

Revisión del “espacio autobiográfico” en la narrativa de Boris Vian

Review of the “autobiographical space” in Boris Vian’s narrative

ADELA CORTIJO TALAVERA
Universitat de València
Adela.Cortijo@uv.es

Abstract

This article addresses the difficulty of establishing limits and categories between reality and fiction in the narrative work and the “writing of the self” by Boris Vian, in relation to the principles of the Pataphysics College to which he belongs. For this, through the concept of “autobiographical space” of Lejeune, which outlines and modifies his theory previously exposed in the *Pacte autobiographique*, we will focus on the techniques of the language-universe that plays with the principle of identity through the pseudonyms, the self-citation and the novelistic transpositions of friends and acquaintances who, masked, are participants in the vicissitudes of their fictional world in which the borders between the lived and the imagined are blurred without ceasing.

Key-words

Boris Vian, autobiographical space, pseudonym, self-citation.

Résumé

Cet article aborde la difficulté d’établir des limites et des catégories entre la réalité et la fiction dans le travail narratif et “l’écriture du moi” de Boris Vian, en relation avec les principes du Collège de ‘Pataphysique auquel il appartient. Pour cela, à travers le concept “d’espace autobiographique” de Lejeune, qui modifie sa théorie précédemment exposée dans le *Pacte autobiographique*, nous allons cibler sur les techniques du langage-univers vianien qui joue avec le principe d’identité à travers les pseudonymes, les autocitations et les transpositions romanesques d’amis et de connaissances qui, masqués, participent aux péripéties de leur monde fictif dans lequel les frontières entre le vécu et l’imaginé s’estompent sans cesse.

Mots clé

Boris Vian, espace autobiographique, pseudonyme, autocitation.

1. El espacio autobiográfico

Operar con la noción de *espacio autobiográfico* consiste en hacer acopio de un conocimiento biográfico de mayor o menor envergadura que permita relacionar o establecer contactos entre los episodios de la vida del autor o autora y las intrigas o los sucesos de su obra narrativa. En el caso de Boris Vian y de su cosmovisión ‘patafísica’¹ de con/fusión total de la vida y la obra, de la realidad y la ficción, abordaríamos un proceso claro de deslizamiento de la escritura del yo hacia la ficcionalidad. En ese sentido, Vian sería, una vez más, un adelantado a su tiempo pues, como apunta Eakin, a partir de los años setenta se produce “un desplazamiento de la concepción del hecho autobiográfico desde una inicial fidelidad absoluta a la referencialidad hasta [...] la asunción de esta escritura como una ficción más” (Eakin, 1992: 40).

Un gran especialista del tema, Georges May, llegó a afirmar en su ensayo *L'autobiographie* (1979) que no existe “una definición viable del objeto de estudio”. (May, 1989: 10). Puesto que cuando se habla de la escritura de uno mismo se está haciendo referencia a una realidad compleja y multiforme susceptible de ser analizada desde diversos prismas². Los trabajos críticos de James Olney consideran la existencia de tres etapas en la historia de la teoría autobiográfica: la centrada en el “bios”, la del “autos” y una tercera fase, en la que nos encontramos en la actualidad, que pone el énfasis en el “graphé”, lo cual aleja la escritura de la idea de referencialidad al considerar que lo esencial de la autobiografía es que en ella todo autor se crea –no se reconstruye ni se interpreta– a sí mismo. El belga Paul De Man, seguidor de Derrida, ha sido uno de los teóricos que más ha defendido esta idea, y ha argumentado que no existen diferencias absolutas entre los textos ficcionales y los autobiográficos. Y es que, como advierte José María Pozuelo Yvancos al comentar su teoría, “no es el referente quien determina la figura, sino [...] que es la figuración la que determina el referente” (Pozuelo Yvancos, 2006: 37), por lo que parece que no hay tanta posibilidad formal de distinguir entre la ficción y la autobiografía.

En este punto, el hecho de referirnos al estudio de la narrativa de Boris Vian, que pu-

1 Boris Vian fue Sátrapa de la Orden de la Grande Gidouille del Colegio de ‘Patafísica. Este ilustre Colegio se creó en Francia, en 1948, tras la Segunda Guerra Mundial, como homenaje a la figura de Alfred Jarry y como derivación tardía de la escuela surrealista. Los miembros del Colegio de ‘Patafísica están fuertemente jerarquizados. Tienen sus ritos, sus ceremonias, sus fiestas, sus banquetes, sus lugares sagrados y sus publicaciones. Entre los sátrapas más conocidos se encuentran: Boris Vian, Queneau, Max Ernst, Marcel Duchamp, los hermanos Marx, la 4ª república, Joan Miró, Prévert y su perro Ergé, Man Ray, Roland Topor, Mac Orlan, Escher y Watanabé, el traductor al japonés de Rabelais. Los miembros de este Colegio se entregan al estudio de ciencias inexactas e imaginarias tales como la “Erótica y pornosofía”, la “Velocipodología”, la “Sideracromanía”, el “Alcoholismo estético”, el “Aniñamiento voluntario e involuntario”, la “Cinematografía y Onirocrítica” o la “Mitografía de las ciencias exactas y de las ciencias absurdas”. *Vid. Les très riches heures du Collège de ‘Pataphysique* (2000) de Thierry Foulc.

2 Como advierte Javier Sánchez Zapatero en su artículo “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica” publicado en 2010 en la revista *Ogigia*, nº 7.

blicó sus novelas y relatos entre los años 1946 a 1953, sirve para mostrar la coyuntura de un ejercicio surrealista de la escritura del yo que se anticipa a su tiempo y participa de la tercera fase de confusión. Y, al mismo tiempo, el reto o la apuesta de este trabajo es el de revisitar una noción, la de espacio autobiográfico, que en sí ya da idea de la naturaleza problemática y proteiforme de las etiquetas acuñadas al tratar de definir y discernir la autobiografía de la ficción.

Este concepto acuñado por Philippe Lejeune en su *Pacte autobiographique*³ (1975) –en un capítulo dedicado a Gide: “Gide et l’espace autobiographique” pp. 165-196– nos sirve para observar y analizar desde otro enfoque su producción narrativa, sus relatos y novelas que revelan, todos ellos, aspectos vitales de este autor. De modo que, el sustrato que abona estas reflexiones pertenece casi en exclusiva a la obra teórica de Lejeune. Autor, entre otras obras, de: *L’Autobiographie en France* (1971), *Le Pacte autobiographique* (1975), *Je est un autre* (1980) y *Moi aussi* (1984)⁴. En nuestro estudio hemos tenido en cuenta otros trabajos sobre la autobiografía en Francia como, por ejemplo: *Propos sur l’autobiographie* (1994) de Jacques Borel, *Le journal intime* (1986) de Alain Girard, *L’autobiographie* (1979) de Georges May, *Entre moi et moi* (1977) de Georges Poulet o *Narcisse romancier* (1973) de Jean Rousset. Ensayos centrados en la historia del “género”, en el estudio de sus inicios, su evolución, de los distintos autores de obra autobiográfica en el siglo XX o en las diversas técnicas de los autobiógrafos; así como en las distintas características de las categorías o sub-géneros autobiográficos: diario íntimo, memorias, confesiones o novela autobiográfica, entre otros. La lista de autores, obras y revistas especializadas cuyo campo de estudio versa sobre la autobiografía es prolija y diversa. Para este estudio hemos optado, intencionadamente, por no hacer uso de una noción intercesora o amparadora como es la de la “autoficción” –neologismo introducido por Serge Doubrovsky en 1977 para referirse a su novela *Fils*– que soluciona con su “pacto oximorónico” o “pacto ambiguo” la paradoja de unir o conectar la ficción a la realidad.

A pesar de que la producción narrativa de Vian alcanza en el tiempo hasta 1953, fecha de publicación de su última novela *L’Arrache-cœur*, se trata de un autor precursor o visionario ya que su “escritura del yo” no pertenece a la primera etapa de la escritura autobiográfica centrada en la mirada hacia atrás y en la expresión, al final de una vida o de una carrera, de un balance vital. Más bien, la narrativa de Boris Vian debe aprehenderse desde la perspectiva de la última etapa, que se desarrolla a partir de los años 1970 y en la que los límites entre ficción y autobiografía fluctúan y en ellos se diluye la exigencia de veracidad.

Es cierto que en *Le Pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune estipulaba la necesidad de un acuerdo de lectura, de un pacto de veracidad entre la trinidad autor-narra-

3 Ensayo célebre, escrito en 1972 y publicado en la revista *Poétique* n.º 14, en 1973. Fue retomado casi sin modificaciones en 1975 en el volumen que lleva el mismo título *Le Pacte autobiographique*, Seuil coll. “Poétique”.

4 Autor también de ensayos como *Exercices d’ambiguïté, lectures de “Si le grain ne meurt”* (1974) y de *Lire Leiris, autobiographie et langage*. (1975). Así como de numerosos artículos sobre autobiografía.

dor-personaje y el lector. Pacto que se establecía cuando el autor clarificaba o expresaba abiertamente –normalmente en el paratexto– su proyecto autobiográfico. En esta obra definía la autobiografía como género, en tanto que... “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1984: 14) Definición reconsiderada en *Moi aussi* (1984), obra escrita diez años más tarde y en la que, una primera parte estaba dedicada a revisar su ensayo precedente, *Le Pacte autobiographique*. De manera que, *Moi aussi*, publicado después de *Le Pacte autobiographique* (1975) y de *Je est un autre* (1980), fue una especie de oportunidad que se dio Lejeune a sí mismo de rectificar, de no mostrarse tan dogmático y de abrirse a otras posibilidades. Se trataba –puesto que la experiencia y la actividad literarias así lo exigían– de ampliar ese género narrativo en principio vital y no ficcional y de cuestionar nociones que había instaurado en *Le Pacte autobiographique*, tras haber publicado *L’Autobiographie en France*. Consideraba, por ejemplo, el riesgo que comportaba “[...] opposer nettement des choses assez proches (comme l’autobiographie littéraire et certains romans autobiographiques)” (Lejeune, 1984: 16).

Le mot “autobiographie” a été importé d’Angleterre au début du XIX^e siècle, et il a été employé dans deux sens voisins, mais tout de même différents. Le premier sens (que j’ai choisi) est celui qui propose en 1866 Larousse: “Vie d’un individu écrite par lui-même” Larousse oppose l’autobiographie, qui est une espèce de confession, aux Mémoires, qui racontent des faits qui peuvent être étrangers au narrateur. Mais, *largo sensu*, “autobiographie” peut désigner aussi tout texte où l’auteur semble exprimer sa vie ou ses sentiments, quelle que soit la forme du texte, quel que soit le contrat proposé par l’auteur. Moins connu que Larousse, Vapereau a très bien explicité ce sens dans son *Dictionnaire universel des littératures* (1876): AUTOBIOGRAPHIE [...] œuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l’auteur a eu l’intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d’exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments. (Lejeune, 1984: 18).

Es fácil percibir las diferencias de la definición de Vapereau, del siglo XIX, con la definición que elige Lejeune en *Le Pacte autobiographique*, donde es fundamental el hecho de que la autobiografía se limite a un género narrativo y que el autor exprese su intención de hablar de sí mismo, al establecer un “pacto” *a priori* con el lector. Pero en *Moi aussi*, Lejeune –como ya hemos señalado– desdibuja los contornos, destruye las fronteras, borra las líneas divisorias y, como el propio título indica, asegura que, en realidad, todo escritor habla de sí mismo cuando escribe y bucea en su materia vital.

Tout au long du “Pacte”, j’ai fait comme si l’étiquette “roman” (aussi bien dans les sous-titres génériques que dans le discours critique) était synonyme de “fiction”, par opposition à “non-fiction”, “référence réelle”. Or “roman” a aussi d’autres fonctions: il désigne la littérature, l’écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage (Lejeune, 1984: 20).

De forma que intenta resolver la contradicción establecida al unir los términos de “novela autobiográfica” ya que, según la definición de autobiografía, con su imperativo de veracidad, ésta parecía ser incompatible con un género acusado, desde el siglo XVII, de “mentiroso”. Lejeune observa la posibilidad o la viabilidad de la novela autobiográfica, al hacer desaparecer “[...] l'épineux problème des différences qui existent entre autobiographie et roman” (Lejeune, 1984: 37). Se cuestionan así los conceptos absolutos y comienzan a aceptarse las soluciones híbridas:

“[...] l'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien” (Lejeune, 1975: 25). À la relecture, je suis frappé par la contradiction qui éclate entre cette position initiale, absolue et arbitraire et l'ensemble des analyses qui suivent, et qui établissent, au contraire, à partir du tableau de la p. 28 et plus loin grâce à la notion “d'espace autobiographique”, l'existence d'ambiguïtés et de degrés. (Lejeune, 1984: 20).

Como vemos, parece que Lejeune se retracta y considera que, a pesar de haber sido tajante en sus definiciones teóricas, la producción literaria y el concepto de “espacio autobiográfico” lo desmienten. Ese espacio es una dimensión construida gracias a todas las referencias explícitas o/y descubiertas o/e intuitas de la vida o de la realidad existencial del autor. Se conforma gracias a los datos que el autor ofrece en su obra sobre sus vivencias y al hecho de que el lector conozca su biografía para analizar y llegar a comprender mejor algunos aspectos temáticos o técnicos de su producción.

En ocasiones, hay aspectos de la vida de un autor –que conocemos por sus declaraciones, sus escritos autobiográficos: diarios, correspondencia privada, memorias, biografías–, que aparecen transpuestos en la ficción y abren una dimensión que permite al lector descubrir elementos reales y entender sus obras desde otra perspectiva. La existencia de motivos y temas que reaparecen constantemente son reflejo de las obsesiones del autor y el “espacio autobiográfico” sería la red de textos y hechos que las permiten visualizar. Quizá, en lugar de ser considerada como un género definido y limitado, la autobiografía o, en concreto, el espacio autobiográfico, pudiera ser entendido como una especie de entidad abstracta o fantasmal, siempre presente en el momento de la escritura.

Lejeune es consciente de ello: “Mon formalisme, exactement comme celui que je reprochais à Todorov de pratiquer (Lejeune, 1975: 328), est une stratégie idéaliste...” (Lejeune, 1984: 30). “Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister. Peut-être, en la décrivant, ai-je pris à mon tour mon désir dans sa réalité, qui est d'être partagé par un grand nombre d'auteurs et de lecteurs” (Lejeune, 1984: 31).

La autobiografía deja de ser algo real, tangible y absoluto, y se muestra como un ámbito lleno de matices y posibilidades. En los siglos XX y XXI, llegamos casi a la conclusión de que toda escritura es en parte autobiográfica, ya que si las sensaciones son descritas así y no de otro modo, es porque en la escritura está implicada la cosmovisión del escritor.

La realidad es creada siempre *a posteriori* por el individuo que la percibe, a través de un mecanismo intelectual y sensible, luego analizar la forma en que la percibe es ya mostrar a ese individuo. Tratar de contar la verdad es imposible porque no existe la univocidad y todo depende de la focalización que se privilegie. De ahí deriva el hecho de que una novela, un género de ficción, pueda acercarse al relato verdadero de una experiencia vivida mientras que un documento –como un testimonio con valor histórico, una correspondencia que se considera auténtica o un diario escondido y encontrado tras la muerte del autor– puede estar plagado de incoherencias, de inexactitudes o de mentiras.

2. La idea de autor respecto a la escritura del yo

La autobiografía juega con e incluye la idea de “auto/r” y pone de relieve una faceta de la literatura rechazada desde la crítica de vanguardia durante el siglo XX. Hacemos referencia, evidentemente, a la idea de autor y sobre todo a las relaciones establecidas entre el autor y la obra, una cuestión difícil de abordar, en un siglo formalista que negó dicha relación, que optó por una línea de estudios específicos referidos únicamente al texto, despreciando la consideración de las posibles influencias de la biografía del escritor en su obra. Esta línea teórica, desde el formalismo ruso y el estructuralismo, puso en tela de juicio uno de los pilares tradicionales de la historia de la literatura: el estudio de la vida del novelista en tanto que recopilación de datos y fechas. Pues como decía Genette: “Les deux cariatides de l’ancien “savoir” littéraire se nommaient, on s’en souvient peut-être: l’homme et l’œuvre.” (Genette, 1969: 156). Pero, una vez superada esta práctica historiográfica inoperante, la negación total de la relación entre el mundo vital y el mundo ficticio de un autor puede parecer tan reduccionista como lo anterior. En ocasiones no será necesario conocer en detalle la vida del autor para dilucidar aspectos temáticos o estructurales de la obra, otras veces será interesante o divertido conocerla y otras resultará imprescindible. En la cuestión que nos ocupa, respecto a la interpretación de la obra narrativa de Boris Vian, nos situaríamos en la primera posibilidad, porque la gran variedad de su obra, los numerosos géneros y registros que ha trabajado están en consonancia con una vida muy productiva desde el punto de vista artístico, dedicada a explotar al máximo todos los medios que tenía a su alcance o a suplir los que no tenía. Boris Vian fue un verdadero hombre orquesta que mostraba su vida en sus obras y que, a su vez, nutría y colmaba su vida con sus obras. Por su carácter marcadamente polifacético, Boris Vian parece mantener un cierto espíritu humanista pues combina la angustia vital del hombre moderno –tanto el del siglo XVI como el del siglo XX–, con una superactividad y un movimiento vertiginoso en su creación. Por ello su imagen nos devuelve la de los genios del Renacimiento, la de Pico della Mirandola, y la de los del siglo XX, en los que la autobiografía marca una pronunciada tendencia de individualismo en el arte.

En su artículo “Tentative de brouillage des cartes⁵”, Boris Vian responde con acidez al artículo de Raymond Guérin –publicado en enero de 1954–: “Moutons de Panurge”. Artículo en el que este encargado de la rúbrica literaria de *La Parisienne*, acusaba a los lectores de dejarse llevar por la publicidad y no por “[...] nous autres littérateurs ou lecteurs experts” y a los editores por crear productos de mercado. Vian consideraba que, por un lado, ya era suficiente con que el público leyera y que, por otro lado, los hombre de letras –entre los que se incluía– debían ser considerados como los demás mortales: “[...] nous ne valons pas mieux, ni moins, que le public”.

Vian reprochaba, en ese artículo a Raymond Guérin, lo siguiente:

Croyez-vous d’ailleurs que ce public que vous accusez de ne pas s’initier –c’est-à-dire de ne pas se spécialiser (dangereux reproche, Raymond)– ne le soit pas beaucoup plus que vous ne le croyez? Quelle erreur est la vôtre. Le malheur, c’est que le public est parfaitement initié, mais à la littérature de son choix Et là vous n’êtes pas de force [...] La montagne et Mahomet, quoi. Trois millions de types? Ça serait plus rationnel de vous initier, vous. Ou alors qu’on ne parle plus d’initiation (moi, j’étais pas du tout pour) (Vian, 1996: 113).

Vian siempre hará la apología del gran público y de los géneros considerados “menores” como la novela policiaca o de ciencia ficción en literatura o la canción de rock en música. Boris Vian no sólo tiene una actitud bastante reticente respecto a la crítica y el papel que juega el crítico literario sino que, también, en su concepción de la literatura no deja de lado completamente la visión del autor a la hora de considerar una obra:

Or, figurez-vous, Marcassin que j’aime, [c’est de l’ironie] que s’il est une chose que l’on peut faire, c’est justement apprendre. 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, Marcassin de mon coeur, 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 d’aimer l’homme⁶. (Vian, 1997: 1288)

De alguna forma, Boris Vian se refiere aquí a un punto de contacto en la relación simbiótica entre realidad y ficción, entre la vida de un ser real y la de un personaje, un ser de tinta y papel o un “vivant sans entrailles”, entre un espacio real y un decorado. Y este paso fronterizo no puede ser relegado, sin más, a un segundo plano. Como Boris Vian aseguraba

5 Artículo publicado en *La Parisienne*, revista literaria mensual dirigida por J. Laurent y A. Parinaud, en la que Boris Vian colaboró en alguna ocasión con total independencia y no sin cierta audacia. Este artículo está recogido en el capítulo “Sur la littérature et la fonction de l’écrivain”, junto a *Je ne voudrais pas crever* y algunas cartas de Vian dirigidas al Colegio de ‘Patafísica con prólogo y notas de Noël Arnaud.

6 Son palabras de Boris Vian que aparecen en un fragmento de un artículo publicado en *Jazz Hot*, fechado en noviembre de 1953, –año en el que publica su última novela– en el que Boris Vian se dirige a un lector insufrible llamado Marcassin. Artículo que ha sido recogido por Gilbert Pestureau en los *Écrits sur le jazz*.

en el prólogo esbozado y abandonado de *L'Arrache-coeur* (1953): “Toute ressemblance avec des événements, des personnalités ou des paysages réels est vivement souhaitée. Il n’y a pas de symboles et ce qui est raconté ici s’est effectivement passé” (Vian, 1999 vol.4: 276).

Incluso un estructuralista como Genette reconocía, en el caso de Proust, en la segunda parte de *Figures III*, la importancia de la dimensión autobiográfica atisbada en la empresa de *La Recherche*:

Une perspective assez troublante établit ainsi entre la vie et l’œuvre, qui donne une saveur inhabituelle aux recherches sur les “sources” et les “modèles”. [...] Balbec, c’est Trouville, c’est Dieppe, c’est Cabourg, c’est Évian. [...] Toutes ces transformations, ces substitutions, ces scissions, et ces fusions imprévisibles, sans compter ce qui reste dans le secret des carnets inédits, ajoutent au palimpseste proustien des profondeurs presque insondables (Genette, 1966: 64).

Sólo que Genette, en el caso de Proust, no habla de “espacio autobiográfico” sino de “palimpsesto”, de manera que la biografía o la vida conocida del autor no sería más que un entramado de textos paralelos, compuesto de hechos reales, que formaría junto a otros la red de la obra proustiana.

°Mauron [...] comme Proust, il distingue un “moi créateur” et un “moi social”, qui ne se communiquent entre eux qu’à travers le mythe personnel, lui-même relié à l’inconscient. Il voit dans la création artistique non pas une expression directe de l’inconscient, mais une sorte d’auto-analyse implicite, ou de régression contrôlée vers les traumatismes originaires et les stades infantiles, un second examen d’inconscience, dans lequel le “moi orphique” jouerait poétiquement le rôle de synthèse tenu ailleurs par l’analyste entre la conscience et l’inconscient. Cette descente aux Enfers intérieurs est la version psychocritique du même Orphée (Genette, 1966: 136).

3. El espacio autobiográfico en Boris Vian

No existe un pacto autobiográfico en Boris Vian, en ninguna de sus obras de ficción encontramos la declaración de que ese texto contenga elementos autobiográficos –quizá él pensaba que esa aclaración no era necesaria–. Sin embargo, sí nos ha dejado textos como cartas privadas⁷, fragmentos de un diario íntimo: el *Journal à rebrousse poil* y otros escritos sobre su vida personal. Algunos fragmentos de ese diario, escrito entre el 10 de noviembre de 1951 y el 11 de febrero de 1953, fueron recogidos por Noël Arnaud en *Les vies parallèles de Boris Vian* (1966).

Y si nos basamos en esos textos, en sus artículos de opinión en la prensa –como los de la revista *Constellation*– y en otras obras como el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* (1950),

⁷ Boris Vian conservó la abundante correspondencia que estableció con su madre cuando estuvo en Angoulême durante el curso de 1939-40, o las cartas dirigidas al Collège de ‘Pataphysique, o bien las cartas dirigidas a Latis o a Jacques Bens.

en el que Vian adoptaba el papel de memorialista del esplendor de ese barrio existencialista... Y si, además, conocemos las numerosas biografías escritas sobre Boris Vian, que corroboran y completan los datos aportados por *Les vies parallèles de Boris Vian* de Noël Arnaud⁸. Si tenemos en cuenta todas esas fuentes de información, podríamos entonces conseguir descifrar toda una serie de datos en clave y observar los guiños y alusiones a su experiencia personal que se revelan en sus relatos y en sus novelas. Según Noël Arnaud (1981: 47-48), el hecho de que los personajes de las novelas –y sobre todo de los relatos– de Boris Vian tengan un claro referente real puede no traspasar lo anecdótico. Pero nosotros sugerimos que la constante auto-citación vianesca es relevante porque sirve para crear un vínculo en su producción, configura un universo propio y responde al proyecto lúdico de su literatura. Cuando el propio autor y sus conocidos se esconden bajo máscaras en la ficción estamos ante un rasgo carnavalesco que forma parte de su concepción rabelesiana, carrolliana, ubuesca y ‘patafísica de la literatura. En cualquier caso, no podemos ser negligentes con el hecho de que su narrativa fuera en clave ya que parecía que Boris Vian hubiese incluido su universo personal en un mundo expresamente insólito, onírico o fantástico, paralelo al nuestro, alejado y próximo al mismo tiempo. Un “langage univers⁹” construido con ladrillos-palabras, con figuras tomadas en sentido literal, con neologismos descriptivos y con su propio bestiario de perros, gatos y ratones parlantes como en los *cartoons* –desde la *souris* de *L'Écume des jours* (1947) al Sénateur Dupont de *L'Herbe rouge* (1950)– en un universo chiflado en el que se pasean sus amigos y enemigos, Partre y la Duchesse de Bovouard, su primera mujer, Michelle o su inseparable compañero el Major... Boris Vian confeccionó un tipo de literatura a contracorriente –como su rueda elástica– justo en un contexto que no parecía el más propicio para ese tipo de visión literaria. Una época difícil, de postguerra, en la que en el panorama de la *intelligentsia* francesa imperaban las inquietudes existencialistas y se gestaban los escritos incipientes del Nouveau Roman. Inquietudes que Vian compartía pero que expresaba a su modo, pues ciertamente colaboró con la revista *Les Temps modernes* de Sartre, Simone de Beauvoir y Merleau Ponty con sus *Chroniques du Menteur* pero no es menos cierto que, en una perpetua mezcla de la realidad con el deseo, asesinó en *L'Écume des jours* a Jean-Sol Partre, extirpando su corazón poliédrico con un *arrache-coeur*.

En una conversación transcrita entre Paul Braffort y Pierre Kast, dos amigos de Vian, Paul Braffort decía: “Vian voulait tout mettre dans ses livres, lui y compris. À la lumière des contradictions de Sartre dans ce domaine du romanesque, on peut se demander si le biographique n’a pas continué de jouer un rôle plus important qu’on ne le croit dans la vie littéraire depuis la Libération¹⁰.” (Duchateau, 1984: 6)

8 Cabría mencionar la biografía de Philippe Boggio, *Boris Vian*. (1995) o la de Marc Lapprand, *V comme Vian* (2006).

9 Término y concepto acuñado por Jacques Bens en un prólogo a *L'Écume des jours*.

10 Esta conversación, tuvo lugar durante una comida, en junio de 1983, y fue recogida por J. Duchateau como prólogo a su artículo “Petite histoire –portative– du roman français, de *La princesse de Clèves* à Boris Vian”, publicado en la revista *L'Arc* cuyo número 90 fue dedicado íntegramente a *Boris Vian*.

Henri Baudin en *Boris Vian ou la poursuite de la vie totale* (1966) afirmaba que Boris Vian no perseguía el mismo fin que Proust. Con su novela *L’Herbe rouge* (1950) Vian parecía demostrar que a él sólo le interesaba volver al pasado para poder conjurarlo y destruirlo. En esta novela con tintes de ciencia ficción, en la que Vian homenajea a Wells, el personaje protagonista, Wolf, alter ego o transposición novelesca de Vian –ingeniero de metro ochenta, rubio y de ojos azules– inventa una nave-máquina del tiempo para viajar a otra dimensión, a diferentes momentos de su pasado, en los que se encuentra y se entrevista con una serie de personajes fantasmagóricos, en una especie de caricatura del psicoanálisis. Esos personajes le hacen preguntas, a modo de terapia, para que pueda reencontrarse consigo mismo, pero al final solo le sirven para deshacerse poco a poco, como las capas de una cebolla, de su yo. “La machine fait revenir les souvenirs, la machine détruit les souvenirs. [...] Il ne lui reste plus qu’à se rappeler ses désirs, les détruire, pour être vide. Vide et complet.” (De Vree, 1965: 85). Es decir, muerto.

A propósito de los recuerdos, Vian nos dice en su *Journal à rebrousse-poil*:

[...] Quelle mine de vieux souvenirs on a dans le crâne. J’ai rêvé d’un machin qui vous remettrait la mémoire à zéro comme un compteur de bagnole. À quoi ça me sert, tous ces souvenirs-là? C’est pas parce que je vais les mettre sur le papier que je ne les aurai plus, au contraire. Ça me fait suer de me dire que c’est là dans un coin de mon ciboulot; j’y pense jamais mais c’est aussi une restriction mentale. On n’oublie pas comme ça, on n’oublie rien de ce qu’on veut oublier; c’est le reste qu’on oublie (Arnaud, 1981: 256).

4. Juegos de máscaras

El principio de identidad que liga al autor, al narrador y al personaje principal a veces se expresa de forma explícita y otras de forma implícita a través de los seudónimos y gracias al espacio autobiográfico. Por ejemplo Jules Vallès hizo coincidir las iniciales de su nombre, J. V. con las de su personaje Jacques Vingtras. Marcel Proust, eligió para el personaje central de *À la recherche du temps perdu* el nombre de Marcel. Stendhal –seudónimo de Henri Beyle–, se esconde en su novela autobiográfica *La Vie d’Henri Brulard*, otorgando al héroe el mismo nombre propio y la misma inicial de su apellido.

Mais si la “présence de l’auteur” est dans cette œuvre, de l’avis général, passablement encombrante, il faut bien autant relever son caractère constamment ambigu et comme problématique. La manie pseudonymique prend ici la valeur de symbole: dans ses romans comme dans sa correspondance, dans ses essais comme dans ses mémoires, Beyle est toujours présent, mais presque toujours masqué ou travesti, et il n’est pas indifférent que son œuvre la plus directement “autobiographique” se donne pour titre un nom que n’est ni celui de l’auteur, ni celui du héros; Stendhal couvre Henry Brulard, qui couvre Henry Beyle –lequel à son tour déplace imperceptiblement Henry Beyle de l’état civil, qui ne se confond tout à fait avec aucun des autres et nous échappe à jamais. (Genette, 1969: 157).

“Lirai-je un récit de la même manière si le personnage principal porte un nom différent de celui de l’auteur, ou s’il porte le même nom?” (Lejeune, 1984: 37), se pregunta Lejeune.

Boris Vian disfrutaba otorgándose nombres falsos o jugando con anagramas. De este modo, conseguía desgranar sus múltiples y distintas facetas, sus mil caras que se mostraban o se escondían según la época o la actividad desarrollada. Al inicio, con sus primeras novelas, firmaba como Bison Ravi¹¹. El título completo original de su primera novela publicada en Gallimard en 1946, *Vercoquin et le plancton*, era el siguiente: *Vercoquin et le plancton, grand roman poliçon en quatre parties réunies formant au total un seul roman, par Bison Ravi, chantré spécial du Major, avec cette épitaphe: Elle avait des goûts d’riche, Colombe... Paix à ses cendres. Vive le Major. Ainsi soit thill (Marcel)*.

Los seudónimos de Boris Vian empezaron a multiplicarse de manera exponencial y de forma extra e intradieética, del mismo modo que sus personajes parecían desdoblarse creando parejas o cuartetos de parejas de dobles, creciendo en progresión geométrica. También fueron especialmente abundantes sus seudónimos en sus traducciones y colaboraciones en prensa.

Quizás su máscara negra o su seudónimo más conocido fuera el de Vernon Sullivan, su “alter negro” –como afirmaba Michel Rybalka–, nombre del falso autor afroamericano con el que firmó cuatro novelas negras y un relato publicados en las Éditions du Scorpion: *J’irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les Morts ont tous la même peau*, junto al relato “Les Chiens, le désir et la mort” (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) y *Elles se rendent pas compte* (1950). Novelas pastiches de género negro supuestamente escritas en inglés y traducidas al francés por Boris Vian –como era la práctica habitual en la colección de la Série Noire de Gallimard de su amigo Marcel Duhamel– pero en las que, en realidad, el traductor y el autor eran la misma persona.

Su tendencia a utilizar seudónimos comenzó antes: en 1940, era *Doublezon*¹² en *Le Livre d’or*¹³. En 1942, firmó como Boris Giono el guión de *Notre terre ici-bas*, que se reconvirtió en una obra de teatro titulada *Le bout de la biroute*. En 1944, escribió el poemario *Un seul Major dans un sol majeur* y el poema “Référendum en forme de Ballade¹⁴” publicado en *Jazz Hot*, firmados ambos por Bison Ravi. En *Les Temps modernes*, Vian firmaba como el *Menteur*. Y algunos de sus relatos estaban firmados por Joëlle Bausset, como “Un seul permis pour leur amour¹⁵” o “La Valse”.

Por otro lado, en sus numerosas colaboraciones en periódicos y revistas literarias o de

11 Seudónimo que a veces él desvirtuaba a placer como, por ejemplo, con Jason Ravi. Ese nombre aparece en el relato “Francfort sous-la-main” publicado de forma póstuma, en 1981, en *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*.

12 El *doublezon* hace referencia a la moneda que Boris Vian emplea en su *langage-univers*.

13 Manuscrito, fechado en 1940, que combinaba *collage* de dibujos historiadados hecho con la colaboración de su amigo Alfredo Jabès o Bimbo.

14 Primer texto impreso de Boris Vian y su primera intervención en el órgano del *Hot club* de Francia del que se convertirá en un colaborador habitual a partir de 1946.

15 Publicado en marzo de 1952, en la revista *Constellation*, n.º 47.

crítica sobre jazz encontramos los siguientes seudónimos empleados por Boris Vian: Hugo Hachebuisson¹⁶ –en la revista *Les amis de l'art* y en algunos artículos de *Jazz Hot*¹⁷–. En esta última publicación firmaba también a menudo como Michel Delaroche o Andy Blackshick. En *Constellation* firmaba como Claude Varnier –a veces también como Odile Legrillon, la mujer de Claude Varnier–, a partir de 1957, como Gérard Dunoyer y, al final de su colaboración, como Adolphe Schmürz¹⁸. Esto confirma y da muestra de su afición a crearse múltiples identidades.

Por otro lado, en el ámbito de la novela, la cuestión del nombre siempre ligado a una identidad es crucial y, por ello, Philippe Lejeune especifica que una obra autobiográfica no puede ser anónima puesto que, al ser el nombre del autor la prueba de la correspondencia extratextual del texto, su ausencia impediría establecer correspondencia alguna entre autor, narrador y personaje. En el caso de los seudónimos, no alerta de que haya problema, porque se trataría de un “segundo nombre” que, en esencia, muestra y esconde pero no varía la identidad del autor. La importancia que Lejeune confiere a la firma de los textos autobiográficos viene dada por el hecho de que es una de las pistas que posee el lector para reconocer la adecuación del narrador y el personaje con el autor. “J’accepte (dans *Le Pacte autobiographique*) l’indétermination, mais je refuse l’ambiguïté... Pourtant c’est là une pratique courante. Le nom du personnage peut être à la fois semblable au nom de l’auteur et différent: initiales semblables, noms différents”. (Lejeune, 1984: 24). No obstante, como ha observado Nora Catelli en *El espacio autobiográfico* (1991), la definición de Lejeune distingue entre los diversos textos que cumplen el pacto autobiográfico, al buscar separar una categoría del resto tomando como base criterios que, por otro lado, no reconoce como fundamentales: Cualquier relato en prosa, en el que sean idénticos el narrador y el personaje –y ambos coincidan con el nombre del autor– cuyo asunto principal sea el transcurso de una vida, forma parte de “géneros” íntimos: la memoria, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el discurso íntimo, el autorretrato o el ensayo. Y, sin embargo, Lejeune separa aquel relato primero de todos ellos y lo erige en género, aun reconociendo que ciertos rasgos –tanto lingüísticos como temáticos o narratológicos– pasan de unos a otros con naturalidad. (Catelli, 1991: 60).

Boris Vian está presente en sus novelas y en sus múltiples transposiciones novelescas, varía su nombre a través de anagramas. El mejor ejemplo nos lo brinda su primera novela *Trouble dans les andains*, compuesta entre 1942-43 y de publicación póstuma en 1966, en la que Vian riza el rizo al combinar una serie de parejas de personajes: Primero nos encontramos con su amigo el Major¹⁹ y con Antioche Tambrétambre –transposición del propio Boris

16 Hugo Hachebuisson es la traducción literal de Dr. Hackenbush, personaje de *Sopa de ganso* (1933), film de los hermanos Marx, a los que tanto admiraba Boris Vian.

17 Curiosamente, también aparece como Hugo Hache-Buisson en la primera *Chronique du Menteur* en la revista *Les Temps modernes*.

18 Es el personaje indefinido, la “cosa” que sufre en la obra de teatro *Les Bâisseurs d’empire ou le Schmürz* (1957). Publicada por primera vez en los *Dossiers du Collège de Pataphysique*, en el nº 6, en 1959.

19 La personalidad del Major era idéntica a la de su transposición novelesca. El Major era un escándalo y un espec-

Vian en sus primeras novelas como compañero del Major–, después a Adelphin y Sérafinio y, más tarde, al Baron Visi –padre de Antioche– y a Brisavion. Ambos nombres, como podemos apreciar, anagramas de Boris Vian.

5. Personajes ficticios y/o reales.

J'appellerai “nom réel” un nom propre de personne que je lis en pensant qu'il désigne une personne réelle qui porte ce nom. Ce nom peut être le nom d'état civil, un pseudonyme, un surnom. J'appellerai “nom imaginaire” un nom propre de personne que je lis en pensant qu'il ne désigne pas une personne réelle. Il existe une situation intermédiaire, celle du “nom substitué”: un nom que je perçois comme inventé, mais dont ou bien je sais (quand l'auteur ou l'éditeur, avertissent que certains noms ont été par souci de discrétion changés), ou bien je suppose (d'après le paratexte, la rumeur publique ou le contexte), qu'il désigne une personne réelle qui porte un autre nom. Le “nom substitué” se rapproche du “nom imaginaire” dans la mesure où je puis aussi supposer que cette référence à une personne réelle portant un autre nom est seulement partielle. (Lejeune, 1984: 70).

Los personajes ficticios de Boris Vian tendrán a menudo “nombres substituidos”. Son personajes cuyos nombres e identidades se descifran en clave y que hacen referencia, con sus apodos, a amigos y conocidos. Philippe Lejeune nos da en *Moi aussi* (70-71), tres tipos de situaciones según sea el nombre real, imaginario o substituido: una primera opción en la que el texto está regido por un pacto referencial. Una segunda posibilidad en la que, independientemente del texto que leo, sé que el nombre es real. En el caso de los “nombres substituidos”, es esta información la que me lleva a reemplazar el nombre dado en la novela o el relato por el nombre real. La lectura de una narración en clave cambia considerablemente según el tipo de información que posea el lector. Y un tercer caso en el que el nombre del personaje o/y narrador es el del autor mismo.

En la aproximación a las novelas y relatos de Boris Vian, la situación privilegiada es la segunda. Como si se tratara de un juego caleidoscópico que Vian propone al lector, él introduce en su obra a personajes/personas de su entorno y les hace partícipes, con unos nombres que les enmascaran y protegen, de las peripecias más extravagantes. Sus relatos hacen explotar las múltiples facetas de los personajes de su universo personal que bailan entre la realidad y la ficción a ritmo de swing o de jazz. En su contacto con la literatura lúdica –con el *ouliipo* de Queneau²⁰, creación de una subcomisión ‘patafísica– Vian establece diversos niveles de

táculo viviente y Boris Vian lo consideraba su *alter ego* exagerado. Fue tal el impacto que causó en él su amigo Jacques Loustalot, llamado el Major, que aparece en tres de sus novelas: *Trouble dans les andains*, *Vercoquin et le plancton* y en una novela inacabada e inédita: *Mort trop tôt*. En un poemario inacabado: *Un seul major dans un sol majeur* que pretendía cantar la gesta del Major. Así como en cuatro relatos cortos recogidos en *Les Fourmis* (1949): “La Route déserte”, “L'Oie bleue”, “Le Brouillard” y “Le Figurant”. Y en dos relatos recogidos y editados por Noël Arnaud en *Le Loup-garou* (1970): “Les Remparts du Sud” y “Surprise-partie chez Léobille”.

20 Sátrapa del Collège de ‘Pataphysique como Boris Vian, gracias a él Vian publicó sus primeras novelas en Gallimard y juntos crearon un proyecto de producción de cine, les films Arquevit (ARnaud-Queneau-VIAN). Vian

dificultad en la aprehensión de su mundo anti-aristotélico, en la lectura trabada, alquímica y el conocimiento de los lectores que se complacen en su hermenéutica particular. Esto puede significar –si lo interpretamos de forma intencionada– que Boris Vian tenía en mente a un lector ideal muy particular, aquel que era capaz de descifrar sus pistas, sus guiños, es decir, aquellos que pertenecían o conocían de cerca su círculo de amigos, su universo y su ambiente. Sin embargo, este tipo de escritura contextual, en el caso de Vian, no está limitada a un espacio y a un tiempo concretos ya que, afortunadamente, puede ser leída tras las fronteras del espacio autobiográfico, sin descifrar clave alguna y de forma intemporal y universal, porque los temas que son tratados: el amor, el erotismo, la violencia, el sueño, la sensualidad, la hostilidad, la angustia vital, la enfermedad, la tortura, el asesinato y la muerte, las mutaciones, la hibridación, el animismo generalizado y la odisea íntima son perpetuos. Sin embargo, sí es cierto que su obra narrativa adquiere otra dimensión si se tiene en cuenta el ámbito íntimo y familiar, así como el referente histórico cultural en el que se inscribe: el París de la inmediata postguerra y en el círculo cultural de Saint-Germain-des-Prés²¹. Hemos de señalar por otro lado que, en sus aspiraciones literarias, Vian se mostraba contradictorio. Afirmaba o parecía decir que no escribía para la posteridad y que no estaba interesado en los circuitos de la élite literaria de su época, ya que se conformaba con escribir para los amigos –la novela *Vercoquin et le plancton* (1946) la escribió, según Noël Arnaud, “pour amuser une bande de copains” y *J’irai cracher sur vos tombes* (1946) la escribió en quince días durante las vacaciones de agosto y, por las noches, la leía a sus amigos para que le dieran su opinión–. Pero también es cierto que sus dos primeras novelas fueron publicadas en Gallimard y con *L’Écume des jours* (1947) Vian pensó en serio en dedicarse a la literatura y ambicionó el premio de la Pléiade que se concedía aquel año.

Sus amigos se prestaban divertidos a aparecer en sus relatos e incluso algunos, como Jacques Loustalot, conocido como el Major, se lo exigían. Aparecían a menudo en el universo vianesco con nombres substituidos que eran fácilmente identificables dentro de ese círculo de amigos pero que constituían signos opacos para el resto de los lectores no iniciados en su espacio autobiográfico. Por eso, intercalados entre los nombres bizarros, barrocos y variopintos de los personajes ficticios de la narrativa de Vian: como puedan ser el Profesor Mangemanche, –que aparece en *L’Écume des jours* (1947) y en *L’Automne à Pékin* (1947), Zizanie de la Houspignole y Fromental de Vercoquin –personajes de *Vercoquin et le plancton* (1946)– o Folubert Sansonnet²²... hallamos los nombres de sus amigos y enemigos, así como de algunos miembros de su familia. Con una forma particular de enmascararse, a través de los alias y seudónimos, pues la afición por los apodos era una práctica común en el círculo

lo introdujo en su lenguaje universo como “Raymond”, personaje del relato “Le Voyage à Khonostrov” en la recopilación *Les Fourmis* (1949).

21 Que tan bien describe el autor en su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, publicado de forma póstuma en 1977.

22 Personaje que consigue vencer al Major en el relato “Surprise-partie chez Léobille” en la recopilación póstuma de *Le Loup-garou* y que aparece también en “Un drôle de sport” en *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*.

cercano y en el clan de los Vian y una manera como otra cualquiera de adscribirse a un grupo. Todos tenían un mote: Georges –el hermano de Jean d’Halluin de las Éditions du Scorpion, su editor de las novelas firmadas por Vernon Sullivan– que tocaba a veces el bajo junto a Vian en la Orquesta Abadie²³, era simplemente Zozo. La cantante Juliette Gréco²⁴ era la Tou-toune²⁵, su hermano Léo Vian era Bubu, su padre era el Patrón, Roger Spinart era Zizi y su cuñado Jean Lespitaon, compañero de l’École Centrale, que se casó y luego se divorció de su hermana pequeña, Ninon, era simplemente Pitou. Peter Gna, es decir, su cuñado Claude Léglise, aparecía en las fiestas de *Vercoquin et le plancton* (1946) y en el relato “Blues pour un chat noir” inserto en la recopilación *Les Fourmis*, junto a su hermana, Michelle Léglise, la primera esposa de Boris Vian. Monprince o Corneille Leprince, que aparece también en su novela *Vercoquin et le plancton*, era en realidad François Rostand –nieto del famoso Edmond– vecino de los Vian en Ville-d’Avray. Doddy –Dody o D’Haudyt– eran las variantes del apodo americanizado de su gran amigo Claude Léon, ingeniero químico y compañero de trabajo de Vian en la Oficina del Papel. Mientras que Boris Vian redactaba clandestinamente, durante el horario laboral, *L’Automne à Pékin* (1947), Claude León le sugería al azar los epígrafes de los capítulos, abriendo la página del libro que tuviera a mano. Compartía también con Vian su amor por el jazz y era el batería en la Orquesta amateur Abadie. Además de aparecer en *Vercoquin et le plancton* y en el relato “Martin m’a téléphoné” en *Le Loup-garou*, Claude Léon es el ermitaño de *L’Automne à Pékin*; novela en la que actúa y se inserta en la trama con su verdadero nombre. Paul Boubal, que ocupa un lugar de honor en el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, regentaba el famoso Café de Flore y como Flor Polboubal aparece en el relato “La Valse” de *Le Ratichon baigneur*, ambientado en ese barrio de clubs de jazz y de enclaves existencialistas. Joseph Barrizone, el jardinero de los Vian en Ville-d’Avray, es Pippo o La Pipe, el gerente italiano del hotel imposible en medio del desierto habitado de Exopotamie en *L’Automne à Pékin* (1947). Y en cuanto al famoso anagrama de Jean-Sol Partre y la aristocrática Duchesse de Bovouard, en *L’Écume des jours* (1947), esconden sin mucho disimulo a la famosa pareja compuesta por Sartre –Sol, lenguado, como guiño cómico a su estrabismo– y Simone de Beauvoir. Miqueut ingeniero jefe de la CNU en *Vercoquin et le plancton*, es la transposición novelesca de M. H. Lhoste, su jefe en la AFNOR, que también aparece en el relato “Martin m’a téléphoné” en la recopilación *Le Loup-garou*. El abad Petitjean de *L’Automne à Pékin* es, en realidad, el poeta bíblico Jean Grosjean, cuya obra ganó

23 Esta orquesta de jazz amateur, compuesta por aficionados y dirigida por Claude Abadie, era un nexo y un punto de encuentro con sus amigos músicos. En ella, Boris Vian tocaba la *trompinette*. El director, surge con su nombre, Claude Abadie, en la segunda fiesta que organiza el Major en *Vercoquin et le plancton*. En ese capítulo “Surprise partie chez le Major”, contrata a la orquesta para animar la *partie*, y René Vidal –Boris Vian– es el que toca la *trompinette* en esa orquesta. Claude Abadie aparece también en el relato “Un test” en *Le Ratichon baigneur*.

24 Una tal “Gréco” aparece en el relato de Boris Vian “Divertissements culturels” inserto en *Le Ratichon baigneur*. Muy amiga de Vian, asidua de las *caves* de Saint-Germain-des-Prés, Juliette Gréco participaba en los proyectos cinéfilos de Vian junto al Major.

25 Como asegura Boris Vian en su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. (Vian, 1997: 189).

el premio de la Pléiade en 1947 en detrimento de *L'Écume des jours*. En esta novela, Vian mencionó a otros dos miembros del jurado: a Ursus de Janpolent o Jean Paulhan y a Arland o Marcel Arland²⁶. Nicolas Vergencède era el apodo de su hermano Alain Vian, guitarrista y animador como él del *Tabou*. Que bien pudiera ser el *factotum* de Colin en *L'Écume des jours*, de igual modo que aparece como “Verge” en el relato “Les Remparts du Sud” en la recopilación de *Le Loup-garou*. Pat es el diminutivo de Patrick, su hijo, tal y como aparece en “Les Pompiers” en *Les Lurettes bourrées* y en “Les Remparts du Sud”, interviene como Bissonnot, el hijo de la Bisonne y del Bison. Como ya apuntamos, Boris Vian irrumpe también en las intrigas de sus relatos como Bison (Bison Ravi), o como Charlie o como el lobo Denis o bien como Olivier. Y en sus novelas, el autor suele inmiscuirse en la intriga y aparecer por partida doble ya que, el tema del doble y los motivos de la máscara, del hermano y de la gemelidad le obsesionan. Por ello, es Antioche Tambrétambre y René Vidal en *Vercoquin et le plancton*. Presta sus rasgos a Antioche y encarna al amigo, al compañero inseparable del Major –como ya lo hiciera en *Trouble dans les andains*– y es también René Vidal, el ingeniero que trabaja en la AFNOR y dedica su tiempo libre a tocar la *trompinette* en una orquesta de jazz. En *L'Écume des jours*, Vian es en parte el protagonista rubio de ojos azules y de metro noventa, Colin, pero se duplica, como si fuera un ente de ciencia ficción, en el personaje del obsesivo Chick, seguidor acérrimo de Partre. En *L'Automne à Pékin*, parece camuflarse bajo los rasgos del ingeniero Angel pero también es el ingeniero Anne. Ambos convergen en un punto de contacto al configurar un triángulo amoroso con la lapidaria Rochelle, pues Angel la desea y Anne la posee. En *L'Herbe rouge*, quizás su novela “autoficcional” más evidente, Boris Vian es el protagonista, es Wolf, el lobo ingeniero –como el lobo civilizado Denis del relato “Le loup garou”–, un ser solitario, obsesionado por los recuerdos, que construye una máquina del tiempo para viajar al pasado y deshacerse de su Yo a través de una serie de entrevistas y diálogos con entes que escalonan su vida y con los que remeda y caricaturiza un psicoanálisis. Pero Vian no se muestra solo bajo la figura del enigmático Wolf sino que también se desdobra en Lazuli, el obrero que ayuda y secunda al ingeniero, un mecánico reprimido sexual que apuñala a sus dobles para exorcizar su impotencia. Como reprimido sexual es también Rock Bailey, el héroe de *Et on tuera tous les affreux*, que enarbola su pretensión de permanecer virgen hasta los veinte años y su compañero, su doble, el agente del FBI Mike Bokanski, los dos claras transposiciones novelescas de Vian.

En ocasiones, los nombres substituidos se convierten en nombres reales porque para el círculo de amigos y familiares de Vian, Monprince no podía ser otro que François Rostand, su vecino. El nombre no había sido inventado o “ficcionalizado” para la ocasión, para el acto narrativo, ya existía como nombre en clave en la realidad pero, al igual que en el argot, restringido al conocimiento de unos pocos. En cualquier caso, en la configuración de su espacio

26 A estos últimos no solo les atacó en *L'Automne à Pékin*. En la primera estrofa de un poema inédito, titulado *Sous le banian* en *Vingt poèmes inédites*: “Ben Ouvrir un jour sa fenêtre // Et pisser sur les passants // [en nota] Ou sur Jean Paulhan, ou sur Marcel Arland” (Vian, 1972: 84).

autobiográfico, algunos amigos suyos, además de presentarse con apodos o alias, aparecen también con su nombre real, lo cual proporciona al lector una pista para que tenga en cuenta la tendencia del autor a introducir a sus conocidos en las diégesis de sus relatos y novelas.

Y, al mismo tiempo, Boris Vian crea constelaciones de personajes que saltan de una novela a otra, de un relato al otro, creando nexos y configurando un mundo ficcional complejo y completo como imagen deformada del propio. Como hiciera Balzac con su proyecto de fresco de la *Comédie humaine* o Proust con su *Recherche* o, más bien, de un modo posmoderno como hace Jean Luc Godard con su universo filmico, Vian practica la autocitación.

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

La pareja formada por Antioche y el Major aparece por primera vez en su primera novela, *Trouble dans les andains*, y vuelven a aparecer en la siguiente novela *Vercoquin et le plancton*. Claude Léon, el batería de la Orquesta Abadie, que aparecía fugazmente como Doddy en *Vercoquin et le plancton* lo hace también en *L’Automne à Pékin*. El doctor de Chloé en *L’Écume des jours*, el Profesor Mangemanche es el médico del equipo de Amadis Dudu en *L’Automne à Pékin*. El ingeniero Angel aparece por primera vez en *L’Automne à Pékin* y, como sobrevive a la catástrofe final, lo encontramos de nuevo, casado con Clémentine, en *L’Arrache-coeur*. Brice (Parain), el hermano de Cuivre en *L’Automne à Pékin*, que trabaja en el equipo del arqueólogo Athanagore, es uno de los torturadores del relato “Le Voyage à Khonostrov”. El romántico Olivier aparece en “La Route déserte” y en “La Valse”, haciendo el papel de sentimental en ambos relatos. Joséphine se instala en el automóvil del Major en “Les Remparts du Sud” y en el de Jason Ravi en “Francfort sous-la-main”. Y no solo los personajes circulan, saltan, corretean de una obra a otra –como si lo hicieran por las distintas habitaciones de una misma casa– sino que también ciertos objetos y animales personificados también lo hacen, como pueda ser el *arrache-coeur*, el arma con el que Alice asesina a Jean-Sol Partre al extirparle su corazón al final de *L’Écume des jours* (1947) que dará título a la última novela de Boris Vian: *L’Arrache-coeur* (1953). O bien el Sénateur Dupont, el perro de Isis en *L’Écume des jours*, que acompaña y mantiene discusiones filosóficas con Wolf

en *L'Herbe rouge* (1950). Incluso la celebrada gastronomía de Jules Gouffé, nombrada por Boris Vian²⁷ en *L'Écume des jours* –Nicolas cocina siempre siguiendo sus recetas– es citada también en *L'Automne à Pékin* (1947) y en el relato “Les Remparts du Sud.”

Este tipo de autocitación que cultiva Boris Vian responde, por un lado, al deseo de crear un mundo imaginario propio y coherente en su incoherencia y, por otro lado, a un gusto por el juego, por el motor creativo que implica el hecho de establecer correspondencias. Juego al que el lector está evidentemente invitado. Ese lenguaje-universo vianesco, onírico y surrealista, en el que los objetos cobran vida y las figuras literarias se toman al pie de la letra, no se construye como un mundo aparte sino que crece de forma paralela al suyo, al nuestro. El lector es interpelado y no se siente del todo perdido en ese universo pretendidamente chiflado pero que sigue unas normas internas que poseen también una cierta lógica. Precisamente, gracias al concepto de espacio autobiográfico, Boris Vian da una serie de pistas o de claves para que los lectores participen de su actividad creadora y comprendan –según el grado de conocimiento o la habilidad que tengan para manejar esas claves– ese universo personal hecho de claroscuros, de juegos de lenguaje y de humor negro que es el mundo vianesco. El uso continuo de máscaras y seudónimos que dejan traslucir a personajes con una identidad problemática y la autocitación –que no deja de tener relación con las estructuras especulares– son en definitiva aspectos que prueban y matizan la dificultad de establecer un límite o una línea divisoria entre la realidad y la ficción. Como Boris Vian nos da ya a entender en los prólogos de sus primeras novelas: *Vercoquin et le plancton* (1946) y *L'Écume des jours* (1947). En el preludio de *Vercoquin et le plancton*: “De plus, cette œuvre magistrale –j’entends: *Vercoquin et caetera* n’est pas un roman réaliste, en ce sens que tout ce que l’on y raconte s’est réellement produit. En pourrait-on dire autant des romans de Zola?” (Vian, 1999 vol. 1: 140). Y en el prólogo a *L'Écume des jours*, fechado en la Nouvelle Orléans –a pesar de que Boris Vian nunca puso los pies en los Estados Unidos–, esta frase da idea de que no existen límites establecidos entre los hechos reales y los imaginados, entre la ensoñación y la vigilia: “[...] les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l’histoire est entièrement vraie, puisque je l’ai imaginée d’un bout à l’autre”. (Vian, 1999 vol. 2: 16). “Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en la projection de la réalité en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion. On le voit, c’est un procédé avouable s’il en fut” (Vian, 1999 vol. 2: 21-22). No existen límites que traspasar porque las líneas divisorias entre lo vivido y lo contado se retuercen en una espiral continua en la narrativa de Boris Vian, en una *spira mirabilis*, en una “Grande Gidouille”, el emblema ‘patafísico por excelencia, que aparece como motivo e incluso como figura estructural de buena parte de sus tramas. Existe,

27 A pesar de su delgadez, Boris Vian tenía mucho apetito, su hermano cuenta que después de comer era capaz de engullir, como postre, cinco bananas, y además era muy goloso y adoraba los pasteles. La tata Zaza le preparaba, cuando estaba enfermo, sus preferidos: Charlotte aux poires y Saint-Honoré. También adoraba las *crevettes arrosées au martini*. Vid. *Les vies parallèles de Boris Vian* de Noël Arnaud.

por su parte, y se manifiesta de forma clara, el razonamiento de que la verdad y la mentira se ingieren diluidas en la ficción pero también en la realidad. El principio de veracidad o incluso de probabilidad explota en mil pedazos en el lenguaje universo de Boris Vian y puede ser analizado como ejemplo de las aproximaciones a las últimas teorías sobre autobiografía y autoficción que tienden a expresar una clara tendencia a la apertura de posibilidades en la gran diversidad de manifestaciones de la escritura sobre sí mismo.

Referencias bibliográficas

ARNAUD, Noël. [1966] 1981. *Les vies parallèles de Boris Vian*. Paris, Ch. Bourgois.

BAUDIN, Henri. 1966. *Boris Vian ou la poursuite de la vie totale*. Paris, Éd. du Centurion, coll. Humanisme et religion).

BENS, Jacques. 1976. *Boris Vian*. Paris, Bordas.

BOREL, Jacques. 1994. *Propos sur l'autobiographie*. Paris, Champ Vallon (Coll. Recueil).

BOGGIO, Philippe. 1995. *Boris Vian*. Paris, Le Livre de poche.

CATELLI, Nora. 1991. *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.

DE MAN, Paul. 1991. "La autobiografía como desfiguración" in *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29. 76-95.

DE VREE, Freddy. 1965. *Boris Vian*. Paris, Le Terrain Vague.

DÉMORIS, René. 1975. *Le Roman à la première personne*. Paris, Armand Colin.

DOUVROVSKY, Serge. [1977] 2011. *Fils*. Paris, Gallimard, coll. "Folio".

DUCHATEAU, Jacques. 1984. "Petite histoire –portative– du roman français, de *La princesse de Clèves* à Boris Vian" in *L'Arc*, nº 90, 35-51.

EAKIN, John. 1992. *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid, Megazul-Endymiión.

FOULC, Thierry. 2000. *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*. Paris, Fayard.

GENETTE, Gérard. 1966. "Proust palimpseste", "Psycholectures" in *Figures I*. Paris, Le Seuil, coll. "Tel Quel".

GENETTE, Gérard. 1969. "Stendhal" in *Figures II*. Paris, Le Seuil, coll. "Tel Quel".

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Le Seuil, coll. "Poétique".

GIRARD, Alain. [1963] 1986. *Le journal intime*. Paris, PUF.

LAPPRAND, Marc. 2006. *V comme Vian*. Québec, Presses de l'Université Laval.

- LEJEUNE, Philippe. 1971. *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe. 1974. *Exercices d'ambigüité, lectures de "Si le grain ne meurt"*. Paris, Lettres Modernes.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Lire Leiris, autobiographie et langage*. Paris, Klincksieck.
- LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je suis un autre*. Paris, Le Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. 1984. *Moi aussi*. Paris, Le Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. [1975] 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- MAY, Georges. 1979. *L'autobiographie*. Paris, PUF. Trad. *La autobiografía*. 1982. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- OLNEY, James. 1972. *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*. Princeton, University Press.
- PESTUREAU, Gilbert. 1997. *Boris Vian, Romans, nouvelles, œuvres diverses*. Paris, La Pochothèque, coll. Le Livre de Poche.
- POZUELO Y VANCOS, José María. 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- POULET, Georges. 1977. *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de moi*. Paris, José Corti.
- ROUSSET, Jean. [1973] 1986. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti.
- ROUSSET, Jean. 1967. “Les difficultés de l’autoportrait” in *RHLF*. mayo-agosto, 540-550.
- RYBALKA, Michel. 1969. *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*. Paris, Éd Minard, coll. “Les Lettres modernes”.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. 2010. “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica” in *Ogigia*, n° 7, 5-17.
- VIAN, Boris, 1999. *Trouble dans les andains* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 1. Paris, Fayard, 49-121.
- VIAN, Boris. 1999 [1946]. *Vercoquin et le plancton* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 1. Paris, Fayard, 127-293.
- VIAN, Boris, 1999 [1947]. *L'Écume des jours* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 2. Paris, Fayard, 21-201.
- VIAN, Boris. 1999 [1947]. *L'Automne à Pékin* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 3. Paris, Fayard, 9-233.
- VIAN, Boris, 1999 [1950]. *L'Herbe rouge* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 4. Paris, Fayard, 21-143.

VIAN, Boris. 1999 [1953]. *L'Arrache-cœur* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 4. Paris, Fayard, 265-452.

VIAN, Boris. [1946] 1999. *J'Irai cracher sur vos tombes* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 1. Paris, Fayard, 313-419.

VIAN, Boris. [1947] 1999. *Les morts ont tous la même peau* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 2. Paris, Fayard, 401-501.

VIAN, Boris. [1947] 1999. "Les chiens, le désir et la mort" in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 2. Paris, Fayard, 505-513.

VIAN, Boris. [1948] 1999. *Et on tuera tous les affreux* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*, tome 3. Paris, Fayard, 277-457.

VIAN, Boris, [1950] 1999. *Elles se rendent pas compte* in Pestureau, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 4. Paris, Fayard, 55-263.

VIAN, Boris. 1972. *Vingt poèmes inédites*. Paris, C. Bourgois.

VIAN, Boris. 1996. *Je ne voudrais pas crever*. Prólogo y notas de Noël Arnaud. Paris, Le Livre de Poche.

VIAN, Boris. 1974. *Chroniques du menteur*. Paris, Ch. Bourgois.

VIAN, Boris. 1981. "Francfort sous-la-main", "Les Pompiers", "La Valse", "Un drôle de sport", "Divertissements culturels" y "Un test" in *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*. Paris, Ch. Bourgois, 34-53.

VIAN, Boris. [1949] 1997. "La Route déserte", "L'Oie bleue", "Le Brouillard", "Le Figurant" "Le Voyage à Khonostrov" y "Blues pour un chat noir" in *Les Fourmis*. Paris, Pauvert.

VIAN, Boris. [1970] 2005 "Les Remparts du Sud" [1946], "Surprise-partie chez Léobille" [1947], "Martin m'a téléphoné à cinq heures" [1945] y "Le loup garou" [1947] in *Le Loup garou*. Paris, Ch. Bourgois.

VIAN, Boris. [1959] 1971 *Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmürz. Théâtre I*. Paris, UGE 10/18.

VIAN, Boris. [1974] 1997. *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. Paris, Pauvert.

VIAN, Boris. 2006. *Écrits sur le Jazz*. Paris, Christian Bourgois.

