataria de gran parte del afecto en la obra. Estando ya su enfermedad en una fase avanzada, en una de las visitas de su amiga Isis, se presenta una de las escenas más tiernas de la novela: “Elle eut un faible sourire quand Isis s’approcha d’elle, s’assit sur le lit et la prit dans ses bras comme un bébé malade” (Vian, 1996: 237).

En cuanto al sentimiento de ternura, se centra casi exclusivamente en el personaje de Chloé como receptora. En numerosas ocasiones la inocencia de los personajes provoca escenas en las que el lector es testigo de las reacciones infantiles de los protagonistas: “Qu’est-ce que tu veux qu’on fasse, ma Chloé ? demanda Colin. – S’embrasser, dit Chloé. – Sûr!... répondit Colin. Mais après ? – Après, dit Chloé, je ne peux pas le dire tout haut” (Vian, 1996: 131). El reflejo de sonrojarse es también recurrente en la novela, como manifestación de este carácter *naïf* que los aleja de la aspereza de la vida adulta.

La relación de Colin y Chloé pasa, de hecho, por diferentes fases que se ven reflejadas en su forma de besarse, o más bien la forma en que él la besa a ella. En un primer momento, el comienzo amoroso de la pareja, encontramos besos llenos de ternura, como los que aparecen en las películas, pequeños gestos casi imperceptibles en los que, con un movimiento sutil, los labios terminan juntándose en un momento mágico, como sucede en uno de los capítulos más cortos de la novela, el XIV (Vian, 1996: 81), en una escena que reproduce la fugacidad del enamoramiento en apenas una página.

A medida que se van conociendo, se producen escenas de una gran sensualidad, en las que él posa sus labios en el cuello (Vian, 1996: 68) o “entre l’oreille et l’épaule” (ibid.:144). Más tarde, con la llegada de la enfermedad, esa pasión se transforma en ternura nuevamente y él la besa “le creux de l’épaule confiante” (ibid.157) para mostrarle su apoyo incondicional. A medida que la enfermedad se va adueñando del cuerpo de Chloé la actitud de Colin se va volviendo cada vez más paternalista, tiene necesidad de protegerla y la lástima se va adueñando de sus reacciones. En este momento el lugar escogido para los besos son los ojos (ibid.190-191).

El deterioro de la relación de Chloé y Colin se manifiesta en sus muestras de cariño. Los besos que Colin daba a su esposa son cada vez más escasos, hasta el punto de que ella se ve obligada a mendigarlos. Él, como el propio Vian, sufre una fobia hacia la enfermedad, no puede ver a su esposa sufrir y, aunque continúa cuidando de ella, se va alejando físicamente. En varias ocasiones es Chloé quien le pide que se besen.

Je suis bien comme ça, dit Chloé. Reste contre moi. Cela fait si longtemps que nous n’avons pas couché ensemble !

– Il ne faut pas, dit Colin.

– Si, il faut. Embrasse-moi. Je suis ta femme, oui ou non ?

– Oui, dit Colin, mais tu ne vas pas bien (Vian, 1996: 179).

La última reacción que provoca la triste enfermedad de Chloé es en el personaje de Alise. Ella es quien le ofrece el beso terapéutico lleno de frescura cuando se le ha prohibido tomar cualquier líquido (Vian, 1996:197). Chloé, como el Cristo crucificado, bebe de los labios de Alise como el primero lo hiciera de la esponja que un piadoso le acercó en el momento de agonía. Ciertamente es que la Biblia establece este momento como la aceptación de la voluntad divina, cuando Cristo se rindió definitivamente y pronunció las palabras “Todo se ha cumplido”.

Sin embargo, la relación de Isis y Nicolas es diferente, velada y poco clara es finalmente la única que consigue sobrevivir a la catástrofe. Esta pareja se salva del desgaste que sufren las de Alise y Chick, y aún más del de la pareja de Colin y Chloé porque no se aman explícitamente, su amor es sutil y cauto. La única “evidencia” de que sean pareja es, de hecho, el episodio algo embarazoso para Isis con sus dos primas junto a las que el galán Nicolas pasa una noche en la que no consigue dormir demasiado. No nos consta ni siquiera que lleguen a vivir juntos. Se ubican como pareja en una “promesa de futuro”, en el momento en que el amor no ha comenzado a hacer daño, en el tiempo de los planes y la ilusión. Así lo piensa Colin hacia el final de la novela: “Est-ce que Nicolas épouserait Isis? Quelle robe mettrait Isis pour son mariage?” (Vian, 1996: 252).

Se presenta esta relación con tintes de esperanza, mientras las otras dos parejas se rigen por lo trágico y la imposibilidad de perdurar. Gauthier apunta a esta diferencia entre las parejas de la novela:

Celui de Nicolas et d'Isis, au troisième plan, manifeste que la vie continue. Celui de Chick et Alise, le récit se divise pour le suivre. Alise est dans le même rapport à Chick que Colin à Chloé : l'amour leur est tombé dessus, donné une fois pour toutes comme celui des romans courtois, rendant le possible impossible (p. 148: «Pourquoi est-ce que je ne t'ai pas rencontré d'abord ? dit Alise. Je t'aurais aimé autant, mais, maintenant, je ne peux pas. C'est lui que j'aime.-Je sais bien, dit Colin. J'aime mieux Chloé aussi, maintenant»); Chick et Chloé malades, Alise et Colin sont prêts pour eux à l'esclavage du travail; Chick et Chloé condamnés, Alise et Colin le sont aussi (Gauthier, 1973:58).

Lo que diferencia a estas relaciones es en realidad la noción de compromiso, que, asumida por una de las partes o por ambas en las parejas, lleva a sus miembros hacia la destrucción.

Como hemos analizado anteriormente, Vian es un experto en “Hamour noir”. Este término, acuñado por Alain Costes, quien a su vez tomó la parte “hamour” de Jenny Batlay (Bénichou, 2004: 55), describe a la perfección la idea del amor presente en las obras del autor. Se trata de un sentimiento que se balancea del amor al humor, sin dejarnos caer en la sensiblería. Además, y como bien indica el término “noir”, el amor va siempre emparejado a la desgracia, resultando imposible una unión dichosa y plena. Hombres y mujeres están, así, condenados a no poder ser felices juntos, abocados a la tragedia desde el momento en el que se produce el compromiso, desencadenante del desgaste y la muerte.

Por último, encontramos en Chick el *Careless Love*, el tipo de amor descuidado, no correspondido, que supone lo contrario al compromiso. Este personaje comienza, ya en el primer capítulo, a dar muestras de que su relación con Alise no tiene futuro, y lo hace a través de un guiño de Vian, pues la bebida que toma tiene el nombre de una composición de W.C. Handy que hace referencia al desapego, este *Careless Love* o *Loveless Love* (Vian, 1996: 30). Chick no puede, en realidad, querer a su compañera de forma plena, pues su corazón y su cabeza están ocupados por Partre y su obsesión por coleccionar todo lo que le pertenece. El amor de Chick, podríamos decir, se ha transformado en una manía enfermiza que lo conducirá a la muerte. Todo y todos desaparecen para Chick tras la figura del filósofo, que se ha convertido en una verdadera necesidad para él. Surge desde el principio un conflicto, aquel en el que ella le mendiga a él su amor, deshecha en frases como: “Je t’aime mieux que Partre!” (Vian, 1996: 84).

Este amor terrible que convierte a los personajes en carne de cañón para la tragedia constituye uno de los temas principales y de las obsesiones de los personajes vianescos. El amor es una ocupación esencial para los personajes, además de un motor para la acción y un desencadenante de la tragedia.

Las muestras de amor de los personajes de la novela, en su máxima expresión, responden al grado de entrega a sus parejas. Colin es capaz de trabajar en los puestos más inverosímiles para conseguir todas las flores que su amada necesita para sanar, al tiempo que Alise se declara dispuesta a trabajar si Chick se lo pide. En realidad, estas muestras de cariño convierten a Colin y a Alise en “mártires”, ya que la visión de Vian del trabajo es similar a la de la tortura innecesaria. Alise no cumple con esta promesa, ya que nunca llega a trabajar.

La pareja que más estable se mantiene, y la que no pierde “frescura” a lo largo de la novela, es la formada por Nicolas e Isis, los más independientes e individualistas, los que no se prometen nada ni cambian por complacer al otro. La esperanza está puesta, pues, en aquellos que mantienen su personalidad y que siguen siendo individuos aunque sus caminos se crucen.



## CAPÍTULO XIV. VIAN MISÓGINO O PROVOCACIÓN INCOMPRENDIDA

Como afirman numerosos críticos de Vian, existiría una interpretación misógina del conjunto de la obra vianesca, en la medida en que las alusiones a las mujeres son, a menudo, degradantes, y ofrecen una visión superficial de las mismas. Así Rybalka llega a afirmar: “Dans les romans de Vian, les femmes sont toujours des obstacles et leur rôle est négatif; elles ne comprennent jamais les problèmes de l'homme et ne lui sont d'aucun secours pour résoudre ses difficultés” (Rybalka, 1969: 143).

Esto supone, a nuestro parecer, una lectura excesivamente superficial de la obra literaria de Vian, y más en concreto de la obra objeto de esta tesis. *L'Écume des jours* es, como hemos explicado anteriormente, una obra centrada en lo femenino. Existen en ella, además, personajes como Alise, que en absoluto responden a la descripción de Rybalka. Ella supone más liberación que obstáculo, su personaje provoca, así, más admiración que desprecio o rechazo.

La sociedad francesa tras la Ocupación, momento en el que Vian redacta *L'Écume des jours*, se encuentra en pleno cambio. Las nuevas necesidades surgidas durante la Segunda Guerra Mundial y el periodo posterior han provocado desajustes en los papeles desempeñados por hombres y mujeres. La mujer ha asumido responsabilidades masculinas mientras ha seguido afrontando las suyas propias, ha ganado independencia, pero en el fondo, su vida no ha sufrido grandes cambios. Así como de los conflictos bélicos ha surgido un nuevo modelo de hombre, el de la mujer se ha estancado más que nunca, al menos en lo externo. Así describe Ben Cnaan este estancamiento:

The more the ‘new man’ changed, the more the ‘new woman’ remained the same as the old woman of yore: A-line dresses and new domestic appliances did not particularly liberate her; care of the home was still her responsibility, and she only got the vote after the war; and she had her own ‘feminine pattern’ of consumption (fashion, cosmetics, women’s magazines) that distinguished her and her status (Ben Cnaan, 2008: 217).

Se produce, entonces, un conflicto entre su papel social visible y sus vivencias privadas, o más personales, en las que sí se han producido cambios. Esta tensión se refleja en la novela a través de las diferentes personalidades de los personajes femeninos, lo que nos da una visión caleidoscópica del mundo femenino, siendo, por

ejemplo, los personajes de Alise y Chloé, radicalmente diferentes, aunque su apariencia física se acerque curiosamente.

En cuanto a Vian, antes de analizar la provocación incomprendida en torno al tema de lo femenino, debemos recordar aspectos de su retórica propia. Provocador nato, revolucionario sin quererlo, Vian tuvo a menudo la palabra exacta para “meter el dedo en la llaga”. Como hemos dicho anteriormente, contrariamente a la postura existencialista, su obra no tiene un carácter de protesta, no fue creada por su autor con el interés de remover conciencias, ni de convencer o molestar; aún así, muchas veces este fue el resultado. Ocurrió ya con su canción *le Déserteur*<sup>287</sup> que terminó siendo un himno antimilitarista a través de la historia. No fue algo buscado realmente, pues Vian escribía por una necesidad de expresar su visión de los acontecimientos y no con un interés de propaganda o revolucionario. Así afirma en *Obliques, n°8-9, Boris Vian de A à Z* :

Enfin, je répons, on ne va tout de même pas m'accuser d'avoir organisé des chœurs à la Gare de Lyon, non? C'est vrai ça, ils m'accusent toujours de faire du scandale, mais enfin, ils exagèrent; comment voulez-vous que je fasse du scandale à moi tout seul? Toutes les fois que je fais un scandale, j'ai remarqué c'est les lecteurs ou les auditeurs ou les juges mais enfin c'est jamais moi; ça me paraît un peu singulier, ce parti-pris (Vian in Arnaud, 1976: 74).

No es sencillo entender, con su sentido del humor, agudo y negro a partes iguales, cuándo Vian habla en serio y está siendo crítico con un tema y cuándo el autor solo está jugando a la provocación, una de sus especialidades y un juego que le divertía enormemente. Este afán de despiste, buscado o no, crea en el lector o en la audiencia una sensación extraña, de desconcierto y, dependiendo del espectador, de ataque. “C'est drôle, quand j'écris des blagues, ça a l'air sincère et quand j'écris pour de vrai, on croit que je blague”<sup>288</sup> (Vian in Arnaud, 1981: 231).

Con una inmensa lucidez Vian describe los rasgos de su retórica particular, en la que el humor y los contrasentidos son muestra, en realidad, de su libertad e independencia en sus creaciones literarias: “Dire des idioties, de nos jours où tout le

---

<sup>287</sup> Con música del propio Vian y Harold B. Berg, letra de Vian, fue grabada en 1954 por Vian, Mouloudji, Serge Reggiani, Richard Anthony, Claude Vinci, Paul and Mary, Joan Baez, les Sunlight (Marchand, 2009: 388).

<sup>288</sup> Extracto de una carta a Ursula Vian retranscrito en *Les vies parallèles de Boris Vian*. Forma parte de la explicación del autor a su mujer sobre la negativa recibida para la publicación de su novela *L'Arrache-Coeur* y explica la decepción del autor con este tema.

monde réfléchit profondément, c'est le seul moyen de prouver qu'on a une pensée libre et indépendante”<sup>289</sup> (Bourgois, 1971: 233).

En lo personal, para comprender la relación del autor con las mujeres, debemos tener en cuenta a tres de ellas: Michelle, Yvonne y Simone de Beauvoir. Se trata de tres modelos femeninos radicalmente diferentes, con los que Vian compartió momentos de su vida y que resultaron influyentes para él en numerosos aspectos. Para comenzar, en una de las entrevistas que se citan en *Le Sourire Créateur*, su esposa Michelle ya hace la siguiente observación refiriéndose a los amigos de Boris de los talleres de coches: “Une ou deux fois, Boris m'a amenée à Colombes. Les copains de Boris étaient très misogynes [...] Je me suis demandé comment Boris pouvait sympathiser avec eux” (Marchand, 2009: 140-141). De entrada, este comentario implica que, al menos para su esposa, Vian estaba lejos de la misoginia que lo rodeaba a diario. Su madre aparece, como hemos comentado con anterioridad, como modelo estereotípico de la mujer, sobreprotectora y madre que se desvive por sus hijos. En cuanto a Simone de Beauvoir, como ya hemos señalado anteriormente y como veremos también más adelante en este capítulo, supone la inspiración para el personaje de Alise, individualista y fuerte.

Las mujeres fueron ya importantes en su vida, desde su madre hasta su tía, hermana o sus parejas. Fueron las compañeras de vida esenciales y su apoyo fue determinante. Por ello, es fácil comprender por qué desempeñan un papel relevante en la ficción. Con la llegada de Ursula Kübler, Vian descubre su alma gemela, libre y comprensiva, contraria a la Michelle-madre que terminaría siendo para el autor una prisión de convencionalismos y responsabilidades.

Se une a esto la visión personal que Vian tenía de sus parejas, a las que se mostraba reticente incluso a llamar “suyas”. Cuando explica el divorcio de su esposa Michelle, sus palabras muestran dos hechos: el primero, el rechazo absoluto a entender la mujer en términos de “objeto de posesión”; el segundo, su dificultad para llamar “mujer” a su esposa. Esta última cuestión tiene que ver con su concepto del matrimonio como destructor del amor, aunque paradójicamente se casó en dos ocasiones, la primera con Michelle Léglise y la segunda con Ursula Kubler. “C'est marrant de dire ma femme “ma” surtout, c'est marrant” afirma el autor hablando de la primera (Vian in Arnaud, 1981: 432).

---

<sup>289</sup> Palabras de Boris Vian en *Le goûter des généraux*.

Por otra parte, su “fama” de misógino estaba realmente justificada. En este sentido, su producción bajo el pseudónimo Vernon Sullivan no hace sino acrecentar la polémica en torno a la cosificación de la mujer y el carácter misógino de Vian. El propio Rybalka expone la teoría avalada por críticos anteriores, de los personajes masculinos vianescos como víctimas de sus compañeras (Rybalka, 1969: 145). El autor basa su afirmación en los problemas que Vian tuvo con su primera mujer, diferencias que según él, lo llevarían a un odio progresivo hacia la mujer.

Les femmes, par contre, sont représentées comme de petites garces ivres d'alcool et de sexe et sans aucune conscience. Parlant des mœurs sexuelles des jeunes bobby-soxers qui essaient d'aguicher Lee Anderson, Sullivan écrit: « Elles faisaient ça presque aussi facilement qu'on se lave les dents, par hygiène » (J'irai, 31). Lou Asquith, elle, est une nouvelle variante de la femme fatale. Il est difficile de déterminer quelle est ici la part du mythe et de la littérature. La misogynie et le masochisme du mâle sont parmi les traits dominants des films et des romans noirs américains où apparaissent presque toujours le personnage de la femme fatale et celui de l'homme torturé et passé à tabac. Ces thèmes correspondent aux obsessions de Vian et il n'est pas étonnant qu'il ait beaucoup apprécié l'américain Raymond Chandler qui fait de la misogynie la base thématique de son œuvre (Rybalka, 1969: 145).

Su famosa *J'irai cracher sur vos tombes*, publicada por la Editorial Escorpion y cuya historia y consecuencias han sido descritas con anterioridad en esta tesis, desata el escándalo moral y le crea una fama de pornógrafo de la que le será imposible deshacerse. Sin embargo, hay críticos que, incluso en estas novelas firmadas Sullivan, supieron ver más allá y encontrar el verdadero significado que subyace en ellas. Es el caso de Montecchio, quien afirma: “[...] nuestro autor recurre a la novela negra y a sus estereotipos para denunciarlos” (De Cabo y Montecchio, 2019: 292). La sexualidad excesiva constituye, al igual que el tratamiento misógino de la figura femenina, un engaño que Vian se permite al escudarse bajo un doble juego: el del pseudónimo y el de la parodia. Vian no es Vian tras el parapeto de Vernon Sullivan y su creación no es una proclamación de sus valores, ya que está cimentada sobre el engaño de una farsa. El campo de la novela negra es su campo de juego, una experimentación en todos los sentidos que le permitirá tratar temas impensables para la literatura de ficción de la época (De Cabo y Montecchio, 2019: 291). Un “falso escritor” que crea una parodia de un género literario no podría en ningún caso ser juzgado con una perspectiva objetiva. Solo una vez eliminadas estas barreras tras las que se esconde el autor podríamos emitir

un juicio sobre su valoración de lo femenino, pero no será sencillo en el autor de los velos, los espejos, las máscaras y los cristales.

La representación estereotipada de la figura femenina no es exclusiva de las creaciones firmadas Sullivan, como De Cabo y Montecchio describen en su artículo “La mujer natural: la influencia de Charles Baudelaire en *L’automne à Pékin* de Boris Vian”: “La figura femenina es tratada como objeto y es posible inferir este hecho a partir de las descripciones de diversos personajes femeninos” (De Cabo y Montecchio, 2019: 292). En este artículo, las autoras desarrollan un interesante acercamiento a la obra vianesca y se concentran, aunque no en exclusiva, en la novela *l’Automne à Pékin* (1947). Lo hacen precisamente en ella porque aparece una alusión de Vian a Baudelaire en su capítulo IX: “Aimer une femme intelligente est un plaisir de pédéraste” (Baudelaire in Vian, 2009: 261). Se trata de una cita digna de ser revisada por su marcado carácter misógino. En su trabajo, las autoras analizan la visión baudeleriana de la mujer como algo negativo, al igual que la naturaleza, al relacionar ambos conceptos con lo primitivo, en el sentido más peyorativo del término, vinculado a los impulsos más bajos surgidos del estado salvaje. El arte y la cultura, a través del esfuerzo, establecen el contrapunto; se trata de enmendar lo que nos surge por naturaleza, la tendencia al mal. Lo artificial es mostrado, entonces, como algo positivo. Las mujeres son presentadas partiendo de las descripciones sensoriales, los olores, el brillo de su pelo, el color de su piel o las formas redondeadas de su pecho o sus muslos. La ropa también ayuda a crear esta imagen estereotipada de ellas, relacionada con lo sensual y sexual en materiales como las medias de nylon. “La mujer queda, por lo tanto, reducida únicamente a un objeto pasivo de sexualidad [...]” (Ibid.: 294).

Aunque la implosión del estereotipo no se produce de modo tan flagrante como en las novelas firmadas Sullivan, sí encontramos pistas más sutiles que nos llevan a la misma idea que Montecchio analizara en su tesis: “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” (Montecchio, 2012: 129). En el caso de la novela objeto de estudio, esos lugares comunes son representados por las mujeres dulces, delicadas, sumisas y “femeninas”, en el sentido en el que históricamente se ha comprendido este concepto.

Encontramos este mismo mecanismo en la obra objeto de estudio: los estereotipos más completos aparecen uno tras otro en una novela que, en una primera lectura, sí podría conducirnos a una interpretación de la figura femenina como simple, superficial y objeto, de alguna manera. Sin embargo, la presentación de estos modelos femeninos estereotipados es exagerada, lo que provoca una implosión que acaba con el mito.

En consecuencia, Vian no se limita a incorporar el estereotipo femenino en su polar. Al presentarlo hiperbólicamente y acompañado de una serie de castraciones que afectan al protagonista masculino, de algún modo produce un efecto implosivo —en tanto la destruye desde su propio seno, asimilándola— de esta concepción de la mujer-objeto que conformaba una característica constitutiva del roman noir. No resulta casual, por tanto, la elección genérica, que se fundamenta en la presencia del lugar común pero que, en tanto marco, le otorga a su vez la libertad de trabajarlo y, de este modo, cuestionarlo (Montecchio. 2014: 10).

Además, en Vian se produce en numerosas ocasiones un contraste, provocado por la presentación más estereotipada posible de un personaje femenino, a través de descripciones relativas a lo sensorial, que van seguidas de actitudes que contradicen el estereotipo. Como ejemplo podemos referirnos a la figura de Alise: en un principio se nos presenta como una muñeca, una pin-up de la que cualquier hombre se enamoraría, con sus piernas firmes, su cintura estrecha y su pecho generoso. Chick la describe del siguiente modo “Je ne sais pas décrire, dit Chick, elle... elle est jolie...” (Vian, 1996: 33). Sin embargo, poco después él mismo describe su personalidad independiente y segura (Ibid.: 34), muy alejada del estereotipo de la joven indefensa y necesitada de un varón. Esta cosificación exagerada resulta finalmente una caricatura, una versión distorsionada que nada tiene que ver con la real.

Ocurre lo mismo con la ya famosa *toilette* de Colin, que efectúa en el primer capítulo. Podría verse como esa purificación de la naturaleza que potencia la belleza, el dandi que, gracias al artificio, corrige su naturaleza (De Cabo y Montecchio, 2019: 287). Sin embargo, debiéramos ver en el dandi la figura de control, de autoridad. En la novela, Colin sí se muestra como un demiurgo controlador, modulando el tiempo y los soles a su antojo. Sin embargo, y como hemos analizado con anterioridad, se nos presenta como un personaje débil y patoso que no encaja con el prototipo de masculinidad de la época.

Por último, en lo referente a la frase de Baudelaire —“Aimer une femme intélligente est un plaisir de pédéraste” (Baudelaire in Vian, 2009: 261)— el guiño intertextual parece claro en el capítulo XVII de la novela. Coriolan y Pégase,

“pédérastes d’honneur” (Vian, 1996: 91), discuten sobre Chloé y el último critica la atracción física que experimenta su hermano por la futura novia. En este contexto, Pégase le espeta: “Quel salaud tu fais ! conclut-il avec énergie. Tu es plus vicieux que n’importe qui... Un de ces jours, tu vas te marier avec une femme !...” (Vian, 1996: 93). Se trata claramente de una crítica a la afirmación baudeleriana utilizando el humor, vinculándolo a su vez con la lógica carrolliana asociada a los hermanos, por su parecido con Tweedledum y Tweedledee. Los rechonchos gemelos nos llevan a una reflexión, de este modo: ¿Es la atracción de un homosexual por una mujer un doble vicio o algo “correcto”? Al mismo tiempo, Vian aprovecha para ridiculizar, a través del sinsentido de la escena, el propio concepto misógino.

Insistimos en la importancia de no llevar a cabo una lectura superficial de la narrativa vianesca. Al analizar más de cerca los personajes femeninos, llegamos a la conclusión de que Vian los describe y observa desde la perspectiva de la alteridad, al igual que hiciera con la raza negra. Existe respeto y admiración por “el otro”. Es por ello que se dibuja su imagen detalladamente y con afán analítico. Se deduce así 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” (Montecchio, 2012: 112). Varios críticos han apuntado al tratamiento equiparable de la *négritude* y las mujeres en la obra vianesca. Ambos comparten, en las narraciones, características comunes, como el hecho de presentarse con un acercamiento eminentemente sensorial.

Esta alteridad, pues, no supone necesariamente una visión negativa, sino más bien curiosa y analítica. Este enfoque sitúa a lo femenino, acercándose nuevamente al estereotipo, como cercano a lo natural. Recordemos la descripción que de Alise se hace en la novela objeto de estudio: “– C’est merveilleux !... dit Colin. Vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins” (Vian, 1996: 85). De esta forma, lo más cercano a la naturaleza, a lo primitivo, no es necesariamente negativo, pues ya hemos visto que la crítica a determinados aspectos del progreso supone para Vian una constante en su obra. El autor, aunque amante de la tecnología y de la estética futurista –solo tenemos que observar sus creaciones e inventos, como su famoso *pianoctel*– también mira con reticencia y desconfianza este progreso que observa en la sociedad que lo rodea. Ya Chloé expresa en la novela, en su paseo con Colin por una zona de tiendas: “Avant on

ne voyait des vitrines de propagande comme ça, je ne trouve pas que ce soit un progrès” (Vian, 1996: 78). Prácticamente todo lo que se relaciona en la novela con lo artificial tiene connotaciones negativas, del mismo modo las tiene lo que se vincula a un progreso difícil de controlar y gobernado por criaturas mitad robot, mitad animal, como el conejo que produce las pastillas que toma Chloé (Vian, 1996: 169). En relación con esta connotación negativa de lo artificial, aparece en la novela objeto de estudio una idea de futuro desesperanzador reflejada también en la fábrica de misiles en la que trabajará Colin (Vian, 1996: 245-246), una metáfora sobre la falta de control sobre los avances y su capacidad de destrucción. El desarrollo se muestra, como concepto, ligado a la idea de deshumanización. La muerte de Chloé y su trascendencia a través del agua, supondrán, por su parte, un intento de conexión con la tierra. Encontramos en este personaje femenino, de hecho, un intento de conciliación entre lo cultural y la naturaleza. El global de la novela *L'Écume des jours* parece ser, de hecho, un regreso a la tierra, a lo primitivo, para poder renacer renovados de ella.

En todo caso, a lo largo de la novela, Vian siembra numerosos capítulos con afirmaciones que podrían resultar abiertamente misóginas y que pueden justificar a la crítica literaria cuando afirma que las mujeres se presentan como meros objetos. El autor se atreve con frases como “Alise appartenait à Chick de plein droit” (Vian, 1996: 45) mientras Colin piensa en este personaje femenino. Sin embargo, detrás de esta frase tan fácilmente interpretable como machista se encuentra la idea del *pathos*, porque Chick la vio primero y no puede interferir en su destino, él tendrá reservado otro encuentro: “Je trouverai certainement une fille demain...” (Vian, 1996: 45), porque los turnos del destino deben ser respetados.

Por nuestra parte, no nos cabe duda, aunque algunos autores y biógrafos hayan podido caer en la trampa, de que nuestro autor no siente desprecio por las mujeres, sino más bien una cierta admiración. Es por ello que las ha convertido en protagonistas y motores de la acción en sus novelas.

Cortijo señala en su tesis que Vian las describe como las causantes de toda desgracia para sus compañeros masculinos, poniendo el ejemplo de Zizanie, el personaje de Vercoquin et le Plancton que convence al Major de un falso embarazo que lo lleva a la tragedia (Cortijo, 2002: 359). Podríamos incluso hablar de la misma mecánica en *L'Écume des jours*, cuando la enfermedad de Chloé lleva al pobre Colin a



los trabajos más absurdos, a perder todos sus doblezons y a caer en una depresión que lo lleva –previsiblemente– al suicidio. Sin embargo, Chick y su obsesión por Partre desatan en Alise la parte más destructiva y la convierten en una asesina sin piedad que reducirá a cenizas toda la obra del filósofo, acabando con su propia vida. No existe objetivamente en la novela de nuestro estudio este reproche, Vian no culpa a sus personajes femeninos de las tragedias, únicamente forman parte del sistema de oposiciones que hace moverse la trama, en ocasiones verdugos y en otras víctimas, a veces causantes y otras sufridoras por las acciones de sus compañeros.

En esta línea, Michel Gauthier señala muy acertadamente el error en considerar signos de misoginia real en *L'Écume des jours*. Según él ni el reproche de la no-maternidad está relacionado con un desprecio por lo femenino.

[...] serait-ce en écarquillant les yeux, je ne vois pas trace de misogynie dans le roman; c'est même à mon sens l'un des « sèmes » qui le différencient des autres [...] le thème maternel est-il exclu de *l'Écume* sans que cette exclusion atteste en creux la misogynie, puisqu'elle est consécutive à l'exclusion de la classe parentale tout entière en tant que classe vieille; la souris à sa façon est de condition féminine; le porteur de négativité, c'est, manifestement, Chick (Gauthier, 1973: 112).

El rechazo, pues, no es hacia la mujer, sino a la responsabilidad que implica una relación y la pérdida de la individualidad, cuestiones que se aplican también a los hijos. Se trata de un rechazo del “engagement” en cualquiera de sus versiones, un deseo de libertad que limita, sin duda, cualquier compromiso, sea con una mujer, un bebé, un trabajo esclavizante o una idea o creencia religiosa.

Los personajes femeninos de la novela no trabajan. Se trata de una cuestión en la que ya hemos insistido con anterioridad y que cabe concretar aquí. Alise se muestra dispuesta a trabajar por Chick, por los dos, pero le aconsejan que no lo haga para no destrozar sus delicadas manos.

- Il m'a simplement dit qu'il n'avait plus que juste assez de doublezons pour faire relier son dernier livre en peau de néant, dit Alise, et qu'il ne pouvait plus supporter de me garder avec lui parce qu'il ne pouvait rien me donner, et je deviendrais laide avec les mains abîmées.
- Il a raison, dit Colin. Tu ne dois pas travailler.
- Mais j'aime Chick, dit Alise. J'aurais travaillé pour lui.
- Ça ne sert à rien, dit Colin. D'ailleurs tu ne peux pas, tu es trop jolie (Vian, 1996: 252-253).

Por otra parte, cuando Colin trabaja en la fábrica de misiles, le pregunta a su jefe si no emplean a mujeres, a lo que él contesta que no tienen el pecho suficientemente plano como para poder repartir el calor de forma uniforme sobre la tierra, por lo que no resultan útiles en este puesto (Vian, 1996: 246).

Todos los personajes parecen confabulados para impedir que las mujeres trabajen. Esta cuestión resulta de gran importancia si tenemos en cuenta la visión del trabajo para Vian, que nos convierte en máquinas, nos deshumaniza, nos denigra. Así, sería impensable que quienes más vinculadas están con la naturaleza, con lo original y lo primitivo, en el buen sentido, tuvieran contacto con la degradación y el desgaste que provoca el trabajo. Se trata, en definitiva, de defender lo que aún queda de puro en la tierra y no de desmerecer las capacidades de las féminas de la novela.

Si nos centramos en los personajes y las personalidades que estos canalizan, encontramos al personaje de Alise, una joven moderna, intelectual e independiente que no responde en absoluto al concepto que un misógino tendría de una mujer. Como refleja el siguiente extracto de la novela, se trata de una mujer fuerte y decidida:

- Eh bien... dit Chick, je lui ai demandé si elle aimait Jean-Sol Partre, elle m'a dit qu'elle faisait collection de ses œuvres... Alors, je lui ai dit : – « Moi aussi... » – Et, chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait : – « Moi aussi... » –, et vice-versa... Alors, à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : – « Je vous aime beaucoup » – et elle a dit : – « Oh ! »
- L'expérience avait raté, dit Colin.
- Oui, dit Chick. Mais elle n'est pas partie tout de même. Alors, j'ai dit : – « Je vais par là » – et elle a dit : – « Pas moi » – et elle a ajouté : – « Moi, je vais par là » (Vian, 1996: 34).

Precisamente, será ella la encargada de llevar a cabo esta implosión del estereotipo, ya que, aquella a la que en un principio se presenta como una muñeca, infantilizada y sexualizada, resultará ser la que más rasgos masculinos presente, en ocasiones por encima de sus compañeros masculinos. Como describimos en el capítulo X de esta tesis, se trata de un personaje con características comportamentales y psicológicas relacionadas con lo masculino: la fuerza, la decisión, la acción.

Ella se perfila como el personaje femenino “peculiar”, fuera de la norma, y, como tal, es respetado y admirado por el autor. De Alise efectúa Vian el siguiente comentario, rompiendo por completo el estereotipo de mujer martirizada que acepta con resignación las decisiones de su marido: “Elle se contentait de l'attendre, et se contentait

d'être avec lui, mais on ne peut pas accepter cela d'une femme, qu'elle reste avec vous simplement parce qu'elle vous aime" (Vian, 1996: 257).

Alise no representa, por tanto, la mujer objeto tal y como una primera impresión superficial pudiera llevar a pensar.

Una de las fuentes que curiosamente nos pueden dar más pistas en lo referente al tema de la supuesta misoginia está relacionada con la faceta de director artístico del novelista. Analizando determinados extractos de la carátula del disco *Pile ou Face*<sup>290</sup>, del que se encargó de la selección musical y de la parte artística. Vian dio instrucciones incluso acerca de la composición y formato, explicando que debía haber una columna con los consejos para las sobrinas encabezadas con una foto del tío Gédéon en un óvalo y otra columna con los consejos de la tía Amélie también en columna y con el mismo tipo de foto encima. La firma de ambos se encontraría en la parte de abajo rodeadas de flores románticas (Vian in Arnaud, 1981: 280). Ya la estética kitsch nos va dando pistas sobre lo paródico del contenido.

Encontramos en esta carátula una serie de "consejos para mis sobrinos" y "consejos para mis sobrinas" que el autor habría redactado dando voz al tío Gédéon Molle y la tía Amélie de Lambineuse. Estos dos tíos, creación de Vian, escriben hipotéticamente a sus sobrinos para darles determinadas pautas de comportamiento y moral a la hora de acudir a una "surprise party". El tío será el encargado de aconsejar a las sobrinas y la tía a los sobrinos. Este hecho no es casual, ya que desde el supuesto paternalismo de Gédéon no llaman la atención los tres temas esenciales: bebida, vestuario y el coqueteo. Amélie, por su parte, insistirá a sus sobrinos en: el ingenio, el dinero y el coqueteo. Ya en los epígrafes de cada "consejo" observamos la curiosa diferencia de temas dirigidos a ellas y a ellos. Por supuesto, esto responde al interés de Vian por desmontar los tópicos.

El primer consejo para las sobrinas versa sobre la bebida. En un tono que pretende ser paternalista, Gédéon aconseja: "[...] sachez, mes chères nièces, qu'il est de mauvais ton pour une pucelle de boire plus que de raison. Ne dépassez donc pas la demi-bouteille de whisky" (Vian in Arnaud, 1981: 281). El final del planteamiento rompe con el tono que se convierte en claramente humorístico.

---

<sup>290</sup> Disco de Philips 07184 (Arnaud, 1981: 280) recopilatorio de música jazz.

Los estereotipos se ven dinamitados desde dentro, con una Amélie que tan irónicamente expone la relación de las mujeres con el dinero, erigiéndose a sí misma como conocedora absoluta de la psicología femenina.

Je vous parle en notre nom à toutes: l'argent, sachez-le, ne nous intéresse pas. Un appartement, quelques domestiques, une propriété à la campagne, une petite voiture élégante et des vacances à Capri ou Palma de Mallorca, et nous voilà satisfaites. Que votre Cadillac ou votre Jaguar ne vous donne pas de complexes: Dieu merci, nous savons faire la part des choses et ne souffrirons nullement de voir nos amies plus favorisées rouler en Bentley ou en Continental (Vian in Arnaud, 1981: 282-283).

El efecto es claramente cómico y Vian logra nuevamente vencer estereotipos machistas a través del humor y la ironía.

Otra de las partes más interesantes de este documento pertenece al apartado “vestimenta” de los curiosos consejos dados a las muchachas. Lo primero que hay que resaltar es el hecho de que para ellas exista este apartado y para ellos el equivalente sea el ingenio, aludiendo lógicamente a la cosificación de la mujer y al tratamiento más intelectual de sus *partenaires* masculinos.

Évitez les blue-jeans si vous avez plus de cent six de tour de hanches. Au cas où vous auriez l'intention de vous livrer à des danses animées [...] je ne saurais trop attirer votre attention sur la nécessité de porter un soutien-gorge extrêmement solide et surtout sans élastique dans le dos. Si la nature, en sa clémence, a évité de vous alourdir de ce côté, c'est tout avantage, mais prenez garde à ces deux dangers éternels, la force centrifuge et l'inertie (Vian in Arnaud, 1981: 281).

Se presentan, como observamos, una serie de consejos sobre pantalones y ropa interior que constituyen la base del ideario machista, en un tono condescendiente, como pide el guión.

Ellos, presentados como los galanes de película hollywoodiense, transforman su entorno en un cursi cuento de hadas y princesas que hace las delicias de las “delicadas chicas” preocupadas por el vuelo de sus vestidos de organdí, alzadas en el aire por un *tarzán* de fuerza sobrehumana, aunque rebosante de ternura:

Peu importe ses biceps du moment qu'il est capable de nous soulever, dans notre robe d'organdi léger qui nous fait paraître papillons diaphanes, afin de nous faire franchir dans ses bras le seuil de la chaumière de rêve où, le lendemain du bal, après une demande en bonne et due forme, il va nous entraîner pour l'amour et pour la vie, pour le meilleur et pour le pire, pour la Patrie et pour la République (Vian in Arnaud, 1981: 282).

El romanticismo empalagoso y excesivamente cursi ridiculiza los prejuicios sobre una mujer simple, superficial e infantil que necesita a su lado a un hombre fuerte y valiente.

El ambiente descrito en el anterior fragmento, aunque enfocado de modo más sutil, corresponde al de nuestra novela *L'Écume des jours*, un mundo de princesas y galanes de película en el que, si acercamos un poco la lupa, los forzudos hombres se desinflan, débiles ante las dificultades, como Colin ante el nenúfar, y las delicadas princesas se convierten en violentas justicieras, como Alise y su mortífero “arrache - coeur”. Solo hay que mirar más de cerca para ver cómo el cuento de hadas se desintegra.

El último apartado de la carátula es también revelador, en él por fin hombres y mujeres encuentran su punto de convergencia: ambos han acudido a las fiestas para ligar y deben encontrar la estrategia perfecta para lograr el objetivo. Vian propone, desde el sabio discurso de estos tíos ficticios, caminos opuestos. Para ellas: “Aussi, bannissant toute hypocrisie, déclarez vos intentions sans circonlocutions sottes à l'objet visé” (Vian in Arnaud, 1981: 282), mientras aconseja para ellos: “Aussi, fuyant toute franchise, déclarez exactement le contraire de vos intentions, avec de sottes circonlocutions, à l'objet visé” (Vian in Arnaud, 1981: 283).

Resulta lícito, pues, que los hombres sean poco claros y engañen a las mujeres en lo referente a sus intenciones porque, al fin y al cabo, ellas no tienen otra cosa que hacer. El tono no puede ser más condescendiente y machista cuando declara para ellos: “Les femmes adorent perdre leur temps et elles se fichent de leurs examens qu'elles réussissent avec leur seul décolleté. Il serait juste, puisqu'elles ne vont jamais voter, de leur enlever leur responsabilités” (Vian in Arnaud, 1981: 283). Y con un engañoso doble juego propone para ellas un consejo lleno de comprensión que se resume en que el tiempo de los hombres es mucho más valioso, así que hay que respetarlo y aprovecharlo: “Cela lui évitera de perdre son temps, et il a un examen à préparer. Il serait juste, puisqu'elles votent, que les femmes prissent leurs responsabilités” (Vian in Arnaud, 1981: 282). Insiste el autor, además, en esta última frase, en que las mujeres tienen una responsabilidad social, desde el momento en el que se les ha concedido el derecho al voto. La ironía en este punto es brillante, con un argumento que aún en nuestros días se sigue utilizando, la cuestión del “doble rasero”, por el que conceptos

análogos se juzgan bajo dos puntos radicalmente diferentes que justifican moralmente ambos; estas reglas hacen parecer justas ambas perspectivas.

Pero nada rompe con una lógica cimentada en la sociedad conservadora. Todo responde a aspectos “normales” de las relaciones entre sexos. La clave está en la deformación a través de caricaturas: al exagerar los estereotipos y exponerlos con naturalidad el efecto es aún más potente. Una parte de la gente entenderá estos consejos como reales, incluso útiles y pertinentes; la otra parte caerá en el sarcasmo con el que fueron redactados y comprenderá lo ridículo de las convenciones sexuales cuando las vemos a través de los “anteojos de la caricatura”.

El autor aprovecha cualquier ocasión y cualquier formato para incidir en los estereotipos y reflexiones sexistas, que, en el fondo, no hacen más que traducir la incomodidad del surgimiento de una mujer reivindicativa en una sociedad aún muy anclada en los valores convencionales. De esta forma, Vian continúa creando una falsa tensión en *La Belle Époque* (1982)<sup>291</sup>.

— Mais enfin, proteste l'hercule, elles fument, elles votent, elles jouissent de privilèges incroyables, et il faut encore qu'on se bagarre à leur place !— On devrait les mobiliser, dis-je. Je frémis en pensant à Odile en adjudant. Malheureuses recrues...— En compagnies mixtes, ou féminines ?— Arrêtez la boucherie ! dis-je. Ségrégation, S.V.P. Pas de mélange... Les femmes entre elles! (Vian, 1982: 151).

Sin embargo, es en una de las novelas consideradas más autobiográficas del autor en la que encontramos las frases más esclarecedoras en lo referente a estereotipos sobre lo femenino y lo masculino. En *L'Herbe Rouge* Vian plasma todo el peso de los estereotipos en una frase de Folavril. Así es como se supone que es una mujer y así es como ellas intentan presentarse:

– Je fais de mon mieux, dit Folavril. Vous aussi. Nous sommes jolies, nous essayons de les laisser libres, nous essayons d'être aussi bêtes qu'il faut puisqu'il faut qu'une femme soit bête – c'est la tradition – et c'est aussi difficile que n'importe quoi, nous leur laissons notre corps, et nous prenons le leur ; c'est honnête au moins, et ils s'en vont parce qu'ils ont peur (Vian, 1962: 149).

---

<sup>291</sup> Esta obra está formada por una serie de crónicas escritas por Boris Vian y recogidas en una edición de Cristian Bourgois y Cohérie Boris Vian, revisada y anotada por Claude Rameil.

La misma novela finaliza el capítulo XXVI con un Wolf que, aun pretendiendo mantener un discurso firme en la línea de lo socialmente establecido, asegura en su conversación con Lil: “– Ça se console tout seul, un homme, dit Wolf en rentrant dans son bureau. Il mentait avec naturel et sincérité. Ça se console exactement comme une femme” (Vian, 1962: 145).

Finalmente, y en lo que podría resultar prácticamente un manifiesto, Vian acerca posiciones a lo que su amiga Simone de Beauvoir expone en sus bases teóricas: la idea de que la mujer no nace, sino que se hace, cuyo argumento en este caso se basa en una “esclavitud ancestral”. Héloïse y Aglaé debaten con Wolf en *L’Herbe rouge* sobre esta esclavitud anclada en la historia que persigue a lo femenino:

- Comment seraient-elles aussi directes dans une société qui les brime ? dit Héloïse.
- Vous êtes insensé, renchérit Aglaé. Vous voulez les traiter comme elles devraient être traitées si elles n’étaient conditionnées par des siècles d’esclavage.
- Possible qu’elles soient pareilles aux hommes, dit Wolf, et c’est ce que je croyais lorsque je désirais qu’elles choisissent comme moi, mais elles sont habituées hélas, à d’autres méthodes, et cet esclavage, elles n’en sortiront jamais si elles ne commencent pas à se conduire autrement. (Vian, 1962: 173)

Por lo demás, en numerosas ocasiones la mujer se presenta como forzosamente superficial en *L’Écume des jours*, cuestión que podría conducirnos hacia una interpretación equivocada de la novela. Se produce, aunque en menor medida que en las firmadas *Sullivan*, una insistencia en describir a los personajes femeninos como objetos de decoración, al menos en una lectura superficial. Frases como la siguiente pueden proporcionar una falsa idea de lo que la novela trasmite en su conjunto: “il ne faut pas éliminer tout le superflu, on met un peu d’idées et un peu de superflu, on dilue. Les gens absorbent ces choses-là plus facilement, surtout les femmes n’aiment pas ce qui est pur” (Vian, 1996: 264). Insistiendo sobre el maniqueísmo de la filosofía de Partre, Vian aprovecha para lanzar el estereotipo de la mujer superficial y sin grandes aspiraciones intelectuales.

Frente a sus creaciones como *J’irai cracher sur vos tombes* (1946) o su canción *Fais moi mal Johnny* (1956), Vian nos muestra en *L’Écume des Jours* una mujer con muchos más matices, menos estereotipada y más polifacética. La separación en tres personajes femeninos tan diferentes como Chloé, Alise e Isis proporciona, además, una

mayor profundidad en el tema de lo femenino. La visión de la mujer es opuesta a la ofrecida en las novelas firmadas Sullivan, mucho más positiva. Tanto es así que Alise destaca en su papel de heroína, el único personaje que reacciona y da signos de su individualismo tomando decisiones libres y osadas, intentando salvar el mundo y a su amado Chick. La implosión del estereotipo llega, de hecho, de la mano de Alise, quien, habiéndose mostrado como objeto de deseo máximo de la novela, tanto para Chick como para Colin en un principio, se convierte en la asesina sin escrúpulos cuyo fin último es salvar a la humanidad.

En el capítulo VI de esta tesis ya analizamos la cosificación de la mujer, insistiendo en su proyección en lo sensorial como “muñeca”. Los estereotipos sobre la mujer se repiten a lo largo de la novela, produciendo escenas como la de las jóvenes de la fiesta de Isis que emitían “des bruits de sacs et de poudriers” (Vian, 1996: 63). Los clichés se suceden acentuando la imagen de la mujer convencional, aquella modelada por la sociedad, igual que las demás, pues el verdadero interés del autor, como bien sabemos, y como buen patafísico, es la excepción, la singularidad, la individualidad de Alise.

Con el interés de profundizar en la idea de mujer como conjunto y mujer como individuo, rescatamos nuevamente el poema “Mers de Chine”, dedicado a Simone de Beauvoir:

[...]  
Il faudrait les déchirer  
les fouiller profondément avec des lames de rasoir  
découper leur bouche en lanières.  
Il y aurait une langue de lèvres sur chaque dent  
il faudrait les perfectionner  
leur fendre un second sexe en travers  
si bien que l'homme sur la femme  
cela ferait comme une croix  
et on pourrait marcher dessus sans crainte  
il faudrait les creuser; les vider  
de cette méchanceté de vide qu'elles portent.  
Se rendre compte qu'il n'y a rien  
Pourtant, on voudrait qu'elles pleurent  
on espère toujours voir pleurer le néant.  
[...]  
Naturellement, elles en meurent -pour se venger-  
et elles restent elles-mêmes, dures et froides  
on ne peut plus les faire pleurer  
on doit les écraser, avec des masses de fonte,  
mélanger le sang et les os  
puis en couper des petits cubes  
et les vendre



dans un papier jaune et chocolat.

On peut même envelopper cinq cubes à la fois  
dans un autre papier -genre sulfurisé artificiel-  
car on doit, toujours et partout  
respecter le système décimal  
créé par l'homme à son image.

(Vian, 1972: 32)

Como apuntamos anteriormente, existen numerosas referencias a la figura de Simone de Beauvoir, utilizando la expresión “second sexe” vinculado a la novela *Le Deuxième sexe* de la autora. También la frase “voir pleurer le néant” estaría relacionada con *L'Être et le Néant* (1943), obra de su pareja Jean Paul Sartre. Se observa en el extracto una denuncia a la sociedad y lo absurdo del tratamiento que en ella se hace de la mujer. Observamos que esta mujer no tiene nombre y el pronombre escogido para referirse a ella es plural: se trata de las mujeres como concepto, creación social, como hubiera descrito Beauvoir en su novela.

Por último, para analizar esta supuesta misoginia del autor, debemos retomar la idea del individualismo y el valor que Vian le otorga. Teniendo en cuenta una perspectiva en la que el autor manifiesta: “Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun” (Vian, 1996: 87), podemos comprender que la feminidad constituya una idea diferente en función de cómo se analice: como cuestión social y general, o como un asunto particular, centrándonos en cada una de las mujeres plasmadas en sus novelas. Así, cuando el tema tratado es “la mujer”, en términos generales, se produce una mayor recurrencia al estereotipo generalizado, mientras que, en el momento en que se individualiza, cada personaje femenino sale del estereotipo, como lo hiciera Alise. Esta cuestión queda perfectamente reflejada en el siguiente párrafo de *L'Herbe Rouge*, en el que el autor insiste en el concepto de generalización, una idea que polariza la tensión existente entre hombres y mujeres, y donde Lil y Folavril debaten sobre estos prejuicios:

- Parce que nous avons un préjugé contre nous, dit Folavril, et ça nous donne à chacune la force d'un ensemble. Et ils croient qu'on est compliquées à cause de cet ensemble. C'est ce que je t'ai toujours dit.

- Alors ils sont bêtes, dit Lil.

- Ne les généralisez pas, à leur tour, dit Folavril. Ça va les rendre compliqués aussi. Et chacun d'eux ne le mérite pas. Il ne faut jamais penser “les hommes”. Il faut penser “Lazuli” ou “Wolf”. Eux pensent toujours “les femmes”, et c'est ça qui les perd (Vian, 1962: 150).

## CAPÍTULO XV. CONCLUSIONES

Los enfoques metodológicos empleados a lo largo de esta tesis han sido variados, desde un análisis puramente biográfico, el sociológico, el análisis de las metáforas empleadas, el temático, el de los cinco sentidos, de los personajes, de los mitos, de las metáforas naturales desde el llamado “lenguaje de las flores” o incluso un enfoque ecocrítico. Nos han parecido pertinentes dada la temática del trabajo, que implicaba necesariamente una multitud de enfoques. Además, los elementos de transtextualidad que encontramos a lo largo de la novela nos han empujado a tomar diferentes perspectivas que se encontrarían vinculadas, tanto con elementos de la sociedad contemporánea al autor como todo lo que rodea cada una de las obras literarias a las que alude Vian en su obra: desde la Santa Biblia a Alicia en el País de las Maravillas, pasando por la Sirenita de Andersen.

El primer principio de interpretación se muestra ya en el propio prólogo de la novela e invita a una reinterpretación de cada dato, basada en las realidades paralelas que Vian ha ido creando.

### **Un principio de interpretación: la realidad distorsionada.**

La palabra distorsión aparece ya en el prólogo que Vian nos ofrece para su novela (Vian, 1996:18). Un indicio que no podemos olvidar mientras la leemos, porque aunque denomina su obra como “demostración” (ibid. 17), la perspectiva deformada es la base de su discurso. Nada es exactamente lo que parece en una narración plagada de metáforas, dobles sentidos y expresiones al pie de la letra.

El lenguaje, poético pero simple, gobernado por el juego constante con las palabras, actúa como filtro de interpretación de la realidad, pero también la crea. Como ya apuntara Korzybski, autor admirado por Vian, el lenguaje actúa como “décapage de la perception” (Gauthier, 1973: 140) presentando, en las sucesivas lecturas, visiones superpuestas de la realidad.

Las instrucciones son claras: la interpretación debe partir desde este enrevesado enfoque, el de la distorsión. La novela conforma, de este modo, un sistema de claves que nos conducen a diversas realidades paralelas, algunas en nuestro mundo real, inspiradas en la propia biografía del autor, y otras que aluden a la intertextualidad,

presentes en otras obras o incluso en el imaginario colectivo de la sociedad. Algunos de los hechos y personajes estarán vinculados con episodios de la vida de Vian y personas de su entorno, como es el caso de Sartre, replicado en el Partre de *L'Écume des Jours* y el episodio de su famosa conferencia multitudinaria. Otros compartirán rasgos con personajes de dibujos animados, como Alise/Alice, con relatos mitológicos clásicos, como Isis, o con protagonistas de canciones, como Chloé, *Song of the Swamp*<sup>292</sup>.

En algunos casos, solo en los que verdaderamente suponen el eje de la novela, varias realidades paralelas confluyen en un mismo personaje. Es el caso de Alise, personaje en el que se mezclan características de la Alice de Carroll con cualidades de la tía Alice de Vian, atributos de la deidad clásica Perséfone y un nexa con la figura de Simone de Beauvoir. Múltiples universos, de ficción y realidad, confluyen distorsionados en una novela que actúa como vínculo de mundos aparentemente sin relación alguna.

No debemos considerar, además, la novela, como reflejo de la realidad. Se trata de una representación de lo real, con lógicas internas y dinámicas no extrapolables al mundo real. Acudimos en este punto a la explicación de Korzybski sobre la realidad y la ficción, cuya síntesis resulta en: “El mapa no es el territorio que representa”.

A map is not the territory it represents, but, if correct, it has a similar structure to the territory, which accounts for its usefulness. If the map could be ideally correct, it would include, in a reduced scale, the map of the map; the map of the map, of the map; and so on, endlessly, a fact first noticed by Royce. If we reflect upon our languages, we find that at best they must be considered only as maps. A word is not the object it represents; and languages exhibit also this peculiar self-reflexiveness, that we can analyse languages by linguistic means (Korzybski, 1994: 58).

El surrealismo de algunas de las imágenes y metáforas, unido al “ambiente extraño” que se respira en una gran parte del relato y una visión distorsionada de la realidad nos ha llevado a relacionar la escritura vianesca, y *L'Écume des jours* en particular, con el realismo mágico, una vertiente literaria sudamericana con la que comparte numerosos rasgos, tal y como analizamos en el capítulo VII de este trabajo de investigación.

---

<sup>292</sup> Composición de G. Kahn y N. Moret, grabada por Duke Ellington en 1940 en Chicago (Vian, 1996: 49).

Importa destacar, asimismo, el concepto de personajes “carcasa” que hemos desarrollado a lo largo de esta tesis. Estos personajes aparecerán a menudo en la novela, a su vez, a través de proyecciones en espejos, reflejos en el agua o sistemas de comparaciones, lo que nos llevará inevitablemente a observar una atmósfera artificial en la que se mueven como sujetos de experimento, en una realidad aséptica, futurista y deshumanizada.

### **Biografía, autobiografía y transtextualidad**

Lo biográfico constituye en Vian un filtro que no se puede obviar para comprender su obra, razón por la que le hemos otorgado una atención especial a lo largo de todo nuestro estudio. Ya vimos cómo, de entrada, afecta a su manera de transmitir la temporalidad acelerada y los cambios en el ritmo de la acción, marcados por los desacompasados latidos de su corazón enfermo. Si nos centramos en las “hantises privilégiées” (Weber, 1966: 38) del autor, encontramos la angustia, la asfixia y el desgaste físico y psicológico del tiempo. La enfermedad de Vian, aunque él luchara por enmascararla tras infinitas actividades agotadoras, formaba parte de su día a día. Si uno escucha su voz en grabaciones de 1950, siente la dificultad en la respiración y puede comprender hasta qué punto esta dolencia ejercía presión en su pecho. Cada día, el autor notaba más esta dificultad para respirar de forma correcta, por lo que no es extraño que este hecho se refleje en su producción, transmitiendo la sensación de angustia a la perfección. Convivía con la opresión en sus pulmones y la sensación de apremio del tiempo. Incluso el ambiente en las *cave* en las que se movía Vian con otros amantes del jazz se ve reflejado en los túneles subterráneos de la novela y en la humedad y las formaciones rocosas que se van adueñando de la casa de Colin y Chloé.

Lo anglófono supone, en la creación artística vianesca, un elemento primordial. Esta cuestión implica básicamente dos vertientes: la primera referente al amor de Vian por todo lo anglófono, la segunda por la importancia de la cultura americana en la sociedad francesa tras la Segunda Guerra Mundial. Ambas facetas se ven reflejadas en la novela a través de nombres de personajes, el propio reflejo de la sociedad de consumo de la época o incluso construcciones sintácticas que denotan la influencia que la lengua inglesa tuvo en la creación literaria del autor.

El concepto de lo anglófono ha sido abordado en la información biográfica del autor en esta tesis. No solo en lo referente a personajes y ambientación, sino en la influencia que tuvo el propio idioma en su creación artística. Es el ejemplo de la utilización de las oraciones pasivas, según Gauthier (Gauthier, 1973: 107) para dotar al texto de un mayor “aspecto científico”, pero debemos también observar que se trata de una estructura mucho más común en inglés. De hecho, y si acudimos a lo meramente biográfico, sabemos que las obras firmadas *Sullivan* fueron en un principio anunciadas como traducciones de Vian. Esto es posible, en parte, por una enorme interiorización de las estructuras en este idioma, que le permite hacer un cuádruple juego entre significante y significado en las dos lenguas.

Dada la relación de Vian con las mujeres y la importancia de algunas de ellas en su vida, como su madre Yvonne, su primera esposa Michelle o su tía Alice, el análisis de la novela continúa tomando como ejes cada uno de los personajes femeninos. Tal y como analizamos en su momento, sabemos, además, que el autor era un experto en introducir personajes reales en sus ficciones, convertir parte de sus vidas en elementos de la dinámica de sus argumentos. En este ejercicio de identificación, encontramos características de las mujeres que rodearon al autor en los personajes femeninos que surgen en la novela. Si dejamos a un lado la figura del ratón y la de Isis, por su papel de “ayudante de narrador” y mediadora respectivamente, nos encontramos con las dos heroínas: Chloé y Alise. La primera personifica lo convencional, lo que debe ser, la “esposa” cuyos ojos “voient comme il faut voir” (Vian, 1996: 89), su esposa Michelle. Esta frialdad de la costumbre se opone radicalmente a la tentación de Alise, la valiente individualista cuya voluntad está por encima de todo. Resulta complicado establecer cuál es el personaje real que inspira esta *enfant du boogie-woogie*, pero Vian habría encontrado en Simone de Beauvoir esa chispa, la personalidad opuesta al *engagement* en cualquiera de sus formas. Es por ello que en Alise encaja a la perfección el traje de la condesa de Bovouard. Ellas son la imagen misma de la revolución.

Hemos otorgado particular atención a lo largo de esta tesis a estudiar los rasgos que los distintos personajes comparten con las figuras de la vida real del autor, como es el caso de Alise y de la tía Alice de Vian, con la que comparte, además de intereses culturales, un nombre prácticamente idéntico. La equivalencia de los nombres viene, de hecho, a reafirmarse, si tenemos en cuenta que a Alice le apodaron “Zaza” (Marchand, 2009: 256), completando la sonoridad del final del nombre de Alise con este último

detalle. Las dos hermanas, Alice e Yvonne Ravenez, rellenarían parte de las “carcasas” de Alise y Chloé respectivamente: independencia y maternidad, libertad y *engagement*.

También hemos incidido en la delicada salud de Vian impregna cada una de las creaciones artísticas del autor. La tos y la falta de aire caracterizan la dolencia cardíaca del autor y esto se traduce en la enfermedad de la lánguida Chloé y los espacios que se densifican, se estrechan y se humedecen. Las descripciones de la sintomatología de Chloé se debaten entre los propios de la tuberculosis y los del cáncer. De la primera enfermedad, encontramos la variabilidad de su estado: entre agotada y lozana, lánguida y resplandeciente. Comparte, además, rasgos que relacionan históricamente esta enfermedad con el agua y la humedad, así como con una aceleración del tiempo, que acecha de forma angustiosa, precipitando a los personajes hacia su final. Por último, y vinculado a la “usure”<sup>293</sup> como tema recurrente en Vian, se habla de un amor enfermizo, una pasión que consume, características descritas por Sontag<sup>294</sup> en *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (2011). Es a este tipo de “pecado” al que Vian alude con la enfermedad de Chloé, al enfermar por un exceso de pasión. Su *pathos* se define en las siguientes palabras de Colin: “Mais Colin ne savait pas, il courait, il avait peur, pourquoi ça ne suffit pas de toujours rester ensemble, il faut encore qu’on ait peur” (Vian, 1996: 154).

El capítulo VI de esta tesis ha dedicado una parte importante a la recurrencia a las metáforas de lo circular y la espiral en la obra objeto de estudio. Se ha vinculado, por otra parte, esta cuestión, con la pertenencia de Vian al Colegio de Patafísica, cuyo emblema se representaba, además, por un símbolo de espiral. En la novela, estos símbolos adquieren un segundo matiz, las paredes que se estrechan y una recurrencia obsesiva a lo circular, más concretamente, la espiral, traducen una visión opresiva de la vida. Los materiales se densifican, lo natural va ganando terreno y el ambiente se va tornando más pesado y denso, el fango se convierte en protagonista. La luz va desapareciendo y todo en la novela parece estar regresando al centro de la tierra, pasando por las más húmedas cuevas. El lector tiene la sensación, al leer *L'Écume des*

---

<sup>293</sup> Gideon Harvey afirma en *Morbidus Anglicus* (1672) que la “melancolía” y la “cólera” causan tuberculosis. Él alude al término “corrosión” (Sontag, 2011: 37).

<sup>294</sup> En su estudio sobre la enfermedad y sus metáforas, Susan Sontag aborda una representación de la enfermedad que se corresponde con la imagen de la dolencia de Chloé, el nenúfar en su pulmón.

*jours*, de dirigirse inevitablemente hacia un sumidero. Como hemos concluido en este capítulo VI de la tesis, los personajes, el decorado y la historia en general se encuentran empujados por el *pathos* hacia su desaparición.

La literatura ha utilizado a menudo las referencias a determinadas enfermedades como recurso estilístico y metafórico. En el Romanticismo, la tuberculosis se convirtió en algo muy atractivo, ya que la vulnerabilidad y la debilidad convertía al enfermo en alguien especial, individualizando su condición que se atribuía a mentes sensibles y especiales (Sontag, 2011: 23). La enfermedad cumple, de este modo, la función de sublimar al individuo, colaborando, en el caso de *L'Écume des jours*, con la imagen que nos hacemos de Chloé, convertida prácticamente en una deidad.

### **Segundo principio de interpretación: el humor**

Los personajes se encuentran inevitablemente sujetos a su *pathos*, nadie escapa de la muerte y el desgaste que produce el tiempo es una cuestión de la que solo se salvan los objetos; sin embargo, nada impide revestir la realidad de un toque de humor.

El humor es una constante en Vian, según hemos podido constatar a lo largo de nuestro estudio. El autor no encuentra una forma más efectiva de contrarrestar la gravedad de muchas de las situaciones que vive él mismo y que sus personajes experimentan en sus obras literarias. El humor nos permite tomar distancia de nosotros mismos y de nuestro sufrimiento, pero además crea una atmósfera de complicidad literaria en la que es difícil no participar. Tiene, para el autor, un valor claramente terapéutico, “Rire pour évacuer l’horreur”, como comenta Lapprand (Lapprand, 2004: 8).

Como hemos podido analizar en el capítulo XIII de esta tesis, el humor impregna el global de la creación artística de Vian. Además, su utilización constante a la hora de describir el sentimiento amoroso denota un objetivo más concreto: el “*détachement*”. Resulta, para el autor, una herramienta necesaria para tomar esa distancia de su propio sentimentalismo. El pudor que a menudo experimenta a la hora de expresar su romanticismo le obliga en cierto modo a intercalar estos momentos de distanciamiento con otros más íntimos. Como afirma Benichou:

A chaque fois que nos pupilles risquent de s'émouvoir, un jeu de mots, un néologisme amusant, ou une situation cocasse nous réveillent les zygomatiques. La rencontre Colin-Chloé l'illustre: « Il n'ajoute pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on n'entend que la grosse caisse.» Plus encore qu'une volonté d'effet comique, l'humour est présent presque par pudeur, par besoin de maintenir le réel dans de fines parenthèses (Benichou, 2004: 55).

Jenny Balay acuña, incluso el término “hamour” (Balay, 1976: 319) para definir todos aquellos momentos en los que Vian describe la ternura, la pasión y el erotismo desde la perspectiva del humor. El autor emplea nuevamente el humor para ofrecer un contrapunto a escenas excesivamente románticas que tienden al estereotipo. De este modo, la atmósfera se destruye y podemos tomar distancia.

Este principio de análisis nos obliga a revisar la creación vianesca partiendo de una reinterpretación de los pasajes humorísticos planteando en ellos ironía, humor negro o sarcasmo. Por ello, nos encontramos a menudo con inversiones de valores que resultan tras una relectura de las obras.

### **Los sujetos de experimentación y personajes carcasa**

Uno de los aspectos a los que hemos otorgado particular atención en *L'Écume des Jours* es al proceso de distanciamiento con respecto a los personajes. La descripción se produce a menudo basándose en imágenes proyectadas en espejos, a través de cristales o con personajes encerrados en vitrinas. Esto nos lleva a tener la sensación de estar en un laboratorio en el que la acción sucede con “sujetos de experimentación” a los que les ocurren cosas y que parecen ajenos a nuestra observación. Favorece este ambiente la utilización de tecnicismos y vocabulario relacionado con la limpieza o la purificación, lo que hace nacer personajes artificiales, plásticos.

Muy relacionado con esta idea de separación anteriormente descrita se encuentra la de los “personajes carcasa”, aquellos que se rellenan con datos sobre su comportamiento, sus acciones o sus palabras, pero a los que no se describe en profundidad. Este concepto de los personajes carcasa es uno de los más desarrollados a lo largo de toda la tesis, por su relevancia en la obra objeto de estudio.

Ya vimos que se trata de personajes en un principio carentes de cualquier rasgo psicológico, meras marionetas descritas a través de lo que proyectan, lo que provocan a



nivel sensorial –olfativo, visual, táctil y sonoro– y las conexiones que van creando entre sí. Resulta esencial, en este punto, el concepto de “vacío moral” con el que se caracterizan nuestros personajes: no tienen moralidad ni empatía, excepto por aquellos con los que forman una pareja, como en el caso de Colin-Chloé. No son buenos ni malos, sino simples representaciones arquetípicas del ser humano, de “cualquier” ser humano.

No existe maldad en ellos. Cuando cometen atrocidades o incluso asesinatos, como en el caso de Alise, no percibimos cólera en sus actos, sino más bien una inercia mecánica que los lleva a ejecutar determinadas acciones. Solo Colin en una ocasión demuestra su enfado con el encargado de la pista de patinaje a quien finalmente asesina, pero forma parte del escenario de dramatismo en que se envuelve el comienzo de la enfermedad de Chloé, y no se centra en la ira del personaje contra este encargado. No forma parte de una venganza programada: el pobre personaje que se cruza en el camino de Colin es parte del decorado y podría ser cualquiera. Cada momento dramático de la novela parece transmitir el mismo mensaje: “No es nada personal...”.

Los personajes muestran, además, frialdad hacia la muerte. La presencian impertérritos, no así frente a la enfermedad, que está relacionada con la corrupción y la degeneración de lo físico, del término “usure” que tanto obsesiona a Vian.

Hemos podido constatar a lo largo de la novela una obsesión por las ideas de lo limpio y lo nuevo. Partiendo de un análisis sociológico, la Ocupación, un período que Francia vive como una humillación y que provoca un sentimiento de vergüenza, crea una necesidad en el subconsciente de la población de purificarse. Como si de una catarsis se tratara, la pureza y la esterilidad de los ambientes hospitalarios de la novela suponen, en cierto modo, un consuelo, un intento de olvidar lo sucedido y refugiarse en un futuro robótico.

Tras analizar la novela, uno tiene la sensación de que los verdaderos ratones son los personajes y el ratón el más humano de todos ellos, testigo consciente de la degeneración que se produce ante sus ojos. La desaparición de fronteras entre lo animal, lo vegetal lo humano e incluso lo mineral afianza la conciencia casi ecologista del autor, cuya idea del progreso se acerca a la dehumanización.

## Lo mítico y lo mitológico

El mito de *L'Écume des Jours* está anclado en lo contemporáneo, no hace referencia al pasado, es lo que Barthes denomina “mito surrealista y contemporáneo”. Se trata de un relato alegórico que “explica el futuro por su utopía” (Gauthier, 1973: 140).

Hemos observado en la novela, tras su análisis, numerosos elementos de la mitología clásica, comenzando por la descripción del cabello femenino ensortijado y brillante. Aparecen en ella, además, personajes como Chloé y Alise, inspirados en Deméter y Perséfone, que guardan similitudes con sendos mitos, simbolizando el ciclo de la vida unido a la naturaleza, con los períodos de cosecha y recolección, así como con la sucesión de las estaciones. Chloé se relaciona así, con la diosa madre, protectora y creadora. Es el papel de Chloé/Deméter el de destruir todo lo que la rodea, hacer desaparecer la vida de las flores que Colin le ofrece y actuar como epicentro de este cataclismo.

Además, otras referencias a la mitología clásica nos han llevado a analizar la obra desde esta perspectiva. Recordemos, por ejemplo a las Moiras, encargadas de tejer el destino: Lachésis, el pasado; Chlotho, el presente y Atropos, el futuro. Las tres guardan un gran parecido con los nombres de nuestras protagonistas Isis, Chloé y Alise. Isis ejercerá, así, el papel de presentar a los personajes y unir destinos que Chloé enredará y Alise terminará por “cortar” utilizando su *arrache-cœur*. Isis y su relación con el más allá mantiene el mito egipcio continuamente presente, tanto por su accesorio del que no se separa – las gafas de sol- como en su papel de mediadora del destino de los personajes a los que presenta en su fiesta. La utilización de metáforas correspondientes a los mitos nos lleva a concluir en una interpretación de la novela más cercana a la alegoría, gracias al marco que nos ofrecen estas aportaciones intertextuales.

La parodia del amor perfecto llevada a cabo por Boris Vian en *L'Écume des Jours* se lleva a cabo mediante el mismo proceso que el autor utiliza para ridiculizar el machismo. Hemos estudiado el mecanismo que pasa por una sexualización extrema de la mujer y la transtextualidad que encontramos en los cuentos. En ellos se reproducen esquemas y modelos de familias convencionales y la idea de una feminidad encorsetada y llena de estereotipos. A esto también contribuye la reproducción de arquetipos que, en

nuestra novela, están muy relacionados con deidades griegas, egipcias y romanas. Ellas son la representación de la feminidad como ya lo fueran en el pasado, con los mismos atributos, las mismas cualidades y el mismo *pathos* que predefine su destino.

Las diosas son imágenes arquetípicas de hembras humanas, tales como las ven los hombres. La distribución de características deseables entre un número de mujeres más bien que su concentración en un sólo ser es apropiada a una sociedad patriarcal. El dicho de Demóstenes, en el siglo IV a. C. expresa el ideal entre los mortales: “Tenemos hetairas para nuestro placer, concubinas para servirnos y esposas para el cuidado de nuestra descendencia” (Pomeroy, 1987: 22).

Cada mujer en la novela nos muestra una faceta diferente de la mujer, aunque hemos analizado a Alise como la más global, la que más caras muestra de la feminidad. Esta imagen de lo femenino nos lleva en un primer acercamiento a una idea simple, plana y clásica de nuestros personajes. Sin embargo, un análisis más profundo nos ha desvelado rasgos que nos alejan de esta representación. La mayor distancia la tomamos, sin embargo, cuando descubrimos la ironía que envuelve la producción literaria de Vian. La idea básica que nos hacemos sobre los personajes, la trama e incluso los decorados, debe pasar por varios tamices, comenzando desde el estético y finalizando por el retórico, para comprender el significado real de esta alegoría del amor y el pecado.

El hecho de que la mujer moderna se encuentre frustrada al verse compelida a elegir entre ser una Atenea-una intelectual asexual-, una Afrodita-un frívolo objeto sexual-o una respetable esposa y madre como Hera, muestra que las diosas griegas fueron arquetipos de la existencia femenina (Pomeroy, 1987: 22).

El mito cumple, en la novela, entre otros cometidos, el de “caja de resonancia intertextual” (Pimentel, 1993: 218). En él los diferentes mundos confluyen, creando imágenes que comparten rasgos de la mitología clásica, con elementos de la sociedad contemporánea del autor y otras referencias intertextuales con obras tan diversas como la *Santa Biblia* o *Alice in Wonderland*. Cada mito, leyenda o historia se convierte en la carcasa superficial que recubre el verdadero relato. Muchas de las metáforas consiguen, de este modo, crear una especie de aglomerado cultural propio de Vian, entre mágico, mitológico, real y onírico.

## **La mujer como hilo conductor: la utilización de lo sensorial**

Hemos insistido, a lo largo de la tesis, en el papel fundamental de lo sensorial. Todo lo que se capta a través de los sentidos adquiere un valor de sublimación en la novela. La mujer y la flor, como representaciones máximas de lo sensorial, suponen los elementos centrales y ejes de la trama en *L'Écume des jours*. “Tout ce qui n'est ni une couleur, ni un parfum, ni une musique, dit-il en comptant sur ses doigts, c'est de l'enfantillage. -Et une femme? Protesta Lil. Sa femme? - Une femme, non, par conséquent, dit Wolf, parce que c'est au moins les trois” (Gauthier, 1973: 141<sup>295</sup>).

La música se personifica y las flores pasan a un primer plano en un entorno en el que todo gira como un disco de jazz. El nenúfar se erige como personaje desatando la simbología de la unión del agua con la tierra y el aire, materializándose en el pecho de Chloé, a la que finalmente parece fagocitar, convirtiéndose ella en la propia flor.

El jazz aparece en el curioso invento del *pianoctel*, en el propio nombre de Chloé, en la amargura y la melancolía que desprende el personaje, pero también conforma la estructura global de la novela, que encadena capítulos breves con otros más largos, una intensidad que crece en los momentos dramáticos y disminuye en los menos trascendentales, o la musicalidad de algunos capítulos formados en su totalidad por heptasílabos. Además, el recurso constante a la lítote y los puntos suspensivos marcan el ritmo de la improvisación, con silencios que a menudo detienen el frenético ritmo de la música. No olvidemos, además, que el jazz se encuentra vinculado al sentimiento de libertad de los jóvenes en la época de la Ocupación, metáfora de lo primitivo y lo cercano al instinto.

En nuestro análisis hemos puesto de relieve cómo Alise y Chloé suponen una metáfora de la trascendencia a través del fuego y el agua, respectivamente. Se trata de dos personajes que, tras su desaparición en la novela objeto de estudio, reaparecerán

---

<sup>295</sup> Tomado de la novela *L'Herbe Rouge* de Boris Vian.

fusionadas en L'Herbe Rouge<sup>296</sup>, gracias a la magia de la transtextualidad. En dicha novela, dos ancianas llamadas Héloïse y Aglaé (Vian, 1962: 154) hacen a Wolf reflexionar sobre su relación con el amor y las mujeres, con dos nombres que parecen mezcla fonética de las Chloé y Alise.

La mujer personifica también este vínculo con lo ancestral, una unión entre dos mundos: naturaleza y cultura, estado salvaje y civilización. Así lo describe Campbell:

Porque eso es lo que los poderes femeninos representan en estos mitos: las energías de las que el hombre es un simple intermediario; y como musa o diosa madre, o como la inspiradora de una vida heroica, estas diosas constituyen reflejos de la fuerza principal representada por lo femenino, como algo que está abierto a la naturaleza. Su vida es movida por la naturaleza de una manera en que no lo es la del hombre (Campbell, 2015: 234).

La mujer constituye entonces este hilo que mueve el intercambio entre lo natural y lo artificial, la intermediaria de los dos mundos que viven en simbiosis en la obra vianesca. “Le monde ouvert de la nature et le monde vide et clos de l'homme dédoublé semblent entretenir des correspondances secrètes” (Rybalka, 1969: 156).

La visión ecocrítica de la obra de Vian está, de hecho, muy relacionada con el mundo de lo sensible y con su concepción positiva de lo natural, que restablece el equilibrio, que nos devuelve a nuestro origen, a lo primitivo, algo esencialmente bueno para el autor. De esta forma, la mujer se establece como vínculo entre lo natural y lo humano, con una sensibilidad más desarrollada que sus compañeros masculinos y un instinto, una intuición que las erige como puentes entre los dos mundos.

No podemos olvidar, en este punto, la importancia del personaje del ratón - femenino en francés- como símbolo definitivo de la intuición, vínculo entre lo humano y lo animal, cuyo análisis en el capítulo 8.5. de esta tesis nos ha conducido nuevamente a esta visión ecocrítica de la novela. En lo referente a su función, en la novela, el ratón dota de cohesión a la trama, sirve de referencia interna, corresponde a una categoría que Hamon denominar “personnages-embrayeurs” (Hamon, 1975: 95). Por otra parte, se trata del personaje que posee un mayor sentido de la intuición y una mayor consciencia

---

<sup>296</sup> *L'Herbe Rouge*, publicada en 1950 en ediciones Toutain, constituye una de las creaciones más enigmáticas del autor. En ella, Wolf hace un recorrido hacia el interior de su subconsciente y numerosos críticos afirman que es su novela más autobiográfica.

con respecto a los acontecimientos que van sucediendo, llegando, incluso, a avisar a los humanos sobre la tragedia que se cierne sobre todos. Su desaparición como punto final de la novela nos hace comprender al ratón como la representación de un “microcosmos de la historia” (Rolls, 2005: 107). Aunque sumamente confiado en la evolución y el desarrollo como elementos positivos, Vian concluye con una visión de lo natural como antídoto de la artificialidad creada por el ser humano, como contrapunto sanador de la apariencia, vuelta a la esencia misma del ser humano.

El Progreso, entendido como civilización, supone un sinsentido para Vian. No existe en el autor una confianza en el dominio de los avances técnicos y sociales, entendidos como contrarios al *pathos* inevitable del ser humano. La naturaleza se muestra como ingobernable y todopoderosa, ganando terreno poco a poco a los personajes de la novela. La inevitabilidad de la invasión natural se traduce en una visión ecologista, siendo, a su vez, una equivalencia de lo femenino como concepto. El mundo, tal como lo percibe el autor, supone un terreno en el que el ser humano es un invitado, no el dueño; una marioneta, no el de demiurgo que en un principio nos había parecido Colin.

### **El matrimonio y la expulsión del Paraíso**

A lo largo de una novela llena de tensiones y polos opuestos, encontramos dos valores opuestos: el compromiso y la libertad, personificados respectivamente en Chloé y Alise, según analizamos en tal capítulo de la tesis. Ya vimos cómo la primera refleja las obligaciones familiares de la vida adulta, lo que es correcto, la domesticación de los impulsos. No cabe duda de que este personaje fue inspirado, al menos parcialmente, por su mujer Michelle. Alise, por el contrario, responde más a la idea de mujer con carácter, independiente y fuerte, más cercana a la personalidad de Simone de Beauvoir.

Para Vian la juventud y la soltería son las bases de la felicidad. En cuanto una de las dos desaparece, se produce un desequilibrio que desencadena el mecanismo de la destrucción. Este punto de inflexión es en la novela el matrimonio de Colin y Chloé, tal y como analizamos en tal capítulo de la tesis. Antes de él es Colin quien parece tener todo bajo control, sus pensamientos se materializan y todo parece responder a sus deseos. Es el momento de la boda el que marca un antes y un después en este sentido,

todo se descontrola y él pasa a ser víctima de un *pathos* que lo llevará a la destrucción. El matrimonio supone, para Vian, la entrada en el mundo adulto del compromiso, la pérdida del individualismo y el comienzo de la relación “*pathétique*”. Jacques Bens lo describe del siguiente modo:

Dans la préface, rappeler qu'il y a deux périodes, celle où l'on s'habille soigneusement, et alors la vie consiste à s'habiller presque tout le temps, c'est avant qu'on soit marié, et on guette, le samedi soir, la venue du bouton qu'on aura sur le nez le dimanche, et ensuite on est plus tranquille, c'est-à-dire qu'on commence à avoir des malheurs parce qu'on a cessé de ne penser qu'à soi (Bens, 1963: 184).

Esta cuestión se encuentra vinculada a la idea de “desgaste”, muy presente en la creación artística vianesca y a la que también hemos dedicado particular atención en nuestro estudio. El desgaste se traduce en una pérdida de la belleza, la frescura y la juventud. En este sentido, existe una relación entre la parte biográfica del autor y su idea de desgaste, pues la enfermedad estuvo presente a lo largo de su vida y el empeoramiento progresivo de su salud formaba parte de su día a día. La angustia del deterioro marca incluso la respiración del autor y su aspecto físico, inevitablemente debilitado.

Los primeros capítulos de la novela se caracterizan por una sensación de vértigo, de acontecimientos positivos y felices que se producen a demasiada velocidad. Esta premura se ve acentuada por los presagios, que adelantan el destino fatídico de los personajes. El ascenso se convierte, así, metafóricamente hablando, en el vértigo por la sensación de que se acerca la caída.

La caída se traduce, por el contrario, en el deterioro posterior a la boda y simboliza, de esta forma, el castigo merecido por haberse querido en exceso. Esta caída está, además, relacionada con el tema del desgaste y del “tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo” (Durand, 1981: 107).

La novela se presenta, de este modo, como una demostración de que el compromiso siempre desemboca en la muerte.

Varios son los personajes que se comprometen de uno u otro modo y que pierden sucesivamente su individualismo, todos ellos se precipitan hacia el abismo que termina por devorarlos.

El primero es Colin, empeñado en comprometerse amorosamente, obsesionado con dejar de ser uno solo, con la búsqueda desesperada del amor. Su matrimonio, como ya hemos apuntado, no es más que el principio de la decadencia, del horror.

El segundo personaje es Chick. Su obsesión con Partre lo lleva a la destrucción y por él, a su vez, Alise se ve empujada al asesinato. Un compromiso, esta vez, que apunta hacia la causa filosófica en una especie de manía fetichista de posesión de todo lo relacionado con el existencialismo, o, mejor dicho, con la figura de Partre. Chick deja de sentir y de ser para permanecer atado a los discursos filosóficos. Se trata de una argumentación magistral en contra del existencialismo que parece transmitir: “a esto te lleva el compromiso del que tanto hablan Sartre y Beauvoir”. Al formar parte de las multitudinarias conferencias del filósofo uno se convierte en parte del rebaño, el individualismo desaparece y la persona con él, a no ser que se trate del personaje de Alise, quien cuestiona el compromiso.

### **El interés de una visión estereotipada de la mujer**

No hay forma más eficaz de denunciar un estereotipo que haciéndolo parecer repulsivo, desagradable o incluso cómico. Vian recurre a los tres procedimientos para desmontar, o “implosionar” (De Cabo y Montecchio, 2019: 294) estas ideas. Ya vimos cómo una mujer excesivamente sexualizada y convertida en objeto podía generar rechazo en el lector. Una exageración del estereotipo que lo transforma en grotesco nos hace sentir lástima o desprecio por estos personajes. Es aún más efectivo el último procedimiento, el humor.

*L'Écume des Jours* es una novela llena de escenas típicas: el trío de jóvenes que juguetea antes de la boda de una de ellas, la mujer doliente que enferma y languidece a quien su amado intenta desesperadamente salvar o la rubia explosiva que decide tomarse la justicia por su mano. Todas ellas son visiones de la mujer, pero ninguna es “la definitiva”, “la verdadera”, son versiones exageradas de esa que en la posguerra intenta abrirse camino en una sociedad confusa y contradictoria. La mujer debe trabajar, la “nueva mujer” tras la Ocupación es fuerte, valiente, liberada. Sin embargo, hay algo en la sociedad que lucha por salir a la superficie, ese deseo de volver a la Francia de antes de la Guerra, aquella en la que la mujer era madre, señora de su casa y amante esposa. Los valores convencionales son para algunos en esa sociedad lo único a lo que aferrarse cuando todo se ha perdido ya.



Se trata de una época sumamente complicada para la mujer, pues su papel en la sociedad parece haber explotado en cientos de facetas a las que debe hacer frente estoicamente. Además de los valores de maternidad y cuidado de la casa anteriormente descritos, la expansión del capitalismo exige de ella su inmersión en el mundo laboral, un entorno en el que, para sumar tensión a la situación, se la ve como competencia desleal. La mujer en esta época se ve en la paradoja de estar obligada a trabajar y, a la vez, se la rechaza en su faceta laboral, acusándolas, además, de abandono de sus obligaciones en el hogar.

La idea de la mujer en el mundo laboral provoca, así, una tensión difícil de solucionar, con la perspectiva del trabajo como una degradación del ser humano y una cortapisa para su libertad. Tal y como hemos analizado en esta tesis, Vian “soluciona” esta complicada situación excluyendo a las mujeres de su faceta laboral: las sitúa en una situación más cómoda, sumidas en el estereotipo fijado antes de la guerra, el del ama de casa que cuida de su familia. Así, el supuesto machismo se convierte en la opción menos controvertida, el sosiego de lo conocido.

Debemos tener en cuenta la idea tremendamente negativa que Vian tiene sobre el trabajo, como degradación del ser humano, arma social para legitimar el sinsentido. El trabajo “use”, y ese desgaste lleva a la muerte, pues todo lo que erosiona y deteriora nos aleja de la juventud, que es la verdadera vida.

Se suma a esto que en la época la inclusión de la mujer en el mercado laboral se acercaba peligrosamente a una especie de “prostitución” en la que se la forzaba a realizar tareas que la envilecían, destrozaban sus manos. Dice así Alise:

[...] il ne pouvait plus supporter de me garder avec lui parce qu'il ne pouvait rien me donner, et je deviendrais laide avec les mains abîmées. - Il a raison, dit Colin. Tu ne dois pas travailler. - Mais j'aime Chick, dit Alise. J'aurais travaillé pour lui ( Vian, 1996: 252).

Encontramos, así, una mujer a caballo entre lo tradicional y lo moderno, que aún no concilia su vida social con la familiar y para la que el mundo es cada vez más difícil. Ella se ve representada en la calma del estereotipo, la tranquilidad que da lo conocido, lo previsible, lo canónico, como las estructuras de los mitos, a menudo “plantillas” argumentales sobre las que descansa el relato.

Un último tema que hemos desarrollado en nuestro estudio al analizar este concepto de mujer en *L'Écume des jours* es el del movimiento *zazou*. Aunque, ciertamente, Vian rechazó en todo momento su pertenencia a ninguna asociación o movimiento – exceptuando la escuela Patafísica de la que siempre se declaró ferviente admirador–, encontramos en este subversivo grupo rasgos de los personajes de la novela objeto de estudio.

En este contexto, cabe vincular a los personajes femeninos con este movimiento, ya que, una vez eliminadas las otras dos facetas relacionadas con la mujer de la época – maternidad y trabajo–, la parte social toma una importancia crucial. Como curiosos “objetos” de decoración al principio de la novela, desencadenan la acción, como carcasas vacías cuya mera presencia activa mecanismos. De ahí la importancia de lo accesorio, que constituye, de hecho, una parte esencial de la interpretación de estos jóvenes. Ellos y ellas sirven de catalizadores de la realidad, de transmisores del *pathos* que los envuelve, elementos de reflexión para el lector en la alegoría que compone el relato.

Además de su claro vínculo con la música jazz, existe un uso reiterado de la ironía y el doble sentido en el autor que convierte la obra en un escaparate de personajes estereotípicos. Como afirma Bollon, desenmascara cualquier hipocresía existente en la sociedad:

Elle fragilise celui qui s'y trouve en butte. En pratiquant une sorte de double langage incessant, en évoluant à la lisière du Vrai et du Faux, dans ce no mans land de la raison et du jugement ou tout devient problématique et fuyant [...] Leur ironie passe impitoyablement aux rayons X toutes les hypocrisies de la société française de l'Occupation. Elle dégonfle imparablement toutes les boursouflures, toutes les emphases des discours autojustificatifs (Bollon, 1990: 126).

Lo clásico de la mitología y los cuentos y ese valor estereotipado de la mujer ofrecen una visión de orden en una sociedad convulsa difícil de comprender. Se trata de la espuma de los días, la aparente calma que reina, bajo cuya apariencia de paz se remueven los agitados acontecimientos.

### **Sobre la revisión del estereotipo.**

Una de las primeras rupturas, que nos hacen sentir una visión del estereotipo que debemos revisar es, sin duda, la inversión de determinados términos análogos que históricamente se han relacionado con temas universales. Es el ejemplo de la vida y la

muerte. Como temáticas que hemos analizado en el punto 5.2. de esta tesis en la obra general del autor y más concretamente en el 5.5.1. para *L'Écume des jours*, se ven representadas por múltiples metáforas y retomadas en varios términos. Sin embargo, hemos podido comprobar cómo el concepto de “humedad” está en la obra vinculado estrechamente a la muerte y “aridez” a la vida. Esta oposición presenta un tratamiento opuesto al convencional, en el que lo húmedo estaba relacionado con el útero materno, por lo tanto con la vida. Esta inversión de valores responde a una voluntad de subversión por parte de Vian, a una llamada al replanteamiento del punto de vista.

El segundo método de subversión utilizado por Vian corresponde a la destrucción de los *topoi*, como tópicos que la literatura convencional ha inculcado en la memoria colectiva de la sociedad y que nos hacen leer partiendo de estos “prejuicios”. Los *topoi* se muestran a menudo como expresiones casi lexicalizadas: “Quien bien te quiere te hará llorar”. Vian se muestra implacable en este sentido, destruyendo este tipo de estructuras, como hemos visto, sistemáticamente. Su juego con el lenguaje implica, entre otras características, esta destrucción de expresiones hechas y su utilización en contextos totalmente inesperados.

La feminidad forma parte también de este sistema de estereotipos que el autor invita a examinar, creando al personaje de Alise cuyas características son convencionalmente asignadas a lo masculino. El procedimiento es claro: primero se describe a la joven como una apetecible *pin-up*, reflejo de la imagen superficial del mundo femenino en la época, para pasar a dotarla de rasgos de heroína vengativa: decisión, acción y carácter. Además, este personaje es el único que encarna el individualismo, probablemente una o de los rasgos más importantes para Vian. Ella es la única que sale de la anestesia que embarga a todos los demás jóvenes, para ejercer su voluntad y llevar a cabo sus deseos, por muy destructivos que sean.

Este retrato casi humorístico de la mujer revela una imagen inocente, tímida, algo *naive* y a la vez ese objeto de deseo transmitido en el fetichismo de la ropa. Entre la sexy *pin-up* y la dulce muchacha hay un sinfín de perspectivas que Vian utiliza para eliminar la idea simplificada de lo femenino, para transmitir lo poliédrico de la feminidad, mucho menos homogéneo que la visión de sus compañeros masculinos. La descripción de la vestimenta y los complementos ha supuesto también una importante

parte del análisis, de la que se ha deducido en primer lugar, su importancia crucial en la definición de los personajes femeninos.

Además, tras estudiar algunos de los materiales empleados en estas descripciones, llegamos a interesantes conclusiones. Chloé es definida, en el día de su boda, como una muñeca lista para ser regalada a su esposo, con una falda de tul y un sujetador de celofán, símbolos de la mujer “a estrenar”, artificial y sexualizada. Sus damas de honor llevan atuendos similares, exponiéndolas como productos entre los que “On ne savait laquelle choisir” (Vian, 1996: 106). Todo está servido para la creación del estereotipo. Sin embargo, otros accesorios, como las gafas de sol de Isis, se relacionarán a la deidad egipcia homónima, creando vínculos, en este caso, con lo intertextual. La diferencia entre la mujer “natural” y la “artificial” también se muestra claramente a través de la ropa, adjudicando, por ejemplo, a Alise, calcetines de algodón y a Chloé, medias de nylon.

Por otra parte, no podemos olvidar que en Vian “el hábito hace al monje”, por lo que Nicolás cambiará su personalidad dependiendo de su vestimenta y Alise se transformará en la duquesa de Bovouard –Simone de Beauvoir– al ponerse el traje de la misma.

Los colores encontrados a lo largo de la novela han revelado, al igual que lo táctil, una importancia crucial, comenzando la novela en un estado edénico en el que reinaban el amarillo y el anaranjado, vinculados a una luz intensa que emanaba de los tres soles dirigidos por Colin. Los colores más vivos y brillantes se sitúan hacia la mitad de la novela, momento en que los sentimientos son más vibrantes y la acción se desarrolla de manera más rápida, se suceden escenas con estética de cómic que marcan el punto álgido en la existencia de los personajes.

Hacia el final de la novela observamos colores cada vez más diluidos y menos definidos, azules verdosos que llenan el ambiente de una sensación de pesada densidad y tonos apagados por un matiz blanquecino que sumen los escenarios en un desvanecimiento progresivo. Colores sombríos, lúgubres y sucios que acompañan la degradación del entorno en el relato. Los tejidos y texturas envuelven a los personajes femeninos, pero también los definen, creando un contorno que para Vian es esencial, separándolos del entorno y marcando su volumen y entidad.

Una de las cuestiones que han resultado recurrentes a lo largo del estudio que se ha llevado a cabo en esta tesis es el principio de que “el tema no es solo una elección por parte del escritor sino una construcción por parte del lector” (Pimentel, 1993: 214). Las imágenes estereotipadas y guardadas en la memoria colectiva de la sociedad impiden en ocasiones que el mensaje sea transmitido por el autor como hubiera deseado. Este es el caso de Vian, cuyo tratamiento humorístico de determinados asuntos, como la mujer o la muerte, han sido a menudo malinterpretados por parte de lectores con “construcciones equivocadas” del tema. Se produce continuamente en el autor lo que Pimentel denomina como “transvalorización” (Pimentel, 1993: 228), es decir, un desplazamiento de la carga temática que implica la inversión de valores con respecto al tema original: la mujer-estereotipo que es a su vez fuerte e intelectual, la anañada Alice in Wonderland asesina salvadora de la humanidad.

Por otra parte, lo femenino recibe el mismo tratamiento que el tema de la *négritude* en el conjunto de la creación literaria vianesca, un acercamiento a la alteridad respetuoso y lleno de curiosidad. Aunque numerosos críticos hayan podido tachar a Vian de misógino, hemos desvelado en este estudio que su acercamiento a lo femenino comparte rasgos con sus descripciones de personajes negros, centradas en lo sensorial, en concreto, en lo olfativo. En ambos tipos de personajes, existe, de hecho, una valorización, convirtiéndolos en protagonistas con características excepcionales que los convierten, prácticamente, en superhéroes.

Hemos analizado a Alise en términos de “rasgos heroicos” (Hamon, 1972), encontrando en primer lugar la “*qualification différentielle*” en los rasgos que acabamos de citar y que la convierten en un personaje único. La rebeldía y el empuje son dos características que se le aplican exclusivamente a ella en la novela. Además, posee una “*autonomie différentielle*” (ibid.), apareciendo, en numerosas ocasiones, en solitario e incluso portando armas –su *arrache-coeur*– que se convierten prácticamente en su atributo. En cuanto a la “*fonctionnalité différentielle*” (ibid.), ella se caracteriza más por sus actos y menos por sus diálogos, que son escasos, manteniéndose a menudo en silencio ante algunas de las situaciones. Como hemos destacado a lo largo de este estudio, Alise ocupa un lugar único en la trama, que se separa claramente del resto de los personajes.

### **Alise como heroína, simbolizando el individualismo.**

Según hemos podido demostrar a lo largo de todo nuestro estudio, el personaje de Alise se presenta con características muy distintas al resto de los personajes. Sus cualidades excepcionales y su poder de decisión tan contrario a la anestesia de los demás la hacen destacar y pasar a ser considerada la heroína de la trama. Contemplada como sinónimo de iniciativa, individualismo y fuerza es el único personaje que se decide a la acción contra el resto del universo, que consigue acabar con el maniqueísmo de la sociedad que la rodea a golpe de *arranche-coeur* y cuyo final épico entre cenizas de libro anuncia una trascendencia más allá. Una vez llevado a cabo un análisis semiótico y estudiado las modalidades de la “performance” de Alise, nos encontramos con que representa la resistencia activa, es decir, en ella se unen “devoir-faire” y “vouloir-ne pas faire” (Giroud et Panier, 1988: 37). Ella utiliza el verbo “vouloir” en la novela con matices de decisión firme.

La idea de Alise como mujer definida, a través de las fotografías en las que se visualizan sus contornos claros, se muestra como una metáfora recurrente en el autor. Hemos podido observar, en el plano opuesto, que lo difuso supone un concepto negativo para él. Formas perfiladas y tacto firme son las características que definen a este personaje, que representa el empuje y el individualismo. Se trata del personaje que se muestra más fuerte y menos temeroso, encarnando lo incorruptible, lo contrario a la “usure” que parece pasar por otros personajes como Colin, Chloé o Nicolas.

Ella, como personaje que llevará a cabo la implosión del estereotipo de lo femenino, supone el concepto opuesto a la “mujer”, presentada en términos generales. Hemos observado, no solo en la novela objeto de estudio, sino en varias de las creaciones artísticas de Vian, que se produce una mayor recurrencia al estereotipo cuando se trata de “las mujeres” en términos generales, y que esos estereotipos van desapareciendo a medida que hace su aparición el individuo. En el momento en que se individualiza, cada personaje femenino sale del estereotipo, como lo hiciera Alise. Como observamos en el extracto tomado de *L’Herbe Rouge*, los prejuicios conforman la base de la relación entre hombres y mujeres:

- Parce que nous avons un préjugé contre nous, dit Folavril, et ça nous donne à chacune la force d'un ensemble. Et ils croient qu'on est compliquées à cause de cet ensemble. C'est ce que je t'ai toujours dit.
- Alors ils sont bêtes, dit Lil.
- Ne les généralisez pas, à leur tour, dit Folavril. Ça va les rendre compliqués aussi. Et chacun d'eux ne le mérite pas. Il ne faut jamais penser "les hommes". Il faut penser "Lazuli" ou "Wolf". Eux pensent toujours "les femmes", et c'est ça qui les perd (Vian, 1962: 150).

Ya vimos cómo Alise toma, finalmente, un carácter sobrenatural en el momento de su muerte: trasciende gracias a su cabellera dorada, que supone su característica más emblemática.

Il n'y avait plus, près du sol, que cette lueur. [...] Nicolas s'avança en rampant vers la clarté. [...] Sous une poutre de fer tordue, il aperçut l'éblouissante toison blonde. Les flammes n'avaient pu la dévorer, car elle était plus éclatante qu'elles. Il l'enfouit dans sa poche intérieure et sortit. [...] En écartant un peu le revers de son veston, il se trouvait tout baigné de soleil (Vian, 1996: 278-279).

El pelo de Chloé se va apagando, por el contrario, cada vez más "sombre" (Vian, 1996: 284) y electrizado. Alise es la fuerza centrífuga y Chloé la centrípeta.

### **Ecocrítica y mujer en *L'Écume des jours***

Según hemos analizado a lo largo de la tesis, Alise es la mujer ligada a la naturaleza, a lo sensorial que nace del interior, a la madre tierra. Sin embargo, también encontramos en ella rasgos de lo cultural, relacionado históricamente con lo masculino, en esa dualidad marcada en la mitología heredada. Alise ha estudiado filosofía y es el único personaje que presenta signos de acción, de individualismo, características socialmente relacionadas con lo masculino. Se trata, entonces, del personaje global en la novela, la mezcla de lo natural y lo cultural, de lo sexual y lo intelectual, un vínculo entre ambos, el enlace entre la naturaleza y el ser humano.

Ella es, de hecho, la artífice de la "vuelta a la tierra", junto con Chloé. Alise terminará este ciclo de corrupción y sinsentido transformando su entorno, y a ella misma, en fuego. Mientras, Chloé, con su muerte, vincula lo terrenal, lo humano, con el agua. Su final está rodeado de metáforas pertenecientes a lo acuático y su conexión con la tierra en sus últimos segundos es más que evidente: "Le Bedon soufflait dans un gros cromorne et les sons rauques vibraient dans l'air mort. La terre s'éboulait peu à peu, et au bout de deux ou trois minutes, le corps de Chloé avait complètement disparu" (Vian, 1996: 297).

Chloé, además, se identifica con animales: con el ratón y con la culebra, en ocasiones, incluso con un cachorro de gato. Ella, como el jazz, es sensual y melancólica, alegre, pero con un toque amargo. Encarna, así, la esencia del amor puro y de la belleza, que son para Vian las únicas motivaciones válidas para la vida (Vian, 1963: 17). Incluso en su pasividad y siendo víctima de la enfermedad, el nenúfar que se ha instalado en su pulmón, Chloé se erige como personaje motor de la trama que se mueve en una espiral a su alrededor, de la que ella se ha convertido en vórtice de destrucción. El entorno, además, mimetiza su padecimiento, su hogar se va apagando, redondeando y haciendo cada vez más líquido.

Hemos llevado a cabo, en el capítulo XI de esta tesis, un análisis de los elementos vegetales en la novela, haciendo especial hincapié en las flores y su simbología. Para ello, además de acudir a la simbología general, nos hemos documentado en varios tratados sobre el lenguaje de las flores que nos han desvelado cuestiones cruciales del relato, se trata de los tratados escritos por Zaccone (1856), Martin (1830) y Faucon (1860). En cuanto a los tipos de flores que han aparecido, son, principalmente de tres tipos: flores blancas y de tonos pastel, como las mimosas; las flores de la boda, entre las que destacan las asignadas a nuestros tres personajes femeninos – la orquídea de Alise, la rosa de Isis y la camelia de Chloé– y las flores de la enfermedad y la muerte, entre las que se encuentran, por supuesto, el nenúfar que crece en el pecho de Chloé. Basta con que un pétalo de rosa rojo se pose en la almohada de Chloé tras su boda o que unas cuantas amapolas aparezcan bajo la blanca nieve para que los presagios del terrible *pathos* de nuestros personajes se materialicen.

Chloé se erige, de este modo, como personaje cercano a lo divino en su relación con lo natural, y con las flores en particular. Así se deduce de los sacrificios en forma de flor que se le ofrecen. Ella se sitúa en el centro de la acción de los demás personajes, sobre todo en el caso de Colin, convertido en esclavo de la diosa madre.

Ambas, Alise y Chloé, constituyen el mecanismo de purificación, a través del fuego y el agua, del destino del ser humano, corrompido por el trabajo, el dinero, lo material y el maniqueísmo absurdo, representado este último por la cultura patriana. Ellas son el puente hacia la naturaleza que acaba con el absurdo. Las ideas de progreso y desarrollo se ven vinculadas a la deshumanización, un proceso en el que se observa degeneración. La muerte de Chloé y su trascendencia a través del agua marcan una



tentativa de redención, de conexión con la madre tierra. Existe un intento de conciliación entre lo cultural y lo natural, un regreso al origen para poder recomenzar, partiendo de la pureza de lo primitivo. Alise tiene un final opuesto, apoteósico, que eleva sus restos en el aire en forma de cenizas, en un ascenso de aire y luz. Chloé cierra el ciclo de licuefacción uniéndose a la tierra y su humedad. Alise, es la firmeza y lo ligero frente a lo blando, denso y pesado de Chloé.

En nuestro estudio de la novela hemos hecho hincapié en una especie de atracción romántica por el primitivismo, una tendencia descrita por Rousseau que mantenía que el mejor antídoto para la maldad y la enfermedad en la civilización era esa vuelta a lo simple, a una forma de vida más primitiva (Cronon, 2015: 107). Existe una simbiosis entre los personajes de la novela y el entorno natural que los rodea. Sus decisiones y sentimientos modifican todo a su alrededor, desde la casa donde viven hasta el sol que los calienta. La naturaleza actúa, así, como materialización del *pathos*, como el cruel mecanismo del destino.

El avance de la naturaleza al mismo tiempo que las protagonistas se dirigen hacia su final se traduce en una especie de visión ecológica-romántica que idealizaría el estado natural del ser humano. La vuelta a la tierra va a simbolizar la huida de un mundo en el que lo mecánico ha ido ganando demasiado terreno a lo humano, en una sociedad preocupada por crear máquinas para destruir la propia humanidad. Encontramos, por último, como contrapuesto a la naturaleza y sus procesos cíclicos lógicos, una burocracia que obstaculiza al ser humano y lo lleva al absurdo más absoluto. La enfermedad/nenúfar de Chloé representa, así, una manifestación de una sociedad enferma, que se ha ido degradando, que ha ido perdiendo luz y se ha vuelto cenagosa. Chloé es el personaje catalizador de esta sociedad y es ella la que propiciará el regreso a la tierra, al seno materno, a lo primitivo.

El mundo, tal y como lo conocemos, debe, para Vian, desaparecer engullido por la espiral natural, para renacer más tarde en una mayor simbiosis con la naturaleza. El progreso sin control solo lleva a la destrucción y al caos.

El estudio de la novela *L'Écume des Jours* ha sido, en sí mismo, un proceso en espiral, como la propia "gidouille" patafísica. Hemos partido desde enfoques tan

diversos como la onomástica, la sociocrítica, el análisis temático o la ecocrítica, entre otros, para terminar en un mismo punto. Todos los enfoques se entrelazan en esta novela-crucigrama en la que cada dato, nombre, personaje u olor nos ha transportado a otro lugar, otro tiempo, otra leyenda, por la recurrencia del autor a lo transtextual. Más que nunca, cobran sentido las palabras de Baudelaire en su poema “Correspondances”<sup>297</sup>:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens (Baudelaire, 1999: 55).

Vian nos invita continuamente a visitar/revisitar este templo, en el que lo sensorial constituye la clave de la interpretación, por los matices que descubrimos en los cruces de caminos en que se convierten sus metáforas. Como si de una combinación de colores se tratara, el autor nos presenta los colores primarios en sus “personajes carcasa”, que se van mezclando con las sucesivas capas de información añadida, tomada de otros textos o de nuestro propio sustrato cultural. Los matices de color se multiplican de esta forma, dotando la obra de un abanico prácticamente ilimitado, teniendo en cuenta, además, que cada lector obtendrá su propia paleta. Comprendemos, así, lo más profundo, a través de lo más superficial, lo más cálido del amor mediante la frialdad del ambiente de laboratorio.

La reinterpretación de lo femenino como concepto general se enriquece, de este modo, con el paso del tiempo, con nuevos matices que se van descubriendo. El autor parece haber previsto estas sucesivas revisiones en este mecanismo catalogado como novela, cuya primera explosión se produjo ya entre los jóvenes de mayo del 68.

---

<sup>297</sup> Este poema se encuentra recogido en *Les Fleurs du Mal*, escrito inicialmente por Baudelaire en 1861.

Presenciamos una percepción altamente romántica de la mujer, del amor y de la muerte, tres de las temáticas presentes en el autor. Este romanticismo se ve, además, reflejado en la visión de una naturaleza sanadora, contraria a la despiadada evolución del ser humano. Vian proyecta, así, un relato futurista que nunca querría presenciar, un mundo frío e inodoro que resulta contrario a su ideal de belleza, siendo lo bello, para el autor, una de las principales razones que dan sentido a la existencia.

Finalizamos este estudio con un sentimiento agridulce, el de haber descubierto una importante parte de los enigmas planteados por Vian en la novela en cuanto a la visión de lo femenino pero, por otro lado, sabernos solo un eslabón de la interpretación de esta obra, aparentemente sencilla, pero plagada de guiños, claves y referencias, encrucijada de mitos, leyendas y saberes del pasado, del presente y del futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros, obras colectivas y artículos

- ANDERSEN, Hans Christian, 1837, *La Sirenita*, Biblioteca Digital Universal. URL : <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://www.biblioteca.org.ar/libros/157552.pdf&ved=2ahUKEwje8uKrsN7oAhWUDWMBHVMWDMYQFjABegQIBRAB&usg=AOvVaw06RDn9RYIi1AnpfMg9oZ1> [Fecha de consulta: 24-4-2020]
- ARNAUD, Noël, 1970, *Boris Vian en Verbe. Mots, propos, aphorismes*, Paris, Pierre Horay.
- ARNAUD, Noël, 1976, “L’Automne à Pékin”. *Obliques, numéro spécial*, n° 8-9, pp. 5.
- ARNAUD, Noël, 1976, “Boris Vian de la A à la Z”. *Obliques, numéro spécial*, n° 8-9, pp.1, 2.
- ARNAUD, Noël et BAUDIN, Henri, 1977, *Boris Vian, Colloque de Cerisy*, volumes I et II, Paris, Union Générale d'éditions.
- ARNAUD, Noël, 1981, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois.
- ARNAUD, Noël, 2004, “Une existence surmenée”, *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 13-24, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- ARNAUD, Noël, 2004, “La passion du cinéma”, *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 78-79, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- BAILLON, Florence, 2007, “No se nace Simone de Beauvoir, se llega a serlo”, *Sartre y nosotros*, pp. 165-179, Ed. Alicia Ortega Caicedo, Ecuador, Editorial El Conejo.
- BALAY, Jenny, 1976, “Une chanson d'Amour de Boris Vian: la valse dingue”, *Obliques, numéro spécial*, n° 8-9, pp. 319.
- BARBÉ, Jean-Maurice, 1994, *Tous les prénoms*, Quintin, France, Éditions Jean-Paul Gisserot.
- BARTHES, Roland, 1980, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *L'analyse structurale du récit, Communications*, n° 8, pp. 9-44, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BAUDELAIRE, Charles, 1999 [1861], *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française. Livre de Poche classique.
- BAUDIN, H., 1966, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris, Éd. du Centurion, coll. “Humanisme et religion”.
- BAUTISTA GUTIÉRREZ, Gloria, 1991, *Realismo mágico, cosmos latinoamericano: teoría y práctica*, Bogotá, Librería Editorial América Latina.
- BAUS, Emma, 2002, *Un jour il y aura autre chose que le jour*, Paris, Ed. L'Esprit frappeur.

- BAZIN, André, 2005, *What is cinema? volume II*, California, University of California Press.
- BEAUVARLET, Geneviève, 1982, *Boris Vian, 1920-1959, Portrait d'un bricoleur*, Paris, Hachette. Édition numérique initialement fabriquée par la société FeniXxx au format ePub (ISBN 9782706231377) le 18 février, 2019.
- BÉNAC, Henri, 1961, *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*, Paris, Hachette.
- BÉNICHOU, François, 2004, "l'Hamour Noir", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 54-55, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- BENS, Jacques, 1963, "Un langage univers, postface", *L'Écume des jours, suivi de: un langage-univers par Jacques Bens*, Paris, J.-J. Pauvert. Le monde en 1018,
- BENS, Jacques, 1976, *Présence littéraire, Boris Vian*, Paris, Bordas.
- BLANCO, Massimo, 2015, "Le Nénuphar en littérature entre Romantisme et Symbolisme Lecture d'un poème en prose de Mallarmé", *Traces du végétal* [en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, (généré le 22 avril 2019), Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/42306>, ISBN : 9782753549470, DOI : 10.4000/books.pur.42306.
- BOLLON, Patrice, 1990, *Morale du masque: Merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.*, Paris, Seuil.
- BORDILLON, Henri, 1976, "L'Écume des jours et son public", *Obliques, numéro spécial*, n° 8-9, pp. 77-84.
- BOURGOIS, Christian, 1971, *Théâtre 1*, Paris, Christian Bourgois (10/18).
- BOURGOIS, Christian, 1981, *Écrits sur le jazz*, Paris, C. Bourgois.
- BRIDET, Guillaume, 2001, *Profil d'une oeuvre: L'ecume des jours: Analyse littéraire de l'oeuvre*, Paris, Hatier
- BRISAC, Geneviève, 2019, "Messages personnels", *Le Nouveau Magazine Littéraire*, n° 18, juin 2019, p 91.
- BROWN, Judith, 2008, "Cellophane Glamour." *Modernism/modernity*, vol. 15 no. 4, p. 605-626.
- BULA CARABALLO, Germán, 2009, "¿Qué es la ecocrítica?", *Revista Logos*, n° 15, pp. 63-73, Colombia, Universidad de la Salle.
- CAMPBELL, Joseph, 2015, *Diosas*, Girona, Ediciones Atlanta.
- CARROLL, Lewis, 1973, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the looking Glass*, Great Britain, Penguin Books, Richard Clay, The Chaucer Press.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, 2012. *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- CISMARU, Alfred, 1974, *Boris Vian*, New York, Texas Tech University, Twayne Publishers, Inc.
- CLOUZET, Jean, 1971, *Boris Vian par Jean Clouzet. Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Seguers.
- COLIN, Fabrice, 2019, "Boris Vian, l'idole des jeunes", *Le Nouveau Magazine Littéraire*, n° 18, juin 2019, pp 80-97.
- CORTIJO TALAVERA, Adela, 2019, "Revisión del "espacio autobiográfico" en la narrativa de Boris Vian", *Anales de Filología Francesa*, n.º 27, pp. 75- 95.
- COSTES, Alain, 1976, "Pour une esthétique vianesque du contraste", *Obliques, numéro spécial*, n° 8-9, pp. 53-68.
- COSTES, Alain, 1977, "Le désir de Colin", *Boris Vian, Colloque de Cerisy*, direction: Noël Arnaud et Henri Baudin, volume 1, pp 169-177, Paris, Union Générale d'éditeurs.
- COSTES, Alain, 1979, *Lecture plurielle de l'Écume des jours*, Paris, UGE.
- CRONON, William, 2015, "The trouble with wilderness", HILTNER, Ken, *Ecocriticism: the essential reader*, pp. 102-119, United Kingdom, Routledge Literature Readers, CPI Group.
- DE CABO, Mariana y MONTECCHIO, Estefanía, 2019, "La mujer natural: la influencia de Charles Baudelaire en "L'automne à Pekin" de Boris Vian", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 31, pp. 284-296.
- DE CONTENSON, Elisabeth, 2009, *Le langage des Fleurs*, Collections Images d'autrefois, Paris, Archives & Culture.
- DE MULDER, Walter y BRISARD, Frank, 2006, "L'imparfait marqueur de réalité virtuelle", *Cahiers de praxématique*, 47, pp. 97-124.
- DUCHATEAU, J., 1969, *Boris Vian*, Paris, La Table Ronde, coll. "Les vies perpendiculaires".
- DUCHATEAU, Jacques, 1982, *Boris Vian ou les facéties du destin*, Paris, Éditions La table Ronde.
- DUCHATEAU, Jacques, 2004, "Attention, romans piégés", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 51-53, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- DUCHATEAU, Jacques, 2019, "Attention, romans piégés" [1982], *Le Nouveau Magazine Littéraire*, Boris Vian, l'idole des jeunes, n° 18, juin 2019, pp. 94-97.

- DUNN MASCETTI, Manuela, 1990, *The song of Eve. Mythology and symbols of the goddess*, New York, Fireside, Simon & Schuster Inc.
- DURAND, Gilbert, 1981, *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario. Introducción a la Arquetipología General*, Madrid, Taurus Ediciones.
- FAUCON, Emma, 1860, *Le langage des fleurs*, France, Librairie Théodore Lefèvre et Cie. Éditeur Émile Guérin.
- FAURÉ, Michelle, 1975, *Les Vies Posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE, 10/18.
- FLYS, Carmen, MARRERO, José Manuel y BARELLA, Julia, 2010, *Ecocríticas: Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert.
- GAUTHIER, Michel, 1973, *Profil d'une œuvre, l'Écume des jours*, Paris, Hatier.
- GAYOT, Paul, 2004, "Boris, le satrape", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 37-38, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- GIROUD, Jean-Claude et PANIER, Louis, 1988, *Analyse sémiotique des textes*. Introduction, théorie-pratique, Presses Universitaires de Lyon, linguistique et sémiotique, collection dirigée par C. Kerbrat-Orecchioni, 6e édition.
- GLOWACKA, Dorota, 1988, "Fantasy of water-lily and ice-nine: Metaphor of death in Boris Vian's "L'écume des jours" and Kurt Vonnegut's "Cat's cradle"", *Studia Anglica Posnaniensia*, vol. 21, pp. 235-248, Polonia, Adam Mickiewicz University.
- GOIĆ, Cedomil, 1977, "El surrealismo y la literatura iberoamericana", *Revista Chilena de Literatura*, n° 8 (Apr., 1977), pp. 5-34, Universidad de Chile.
- GÖKALP-ALPASLAN, G. Gonca, 1997, "From tale to novel: a theoretical study on the common features of tale and novel", *Hacettepe University journal of Faculty of Letters* 14/1, pp. 231-241, Ankara, Hacettepe Universitesi.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1980, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", *L'analyse structurale du récit, Communications*, n° 8, pp. 45-86, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- GUÉRIN, Raymond, 2015, *Zobain*. Paris, Bouscart, Gironde: Éditions Finitude.
- GÜNTNER, Franz, 1970, "Le "new criticism"", *Persée. Langue française, La description linguistique des textes littéraires*, n°7, pp. 96-101.
- HAENLIN, Lydie J. 1973, *Analyse rhétorique du discours romanesque de Boris Vian*, State University of New York, Buffalo.
- HAENLIN, Lydie J., 1976, "Les Comparaisons de Boris Vian: éléments d'une rhétorique de dissuasion", *The French Review*, Vol L, n° 2, pp. 278-283, U.S.A.

- HAINAULT, Doris-Louise, 1976, “Boris Vian, peintre verbal de l'Écume des Jours”, *Obliques*, numéro spéciale, 7-8, pp. 129-135.
- HAMON, Philippe, 1972, “Pour un statut sémiologique du personnage”, *Littérature*, n°6, Mai 1972, pp. 86-110. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1957>.
- HANOTEAU, Guillaume, 2004, “Un mythe de Saint-Germain-des-Prés”, *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 25-27, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- HÉBERT, Louis, 2018, *Introduction à l'analyse des textes littéraires: 41 approches*, dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), Version numérique: 6.2, Date de la version: 27/01/2018.
- HUE, Jean-Louis, 2004, *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, avec la direction de Jean-Louis Hue, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- IGLESIAS BOTRÁN, Ana María, 2014, *Y lo cantábamos por ti, historia de Francia a través de sus canciones*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid.
- IRELAND, G. W., 1977, “Discussion, stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian”, *Boris Vian, Colloque de Cerisy*, t I, pp. 219-244, direction Noël Arnaud et Henry Baudin, Paris, Union Générale d'Éditions.
- JARRY, Alfred, 1972, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* in *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, t. I.
- KAUFFMANN, Judith, 1982, “L'Écume des jours : un nénuphar et l'amour”. *Littératures* 6, automne 1982, pp. 83-94., DOI : <https://doi.org/10.3406/litts.1982.1219>.
- KORZYBSKI, Alfred, 1994, *Science and sanity: An introduction to Non- Aristotellansystems and General Semantics* [1933], Connecticut, The Intlomatlional Non-Aristotellan Library. 5 edición.
- KORZYBSKI, Alfred, 1998, “Le rôle du langage dans les processus perceptuels” [1951], *Perception: An Approach to Personality*, Capítulo 7, New York, Ronald Press Company.
- KORZIBSKI, Alfred, 2001, *Manhood of humanity* [1921], Second Edition, New York, Institute of General Semantics.
- KUISEL, Richard, 1993, *Seducing the French: the Dilemma of Americanization*. Berkeley: University of California Press.
- LAFORET, Guy, 1977, “Korzybsky et Boris Vian”, *Colloque de Cérisy*, vol. I, pp. 457-463, Paris, UGE.



- LANUZA, Ana, 2011, *El hombre intranquilo: Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- LAPPRAND, Marc, 1993, *Boris Vian: La vie contre*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa.
- LAPPRAND, Marc, 1993, *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, Canadá, Editorial PU Nancy, Universidad de Victoria, Collection Littérature Française.
- LAPPRAND, Marc, 2004, "Sept mots clés pour expliquer sa postérité", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 7-12, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- LAPPRAND, Marc, 2004, "L'Équarisseur de première classe", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 34-36, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- LAPPRAND, Marc, 2006, *V comme Vian*, Québec, Canada, Presses de l'Université de Laval.
- LAPPRAND, Marc, 2004, "Le procès de la psychanalyse", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 60-63, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- LE BRIS, Michel, 2004, "Du style en toutes choses", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n°6, Novembre 2004- janvier 2005, p. 48, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- LEITE, Jorge Jr., 2019, "Sexo, género y ropas", *Moda, diseño y sociedad*, Cuaderno 76, pp. 63-71, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- LOISEAU, Jean Claude, 1977, *Les zazous*. Paris, Éditions le Sagittaire.
- MARCHAND, Valère- Marie (2009), *Boris Vian le sourire créateur*, Paris, Éditions Écriture.
- MARTIN, Louis Aimé, 1830, *Le langage des fleurs*, Bruxelles, Éditeur Louis Hauman et Compagnie.
- MIDISCLAIRE, Florian, 2020, Boris Vian, *Ça m'apprendra à dire des conneries*, Paris, Mille Et Une Nuits, département de la Librairie Arthème Fayard.
- MOLPECERES, Sara, 2016, "Mar abisal: del Póntos griego a lo sublime romántico. Una aproximación desde la literatura comparada", LÓPEZ, Montserrat, MEZQUITA, M<sup>a</sup> Antonia, *Visiones ecocríticas del mar en la literatura*, pp. 17-31, Biblioteca Benjamin Franklin, Estudios norteamericanos, Universidad de Alcalá.
- MONTECCHIO, Estefanía, 2014, "Sully-Vian: una esquizofrenia autoral aunada por una poética en común". *VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales*.

- Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, pp. 1155-1163. Universidad Católica Argentina.
- MONTECCIO, Estefanía, 2014, “La experimentación genérica: el uso subversivo del roman noir en J’irai cracher sur vos tombes de Boris Vian”, *Revista Laboratorio* N°10. En web: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/184>
- MOREAU, François, 1982, *L’image littéraire, Position du problème*, Paris, Société d’Édition d’Enseignement Supérieur.
- NÁCAR FÚSTER, Eloíno y COLUNGA CUETO, Alberto, 1972: *Sagrada Biblia. Versión directa de las versiones originales*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, Editorial católica.
- NOAKES, David, 1964, *Boris Vian*, Paris, Éditions Universitaires, collection Classiques du XXe siècle.
- ORTNER, Sherry B., 1979, “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”, *Antropología y feminismo*, pp. 109-131, Harris, Olivia y Kate Young (Editoras), Barcelona, Editorial Anagrama.
- ORY, Pascal, 1985, “3. Notes sur l’acclimatation du jazz en France”, *Vibrations, Métissage et musiques métissées*, n° 1, pp. 93-102. En Persée: [https://www.persee.fr/doc/vibra\\_0295-6063\\_1985\\_num\\_1\\_1\\_857](https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1985_num_1_1_857)
- PAGACZ, Laurence, 2012, “Apocalypse écologique dans le roman du XXe siècle: *Ravage* de Barjavel et *La leyenda de los soles* de Aridjis”, *Raison publique*, 2012/2 N° 17 | pages 47 à 63, Presses universitaires de Rennes.
- PALM, Regina, 2018, “All American Girls: Women Pin-Up Artists of the First Half of the Twentieth Century”, *The Journal of Popular Culture*, vol. 51, no. 5, pp. 1092-1112.
- PASTOUREAU, Michel y SIMONET, Dominique, 2006, *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós.
- PESTUREAU, Gilbert, 1976, “Une étude de littérature comparée: Boris Vian, *L’Écume des Jours* et les influences anglo-saxonnes”, *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, n° 47 (October 1976), pp. 85-100, Berghahn Books.
- PESTUREAU, Gilbert, 1976, “Souvenirs de lectures anglo-saxonnes”, *Obliques*, n° 7-8, pp.165-180.
- PESTUREAU, Gilbert, 1978, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, U.G.E.
- PESTUREAU, Gilbert, 1980, “Masques et confidences de Boris Vian”, *L’Esprit Créateur*, Vol. 20, n° 3, *Autobiography in 20th-Century French*, pp. 46-54, The Johns Hopkins University Press.

- PESTUREAU, Gilbert, 1985, *Dictionnaire des personnages de Boris Vian*, Paris, Bourgois.
- PESTUREAU, Gilbert, 1996, "Introduction", *L'Écume des jours, édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau*, pp. 5-11, Paris, Librairie Arthème Fayard, Livre de poche.
- PETERSON, France, 1977, "Boris Vian et la Sémantique Générale", *Colloque de Cérisy*, vol. I, pp. 445-456, Paris, UGE.
- PIMENTEL, Luz Aurora, 1993, "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol.41, n°1, pp. 215-229.
- POMEROY, Sara B., 1987, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Akal Universitaria, Madrid.
- REAL, Elena, 2001, "La creación del espacio surrealista: Mandiargues y Boris Vian", *Surrealismo y Literatura en Europa*, pp. 133-146, editoras: Àngels Santa y Marta Giné, Edicions de la Universitat de Lleida.
- RESTREPO, Eduardo, 2016, *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*, Bogotá, Envió editores.
- REY PEREIRA, M. Esclavitud, 1997, "Forma y función de los procesos de creación verbal en *L'écume des jours* de Boris Vian", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n° 12, pp. 275-289.
- RIDING, Alan, 2011, *Y siguió la fiesta, la vida cultural en el París ocupado por los nazis*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- ROBERTS, Mary Louise, 1996, "Prêt-à-déchiffrer: la mode de l'après-guerre et la "nouvelle histoire culturelle"", *Le Mouvement Social*, 1996/1, n°174, pp. 57-74.
- ROBLES, Martha, 1996, *Mujeres, mitos y diosas*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- ROLLS, Alistair, 1999, *The Flight of the Angels, Intertextuality in Four Novels of Boris Vian*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi R.V.
- ROLLS, Alistair, 2000, "Boris Vian's *L'Écume des Jours*: the pulls of froth and days" *Nottingham French Studies*, Vol. 39, n° 2, pp. 203-212.
- ROLLS, Alistair, 2005, "Silk or nylon: Boris Vian, leg fetishism and the American way", *AUMLA : Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, n° 103, Research Library, pp. 93, University of New Castle.
- ROLLS, Alistair, 2011, "Boris Vian's Eternal Sunshine, or the Truth about Mother's Textuality", *Forum for Modern Language Studies*, Volume 47, Issue 3, July 2011, pp. 289-303.
- ROLLS, Alistair, 2014, *If I say if: the poems and short stories of Boris Vian*, Adelaide, South Australia, University of Adelaide Press.

- ROSS, Kristin, 1995, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press.
- ROUSSO, Henry, 1996, *Les années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard.
- RYBALKA, Michel, 1969, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, Lettres Modernes.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Julio, 1989, *De Minería, Metalúrgica y Comercio de Metales. La Minería no Férrica en el Reino de Castilla, 1450-1610. II*. Salamanca, Gráficas Cervantes S.A. Colección Memorias.
- SARFATI LANTER, Judith, 2016, *L'Écume des jours, présentation, dossier et notes de Judith SARFATI LANTER. Dossier thématique: l'humour*. Paris, Librairie Générale Française, Les classiques pédaogo.
- SARTRE, Jean Paul, 1945, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, coll. Folio essais.
- SARTRE, Jean Paul, 2006, [1945], *El Existencialismo es un Humanismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHOOLCRAFT, Ralph, 2009, "Vian, Sullivan: bon chic, mauvais genres". *Europe*, n° 967-968, noviembre-diciembre, pp. 61-71.
- SCHLESSER, Gilles, 2006, *Le cabaret "rive gauche". De la rose rouge au bateau ivre (1946-1974)*, Paris, L'Archipel.
- SCOTT, J.K.L., 1998, *From dreams to despair. An integrated reading of the novels of Boris Vian*. Amsterdam, Rodopi.
- SIMSOLO, Noël, 2004, "L'hymne de la désobéissance", *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 28-30, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.
- SEVERN, Bill, 1971, *The long and short of it: five thousand years of fun and fury over hair*, New York, David McKay.
- SOLÉ CASTELLS, Cristina, 2009, "Boris Vian dans ses poèmes", *Anales de Filología Francesa*, n°17, pp. 367-377, Universidad de Murcia.
- SONTAG, Susan, 2011, *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas*, Barcelona, Penguin Random House Editorial.
- STIVALE, Jacques J, 1993, "Desire, Duplicity and Narratology: Boris Vian's L'Écume des Jours", *Studies In 20th Century Literature*, vol.17, iss. 2, artículo 10.
- VALCÁRCEL, Eva, 2002, *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, con los contenidos presentados al V Congreso internacional de la AEELH, Universidade da Coruña.

- VÁZQUEZ, Carmelo, HERVÁS, Gonzalo, RAHONA; Juan José, GÓMEZ, Diego, 2009, “Bienestar psicológico y salud: Aportaciones desde la Psicología Positiva”, *Anuario de Psicología Clínica y de la Salud*, nº5, pp.15-28, Universidad Complutense de Madrid.
- VERNEUIL, M. P., 1897, *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs*, Paris, Librairie Renouard.
- VIAN, Boris, 1962, *L'arrache cœur*, Paris, Société des Éditions Jean-Jacques Pauvert, Livre de poche.
- VIAN, Boris, 1962, *L'Herbe Rouge*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- VIAN ; Boris, 1969, *Textes et Chansons*, Paris, Collection 10/18.
- VIAN, Boris, 1972, *Cantilènes en gelée*, Paris, collection particulière Úrsula Vian Kübler, Cohérie Boris Vian.
- VIAN, Boris, 1987, *Cent sonnets*, Paris, Christian Bourgois.
- VIAN, Boris, 1996, *Je voudrais pas crever*, Paris, Éditions Fayard, Livre de Poche.
- VIAN, Boris, 1996, *L'Écume des Jours* [1947], Notations de Gilbert Pestureau, Paris, Société des Éditions Jean-Jacques Pauvert. Livre de poche.
- VIAN, Boris, 1996, *La Belle Époque (Variétés)*, Édition établie, revue, augmentée, préfacée et annotée par Claude Rameil, Paris, Éditions Christian Bourgois et Cohérie Boris Vian.
- VIAN, Boris, 1997, *Blues pour un chat noir et autres nouvelles*, Paris, Société des Éditions Jean-Jacques Pauvert, Livre de poche.
- VIAN, Boris, 1997, *L'Automne à Pékin* [1947], in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes. LGF, [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau], pp. 207-421.
- VIAN, Boris, 2009, *L'Automne à Pékin*, [1947]. Lonrai, Les Éditions de Minuit.
- VREE, Freddy de, 1961, *Blues pour Boris Vian*, Anvers, De Tafelronde.
- VREE, Freddy de, 1965, *Boris Vian*, Paris, Le Terrain Vague.
- WALTERS, Jennifer R., 1972, “The Disquieting Worlds of Lewis Carroll and Boris Vian”, *Revue de Littérature Comparée*, nº 46, 2. ProQuest pp. 284-294.
- WEBER, Jean-Paul, 1966, “L'analyse thématique: hier, aujourd'hui, demain”, *Études françaises*, 2, numéro 1, pp. 29-72, Les Presses de l'Université de Montréal.
- WEINSTEIN, Arnold, 1997, “The Unruly Text and the Rule of Literature”, *Literature and Medicine, suppl. Special Issue: Unruly Texts*. Tomo 16, nº 1, pp. 1-22, Baltimore.
- YEO, Syn Kok, ALI, Ahmed Y. Ali, HAYWARD, Olivia A., TURNHAM, Daniel, JACKSON, Troy, BOWEN, Ifor D. and CLARKSON, Richard, 2016, “ $\beta$ -Bisabolene, a Sesquiterpene from the Essential Oil Extract of *Opoponax* (*Commiphora guidottii*),

Exhibits Cytotoxicity in Breast Cancer Cell Lines”, *Phytotherapy Research*, n° 30, pp. 418–425, published online 15 December 2015 in Wiley Online Library (wileyonlinelibrary.com). DOI: 10.1002/ptr.5543.

ZACCONE, Pierre, 1856, *Nouveau langage des fleurs, avec la nomenclature des sentiments dont chaque fleur est le symbole et leur emploi pour l’expression des pensées*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie.

ZDATNY, Steve, 2007, “La coiffure dans les années 1950 et 1960”, VEILLON, Dominique et al., *La mode des sixties, Autrement, “Mémoires/Histoire”*, pp. 115 - 129.

ZELLER, Florian, 2004, “L’écrivain d’adolescence”, *Les Collections du Magazine Littéraire*, n° 6, Novembre 2004- janvier 2005, pp. 41-42, Lille, S.A.S. Magazine Expansion.

## Sitografía

*Diagonal.net*, “Dos Chloes, Vian y El Duque”, 11-11-2009, URL: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/dos-chloes-vian-y-duque.html> [Fecha de consulta: 14-12-2020].

DÍEZ, Hernán, 13-8-2009, “¿Qué es la literatura?”, URL: [http://margendelectura.blogspot.com/2009/08/que-es-la-literatura-una-aproximacion\\_12.html?m=1](http://margendelectura.blogspot.com/2009/08/que-es-la-literatura-una-aproximacion_12.html?m=1) [Fecha de consulta: 25-01-2019]

DUCHEN, Claire, 1995, “Une femme nouvelle pour une France nouvelle?”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire. 1 | 1995 Résistances et Libérations France 1940-1945*. [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2005, URL : <http://journals.openedition.org/cli0/520> [Fecha de consulta: 07/3/2020]

JALBERT, Delphine, 2014, “L’écume des jours – Boris Vian”, *Shut and Play the books*, URL: <http://www.shutupandplaythebooks.com/lecume-des-jours-boris-vian/> [Fecha de consulta: 13-01-2019]

GIMÉNEZ, Diego, 25-7-2012, “Fernando Pessoa, Jean Sol Partre y la espuma profunda”, *Entre Fragmentos*, URL: <https://entrefragmentos.wordpress.com/2012/07/25/fernando-pessoa-jean-sol-partre-y-la-espuma-profunda/> [Fecha de consulta: 13-01-2019]

*Espace Lettres*, 23-04-2015, “L’écume des jours de Boris Vian : séance 2 : étude du paratexte et analyse du 1er extrait : l’incipit”,

URL:<https://espacelettres.wordpress.com/2015/04/23/lecume-des-jours-de-boris-vian-etude-du-paratexte-l-a-incipit> [Fecha de consulta: 2-01-2019]

*Les Nouveaux Chemins de la connaissance*, 13-05-2009, publicado el 26-10-2016, “L’absurde (3/5): Boris Vian”, en el canal *Rien ne veut rien dire* con el invitado: Marc Lapprand (professeur de littérature à l’université de Victoria, Canada), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HwLfGz5A0xA> [Fecha de consulta: 18-01-2019]

*BORIS VIAN (1920-1959) – Une vie, une œuvre*, 22-05-1997, publicado el 31-03-2017, en el canal *Rien ne veut rien dire*, émission diffusée sur France Culture, par Simone Douek, et Anna Szmuc, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hAXTMt0-0> [Fecha de consulta: 25-01-2019]

*Boris VIAN – Un siècle d’écrivains : 1920-1959*, 19-6-1996, publicado el 13-5-2017 por Arthur Yasmine, canal Éclair Brut, Émission « Un siècle d’écrivains », numéro 77, diffusée sur France 3, réalisée par Marika Princey et Bernard Gonner, URL:[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZJbFPfcz9U](https://www.youtube.com/watch?v=_ZJbFPfcz9U) [Fecha de consulta: 24-2-2019]

*Larousse.fr*, Direction Générale: Isabelle Jeuge-Maynard, Direction Éditoriale: Carine Girac-Marinier, Claude Nimmo, Julie Pelpel-Moulian, Direction numérique: Vivien Chantepie, URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cume/27798?q=%C3%A9cume#27651> [Fecha de consulta: 7-3-2019]

*U.S. National Archives*, 24/7/2020, “America’s founding documents”, URL: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> [Fecha de consulta: 28-12-2020].

*Web Études Littéraires*, URL: <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/syllepse.php> [Fecha de consulta: 3/2/2020]

## **Tesis**

BEN-CNAAN, Nimrod, 2008, *A Comparative Study of Tropes of Cultural Pessimism in Postwar Britain and France*, tesis dirigida por University College London (UCL), UMI Dissertation Publishing, published by ProQuest LLC 2013.

- BROOKS, James Edward Eugene, 1973, *The function of myth in the novels of Boris Vian*, The Ohio State University, Ph.D. Language and Literature, modern, University Microfilms, a Xerox Company.
- CATSIKIS, Phyllis Joyce, 2009, *A brilliant burst of botanical imagination: Proserpina and the nineteenth-century evolution of myth*, tesis presentada en la Universidad de Glasgow, UK, publicada por Glasgow Theses Service.
- CHAPERON, Sylvie, 1996, *Le creux de la vague. Mouvements féminins et féminismes 1945-1970*, Volume 1, 2, Florence, Institut Universitaire Européen Département d'Histoire et Civilisation
- CORTIJO TALAVERA, Adela, 2002, *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*, Universidad de Valencia.
- MARGALEF, J.M., 1989, *La construction du personnage*, « *L'Écume des jours* », Universidad de Murcia.
- MARTÍN-PINTADO, 1981, *Contribución al estudio de Boris Vian*, Universidad Complutense de Madrid.
- MONTECCHIO, Estefanía, 2012, *Asimilación, caricatura, implosión: clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan*, tesis de Licenciatura, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras.
- PAJONA, Cécile, 2019, *Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, Université Côte d'Azur. Accesible desde web: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02178962/document> [Consultada 09/04/2019]
- PENHALE, Christine, 2017, *No Delicate Flower: Victorian Floral Symbolism's: Mediation of Social Issues in Selected Works of Elizabeth Barrett Browning, Alfred Tennyson, John Ruskin, and Isabella Bird Bishop*, University of Western Ontario, USA, Electronic Thesis and Dissertation Repository. 4990.
- RAMOS GASCÓN, Manuel, 1996, *El concepto de identificación de Alfred Korzybski: incidencia en el proceso terapéutico*, tesis presentada en Valencia, Facultad de Psicología, Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamientos psicológicos.