

“...le fil de l’Histoire me passe part en part...” Estética e historia en la trilogía alemana de Céline

Francisco Salaris Banegas*
Universidad Nacional de Córdoba
franciscosalaris@gmail.com

RESUMEN

Louis Ferdinand Céline es uno de los escritores del siglo XX que más defendió la importancia del estilo en la literatura, en contraposición a la “industria de las ideas”. Sin embargo, resulta llamativo que en sus obras de los años ’50 y ’60 -especialmente en las novelas *D’un château l’autre*, *Nord* y *Rigodon*, que conforman la llamada trilogía alemana-, la historia y la política tengan un peso superlativo. De hecho, sus libros resultan fundamentales para conocer el recorrido de los colaboracionistas franceses tras el fin de la Segunda Guerra. La propuesta de este trabajo consiste en analizar las relaciones entre estética e historia, teniendo en cuenta aspectos cruciales del estilo de Céline y su visión de la filosofía de la historia. La destrucción y el horror que rescata la trilogía transforman el ritmo de la prosa, le aportan una dimensión fónica y musical que tiende a revisar los conflictos de representación típicos de la literatura de posguerra. De esta manera, la historia aparece como un campo de recursos para la creación de una nueva forma de escritura, que entronice el estilo, pero también sirva como testimonio.

Palabras clave: Historia. Estética. Política. Estilo. Representación

“...le fil de l’Histoire me passe part en part...”. Aesthetic and history in the German trilogy by Céline

ABSTRACT

Louis Ferdinand Céline is one of the writers of the twentieth century who most defended the importance of style in literature, as opposed to the “ideas industry”. However, it is striking that in his works of the '50s and '60s - especially in the novels *D’un château l’autre*, *Nord* and *Rigodon*, which make up the so-called German trilogy - history and politics have a superlative weight. In fact, his books are essential to know the destiny of the French collaborators after the end of the Second War. The proposal of this work is to analyze the relationships between aesthetics and history, taking into account crucial aspects of Céline's style and his vision of the philosophy of history. The destruction and horror that the trilogy rescues transform the rhythm of prose, give it a phonic and musical dimension that tends to review the conflicts of representation, typical of postwar literature. In this way, history appears as a resource field for the creation of a new form of writing that enthrones the style but also serves as a testimony.

Key words: History. Aesthetics. Politics. Style. Representation

Introducción

Tras su regreso a Francia en 1951, Louis Ferdinand Céline, agobiado por una inmensa condena social, empieza a trabajar intensamente en su re-inscripción en el sistema literario francés.

Las primeras obras que publica en este período –*Féerie pour une autre fois I y II*– no tienen ninguna acogida en el público, pero pronto un curioso marketing literario abrirá camino a obras más leídas, como la breve *Conversaciones con el profesor Y* y

los volúmenes que conforman lo que se conoce como la trilogía alemana.

La presencia de la historia ha sido determinante en todas las obras de Céline desde *Viaje al fin de la noche*, pero adquiere una densidad mucho más política tras la experiencia de la Segunda Guerra y los días que pasa en Dinamarca, en un estado de pobreza y hambre extremo. Las novelas de la trilogía –*De un castillo al otro*, *Norte* y *Rigodon*– son, quizás, los textos en donde la historia y la política juegan un rol más acuciante, debido tanto a la inmediatez de los acontecimientos como al interés que ese lado desconocido de la guerra producía en el público francés. Allí se cuenta la huida de los colaboracionistas franceses hacia Alemania y su estancia en el castillo de Sigmaringen y luego la continuación del viaje hacia el norte de Alemania para alcanzar Dinamarca. La prosa es mucho más explosiva que en sus obras anteriores, al punto de convertirse en un conjunto de gritos entrecortados, cargados de improperios y separados entre sí por una multitud de puntos suspensivos. Muchos críticos han advertido de hecho que la trilogía puede leerse como un documento histórico central de la Segunda Guerra – Sollers (2012) afirma que “la verdad sobre la Segunda Guerra me parece estar ahí y en ninguna otra parte” (p. 11-12), no solo por el develamiento de lo ocurrido con los colaboracionistas tras el fin de la Ocupación sino fundamentalmente por la manera en que la historia determina una forma particular de escribir.

La posición política real de Céline ha sido objeto de múltiples debates que continúan hasta el día de hoy y que no han encontrado una resolución definitiva. Los panfletos que publica entre 1937 y 1945 – *Bagatelles pour un massacre*, *L'école des cadavres* y *Les beaux draps*–, caracterizados por un antisemitismo feroz, implicaron su ingreso inmediato en la turbulenta escena política de la guerra y le granjearon,

además, el repudio de toda la intelectualidad francesa de la época –dominada por nombres como Sartre, Gide, Malraux, etc. Las lecturas críticas sobre esto son variadas y por lo general cometen la equivocación de analizar el caso Céline desde una perspectiva o bien meramente política o bien meramente estética. Meffre (2012), por ejemplo, sugiere que el antisemitismo de Céline es en realidad una deriva equivocada de su insaciable búsqueda de lo vivo, de lo verdadero, de aquello que escapa a lo artificioso e hipócrita de la retórica francesa. Steiner indica que para Céline *judío* puede ser una representación de *hombre* en términos generales y que es necesario recordar la sátira negra que recorre toda la obra. Kristeva (1980) lo piensa como un salvaguardia –*garde-fou*, en francés es mucho más elocuente– delirante del delirio de la vida. Bernstein (1992), en el otro extremo, insiste en que estetizar toda decisión de Céline implica no considerar los verdaderos movimientos políticos e históricos de su época. Cualquiera de estas hipótesis podría ser válida y lo más probable es que la realidad haya sido una conjunción de ellas, pero en cualquier caso puede notarse que los panfletos exigen – por las propias características del género– una intensificación de la fuerza en la prosa que se mantiene en sus obras siguientes. La fervorosa misantropía de Céline no debe olvidarse, porque, como bien apunta Sollers, es imprescindible tener en cuenta que, en un panfleto anterior titulado *Mea culpa* y publicado en 1936, la víctima del odio celiniano eran los soviéticos. Quien mejor expresó la conclusión que podría deducirse de esto fue Gottfried Benn, que en el año 1938 escribió:

Es un bruto, escupe, vomita. Está dominado por la necesidad elemental – ¡interesante!– de decir al menos una vez, en cada página que escribe, mierda, meo, puta, vómito. El objetivo

no tiene importancia. En su segundo libro, se la agarró contra los soviéticos... y ahora, contra los judíos. Es su forma de expresión, su método. La

próxima vez atacará a la navegación costera. (Benn citado por Betz, 1993:132)¹

Dejando de lado el claro desprecio que Benn sentía por Céline –a pesar de que, en la continuación del pasaje citado, alaba el *Voyage-*, la observación parece adecuada al misántropo que era Céline. Como ocurría con Alceste en la comedia de Molière, su odio es una forma de vivir, de conservar un lugar de escritura y de innovar en el lenguaje cotidiano. Su antisemitismo, según Benn, parece un escalón más en ese odio, que difumina su puntería y se planta como una actitud hacia la existencia. Las novelas de la trilogía parecen escritas bajo la luz de ese odio difuminado, borroso, que ataca indiscriminadamente con una mordacidad llena de sarcasmo. La intensidad que Céline había ensayado en sus panfletos estalla en sus novelas posteriores y llega, en algunos momentos, hasta la desintegración del lenguaje.

Sin embargo, a pesar de la dimensión política de su literatura, Céline nunca dejó de declarar que el contenido de las obras no le interesaba, y que lo único importante era el estilo. Así lo plantea numerosas veces en las entrevistas que concedió en los ’50 y en sus *Conversaciones con el profesor Y*, una suerte de arte poética celineana: “¡no tengo ideas, yo!... ¡ninguna! ¡y considero que nada es más vulgar, más común, más repugnante que las ideas! ¡las bibliotecas están llenas de ideas! ¡y las terrazas de los cafés!... ¡todos los impotentes rebozan de ideas!... ¡y los filósofos!...” (Céline, 2011: 31). Este desprecio por la vulgaridad de las ideas acerca mucho a Céline al esteticismo, pero plantea una contradicción: si lo único relevante es el estilo, ¿por qué la política ingresa en sus obras maduras con tanta fuerza? Considerar ese problema implica analizar las imbricadas relaciones

entre historia y estética y supone también recortar una etapa en la producción de Céline –correspondiente a fines de los años ’50 y a los años ’60, más particularmente, a sus novelas de tema alemán-, en las que la política juega un papel determinante no solo como contenido –como *idea-* de las obras, sino también como eje estructurador en la vida del individuo. La hipótesis de este trabajo es doble: por un lado, existe una innegable operación de mercado que impulsó a Céline a ocuparse de temas que atraerían la atención; por otro lado –y esto es lo central-, la historia es subsidiaria y a la vez generadora del estilo: le da forma desde el horror. En la trilogía alemana las bombas que caen sobre Alemania sincopan el ritmo de la prosa, crean una expresión particular que nace y acaba en la destrucción. Para desentrañar esta relación será imprescindible caracterizar la percepción que Céline tiene de la historia y analizar algunos componentes de su estilo. Lo que se pretende es un acercamiento para nada conclusivo sobre las vinculaciones de Céline con las experiencias traumáticas de su época, que moldean su escritura y su visión del mundo.



I

Las *Lettres à la NRF* (1931-1961), que reúnen las cartas que Céline envió a diferentes responsables de la casa editorial Gallimard, atestiguan las operaciones de mercado que ideaba constantemente el autor francés para vender sus libros. Allí sugiere, por ejemplo, escribir y firmar una serie de artículos defendiendo su estilo, algo que acabará convirtiéndose en las *Conversaciones con el profesor Y*, publicadas en dos partes en 1954. Las entrevistas –televisadas y gráficas– que concede en las últimas dos décadas de su vida forman parte de ese mismo impulso, y nunca tuvo empacho en decir que necesitaba que el público comprara sus obras para continuar viviendo. Desde ya que el marketing aparece deslucido cuando el autor se ofrece con tanta energía y súplica, pero parece haber además una suerte de dislocamiento entre lo que Céline presentaba como interesante y lo que despertaba realmente el interés del público francés –que estaba recuperándose de los efectos de la Segunda Guerra. La insistencia de Céline sobre el estilo de sus obras no tenía ya el mismo impacto que había tenido en los años '30, y además la experimentación alcanzaba niveles de complejidad que muchos no llegaban a comprender.

La recurrencia a la historia reciente fue lo que realmente despertó la curiosidad de la gente: Céline prometía, en *De un castillo al otro*, revelar el lado desconocido del gobierno de Vichy, la huida de los colaboracionistas a Alemania. A esto se le sumaban varias declaraciones públicas enormemente provocativas, en las que destrozaba a la intelectualidad de la época y llegaba incluso a defender sus panfletos antisemitas (Bernstein, 1992: 132). La trilogía alemana resulta de hecho muy divertida, y puede leerse como un mordaz cotilleo del mundo literario del momento: Sartre, a quien Céline llama Tartre, es un

“criptógrafo de mierda” y un “especulador piojoso”² y Gide y Malraux son unos arribistas que consiguieron viajar gratis a Rusia, cuando él –Céline– se costeó su propio viaje (Céline, 1981: 23).

El interés fundamentalmente histórico de la trilogía alemana llevó a muchos críticos a considerar las obras como crónicas, palabra que el mismo narrador usa en repetidas ocasiones para referirse a su texto. El perfil objetivo de la crónica puede encontrarse sobre todo en algunos momentos de *Norte*, donde el narrador se esfuma y la frase se alarga, pero el resto de la trilogía está tan atravesada por la subjetividad patológica del narrador que resulta difícil obtener una noción medianamente real y ordenada de los acontecimientos. En varios momentos de *De un castillo al otro* el narrador dice que está escribiendo en un estado febril, y muchas de las visiones de la destrucción se asemejan de hecho a las alucinaciones de la fiebre. Erika Ostrovsky, en su libro pionero *Céline and his vision* (1967), justamente plantea que las últimas obras de Céline no son un derrumbe de su capacidad literaria, sino que dan cuenta de un mundo visionario, apocalíptico. Algo similar propone Allen Thiher (1972), cuando dice que las obras de Céline son una suerte de farsa delirante de la historia. Delirio, apocalipsis: la percepción de Céline está inmersa en un círculo vicioso en el que la destrucción presenciada por el ojo perturbado tiende a aumentar la perturbación, y así el proceso se proyecta hasta desintegrar el lenguaje.

La obra madura de Céline se inserta en la muy frecuentada tradición de la *historia calamitatum*, que percibe la historia como una gran catástrofe –podemos pensar en el ángel de Benjamin, que mira hacia atrás y solo ve ruinas– y que deriva de allí un enfrentamiento declarado entre el individuo y la historia. Esto, que estaba en germen en sus primeras obras, alcanza una tonalidad mucho mayor en la trilogía alemana,

donde la historia adopta ya la forma de la destrucción. En *Norte* el narrador reflexiona así:

...el hilo de la Historia? usted aquí arriba en equilibrio, todo alrededor en la oscuridad... está comprometido... ¡si el hilo se rompe! si se lo encuentra bien al fondo, hecho papilla... si los espectadores, furiosos, borrachos, vienen a manosear sus entrañas (Céline, 2016: 349)³.

Y una página después:

...me puedo jactar de estar en el hilo recto, tan odiado por la gente de un extremo como por los del otro... puedo decir sin jactarme que el hilo de la Historia me atraviesa de parte a parte, de arriba abajo, de las nubes a mi cabeza, al ano... (Céline, 2016: 350)⁴.

El dolor de la última frase muestra quizás la gran tragedia de Céline: la historia y la política lo han convertido en un estropajo, en una marioneta que solo puede gritar. Los acontecimientos del mundo moderno, desde la Revolución Francesa, han insertado a la política en el seno de la vida íntima, pero el hilo del que habla el narrador funciona como una punzante columna vertebral que empala a las personas. En la trilogía alemana la historia aparece como la máquina de aniquilación de los individuos y en ese contexto los acontecimientos reales tienen poca importancia. La innumerable cantidad de nombres con los que Céline carga sus párrafos⁵ consigue vaciar la significación concreta y coyuntural, reduciendo el juego de personas y lugares a un círculo fantasmagórico, un *kitsch* desordenadamente moderno como el de la segunda parte de *Fausto*. La huida de los colaboracionistas es tan solo un marco para poder insultar libremente, para declarar el repudio a la historia y su proyecto totalitario. Despojada de contenido, la historia es un dispositivo destructor de la vida, pero a

la vez actúa como un estímulo del estilo porque requiere, como última ambición del sujeto desesperado, que la emoción ingrese en la prosa.



Como apuntan muchos críticos (Noble, 1987; Meffre, 2012), la palabra clave en la escritura de la historia es *transposición*. La realidad aparece transpuesta en la lengua hablada celineana y así recobra su vigor vivencial, su inmediatez. Los acontecimientos narrados en los momentos más altos de la trilogía parecen estar ocurriendo en el preciso presente: se trata, como dice Sollers, de una *escritura en directo* (2012: 39). Algunos pasajes tienen una efervescencia propia, una urgencia que devela por qué se consideró la obra como una gran crónica:

¡él con Debeney, salieron fuera! ¡oh, sin prisas!... ¡muy dignos! dirección: ¡el Castillo!... volvimos a ponernos en fila... todos los ministros y los partidos... las bombas continuaban atacando el puente... nosotros, nuestra procesión, recibíamos ráfaga sobre ráfaga... ¡hasta el Castillo!... con ametralladora... ¡tiraban sin duda alguna sobre nosotros!... ¡pero tiraban mal!... veía las ráfagas rebotar... ¡en la hierba!... ¡en el agua!... (Céline, 1981: 176)⁶.

Las frases cortas, los trazos rápidos de acción interrumpidos por interjecciones y órdenes de dirección crean en pocas palabras un cuadro dinámico y vivo, una escena de enorme violencia y actualidad. Metáfora de este estilo inmediato es el metro, al que Céline se refiere con maestría en sus *Conversaciones con el profesor Y*. Allí, el metro se contrapone con el autobús, una forma dificultosa de moverse porque está llena de interrupciones, de la erupción de la vida de la superficie. El metro, en cambio, va directo a la herida, se mueve a toda velocidad por debajo de la tierra y parece a punto de estamparse contra su destino: “¡el metro emotivo, el mío! ¡sin todos los inconvenientes, los embotellamientos! ¡en un sueño!... ¡sin detenerse en ningún lado! ¡no! ¡a destino! ¡a destino! ¡directo! ¡directo a la emoción!...” (Céline, 2011: 89). Este símbolo aparece también en *Rigodon* y determina su estructura, porque el narrador cuenta, durante la mayor parte del libro, el viaje en tren de los colaboracionistas hacia Sigmaringen. El traquetear alocado del tren en medio de los ataques de los aliados se expresa en las frases descompuestas y apresuradas, y de allí que hay una unión simbólica entre forma y contenido.

Introducir la emoción en la prosa francesa no implica equipararla a la lengua hablada⁷, sino crear un dispositivo original que transmita la sensación de lo vivo. La pretensión de rescatar en la escritura la experiencia pura, sin la intermediación de la memoria, es uno de los efectos emotivos de Céline y, además, reproduce la fuerza de compulsión del trauma, que tiende a repetirse con la intensidad de la primera vez. La propuesta es disruptiva, porque Céline traza una nueva filosofía de la historia literaria en donde su obra marca un antes y un después en el proceso de captación de la realidad. La literatura anterior es apenas un fósil seco y posee la solemnidad de una pieza de museo, la artificiosidad del

francés puro de la Academia Francesa. En esos textos, la historia aparece tan orgánicamente que se deslucce, pierde el brillo experiencial, la capacidad de herir en la carne. Por supuesto que la vibración que posee la historia en las obras de Céline podría depender, o bien de la intensidad de la experiencia —común a muchos autores de la literatura de la posguerra—, o bien de la depuración de la técnica literaria. Más acertado parece ser buscar una interrelación, un espacio intermedio y confuso entre el trauma y el trabajo sobre la lengua (Céline siempre dijo que corregía mucho sus textos).

El efecto corrosivo de la historia se expresa en la obra de Céline en una conciencia muy certera sobre la fugacidad de las palabras. Sus frases cortas luchan contra la devastación del tiempo, pero a veces no logran conjurarlo. Esto es lo que ocurre con Ulm, ciudad a la que el narrador y otros colaboracionistas viajan hacia el final de *De un castillo a otro*: “¿Cuánto nos falta todavía? ¿sin imprevistos? Cuento, a esa marcha, al menos dos días... para llegar a Ulm... ¿pero si algo salta?... ¿y Ulm?... ¡cuán pronto se dice, Ulm!” (1981: 361)⁸. La ironía se hace realidad una página más adelante: “¡Ah, no me equivocaba, es aquí!... ¡ya estamos!... ¡estábamos en la estación!... en la ‘no estación’!... nos paramos: ¡hemos llegado!... es aquí, un poste... ¡pero nada de Ulm!... un letrero: ULM... ¡y eso es todo!” (1981: 362)⁹. El estilo ni siquiera se distiende cuando el vértigo de los acontecimientos logra un ritmo más mesurado, como si la compulsión ya estuviera enquistada en el seno de la práctica literaria. Los pocos momentos en los que las frases se aquietan están vinculados a escenas íntimas y dolorosas de la vida de Céline; allí la nostalgia acalla los gritos e introduce al pasado en tanto recuerdo y no en tanto acto vivo. Hay en *De un castillo al otro* una hermosa escena, muy descuidada por la crítica, en la que

Céline recuerda la muerte de su perra Bessy. Se trata de una perra que vivió con él en Dinamarca y que nunca pudo adaptarse a la vida en Meudon.

...ya no tenía fuerzas... dormía al lado de mi cama... de pronto, una mañana quiso salir fuera... yo quería acostarla sobre un lecho de paja... justo después del amanecer... no le gustó... no quiso... quería ir a otro sitio... el lugar más frío de la casa y sobre las piedras... se estiró primorosamente... comenzó a agonizar... era el fin... me lo habían dicho, no lo podía creer... pero era cierto, estaba en sentido del recuerdo, de donde venía, del Norte, de Dinamarca, el hocico hacia el norte, apuntando el norte... (Céline, 1981: 154)¹⁰.

Los signos de exclamación se extinguen, la entonación pierde su ritmo fervoroso y se asemeja más a suspiros melancólicos. Recordando a su perra, Céline parece capaz de volver a acomodar las temporalidades y así la historia pierde su pátina de inmediatez y retorna bajo la forma de la memoria. Esto ocurre con pequeñas partículas de tiempo que involucran un dolor profundo, pero que forma parte del ritmo natural de la vida. Solo en esos momentos el narrador recobra una forma de decir más calma, no atravesada por la intervención atroz de la violencia.

Los animales juegan un rol central en la vida y en la obra de Céline: en las entrevistas televisadas, de hecho, puede vérselo acompañado de perros, gatos y loros. Incluso *Rigodon*, colofón de la trilogía alemana y de su producción literaria en general, está dedicado “aux animaux”. La mascota más famosa es Bébert, el gato que acompaña a Céline y a Lucette en su peregrinación por la Alemania bombardeada. El espacio de Bébert es el caos, las escenas de una destrucción tan épica como ridícula. Steiner, en uno de sus artículos

publicados en el *New Yorker*, se refiere a Céline como *hombre-gato* e indica que “Céline usa la electrizada sensibilidad de los animales, Bébert antes que ninguno, para enriquecer el abanico de percepciones” (2009: 262). La observación es admirable porque hay en la prosa de Céline una exaltación que parece provenir de un oído hipersensible, de una capacidad extremadamente frágil de soportar los ruidos del apocalipsis. El espacio de la perra Bessy es más bien el refugio íntimo, y allí vuelca Céline su emoción melancólica de desterrado.



II

El análisis de la relación entre estética e historia debe seguir, por lo menos, un doble camino: por un lado, estudiar de qué manera la historia ingresa en el estilo y, por el otro, estudiar de qué manera el estilo ingresa en la historia, es decir, construye una imagen determinada del pasado. Ambas vías son absolutamente subsidiarias e introducen una dialéctica entre experiencia y lenguaje que no por ello ancla al texto en el marco de sus condiciones de producción. El trabajo intenso del escritor, de hecho, obliga a matizar la influencia de la historia, que no debe entenderse de manera mecánica e inconsciente. El caso de Céline

es paradigmático porque hay una suerte de *uso* de la historia, que ya había iniciado en el *Voyage*, pero que se acentúa en sus libros tardíos. A pesar de sus traumas y de sus vivencias extremas, Céline era plenamente consciente de su misión de renovación en el sistema estético, y la historia sirve como campo de trabajo, de experimentación y de recursos.

La musicalidad y el ritmo de la prosa de Céline replican el apocalipsis de los hechos narrados y contribuyen a crear la sensación de inmediatez que rodea a la historia. El lenguaje se descompone y la sintaxis se retuerce, y es este proceso de retorcimiento tanto como la música de la letra leída en voz alta lo que da la sensación de un caos destructivo. Noble (1987: 151) advirtió que las bombas son un *leitmotif* de toda la trilogía alemana, como una música de fondo que nunca abandona al narrador. Especialmente en *Norte* y *Rigodon* las bombas atrofian el lenguaje hasta asignarle una función onomatopéyica, expresada ya por palabras breves y sonoras que pierden su sentido, ya por ruidos fosilizados. El siguiente pasaje es de *De un castillo al otro*:

¡si nos quedábamos allí una cosa era segura, el puente lo recibiríamos en la cabeza! ¡totalidad! ¡las bombas estallaban casi encima de nosotros! ¡en el Danubio!... ¡río arriba! ¡río abajo!... ¡rectificaban!... ¡formidables oleadas de lodo! ¡volquetes ante nosotros!... ¡y cuántos cráteres en los ribazos! ¡plong! ¡plaf!... (Céline, 1981: 175)¹¹.

Luego de la palabra *bombas*, las frases se acortan aún más, se convierten en magníficas visiones de un solo pincelazo y acababan como onomatopeyas. La destrucción se representa mediante la alteración del orden natural y evoca un apocalipsis de tintes casi bíblicos: la tierra reducida a cráteres, el río distorsionado por las bombas, el lodo saltando por los aires.

La nueva tonalidad de la prosa y la inclusión de onomatopeyas buscan resolver las dificultades de representación, que devienen en un tema fundamental de la literatura de la posguerra. El horror de la destrucción y del sufrimiento debe buscar nuevas formas para ser expresado, y la empresa de Céline consiste en resaltar el aspecto fónico del lenguaje. Esto no ocurre solo con las bombas –que interrumpen a cada rato el hilo narrativo de la trilogía– sino también con cualquier otro sonido disruptivo: “La Vigue me sigue... una escalera... el pasillo... subimos... el túnel... ¡ah, me lo sospechaba!... [...] ¡todo un lío! ¡el aire lleno de sirenas! ¡uuuuuu! ¿tal vez un bombardeo?... no escucho bombas... pero ¡ptaf! y ¡rrrrr! ¿batalla en la calle?” (2016: 120)¹². El proceso de aproximación de Céline a la realidad es sumamente vivo porque esquiva la descripción e introduce permanentemente la incertidumbre, la presencia atónita del sujeto. Los objetos aparecen despojados de cualquier característica particular, tan solo son identificados nominalmente (“una escalera”, “el pasillo”); las acciones se comprimen a su mínima expresión (“subimos”); las preguntas introducen vacilación, pero a la vez pintan la situación, y los sentidos del sujeto – como los de un animal– aportan una dimensión de incontrastable presencia. El narrador de Céline está siempre alerta, sus textos irradian la sensación de un peligro inminente, la incertidumbre constante de la muerte.

La dificultad de la representación es objeto de reflexión del narrador en muchos momentos de la obra, especialmente en el inicio de los apartados. Las digresiones se acumulan y la narración recorre desordenadamente diferentes temporalidades, algo de lo que Céline se queja en muchas ocasiones. Esta caótica estructuración del texto es también producto de una mente perturbada por el trauma, en la que los recuerdos se amontonan, se superponen y se

interrumpen. En las novelas de Céline – como en muchas de las novelas de posguerra- lo narrado se mezcla con la reflexión metanarrativa, de manera tal que las dificultades sobre el contar están en el seno del contenido. Aquello que parece un obstáculo se acaba convirtiendo en el motor de la renovación artística.

Conclusiones

La relación entre estética e historia en la obra de Céline tiene muchos matices y dimensiones que es necesario considerar. El marketing literario, la presencia del trauma, el ritmo de la prosa y su efecto acústico, la noción de la historia como un campo de experimentación y las dificultades de representación son algunos de los aspectos que la complejizan.

Aunque ya estaba presente desde sus primeras obras, la política ingresa con verdadera fuerza en la producción de Céline desde sus panfletos. Ese es un punto bisagra para entender la presencia de la historia en sus textos siguientes, no solo porque sitúa a Céline en determinada posición del campo literario, político y social, sino también porque los panfletos imprimen un estilo fervoroso de escritura que luego se acentuará. ¿Cómo se entiende que Céline se meta de lleno en la política y publique los panfletos? Frédéric Grover plantea la cuestión de la siguiente manera: “¿Por qué Céline [...] mordió el anzuelo de la literatura comprometida y publicó con tanta prisa sus panfletos con la esperanza de hacer desviar la Historia?” (1975: 340)¹³. Sin embargo, Grover se equivoca al pretender que Céline mordió el anzuelo de la literatura comprometida. Calificar su obra madura -incluso sus panfletos- de literatura comprometida es no haber entendido los propósitos estéticos de Céline, y quizás tampoco su enorme error al apoyar el proyecto nacionalsocialista. Su literatura no tiene nada de comprometida, porque

Céline solo se interesa por la causa de la ruptura estilística mediante el renacer de la emoción –hay en esto un dejo de la *Kulturkritik*, porque para Céline la emoción era parte esencial del lenguaje en algún pasado que nunca especifica. Si la pregunta de Grover es equivocada, más aún lo es su respuesta: sostiene que, tras el éxito del *Voyage*, Céline habría considerado que su opinión tenía el peso suficiente como para incursionar en el terreno político. La hipótesis es de un automatismo absolutamente desechable y no tiene en cuenta para nada las ideas artísticas de Céline.

Más allá de las razones, la presencia de la historia y de la política se traslada con gran énfasis a su producción literaria de posguerra, en donde, a pesar del rechazo de la *idea* y de la defensa del estilo como única matriz valorativa, las distinciones entre el escrito literario y la crónica política se difuminan cada vez más. La violencia de la historia –sufrida en carne propia- invade el texto narrativo y lo obliga a reconfigurar su estructura, a descomponerse y recomponerse y a crear una nueva tonalidad que dé cuenta de la destrucción en directo. La experiencia pura que parece recrear la trilogía instaura una nueva forma de memoria no mediatizada, en donde los recursos retóricos dan la impresión de una profunda inmediatez. En la mente del narrador funciona un trauma que repite constantemente los hechos dolorosos del pasado como si aún conservaran el aura originaria, con la fuerza desesperada y placentera de la compulsión. Sin embargo, como ya se planteó antes, los textos son escritos con el objetivo –admitido y hasta exclamado- de destrozarse la solemnidad de la prosa francesa, de crear una nueva lengua que innove en el campo literario.

Philip Watts, en un artículo aparecido en 1998 en la revista *Esprit*, sostiene que las obras tardías de Céline utilizan un discurso revisionista que, mediante ciertos procedimientos –la comparación, el

discurso hiperbólico, la negación de otros testimonios- intenta falsificar la historia y derruir la gravedad de los hechos perpetrados por el nazismo. De la misma manera que Grover, Watts parece atribuir a Céline cierta intencionalidad política de la que en realidad sus obras carecen, o que al menos no constituyen el núcleo de su proyecto. Es cierto que Céline nunca se retractó de su aberrante actuación antisemita, pero en realidad sus obras encarnan un horror íntimo, producto no tanto de la coyuntura histórica sino más bien de la acción de la Historia con mayúsculas, entendida como un dispositivo de destrucción de las personas. Su utilización de hechos concretos y fechados posteriores al fin de la Segunda Guerra se enmarca en un proyecto estético experimental, que utiliza a la historia tanto como da cuenta de ella. Las experiencias traumáticas de mediados del siglo XX, como advirtió Philippe Sollers (2012: 53), se encuentran allí, en unos textos donde la gramática se rompe, plagados de onomatopéyas, insultos y gritos de espanto.

Referencias bibliográficas

- Bernstein, M. A. (1992). *Bitter Carnival. Resentiment and the Abject Hero*. New Jersey: Princeton University Press.
- Betz, A. (marzo de 1993). "Céline et le Troisième Reich". *Revue des Deux Mondes*, pp. 125-140.
- Céline, L. F. (1977). *Rigodon*. París: Gallimard.

- _____ (1981). *De un castillo a otro*. Barcelona: Bruguera.
- _____ (1991). *D'un château l'autre*. París: Gallimard.
- _____ (2011). *Conversaciones con el professor Y*. Buenos Aires: Caja Negra.
- _____ (2016). *Nord*. París: Gallimard.
- Grover, F. (1975). "Le romancier et l'histoire: le cas Céline". *L'esprit créateur*, 15 (3), p. 332-344.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. París: Editions du Seuil.
- Laflèche, G. (febrero de 1974). "Céline, d'une langue l'autre". *Études françaises*, 10 (1), 13-40.
- Meffre, G. (2012). "El inverosímil fascismo de Céline". En Kristeva, Julia (Ed.). *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*. Madrid: Fundamentos.
- Noble, I. (1987). *Language and Narration in Céline's Writings*. Londres: The MacMillan Press.
- Ostrovsky, E. (1967). *Céline and his vision*. New York: New York University Press.
- Sollers, P. (2012). *Céline*. Buenos Aires: Paradiso.
- Steiner, G. (2009). "El hombre gato", en *George Steiner en "The New Yorker"*. Madrid: Siruela, 251-265.
- Thiher, A. (1972). *Céline: The Novel as Delirium*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Watts, P. (Agosto-Septiembre 1998). "Céline et le discours révisionniste". *Esprit*, 245 (8/9), 7-22.

* Es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y profesor adscripto en las cátedras de *Literatura alemana* y *Literatura Europea Comparada*. También es Doctorando en Letras por la UNC, con el tema "La representación del trauma en la literatura alemana contemporánea y su recepción por tres escritores argentinos". Sus áreas

de trabajo e interés son: literatura alemana de la Goethezeit, literatura de posguerra, estética.

¹ La traducción es mía: "C'est un primaire, il crache, il dégueule. Il est pris du besoin élémentaire - intéressant! - de dire au moins une fois, sur chaque

page qu’il écrit, merde, pisse, pute, dégueulis. Ce que ça vise, c’est sans importance. Dans son deuxième livre, il l’a fait contre les Soviétiques... Et maintenant, contre les Juifs. C’est sa forme d’expression, c’est sa méthode. La prochaine fois, il s’attaquera à la navigation côtière.”

² “crypto mon cul”, “miraux morbac” (Céline, 1991, 31).

³ La traducción es mía: “le fil de l’Histoire? vous voici dessus en équilibre, dans l’obscurité tout autour... vous êtes engagé... si le fil pète! si on vous retrouve tout au fond, en bouillie... si les spectateurs, furieux, ivres, viennent tripatouiller vos entrailles...”

⁴ “je peux me vanter d’être dans le droit fil, aussi haï par les gens d’un bout que de l’autre... je peux dire, sans me vanter, que le fil de l’Histoire me passe part en part, haut en bas, des nuages à ma tête, à l’anu...”

⁵ Ian Noble realiza un análisis bastante cuidadoso de los nombres propios en la obra de Céline (1987, 153).

⁶ “lui-même avec Debenev, dehors! oh! sans aucune hâte... très dignes! direction: le Château!... qu’on s’est replacés la queue leu leu... tous les ministres et les Partis... les bombes continuaient d’attaquer le pont... nous, nous autres, notre queue leu leu ça a été rafales sur rafales!... jusqu’au Château!... à la mitrailleuse... c’est bien sur nous qu’ils tiraient!... mais ils tiraient mal!... je voyais les rafales ricocher... sur l’herbe!... sur l’eau!...” (Céline, 1991, 203-204).

⁷ Para un análisis lingüístico de esta relación entre lengua hablada y escrita en la obra de Céline, véase el artículo de Guy Lafèche “Céline, d’une langue l’autre” (1974). Lafèche propone el concepto de *antiphrase* a partir de la dificultad de segmentar el discurso de Céline, y sostiene que esto engendra nuevos hábitos de lectura.

⁸ “Pour combien on en a encore? sans incident? je compte... à l’allure là, encore au moins pour deux jours... pour Ulm... mais si quelque chose saute? et Ulm?... vite dit, Ulm!...” (1991, 420)

⁹ “Ah! je me gourais pas, c’était bien là!... on y était!... on était en gare... mais dans «plus de gare»!... on s’arrête: on y est!... c’est là, un Po-teau... mais plus d’Ulm!... un écriteau: ULM... c’est tout!” (421).

¹⁰ “elle avait plus de force... elle couchait à côté de mon lit... un moment, le matin, elle a voulu aller dehors... je voulais l’allonger sur la paille... juste après l’aube... elle voulait pas comme je l’allongeais... elle a pas voulu... elle voulait être un autre endroit... du côté le plus froid de la maison et sur les cailloux... elle s’est allongée joliment... elle a commence à râler... c’était la fin... on me l’avait dit, je le croyais pas... mais c’était vrai, elle était dans le sens du souvenir, d’où elle était venue, du Nord, du Danemark, le museau au nord, tourné nord...” (177-178).

¹¹ “si on restait là, une chose sûre, nos têtes, qu’on prendrait le pont! totalité! leurs bombes éclataient presque sur nous! plein le Danube!... amont! aval!... ils rectifiaient!... de ces formidables levées de base! tombereaux devant nous... de ces cratères dans les berges! vrong! vlaaf!...” (1991, 203)

¹² La traducción es mía: “La Vigie me suit... un escalier... le couloir... nous montons... le tunnel... ah, je m’en doutais!... [...] le barouf de tout! plein l’air de sirens! uuuuu! peut-être un bombardement?... j’entends pas de bombes... mais *ptaf!* et *rrrr!* bataille de rue?”

¹³ La traducción es mía: “Pourquoi Céline [...] s’est-il laissé prendre au leurre de la littérature engagée et a-t-il publié avec une telle hâte ses pamphlets dans l’espoir de faire dévier l’Histoire?”