

## Destrucción mortífera en los relatos de Boris Vian

Adela Cortijo Talavera<sup>1</sup>

Recibido: 12/07/2021 / Aceptado: 08/02/2022

**Resumen.** Este estudio propone un acercamiento a la recurrencia temática de la muerte de los personajes en los relatos vianescos, ligados a la destrucción abrupta y explosiva del espacio como alusión significativa del paso inexorable del tiempo y como reacción violenta a la usura de la enfermedad. El gran número y variedad de asesinatos y suicidios que se producen en sus narraciones breves merecen un análisis ya que parecen responder a un alegato propuesto por Boris Vian de libertad y lucidez y a una figuración de las relaciones de víctima y verdugo que, muy a menudo, se establecen en sus ficciones. La enfermedad está enlazada al elemento acuático mórbido y la superficie del agua estancada se liga a la obsesión vianesca por el doble y la muerte. Muerte que él prefiere voluntaria y violenta –a menudo jocosa con tintes de humor negro– por caída o decapitación.

**Palabras clave:** Boris Vian; relato; suicidio; muerte; enfermedad.

### [fr] Destruction mortelle dans les nouvelles de Boris Vian

**Résumé.** Cette étude propose une analyse de la thématique récurrente de la mort des personnages dans les nouvelles vianesques, liée à la destruction brutale et explosive de l'espace comme allusion significative au passage inexorable du temps et comme réaction violente à l'usure de la maladie. Le grand nombre et la variété des meurtres et des suicides qui se produisent dans ses nouvelles méritent une analyse car ils semblent répondre à une revendication de liberté et de lucidité proposée par Boris Vian et à une figuración des relations victime-bourreau qui s'établissent très souvent dans ses fictions. La maladie est liée à l'élément aquatique morbide et la surface des eaux stagnantes est mise en rapport avec l'obsession vianesque du double et de la mort. Une mort qu'il préfère volontaire et violente –souvent loufoque avec des nuances d'humour noir– par chute ou décapitation.

**Mots clés:** Boris Vian; nouvelle; suicide; mort; maladie.

### [en] Deadly Destruction in the Tales of Boris Vian

**Abstract.** This study proposes an approach to the thematic recurrence of the death of the characters in Vian's stories linked to the abrupt and explosive destruction of space as a significant allusion to the inexorable passage of time and as a -death violent reaction to the usury of disease. The large number and variety of murders and suicides that occur in his short stories deserve an analysis, since they seem to respond to the advocacy proposed by Boris Vian of freedom and lucidity and to a figuración of the victim-executioner relationships very often observed in his fiction. The disease is linked to the morbid aquatic element. The surface of stagnant water is linked to the Vian's obsession with death and the double. Death that he prefers willful and violent –often humorous with hints of black humor– by fall or beheading.

**Keywords:** Boris Vian; Story; Suicide; Death; Disease.

**Sumario.** 1. Licuefacción y enfermedad. 2. Suicidios. 3. Asesinatos. 4. Conclusiones

**Cómo citar :** Cortijo Talavera, A. (2022). "Destrucción mortífera en los relatos de Boris Vian". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 1 : 101-109. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.77263>

<sup>1</sup> Universidad de Valencia, [Adela.Cortijo@uv.es](mailto:Adela.Cortijo@uv.es)

Je mourrai d'un cancer de la colonne vertébrale  
 Ça sera par un soir horrible  
 Clair, chaud, parfumé, sensuel  
 Je mourrai d'un pourrissement  
 De certaines cellules peu connues  
 Je mourrai d'une jambe arrachée  
 Par un rat géant jailli d'un trou géant  
 (Vian, 1996: 59).

En 2020 se celebró la efeméride del nacimiento de Boris Vian. Un escritor polifacético declaradamente “patafísico” y amante de las piruetas del lenguaje. Resulta significativo el hecho de que en toda su obra literaria es harto frecuente el final apoteósico, la recurrencia a una destrucción explosiva que podría ser considerada de forma positiva como un primer paso hacia una especie de regeneración o una muerte necesaria para la resurrección. En sus obras narrativas –al igual que en su teatro, su poesía o sus canciones– hace uso, de forma reiterada, de conclusiones ligadas a la muerte de los personajes y a la devastación o la explosión abrupta del espacio. Pero es quizás en sus relatos breves –con ese recurso, propio del género, de la *pointe finale*– donde mejor se aprecia esa obsesión vianesca por el aniquilamiento de las cariátides del relato –personajes y espacio– como visualización y referencia al parámetro devastador del tiempo.

La muerte en las ficciones de Boris Vian nunca es tranquila, al igual que en el género negro nunca se presenta como un fenómeno natural, ligada al ciclo vital, indisoluble con la vida sino que irrumpe como un accidente brutal o es provocada de las maneras más variopintas. En los relatos vianescos abundan, de manera llamativa, los casos de suicidio o de asesinato ligados a una catarsis destructiva y unidos a un acto de voluntad. Los personajes al morir no lo hacen porque les haya llegado la hora sino porque lo han decidido así. Ninguna parca ha cortado sus hilos sino que ellos mismos, u otros personajes asesinos, se han adueñado de las tijeras.

En ese sentido, veremos desfilar en los relatos cortos de Vian un nutrido florilegio de asesinos y suicidas. Estos últimos haciendo gala de una lucidez absoluta y en muchas ocasiones por rechazo a la enfermedad, y los asesinos llevando hasta un extremo delirante las crueles relaciones de víctima y verdugo establecidas a menudo entre los personajes que habitan el lenguaje-universo del autor.

## 1. Licuefacción y enfermedad

El recurso en la obra de Boris Vian de tomar las palabras al pie de la letra hace que la enfermedad, la *infirmetas*, carezca de firmeza y, por ello, literal y literariamente se relaciona con lo amorfo y con la licuefacción. Pues el agua adquiere un valor mórbido y en el imaginario de Boris Vian casi siempre está ligada a la feminidad, a la enfermedad y a la muerte<sup>2</sup>. Potencia los procesos de metaforización de la enfermedad y la eleva o subvierte a un nivel poético como bien apunta Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (1996). Utiliza la imagen de las “aguas dormidas” que describe Bachelard en *L'eau et les rêves* (1942), en los capítulos 2 y 3, haciendo referencia al complejo de Caronte y al de Ofelia.

Los ejemplos son numerosos: En el relato “L'Écrevisse” –inserto en *Les Fourmis* (1949)–, Vian muestra la terrible angustia que supone estar postrado en la cama, sin poder trabajar y por tanto sin tener medios para subsistir. La extraña enfermedad que sufre el músico Théjardin-Teagarden, esa “éclanchelle” es, en cierto modo, similar al nenúfar azul que crece e invade el pulmón de Chloé<sup>3</sup> en *L'Écume des jours* (1947). Ambos trastornos coinciden en el elemento acuático como denominador común. Si el músico del relato pierde todo su peso por la ebullición de su exudación y hierve como una langosta en su propio sudor, en los pulmones de Chloé brotan nenúfares, flores propias de los estanques y de las aguas muertas. Vegetales ofelianos pantanosos<sup>4</sup> que deben ser eliminados siguiendo la prescripción del Profesor Mangemanche: no dejando beber a la paciente más que algunas cucharadas de agua al día –para secar la siniestra flor– y rodeando a la enferma de otras flores para que el nenúfar se ahogue entre ellas<sup>5</sup>.

Observamos que la indisposición física tiene, en el mundo ficcional de Vian, un notable carácter hídrico. Más que una enfermedad surgida de improviso se presenta a veces como un estado enfermizo prolongado, como el del asistente del relato “Les Poissons morts” –uno de los relatos más tristes y asfixiantes de la recopilación *Les Fourmis*– cuyo cuerpo rezuma, ya de por sí, humedad: “Ses genoux le faisaient souffrir et l'humidité des mares explorées durant le jour faisait grincer ses jointures mal assujetties. (comme s'il était une machine oxydée)” (Vian, 2010, vol. 2: 200). Se trata de un hombre viejo y enfermo cuyo trabajo le obliga a estar junto a los charcos: “[...] serrant autour de lui sa veste verdie par des contacts trop prolongés avec l'eau des mares à timbres [...] C'est un homme d'eau et malade, il souffrait de mimétisme interne et devait lutter tous les jours pour conserver à ses organes en mauvais état leur fonc-

<sup>2</sup> Recordemos, como curiosidad, que Laurene Castelli, en su artículo “Planétarium” en el monográfico de la revista *L'Arc* nº 90 (1984), dedicado a Vian, relacionaba incluso la carta astral de Boris Vian, que era Piscis, con la importancia del elemento acuático en su vida y en su obra.

<sup>3</sup> *Vid.* El capítulo XVIII “La femme et le nénuphar” de la interpretación psicoanalítica de Alain Costes en *Boris Vian: le corps de l'écriture* (2009).

<sup>4</sup> El nombre de Chloé alude, es bien sabido, al *blues* de Duke Ellington, *Chloe, Song of the Swamp* e integra así al personaje en el ambiente húmedo, pantanoso y opresivo de las novelas de Faulkner.

<sup>5</sup> “L'écrivain libre un indice: ‘à l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir et de grands remous écumeux dansent les épaves” (Bertolt, 2019: 86).

*tion habituelle et leur forme ordinaire*” [la cursiva es nuestra] (Vian, 2010 vol. 2: 204). Posee unos órganos internos que cambian de forma y de función y que son inestables como las ondas de la superficie acuática.

A propósito del carácter negativo del agua en la obra de Vian, Freddy de Vree, unos de sus primeros críticos ya apuntaba: “Il y a aussi le thème de l’eau, qui pour Carrouges figure la femme. L’eau est rouge pour Jacquemort, l’eau est l’Inconscient: le psychiatre prend la place de la Gloïre, le batelier, le seul à avoir une barque. Pour Angel, l’eau n’est plus la mère ; les mères il en a marre” (De Vree, 1965: 129).

Dejando aparte las evidentes connotaciones femeninas de este elemento, que nos permitirían ahondar en las teorías sobre la misoginia vianesca, es necesario poner de relieve la simbología del agua en relación con la muerte en la obra de Boris Vian. Agua relacionada con el tema del doble, figura barroca, fantástica, siniestra y lacaniana de gran envergadura en el lenguaje-universo vianesco, pues como Jean Rousset expone en *Narcisse romancier* (1973) y Genette afirma en el capítulo “Complexe de Narcisse” de *Figures I* (1966):

L’eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconstances: dans le reflet qu’elle lui propose, Narcisse ne peut se reconnaître sans inquiétude, ni s’aimer sans danger. [...] En lui-même le reflet est un thème équivoque: le reflet est un *double*, c’est-à-dire, à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l’identité fantastique (*Je suis un autre*) et l’altérité rassurante (*Il y a un autre monde mais il est semblable à celui-ci*) [la cursiva es nuestra] (Genette, 1966: 21).

La quietud de la superficie muerta del agua, del agua estancada, es un espejo artifice del doble, motivo por excelencia del Fantástico, y es además inquietante porque esconde, bajo la superficie, un misterio en su profundidad abismal. “L’élément liquide a une dimension horizontale et verticale inquiétantes: horizontale par la fuite de l’eau, par la fluidité de la courante et la fuite verticale par la profondeur, parce que la surface aquatique la plus innocente recouvre un abîme, c’est la mort par engloutissement ou la fuite du temps, l’instabilité humaine” (Genette, 1966: 24).

La vida que pasa –*le passage* de Montaigne– siguiendo su curso, es de igual modo opresiva pero no tan impactante como las muertes violentas que adquieren un claro protagonismo en los relatos de Vian. En la mayoría de los casos, la muerte voluntaria –el suicidio–, o por voluntad de otro –el asesinato–, será preferible a la enfermedad. La libertad de elección primará frente a la degradación física paulatina, es decir, a la muerte natural consecuencia de la enfermedad o/y del envejecimiento. En el caso de Boris Vian las razones parecen lógicas: además de enfrentarse a la enfermedad crónica que él sufrió desde los doce años<sup>6</sup>, le sirve para representar el terror ancestral al paso del tiempo.

Cuando la destrucción no es inmediata sino que se alarga en el tiempo se revela una imagen de la enfermedad degenerativa irreversible, de la destrucción del cuerpo o, de forma mucho más brutal, de un proceso de tortura física y/o psicológica. Es innegable que existe una cierta tendencia hacia la tortura en la obra de Vian, con imágenes siempre cercanas al cuerpo<sup>7</sup>. “Le Voyage à Khonostrov” es un curioso relato en el que la tortura adquiere una especial relevancia, por su injusticia y su absurda motivación. Durante toda una noche, en un compartimento de tren, un grupo de amigos tortura a otro pasajero, Saturne, porque se niega a participar en su conversación. Al final del viaje y del proceso de tormento, no consiguen su objetivo pues Saturne continúa imperturbable y les dice:

Saturne ouvrit les paupières. Il s’assit à grand-peine, car l’absence de sa fesse gauche paraissait le déséquilibrer, et remonta sa couverture écossaise sur sa jambe en lambeaux. Les souliers des autres clapotaient sur le plancher et il y avait du sang dans tous les coins.

Alors, Saturne secoua ses cheveux blonds et leur fit un bon sourire.

–Je ne suis pas bavard, hein? dit-il (Vian, 2010 vol. 2: 167-168).

La elección simbólica del nombre del protagonista es importante, ya que Saturno o Cronos, el titán que se comió a todos sus hijos salvo a uno, Zeus, es una alegoría del tiempo devorador. Y en el psicoanálisis se ha comprendido como una figuración de la impotencia sexual.

## 2. Suicidios

Los suicidios que Vian enfatiza son aquellos inducidos o producidos por una caída<sup>8</sup>. Encontramos este descenso mortal en “Blues pour un chat noir”<sup>9</sup>, en “Le Brouillard”<sup>10</sup> –relatos recogidos en *Les Fourmis*–, en “Une pénible histoire”<sup>11</sup> –relato recopilado en *Le Loup-garou* y en “Le Rappel”<sup>12</sup>, recogido en *Les Lorettes fourrées*. Y es que,

<sup>6</sup> “Chez Boris Vian, maladie de cœur ne rimera jamais avec sagesse et repos... mais plutôt avec swing et creation” (Bertolt, 2019: 69).

<sup>7</sup> Cabe recordar la tortura del lanzamiento de agujas de la *Saignette* de los marineros Sandre y Berzigue de *L’Herbe rouge* (1950), que posee un evidente carácter sexual.

<sup>8</sup> De consulta interesante es el apartado que dedica Martin Monestier al suicidio por precipitación en *Suicides, histoire, techniques et bizarreries de la mort volontaire* (1995).

<sup>9</sup> Aunque en este caso no se trate de un suicidio sino más bien de un entierro al lanzarse el cuerpo muerto del felino a una boca de alcantarilla. Como sucede también con el despojo de Chloé en *L’Écume des jours* (1947).

<sup>10</sup> Si bien no se esclarece el hecho de que André se suicide o bien sea empujado por el Major, alias de Jacques Loustalot.

<sup>11</sup> Relato publicado por primera vez en el nº 72 de *La Bouteille à la mer*, cahier de poésie, en 1952.

<sup>12</sup> El relato se publicó por primera vez en *L’Express* en julio de 1962. Los relatos “Le Rappel”, “Les Pompiers” y “Le Retraité” fueron publicados en la editorial Pauvert junto a *L’Herbe rouge* en 1962. Novela autobiográfica en la que el protagonista, Wolf, alter ego y transposición en la ficción de

desde el punto de vista simbólico, la caída no solo tiene que ver con la decadencia física y moral, con el fracaso y el declive, relacionados en la tradición judeocristiana con la caída de Adán que repite la imagen del ángel caído. Sino también, y esto es lo más interesante en el caso de Vian, con el vertiginoso paso del tiempo:

Il y aurait non seulement une imagination de la chute, mais une expérience temporelle, existentielle, ce qui fait écrire à Bachelard que “nous imaginons l’élán vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas”. La chute serait ainsi du côté du temps vécu. [...] La chute étant d’ailleurs reliée, comme l’a remarqué Bachelard, à la rapidité du mouvement, à l’accélération comme aux ténèbres, il se pourrait qu’elle soit l’expérience douloureuse fondamentale et constitue pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement de la temporalité. *La chute résume et condense les aspects redoutables du temps*, “elle nous fait connaître le temps foudroyant”. [...] *Le vertige est un rappel brutal* de notre humaine et présente condition terrestre. [...] *Le thème du temps néfaste et mortel*, moralisé sous forme de punition [la cursiva es nuestra] (Durand, 1984: 122-125).

Esa es la caída que se aprecia en “Le Rappel”, y que refleja la angustia humana frente al tiempo, a través de los recuerdos y del deseo frustrado –focalizado en el episodio con la mujer de amarillo de ojos dorados–. Pero los héroes de Boris Vian no se contentan con precipitarse al vacío, o arrojarse desde un puente, como sucede en “Le Brouillard” o en “Une pénible histoire”, donde se añade a la caída la presencia fatídica del agua. Los personajes de sus relatos saben también buscar la muerte por otros medios más enrevesados como, por ejemplo, la decapitación. Al menos eso es lo que hace el músico enfermo de “L’Écrevisse” harto de que le pese tanto la cabeza por el sudor:

Alors, il prit un grand couteau et se coupa la tête. Il la mit dans l’eau bouillante avec un peu de cristaux pour la nettoyer et ne pas fausser la pesée. Et puis, il mourut avant d’avoir terminé, car ceci se passait en 1945, et la médecine n’était pas encore perfectionnée comme maintenant. Il monta au ciel dans un gros nuage rond. Il n’avait aucune raison d’aller ailleurs (Vian, 2010 vol. 2: 175-176).

Y es que el hecho de hacer rodar cabezas –pasatiempo preferido de la reina de corazones en *Alicia en el país de las Maravillas*– es una actividad que se repite demasiado en la obra vianesca como para no tenerla en cuenta.

El personaje/narrador de “Les Fourmis” –el primer relato de la única recopilación que tomó el mismo título y que Vian publicó en vida–, se suicida al final y lo hace gracias a un juego del lenguaje. El protagonista, un soldado de la II Guerra Mundial, pisa una mina y sabe que podría tirarse al suelo de manera que solo perdería las piernas pero decide no hacerlo porque –y esta es la frase final: “[...] j’ai assez de la guerre et parce qu’il me vient des fourmis” (Vian, 2010 vol. 2: 152). En ambos relatos, un único personaje decide acabar con su vida y su condena. El músico rechaza seguir enfermo como el soldado rechaza ser un mutilado. Aunque, en el caso del músico, la decisión de matarse y la manera de hacerlo resulte más estrambótica o inexplicable puesto que el efecto de su extraña enfermedad es la de provocar que se deshaga literalmente en sudor. El guiño cómico e hiperbólico en la muerte de Théjardin se relaciona con llevar a cabo, al pie de la letra, la máxima bíblica de “ganarás el pan con el sudor de tu frente”.

En “Le Figurant”, el último y más extenso relato de *Les Fourmis*, Boris Vian reproduce el ambiente de unos estudios de cine<sup>13</sup> y nos presenta a un joven personaje que trabaja como *extra*, con la ilusión de conocer a famosos. Al final de la historia, el Major –siempre tan destructivo<sup>14</sup>– pondrá una bomba en el estudio y todo saltará por los aires. Y el protagonista, ese joven *figurant*, se suicidará a los veintidós años, comiéndose un clavo oxidado. Una vez más se produce un suicidio estafalario –al menos en su ejecución– acompañado de una ruina moral y/o espacial causada por esa explosión provocada por el Major en la que se destruye, como sus esperanzas, el decorado en tanto que síncodoque del espacio de ficción.

Si existe un relato en el que el suicidio adquiere una autonomía y preponderancia en el argumento de la historia es en “Le Rappel”. En este relato, el protagonista se lanza al vacío desde lo alto del Empire State y, a pesar de tener la opción o la posibilidad de pararse –el tiempo de tomar un café– para reflexionar, decide finalmente matarse y aplastar su cabeza contra el asfalto. “Il remonta au sommet de l’immense bâtiment, se jeta dans le vide, et sa tête fut une méduse rouge<sup>15</sup> sur l’asphalte de la cinquième avenue” (Vian, 2010 vol. 1: 955).

Boris Vian, acaba con su vida y donde se promulga la destrucción del individuo, del lobo, y por supuesto del tiempo, de los recuerdos, ya que Wolf no construye su máquina del tiempo para recuperarlos sino para deshacerse de ellos, para librarse de su pasado y conseguir ser libre.

<sup>13</sup> Historia que se nutre de una anécdota personal ya que Boris Vian parece reproducir el ambiente de rodaje que él conoció cuando actuó, junto a la orquesta Abadie, como *extra* en el rodaje de *Madame et son flirt* de Jean de Marguenat, en el verano de 1945. *Vid. Les vies parallèles de Boris Vian* de Noël Arnaud (1981).

<sup>14</sup> Es interesante señalar que el Major coloca artefactos explosivos y, muy a menudo, hace saltar por los aires los espacios al final de las intrigas. Como sucede en las novelas *Trouble dans les andains* (póstuma) y *Vercoquin et le plancton* (primera novela publicada en 1947) y en los relatos “Le Figurant” o “Les Remparts du sud”, entre otros.

<sup>15</sup> Esta bella imagen de la cabeza como una medusa roja se asienta en la textura de la cabeza, húmeda de sangre, blanda, con los cabellos como filamentos, con los colores rojo-sangre y blanco-sesos, pero también es conveniente hacer notar el carácter acuático del tropo, ya que una medusa se compone de un 99% de agua.



Como en “Le Rappel”, el relato “Une Pénible histoire”<sup>16</sup> –recopilado en *Le Loup-garou*– acaba con la precipitación del personaje protagonista masculino, de Ouen, por un puente, arrojándose a las heladas aguas del río, después de haber salvado al personaje femenino, Flavie, de suicidarse de ese mismo modo y en ese mismo puente.

En la primera parte del relato es Flavie la que quiere matarse pero no se atreve:

–Je me demande si je dois sauter en amont ou en aval du pont, dit-elle. En amont, j’ai naturellement une chance d’être prise par le courant et assommée contre une pile. En aval, je profite des tourbillons. Mais il se peut qu’abrutie par mon plongeon, je me raccroche à la pile. Dans le premier cas et dans le second, je serai en vue et j’attirerai probablement l’attention d’un sauveteur (Vian, 2010 vol. 2: 971).

Reflexiones que recuerdan a las apreciaciones sobre la dirección del viento del suicida de “Le Rappel”. Ouen le impide saltar, la invita a tomar algo y ella le cuenta en el café su *pénible histoire*. Con el fin de ayudarla, Ouen le da todo su dinero y, pese a todos los argumentos que esgrime en contra del suicidio, él acaba suicidándose por la misma razón que Flavie: porque no tiene dinero.

Il enjamba le parapet et s’affermit sur la corniche. Les échos de la noce s’effilaient au loin. Il regarda à droite, à gauche. Décidément, elle avait eu de la veine qu’il passât. Pas un chat. Il haussa les épaules, palpa sa poche vide. Inutile de vivre dans ces conditions-là, évidemment. Mais pourquoi cette histoire d’amont et d’aval? Il se laissa tomber dans le fleuve sans recherche. C’est bien ce qu’il pensait: on coulait à pic. Le côté importait peu (Vian, 2010 vol. 2: 976).

Otro caso significativo de suicidio lo encontramos en “Marseille commençait à s’éveiller” (escrito en 1949), en el que la espía rusa Pelagia se suicida pidiéndole a su amante que la ayude en esa difícil tarea y, como el ratón al final de *L’Écume des jours* que pide ayuda al gato –no olvidemos que en argot a la chica se la llama *souris*–, la acción suicida es perpetrada con la ayuda de alguien más fuerte. La *souris* le pide al gato que la decapite, introduciendo la cabeza en sus fauces, y Pelagia le pide a su amante, aprendiz de carnicero, que la degüelle de un tajo. El lugar escogido es una playa de madrugada, de forma que de nuevo aparece el agua como componente aciago. “Elle marcha dans l’eau. Brutalement, il la retourna et lui colla son pouce sous le nez, lui renversant la tête en arrière. Le couteau plongea. Une seule fois. [...] À ses pieds, le cadavre saignait dans l’eau noire” (Vian, 2010 vol. 1: 961).

Es posible hallar relatos, como “Marseille commençait à s’éveiller” que combinan el homicidio con el suicidio, las dos modalidades de defunción más productivas en el imaginario vianesco.

En otro relato de *Les Fourmis*, “Le Brouillard”, el personaje principal, André, muere arrojándose de un puente al río –de nuevo otra caída– pero no queda claro si se trata de un asesinato o de un suicidio ya que interviene el Major, ese personaje que fluctúa más que ninguno entre la realidad y la ficción. Furioso por no haber aparecido metatextualmente antes en ese relato, empuja a André al vacío y, a causa de la niebla, el Major se hace invisible. De modo que, excepto para André y el Major, para los demás –personajes y lectores– éste último podría ser solo un fantasma en la imaginación de André. El resultado es que el final resulta ambiguo y surge la duda de si se trata de un asesinato o de un suicidio.

### 3. Asesinatos

El crimen en los relatos de Vian tendrá múltiples formas de llevarse a cabo<sup>17</sup>: mediante tortura, por palizas o simplemente haciendo uso de un *égalisateur*<sup>18</sup>, pero se considerarán como significativas o sintomáticas la decapitación y el hecho de arrancar o de atravesar el corazón<sup>19</sup> con un objeto punzante. Y es que, de alguna manera se trata de destruir la cabeza y el corazón con una energía poética de sinécdoque, esto es, de aniquilar la pasión y la razón.

El asesinato no es siempre un acto totalmente voluntario, es decir, un hombre puede matar a otro por error o sin saber exactamente a quién está matando, esto no le dispensa de ser un homicida, pero se pierde una cierta parcela de voluntad y el final suele ser más explosivo cuando se produce el reconocimiento, sobre todo si la víctima ha resultado ser un ser querido. En *Les Fourmis* hay dos relatos que siguen más o menos este patrón: “Les Bons élèves” y “La Route déserte”. Y en los dos, curiosamente, la víctima siempre es una mujer que muere por culpa de su novio o es asesinada por él.

<sup>16</sup> Relato publicado por primera vez en *La Bouteille à la Mer*, nº 72, en el 1º trimestre de 1952.

<sup>17</sup> Curioso y reseñable es, en ese sentido, el personaje de James Monroe –hermano de Marilyn– creado por Vian como protagonista de la obra de teatro *Série Blême* (1952), que comete doce crímenes sangrientos en escena –asesinatos de muy diversa índole–, siguiendo como manual el *Petit Traité du Parfait Criminel*, escrito por Marcel Duhamel, el director y fundador de la *Série noire* de Gallimard en 1946.

<sup>18</sup> Un objeto que podría asimilarse a una pistola en el lenguaje-universo de Boris Vian. En *L’Écume des jours*, cuando los policías irrumpen en el apartamento para arrestar a Chick lo hacen empuñando *égalisateurs* o en *L’Automne à Pékin*, Claude Léon es arrestado por llevar uno encima y matar a un ciclista. Como vemos, el *égalisateur*, al igual que el *arrache-cœur*, son armas que aparecen en varias obras de Vian y son un ejemplo, por tanto, del parámetro de la autocitación, uno de los elementos con los que se constituye el espacio autobiográfico del autor.

<sup>19</sup> Cabe señalar el gusto de Vian por la acción de acuchillar y las numerosas puñaladas que los personajes se asestan en el corazón. Recordemos, por ejemplo, en sus novelas, a Saphir Lazuli acuchillando a sus dobles en forma de sombras en *L’Herbe rouge* (1950) o el famoso *arrache-cœur* con el que Alise asesina a Jean-Sol Partre y a los libreros en los capítulos finales de *L’Écume des jours* (1947).

En el relato “Les Bons élèves”, una pareja de policías espera a que salgan unos ladrones de unos almacenes, Lune confiesa a su compañero Paton que está enamorado y ha regalado a su novia como objeto de compromiso un brazalete de *sapin bleu*. Cuando ven a los ladrones, que han entrado para robar comida, empiezan a disparar y Lune mata a su novia que se encontraba entre ellos:

Une femme venait en dernier et Lune, furieux, termina son chargeur sur elle, tandis que Paton sortait de son trou pour compléter le travail; mais elle était bien morte. Une jolie blonde. Du sang sur ses pieds nus laquait ses ongles de rouge, et, au poignet gauche, elle portait un bracelet en sapin bleu tout neuf. Elle était maigre. Elle avait dû mourir à jeun, c’est meilleur pour la santé (Vian, 2010 vol. 2: 159).

La muerte planea a lo largo de “La Route déserte”, en ese relato el personaje protagonista, Fidèle, aprendiz de marmolista fúnebre provoca la muerte de su novia Noémi con la que piensa casarse en breve –la víctima es, una vez más, una mujer. Noémi es atropellada por un camión a la salida del cine y aunque se trate de un accidente, Fidèle contribuye a su muerte ya que el médico que debía atenderla de urgencias se marcha ante la insistencia del novio y del Major para celebrar su despedida de soltero<sup>20</sup>.

En “Les Poissons morts”<sup>21</sup> –quizás el relato más oscuro y pesimista de toda la antología de *Les Fourmis*, contiene ya en su título los tintes fúnebres y acuáticos que lo marcan–, asistimos a los actos de crueldad despiadada del patrón hacia su obrero, el llamado “asistente”. Pero el patrón, el verdugo, muere de un infarto muy particular, por culpa de una vendedora de especias o *porteuse de poivre*, o sea, de una prostituta<sup>22</sup>, que se venga del trato humillante que le dispensa el repugnante patrón.

Elle releva alors sa petite jupe plissée et, de sa place, elle vit la figure du patron devenir violette, puis toute noire, puis commencer à brûler et comme il gardait les yeux fixés sur ce qu’elle lui montrait, il se prit les pieds dans le tuyau d’arrosage qu’il utilisait à noyer les rats; il s’abattit, la face contre une grosse pierre et celle-ci s’encastre exactement entre ses pommettes à la place de son nez et de ses mâchoires. La porteuse de poivre referma la grille et reprit sa route, lançant de l’autre côté le gland de son bonnet de coton, en signe de dérision (Vian, 2010 vol. 2: 208).

Cuando el asistente –que había conseguido sublevarse interiormente, y que ante el trato inhumano estaba dispuesto a rebelarse matando a su opresor– se decide por fin a aniquilar a su patrón, se encuentra con el cuerpo muerto de la que iba a ser, por primera vez, su víctima. Y ante la impotencia de no haber tenido siquiera la oportunidad de matar a su amo, mata de rabia a la *chose vivante*, al único ser vivo que le quería. Mata a su “cosa”, a su animalillo –que puede ser considerado como su mujer, su *souris*–, “C’était une chose vivante, douce et velue, apprivoisée, qu’il nourrissait tant bien que mal avec des *poissons morts*”<sup>23</sup> (Vian, 2010 vol. 2: 205). La mata por el propio enojo de no haber sido él el que acabara con su patrón o, peor, por inconsciencia. En todo caso, al lamentar su falta de voluntad se suicida en el charco donde pescaba los sellos-sanguijuelas. “*Il tomba la tête dans l’eau*. Son corps restait immobile et, *sous la surface muette*, des timbres bleus, déjà, se collaient à ses joues hâves” [la cursiva es nuestra] (Vian, 2010 vol. 2: 211).

Otras veces, lo que se intenta señalar con la muerte es la inconsistencia de la vida, su sin razón y, en ese sentido, cabe citar el final del relato “Le Plombier”. En el que un fontanero se dedica a hacer y deshacer la instalación del cuarto de baño del protagonista, y al cabo de tres días la vecina viene a pedirle ayuda porque sus siete hijos –sus siete enanitos– se han ahogado.

–Je m’excuse de vous déranger, monsieur, dit-elle. C’est que j’ai une fuite chez moi... J’avais demandé un plombier et il devait venir il y a trois jours...

–J’en ai un ici, dis-je. C’est peut-être le vôtre?

–Mes sept enfants sont noyés, me dit-elle. Seuls les deux aînés respirent encore, parce que l’eau ne leur arrive qu’au menton. Mais si le plombier a encore du travail chez vous, je ne veux pas vous déranger (Vian, 2010 vol. 2: 183).

Ya el título anuncia la acción nefasta del agua. “Le Plombier” hace referencia a un oficio y al elemento fatal en el universo de Vian. El fontanero será un agente de la fatalidad porque su error provocará la muerte “cómica” de inocentes.

En “Blues pour un chat noir”, el gato combatiente de la Resistencia muere alcoholizado en un bar, después de haber sido rescatado por Peter Gna y su hermana de una alcantarilla en la que había caído. “Peter Gna tira de sa poche un spéculum et l’introduisit dans l’oreille du chat. – Il est mort, dit-il après avoir regardé. Le cognac a atteint le cerveau. On le voit suinter” (Vian, 2010 vol. 2: 222). De manera que vuelven a tirarlo a la misma boca de alcantarilla de donde lo habían sacado, un agujero que reproduce de nuevo la imagen de la caída y de la acción de engullir, de tragar. “Et puis, doucement, à regret, le chat disparut dans le trou. Cela fit ‘Glop!’ et, avec un sourire satisfait, la bouche de l’égout se referma” (Vian, 2010 vol. 2: 223).

<sup>20</sup> Quizás se trate de una alusión a Peter Gna, el apodo de su cuñado Claude Léglise, que era estudiante de medicina.

<sup>21</sup> Relato publicado antes de *Les Fourmis* en *Les Temps modernes*, dedicado a Sidney Béchét, a causa de *Didn’t he Ramble*.

<sup>22</sup> En los capítulos de *L’Herbe rouge* (1950) en los que Wolf y Lazuli se internan en el barrio de las prostitutas queda clara la función del espacio del *quartier des porteuces de poivre*.

<sup>23</sup> Freddy de Vree dice a propósito de ella: “Dans ‘Les Poissons morts’ apparaît la première bête sensibilisée. Et avec elle le premier syntème polyvalent et polyfocal. La bête (une souris? C’est possible) n’a pas de nom: c’est la ‘chose vivante’. Diamant central de l’œuvre de Vian, la bête, ainsi que la femme, sent l’herbe fraîche et le soleil, est ‘complète’ et incompréhensiblement simple” (de Vree, 1965: 18-19).

En “Le Retraité”<sup>24</sup>, un viejo jorobado y achacoso dispara y mata a un niño. Un crimen que se produce por venganza hacia tres niños: Lagrige, Robert y Peinture que al salir del colegio lanzan cruelmente objetos puntiagudos contra el abuelo –como en la *saignette* de *L’Herbe rouge*–. Ese era su juego y el viejo su animal de presa. Hasta que un día el “retraité”, cansado de ser víctima, saca una pistola y mata a uno de ellos de forma inesperada. Revancha simbólica entre edades, entre las dos etapas de la vida que más se alejan y asemejan, la infancia y la vejez.

Il tenait un revolver à cinq coups de modèle ancien, lentement, avec soin, il tira les cinq balles sur Lagrige à bout portant. À la troisième, Lagrige remuait encore, puis il retombe et resta tout à fait calme, curieusement contorsionné. Et puis le vieux retraité souffla dans le canon de son revolver et le remit dans sa poche. Robert et Peinture, étonnés, regardaient Lagrige et une drôle de mare toute noire qui se formait sous lui, à la hauteur des reins. Le retraité continuait son chemin ; au croisement, il tourna à gauche dans l’avenue du Maréchal Dumou (Vian, 2010 vol. 2: 183).

En la recopilación *Le Loup-garou* establecida por Noël Arnaud en 1970, existen cinco relatos en los que se producen uno o varios asesinatos, unos a sangre fría y otros pasionales: “Un Cœur d’or”<sup>25</sup>, “Les Remparts du Sud” (escrito en 1946), “Les Chiens, le désir et la mort”, “Le Penseur” y “Le Voyeur”. En “Un Cœur d’or” se suceden dos asesinatos de diferente índole, en el primero Aulne mata a un hombre, le père Mimile, que tiene un corazón de oro –en sentido literal y figurado. Lo mata para extirpárselo y huye con el objeto robado hasta que, a su vez, Aulne es asesinado por un niño llamado *Brise-Bonbon*. El niño le corta las falanges con un cuchillo mientras Aulne cuelga del alféizar de una ventana. De manera que el asesino morirá al caer al vacío. Final del relato:

Avec douceur, Brise-Bonbon leva le rasoir qu’il tenait toujours et promena la lame effilée sur les jointures blanches et tendues de l’assassin. C’étaient de trop grosses mains. Le cœur d’or du père Mimile tirait Aulne vers le sol de toutes ses forces et ses mains saignaient. Un à un, les tendons sautèrent comme de petites cordes de guitare. À chaque rupture, une note frêle retentissait. Il restait, sur l’appui de la fenêtre, dix phalanges exsangues. De chacune coulait un peu de sang. Le corps d’Aulne racla la paroi de pierre, il rebondit sur la corniche du premier étage et s’abattit dans la vieille caisse. Il n’y avait qu’à le laisser là, les chiffonniers l’emporteraient le lendemain (Vian, 2010 vol. 2: 910).

En “Les Remparts du Sud”, El Major y el Bison (Bison Ravi, anagrama de Boris Vian) matan a Pistoletti como venganza: “Ils profitèrent d’un tournant du couloir pour prendre Pistoletti en sandwich et abandonnèrent le cadavre dans une encoignure” (Vian, 2010 vol. 1: 973). Y además el Major no se va de la *Préfecture* sin poner una bomba. El relato acaba con el Major arrestado y una anécdota sobre un comisario contrabandista que contaba entre sus logros la muerte de 109 aduaneros españoles.

“Les Chiens, le désir et la mort”<sup>26</sup> es un relato firmado Vernon Sullivan, que apareció publicado junto al segundo *polar* de este ficticio novelista afroamericano, *Les morts ont tous la même peau* (1948). Se trata, por tanto, de una historia con temática de serie negra, aderezada de sexo y violencia. La intriga tiene lugar en Nueva York, y está contada en primera persona y en *flash-back* por un taxista condenado a muerte. Al inicio el taxista dice: “Ils m’ont eu. Je passe à la chaise demain. Je vais l’écrire tout de même, je voudrais expliquer” (Vian, 2010 vol. 1: 813). Se trata de una confesión sin arrepentimiento. Si él se encuentra en esa situación es por culpa de una mujer vampírica, Slacks, una cantante psicópata que trabajaba en un club nocturno y a la que recogía de noche con su taxi. Él acudía a la cita improvisada y conducía por las calles desiertas hasta encontrar a una víctima. Si era Slacks la que iba al volante, atropellaba a un perro en cuanto lo veía, y eso la excitaba tanto que acababan teniendo sexo. Dos meses más tarde ya buscaba presas mejores hasta que atropelló a una joven de quince años. Perseguidos por la policía, Slacks morirá a consecuencia del choque violento del coche contra un árbol y el narrador será apresado. Así es la descripción del espectáculo del cadáver:

Elle avait du sang partout. Elle ruisselait de sang. Sauf sa figure. Ils ont écarté son manteau de fourrure et ils ont vu qu’elle ne portait rien en dessous, que ses slacks. La chair blanche de ses hanches paraissait neutre et morte à la lueur des réflecteurs à vapeur de sodium qui éclairaient la route. Sa fermeture éclair était déjà défaite quand nous étions rentrés dans l’arbre (Vian, 2010 vol. 1: 822).

En este relato no sólo se potencia un final catastrófico, con muerte –donde el verdugo acaba convirtiéndose en víctima– sino que también sabemos, por una analepsis, cómo el narrador, que espera morir en la silla eléctrica, cuenta una situación límite a la que ha llegado y de la que no se arrepiente. Frente a sus aburridas rondas nocturnas ha preferido esas experiencias orgiásticas de sacrificios. Eso es lo que le hace minimizar la situación de espera de la muerte, siempre presente. Se trata de un caso muy parecido al de *Les Morts ont tous la même peau*, y es que es muy probable que el relato se convirtiera en un bosquejo de lo que sería la novela que acompañaba.

En esa delgada línea entre la muerte y el vivir peligrosamente, se encuentra también el relato “Le Penseur”<sup>27</sup> en el que el protagonista, Urodonal, se hace matar para conocer de cerca lo que es el peligro:

<sup>24</sup> Relato publicado por primera vez en el nº 9 de *Dans le train*, en mayo de 1949.

<sup>25</sup> Relato publicado por primera vez en el nº 64 de *La Bouteille à la mer*, cahier trimestral de poesía, en 1949.

<sup>26</sup> El relato databa de principios de enero de 1947 y la novela de febrero de ese mismo año. Fueron editados ambos por Jean d’Halluin en las Éditions du Scorpion, y reeditados, la novela, el relato y el epílogo por Christian Bourgois en 1973. En 1970, el relato fue incluido por Noël Arnaud en *Le Loup-garou*.

<sup>27</sup> Relato publicado en *Dans le Train* nº 15, en noviembre de 1949.

Et puis un jour, Marinouille le trouva mort dans son lit. Il avait depuis peu noué des relations coupables avec un jeune dévoyé de mœurs crapuleuses, évadé d'une geôle où il purgeait trois mois de prison pour l'assassinat de douze personnes.

Pourtant, Urodonal n'avait rien d'un vicieux ; mais on trouva l'explication de sa triste fin dans un recueil de pensées inédites, qui n'en contenait qu'une, à la première page.

—Quoi de plus dangereux que de se faire tuer? avait écrit Urodonal (Vian, 2010 vol. 2: 902).

Si hemos considerado que en la mayoría de los relatos el personaje masculino mata o agrede a un personaje femenino, también descubrimos algunos en los que, a la inversa, las mujeres fatales aparecen como mantis religiosas o vampiras que reclaman venganza. En “Le Bonhomme de neige”<sup>28</sup> o “Le Voyeur”, Vian contaba el suceso acaecido a un joven, Jean, que al lesionarse esquiando encontraba a tres jóvenes hurafñas, Luci, Leni y Laurence y se dedicaba a observarlas a escondidas, cual Acteón contemplando a Diana cazadora y su corte de ninfas. Jean no es transformado en ciervo y azuzado a los perros pero es asesinado por *voyeur* y convertido, a modo de escarmiento, en un muñeco de nieve.

Il était à genoux, la tête penchée en avant. Une grosse goutte rouge tomba de sa narine gauche et rejoignit le sang de sa lèvre. Maintenant, Luce et Leni entassaient la neige à grosses poignées autour du corps de Jean.

Lorsque le bonhomme de neige fut terminé, les lourds flocons tombaient serrés comme une brume dense. La figure de Jean était masquée par un grand nez de neige. Par dérision, Leni coiffa la forma grotesque d'un bonnet de laine noire.

On lui mit dans la bouche un fume-cigarette d'or (Vian, 2010 vol. 2: 963).

#### 4. Conclusiones

Ya sea por el placer de escenificar una muerte aparatosa y barroca, como los sacrificados de la novela *Et on tuera tous les affreux*, en la que, como siempre, Vian se deleita en los detalles fetichistas como ese cadáver de Jean con una boquilla de oro en la boca, el de la mujer que solo lleva puestos sus pantalones slacks con la cremallera abierta o el de esa rubia en la que se focaliza en la sangre que “sur ses pieds nus laquait ses ongles de rouge”. Ya sea por hiperbolizar un giro o pirueta final, y/o crear un final apoteósico casi nunca exento de dosis de humor, Vian prioriza el estallido final, la destrucción voluntaria de los espacios y de los personajes que los pueblan con el fin de mostrar una cierta rebeldía y capacidad de acción hacia la condena inexorable que conlleva la enfermedad y el propio devenir del paso del tiempo. En los relatos que publicó en *Les Fourmis* (1949), que se sitúan en el contexto de la II Guerra Mundial en Francia, los finales son siempre catastróficos. Casi todos los personajes protagonistas mueren de forma violenta, ya sea porque son asesinados o porque no pueden soportar la realidad y se suicidan. En los relatos recopilados en 1970 por Noël Arnaud, bajo el título del primer relato homónimo *Le Loup-garou*, parece que disminuya el grado de crueldad y de violencia, pues la siniestralidad no es tan manifiesta como en *Les Fourmis*, ya que en cuatro relatos sobre trece, —“Martin m’a téléphoné” (escrito en 1945), “Les Pas vernis”<sup>29</sup>, “Surprise-partie chez Léobille”<sup>30</sup> y “Le Danger des Classiques”<sup>31</sup>— no se aprecia un final claramente destructivo. En cambio, en los tres relatos que componen *Les Lurettes fourrées* encontramos los tres modelos de destrucción más repetidos en la producción de Boris Vian: el suicidio, la destrucción del espacio y la tortura y el crimen. Y esto se debe a que es en *Les Lurettes fourrées* donde el parámetro temporal adquiere el mayor protagonismo y donde se aprecian los aniquilamientos y devastaciones en todo su apogeo. Ya no se trata de un homicidio por error o de una desilusión, de un desgarramiento del alma, sino de la destrucción en su versión más palpable y visible. Y en la última recopilación, *Le Ratichon baigneur et autres nouvelles inédites de Boris Vian*, se aprecia menos violencia que en *Les Fourmis*, *Les Lurettes* y *Le Loup-garou*, ya que el único asesinato que se comete es la muerte bíblica del relato “L’Assassin”<sup>32</sup>. En cualquier caso, la destrucción y muerte voluntarias en los relatos vianescos, sea cual sea su descripción o su planteamiento estructural en la trama de los mismos, no poseen en absoluto un carácter anecdótico sino que entroncan con las temáticas subyacentes de su inquietante universo en el que, bajo una capa de comicidad corrosiva y de juegos perpetuos con el lenguaje, se esconde una reflexión vital poblada de claroscuros.

#### Referencias bibliográficas

- Arnaud, N., (1981) *Les vies parallèles de Boris Vian*. Paris, 10/18, C. Bourgois.  
 Bachelard, G., (1997) *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti.

<sup>28</sup> “Le Bonhomme de Neige” fue publicado sin título en *Sensations* n° 32, en abril de 1951, curiosamente justo después de la publicación de *Elles se rendent pas compte* (1950). En la recopilación de *Le Loup-garou* (1970) se tituló “Le Voyeur”.

<sup>29</sup> Relato publicado por primera vez en julio de 1948 en *Dans le train*, n° 2, revista de humor concebida para ser leída en el tren.

<sup>30</sup> Relato publicado por primera vez en julio de 1947 en el semanario *Samedi-Soir*, n° 105, acompañado de siete ilustraciones de Régis Manset.

<sup>31</sup> Relato publicado por primera vez en 1964 en *Bizarre*, n° 32-33. Apareció en la sección «Les Machines» con una introducción de François Caradec y tres dibujos en blanco y negro de Siné.

<sup>32</sup> Relato publicado por primera vez en *Dans le train* n° 17, en diciembre de 1949.



- Bertolt, N. y A. Guggémos, (2019) *Boris Vian 100 ans. Livre anniversaire*. Paris, Heredium.
- Castelli, L., (1984) "Planétarium" in *Boris Vian. L'ARC*, n° 90. Editions LE JAS. Director literario: Roger Dadoun, pp. 92-97.
- Costes, A., (2009) *Boris Vian : Le corps de l'écriture*. Limoges, Lambert-Lucas.
- De Vree, F., (1965) *Boris Vian*. Paris, Le Terrain Vague.
- Durand, G., (1984) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. 1969. Paris, Dunod.
- Genette, G., (1966) "Complexe de Narcisse" in *Figures I*. Paris, éd. Seuil, coll. "Tel Quel", pp. 21-28.
- Monestier, M., (1995) *Suicides, histoire, techniques et bizarreries de la mort volontaire*. Paris, Le cherche midi.
- Sontag, S., (1996) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid, Taurus, col. Pensamiento.
- Rousset, J., (1973) *Narcisse romancier*. Paris, J. Corti.
- Vian, B., (1991) *Série Blême*. Paris, Le livre de poche.
- Vian, B., (1996) "Je mourrai d'un cancer de la colonne vertébrale" in *Je voudrais pas crever*. Paris, Fayard, pp. 59-60.
- Vian, B., (2010) *Œuvres romanesques complètes, 2 volúmenes*. Marc Lapprand (ed.). Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

## Volumen 1 :

Novelas: *Trouble dans les andains* [1966]; *Vercoquin et le plancton* [1947]; *L'Écume des jours* [1947]; *L'Automne à Pékin*, [1947]; *Les morts ont tous la même peau* [1948].

Relatos: "Les Chiens, le désir et la mort" [1948] (813-822); "Martin m'a téléphoné" (927-940); "Le Rappel" (946-955); "Marseille commençait à s'éveiller" (956-961); "Les Remparts du Sud" (965-985); "Surprise-partie chez Léobille" (986-994); "Les Pas vernis" (995-999).

## Volumen 2 :

Novelas: *L'Herbe rouge* [1950]; *Elles se rendent pas compte* [1950].

Relatos: "Les Fourmis" (141-152); "Les Bons élèves" (153-159); "Le voyage à Khonostrov" (160-168); "L'Écrevisse" (169-176); "Le Plombier" (177-183); "La Route déserte" (184-198); "Les Poissons morts" (199-211); "Blues pour un chat noir" (212-223); "Le Brouillard" (224-233); «Le Figurant» (244-282); "Le Penseur" (899-902); "Un Cœur d'or" (907-910); "Une pénible histoire" (969-976); "Le Retraité" (866-869); "L'Assassin" (903-906); "Le Danger des classiques" (935-945); "Le Bonhomme de neige" (956-963).