

Voyage au bout de la nuit y Mort à crédit o el poder de la mirada

DALIA ALVAREZ MOLINA
Universidad de Oviedo

Il confond l'ici et l'ailleurs; confond le présent et le passé... Un oeil sur le présent, l'autre oeil sur le passé. Jamais les deux yeux dans la même direction. Un regard louche¹.

Esta opinión de P. Bonnefis a propósito del Céline de la trilogía del exilio resume varias características del universo celiniano. En primer lugar, Céline fue un visionario, un precursor, una especie de jinete profético del apocalipsis. Por otra parte, la dualidad a la que hace referencia la cita, plasma la actitud del escritor, dividido entre su profesión de médico y su «afición» de escritor, así como traduce la situación de un autor desgarrado por la necesidad de convertirse, con sus obras «políticas», en testigo de su época.

Si bien es cierto que todo buen practicante de la crítica literaria debe distinguir tajantemente entre autor y narrador, permítasenos al menos recordar que todo autor se proyecta en sus personajes y que comparte con ellos rasgos que son el fruto de las relaciones «afectivas» que entre ellos se establecen inevitablemente.

En el caso que nos ocupa, desde Bardamu a Céline transcurren unos años y unas novelas. Si el lector de *Voyage au bout de la nuit* podía albergar alguna sospecha acerca de la veracidad o similitud de lo que se cuenta con relación a la vida del Dr. Destouches, al lector de *D'un château l'autre* o de *Nord* le es mucho más difícil separar ficción y realidad. Así que, otorgando cierto morbo a la situación, el lector «ve» en Bardamu, en Ferdinand y en infinidad de dobles del narrador al propio Céline.

¿Cómo no caer en la tentación de esta superposición cuando el mismo Céline declara reiteradamente sus gustos por el cuerpo armónico de la bailarina,

1. «Passage Céline», in *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXIX, n. 198, avril-juin 1985, p. 153.

por algunos pintores como el Bosco y Goya, confiesa su deseo frustrado de ver *Voyage au bout de la nuit* en la pantalla grande, se confiesa «voyeur» antes que nada y explica su técnica literaria en términos de refracción?².

«Ver», ésa es la palabra clave. El narrador de *Mort*, que no es otro que Ferdinand, ya lo advierte; él es el que está entre bastidores, el que observa y tira de los hilos: «De là je surveillais les abords... je pouvais même intervenir si les choses vraiment tournaient mal» (M, 957-958)³. ¿Quién es él? Esa es una cuestión que no vamos a analizar aquí, pero veamos...

Lo primero que conviene observar, al analizar *Voyage au bout de la nuit* y *Mort à crédit*, es la frecuencia de la actividad visual. Todos miran: algunos muy bien, otros mal y la mayoría confusamente. Además todos son mirados, ya sea por curiosidad, por envidia o incluso con mala intención. Por otra parte, abundan las referencias a los ojos y a sus posibles defectos o virtudes. Finalmente sobresalen, por su fuerza evocadora y por su fuerza fantástica, todas las imágenes que tengan por finalidad otorgar una dimensión pictórica a lo narrado, así como un buen número de distorsiones visuales.

Por ello, nuestro análisis podría ser mucho más extenso, pero escaparía sin duda al marco de un artículo como éste; no hemos tratado aquí, pues, la dimensión plástica o pictórica que posee sin lugar a dudas la obra celiniana. Bastaría con estudiar el juego de cromatismos y las descripciones para tomar conciencia de su relevancia. Tampoco abordaremos el aspecto más fantástico de la obra de Céline, que a la par tiene mucho que ver con lo visual; así, en sus fantasías, a Ferdinand se le aparecen los ojos de su tío: «mais les yeux d'Edouard traînaient au bout de deux ficelles, à même sur la route pour être sûr de ne rien oublier» (M, 589), pero que requeriría igualmente un capítulo aparte. Estas características han sido estudiadas, además, por algunos críticos como P. S. Day, dentro del uso que hace el autor de la hipérbole y de la metáfora⁴.

2. —Cassez-le vous-même, pardi! avant de le plonger dans l'eau! cette bonne blague! tout le secret de l'impressionnisme!

—Alors?

—Ainsi vous corrigerez l'effet!

—L'effet quoi?

—De la réfraction! il aura l'air droit votre bâton!, in *Entretiens avec le Professeur Y*, Gallimard, Paris, 1988, p. 123.

3. También el lector puede verse implicado, y puede convertirse en un mirón más de este «espectáculo» (V, 242): «De toutes les fenêtres on nous regardait parler ensemble».

Queremos advertir que como las citas de *Mort à crédit* y de *Voyage au bout de la nuit* son muy frecuentes las referencias no vienen en notas. Detrás de cada cita una letra mayúscula, V o M, indica si el texto procede de *Voyage* o de *Mort*, respectivamente. La página mencionada en cada caso remite a la edición de *Romans I*, Gallimard, colección de La Pléiade, 1981.

4. *Le miroir allégorique de Louis Ferdinand Céline*, Klincksieck, Paris, 1974.

El Espionaje

Decíamos más arriba que todos miran; sin embargo, no todos lo hacen de la misma forma y con los mismos fines. Ciertamente encontramos personajes superdotados, como puede ser el caso de Courtial des Pereires o de Gorloge en *Mort à crédit*: «il s'intéressait à la foule... il biglait dans tous les sens» (M, 664) o de la nuera de Henrouille en *Voyage* «Elle bien-sûr, elle voyait tout» (V, 372). Pero en general los narradores de dichas novelas, que son los que conocen los hechos relatados, son también los que más observan [una actitud muy pasiva, ciertamente, como refleja la frase de Ferdinand: «je regardais la rue passer» (M, 1085)]. Si en el *Amiral Bragueton* Bardamu pasa por un espía entre la tripulación y los pasajeros, es porque lo es, pero no en el sentido que se le hubiera podido dar durante la guerra: no se trata de un agente del enemigo, sino que es un espía de lo que ocurre a su alrededor, de lo excepcional y de lo cotidiano. En el caso de Bardamu, la «mala» costumbre de espiar a los demás, ya sean las parejas americanas haciendo el amor o Robinson jurando amor eterno a su novia, tiene su origen en la experiencia del campo de batalla. ¿Qué mejor actitud que la de vigilar y observar por dónde puede acechar el enemigo, cuando se trata de conservar la piel?

Tanto Bardamu como Ferdinand, André como Robert, son unos mirones natos. Sienten esa necesidad por ser éste un rasgo de su carácter: «Il était voyeur par instinct» (M, 666), «Il était voyeur par nature» (M, 673). Y por lo general, el espectáculo favorito suele ser de tipo sexual. Ferdinand y su amigo se cuentan, por ejemplo, las mil maneras «de regarder le cul des clientes dès qu'elles sont un peu assises» (M, 642). O asisten ocultos al coito entre la inmensa Madame Gorloge y su empleado Antoine.

Con la forma de ser se conjuga además la influencia del medio, en la pura tradición de Zola; pues el *Passage des Bérésinas* recuerda al de *Thérèse Raquin*: «on s'y épiait et s'y calomniait humainement jusqu'au délire» (V, 75)⁵. Allí acuden los otros comerciantes para contar las deposiciones de los perros, aquéllas que tiene que quitar diariamente el padre de Ferdinand de delante de su tienda. En cualquier lugar donde ocurra un problema, allí están los que miran los vecinos de Ferdinand: «Du haut en bas, c'était guignol autour de la cour, sur toute la hauteur des croisées... les trombines qui giclent aux aguets... des

5. El *Passage des Bérésinas* recuerda en cierta medida al «passage» que abre la novela de Zola *Thérèse Raquin*. La calle de Bardamu: «depuis des années coincée entre deux rues de Paris» (V, 75) es oscura: «chagrin chronique de ces boutiquiers, d'être forcés dans leur pénombre de recourir au gaz dès quatre heures du soir venues, à cause des étalages» (Ibid.). La calle del «Pont-Neuf» de Zola es: «Un corridor étroit et sombre», «suant toujours une humidité âcre», «des vitres ne jettent que de la nuit sur les dalles gluantes, de la nuit salie et ignoble» (Le Livre de Poche, p. 15).

pâles, des chauves, des escogriffes» (M, 659), o los de Courtial: «y avait foule sous nos arcades... Ils se régalaient, ils perdaient rien de la belle séance» (M, 953).

La mirada desnuda revela, además, lo que hasta ese momento había pasado desapercibido. La frase de Bardamu: «Elle est faite pour tout sauf pour être regardée la famille» (V, 453) tiene resonancias gidianas, a la vez que otorga a la mirada un poder desmitificador total. La verdad, que siempre duele para Céline, salta a la vista.

La mirada es, por otra parte, un arma más de los poderosos, que ya poseen la de la perfecta utilización de la palabra⁶, y de aquéllos que pueden permitirse el lujo de mirar a los demás desde una altura displicente. El coronel durante la guerra tiene «une espèce de regard en acier» (V, 16). En Africa, militares y funcionarios no respiran cuando están bajo la mirada del gobernador: «quand il daignait abaisser ses regards ses regards jusqu'à leurs personnes» (V, 125).

Una simple mirada puede tener muchas más consecuencias de lo que se piensa, y en este aspecto el narrador celiniano es muy supersticioso. Hay personas que traen mala suerte, y mirarlas o verlas basta para atraer sobre sí el maleficio. El maestro en *Mort à crédit* es un claro exponente de lo que acabamos de señalar: «Il me foutait la poisse rien qu'à le regarder» (M, 606). Robinson es otro de los personajes cuya compañía puede resultar catastrófica para Bardamu. Es un gafe (V, 270):

De le rencontrer à nouveau, Robinson, ça m'avait donc donné un coup et comme une espèce de maladie qui me reprenait.
Avec sa gueule toute barbouillée de peine, ça me faisait comme un sale rêve qu'il me ramenait et dont je n'arrivais pas à me délivrer depuis trop d'années déjà. J'en bafouillais.

De la misma manera, volver a ver a Madelon y a la vieja Henrouille es para Robinson una desgracia y una angustia, que en cierto modo justifican el asesinato: «c'est comme si elle m'avait bouché l'existence» (V, 449).

La vista es además la Prueba. Muchos personajes tienen que ver para creer. Una madre no puede entender que su hijo haya muerto desintegrado por un obús en el campo de batalla: «Disparu!... c'est pas de sa faute, elle en a jamais vu, elle, d'obus» (V, 108). Irène no comprende la crisis del negocio de su marido, y tampoco puede entender el final del *Zélé* sin comprobarlo visualmente. «Elle avait pas vu le désastre de ses propres yeux» (M, 983).

6. Cf. el libro de F. Vitoux *L. F. Céline: misère et parole*, Gallimard, Paris, 1973.

Big Brother

Si la mayor parte de los personajes de ambas novelas mira y espía, también la mayoría es vigilada: «On se sentait comptés, guettés, numérotés dans la grande réserve des partants de demain» (V, 87), con lo cual la vigilancia a la que están sometidos dichos personajes, y en especial Ferdinand y Bardamu, es de carácter puramente orwelliano.

Si considerásemos las dos primeras novelas de Céline como las dos partes de una misma novela⁷ que relatara la vida de un mismo héroe (Ferdinand Bardamu), podemos advertir que desde su infancia en *Mort à crédit* hasta la muerte de Robinson en *Voyage au bout de la nuit*, no tenemos sino la historia de una persecución. Que esta persecución sea obra de la maldad humana [el pesimismo de Bardamu podría confirmarlo: «Faire confiance aux hommes c'est déjà se faire tuer un peu» (V, 176)] o de la fatalidad no cambia las cosas. En cierto modo, son los propios seres humanos los que configuran el destino.

La experiencia de Ferdinand en el trabajo es ilustrativa. Todos se fijan ante todo en su aspecto físico, en su «sale gueule» (V, 172). Los dueños de los talleres del Marais «ils me visaient dessus leurs lunettes... Ils me reluquaient un bon coup... Ils me trouvaient pas beau» (M, 655). Hasta su propio padre desconfía de él: «Il me jetait seulement des coups d'oeil, de loin, de temps à autre... des prolongés, des suspicieux» (M, 606).

En el caso de Bardamu, podemos decir que la vigilancia de la que es víctima es fruto de la envidia y también de la ignorancia de los demás. Los vecinos de Rancy no se creen que pueda ser médico: «les gens du quartier sont venus la regarder ma plaque, soupçonneux» (V, 238). Durante sus estancias hospitalarias en la retaguardia se siente observado por «les mouchards à l'affût» (V, 238). Durante sus estancias hospitalarias en la retaguardia se siente observado por «les mouchards à l'affût» (V, 64); también en el *Amiral Bragueton*, donde la vigilancia es recíproca; así los pasajeros son «attentifs» (V, 119), y particularmente las mujeres: «seulement les femelles du bord nous suivaient des yeux» (V, 122), mientras Bardamu se refugia en su camerino: «je les épiais impunément, le matin surtout, par le hublot de ma cabine» (V, 115). En América ocurre algo similar cuando los que están fuera del restaurante sólo piensan en ocupar su lugar: «De l'autre côté de la devanture, nous étions observés par des gens en file (...) Ils attendaient que nous eussions fini, nous, de bouffer, pour venir s'attabler à leur tour» (V, 207).

7. «même si, au bout du compte, il devait être considéré comme l'auteur d'un seul ouvrage réellement significatif, dont il intitula les deux moitiés *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*. Ces deux livres me semblent contenir la substance essentielle de ses confessions et témoignages de son expérience de la vie de son époque» in «Dire, redire et se contredire», *Cahiers de l'Herne*, 1972, p. 374.

En realidad, existe en la obra de Céline una falta de solidaridad que radica en una falta de confianza fundamental, y la vieja Henrouille encarna, en este sentido, al personaje desconfiado por excelencia. Es como si tuviera algún sexto sentido; no quiere salir de su guarida, se le deja la comida a la puerta y siempre teme que la maten. Acabará siendo asesinada por Robinson. Lo primero que observa el narrador en ella es su mirada: «son regard dansait bien guilleret quand même (V, 254); ce regard allègre animait tout alentour» (idem). Madame Henrouille es, con Robinson, otro personaje lúcido de la novela. El encuentro de la vieja con los dos amigos es en cierto modo, una «amorcer» de lo que sucederá más adelante (V, 294-295):

Elle me dévisageait de coin pendant que je parlais, avec ses petites prunelles agiles et bleuettes et Robinson n'en perdait pas une miette de toute cette inquiétude latente entre nous.

En algunos casos no se vigila por una simple curiosidad natural, sino con morbo, en actitud malsana, como esos vecinos de un edificio que asisten en un piso al desangramiento de una mujer que ha abortado, y en otro a la muerte de un hombre. Lo mismo sucede con el suicidio de Courtial. La avalancha humana ni siquiera se marcha cuando el féretro ya ha partido (M, 1080-1081):

Au premier rang, dans nos carreaux, il s'est formé sur notre fenêtre une sorte de boubier de grand-mères! Ah! C'était joli!... Elles adhéraient contre les persiennes, elles étaient peut-être au moins cinquante... Elles croassaient plus que tout le monde... Elles se bigorñaient à coup de riflards!

Los ojos

El astigmatismo que —según ciertos expertos— pudo contribuir a la producción de la obra de Modigliani parece sufrirlo más de un personaje celiniano, además del propio narrador⁸. La mayor parte de los que aparecen en ambas novelas padecen algún defecto visual, cuando no se trata de animales prácticamente personalizados, como el perro bizco de *Mort* o el cordero tuerto de las tribus africanas. Los personajes difícilmente pueden ver la realidad como es. Es, por supuesto, una forma alegórica de explicar la culpa de los hombres que no quieren ver lo que ocurre: «ils fermaient leurs yeux sur le jour» (V, 232). Precisamente, una de las acusaciones de Robinson a su novia es que no se da cuenta de lo que pasa (V, 493):

T'y tiens quand même toi à faire l'amour au milieu de tout ce qui se passe?... De tout ce qu'on voit?... Ou bien c'est-y que tu vois rien?... Je crois plutôt que tu t'en fous!

8. Céline se lamentaba de las críticas recibidas con estas palabras: «Vous reprochez pas à Van Gogh que ses églises soient biscornues? à Vlainck ses chaumières foutues!... à Bosch ses trucs sans queue ni têtes?» in *Entretiens avec le Professeur Y*, p. 114.

Y hay que recordar el tono profético que adopta el narrador en múltiples ocasiones, instituyéndose en conciencia lúcida mediante sus aforismos, que mencionara muy acertadamente Denise Aebersold⁹, y paralelamente el tono no menos apocalíptico del autor en la preguerra, la guerra y la postguerra.

Conviene señalar también que personajes y cosas aparecen casi siempre en una atmósfera de claroscuro, de media luz, que se presta a confusiones. Por lo general, la oscuridad y la penumbra son elementos que aumentan la falta de comunicación. El urinario neoyorkino es un buen ejemplo de lo que acabamos de señalar. Se trata de un lugar de «liberación», pero los que allí se concentran son miembros de una masa; ya no son personas: «On discernait mal les figures à cause de la fumée» (V, 196). En cuanto al personaje de Robinson, una vez más, resulta difícilmente aprehensible: «je cherchais à l'identifier ce Robinson» (V, 169), «la figure de ce Robinson m'apparut encore une fois avant que j'éteignisse, voilée par cette résille d'insectes» (V, 168).

De todos modos, la duda visual acompaña generalmente a una duda de orden moral. Bardamu no quiere ver ni oír el proyecto de asesinato de la vieja Henrouille: «il me donnait le temps d'y réfléchir, lui redressé le long du mur, dans la pénombre» (V, 314), porque se convierte en cómplice, y la ceguera de Courtial es igualmente simbólica: «Je ne vois rien!... Non Ferdinand!... Je ne vois rien!» (M, 904). Esa noche que hay que alcanzar al final del camino invade todos los escenarios.

Bien es cierto que una mala visión puede conducir a los peores males. Así, por culpa de la oscuridad, Bardamu no ve que Madelon va a disparar contra su amigo: «J'observais, ou plutôt j'essayais d'observer, puisqu'on n'y voyait plus, dans son coin à gauche, dans le fond du taxi, Madelon» (V, 487). Sin embargo, la penumbra puede incitar a la ensoñación, como ocurre con las mujeres americanas del *Laugh Calvin*: «il fallait tout deviner, imaginer (...) parce que tout se passait autour d'ampoules si voilées qu'on ne s'y habituaît qu'après un certain temps» (V, 196); o con la llegada de Ferdinand a Inglaterra: «On s'amuse bien, on ne se voit plus! (...) C'est admirable tant que les mots ne sortent pas du rêve...» (M, 706).

Teniendo en cuenta la importancia de lo subterráneo en Céline, cobra relevancia la observación de Bachelard¹⁰: «Dans la grotte règne une lumière pleine de songe et les ombres projetées sur les parois sont facilement comparées aux visions du rêve». De la ensoñación al delirio, cuando la realidad se hace insoportable, sólo hay un paso.

9. Denise Aebersold habla de «infatuation prophétique» in *Céline, un démystificateur mythomane*, Archives des Lettres Modernes, n.º 185, Paris, 1979.

10. *La terre et les rêveries du repos*, José Cortí, Paris, 1982, p. 203.

En cualquier caso, el conferir a los personajes una característica común tan importante como la visual reduce bastante el volumen de éstos, para convertirlos en lo contrario de lo que explica Mieke Bal del personaje «redondo», a saber que¹¹: «son personas (complejas) que sufren un cambio en el transcurso de la historia y continúan siendo capaces de sorprender al lector». En novelas posteriores, los personajes se irán esquematizando todavía más, pero ya en *Voyage*, esa novela de la que dice Verdaguer que todo se encuentra ya en ella¹², el lector encuentra dificultades a la hora de distinguir los personajes. La obsesión, pues, por la ceguera, la miopía de la humanidad, estas recurrencias físicas, le dan la impresión al lector de estar asistiendo a la creación de un mundo de ficción, como es toda novela, pero con la sensación añadida de que el narrador quiere desvelarnos impudicamente los mecanismos de la operación. Si como opina Smith¹³: «les créatures céliniennes se ressemblent jusqu'à la monotonie», y si la novela celiniana es esa «spectacularisation du multiple» de la que habla Muray¹⁴, el personaje celiniano tiene como «signe particulier» el ser, entre otras cosas, un tarado visual.

Podríamos ofrecer una larga lista de los «enfermos visuales» de ambas novelas, desde la señora Vitruve, que mira como una langosta y que es bizca, hasta la ceguera completa —aunque pasajera— de Robinson, pasando por todas las bizcas de *Mort*: la inventora, las hijas de los Dorange y finalmente la legión de miopes. Lo cierto es que Bardamu y Ferdinand son muy sensibles a las miradas y a los ojos de los demás. Así, ya hemos señalado que la mirada de la vieja Henrouille era alegre; de los ojos de uno de los médicos que atienden a Bardamu, y que parecen encerrar una trampa, como los de Lola en su momento, dice lo siguiente: «Cet homme possédait en plus les plus beaux yeux du monde veloutés et surnaturels» (V, 86). De inmediato, ese hombre que intenta animar a los enfermos a reincorporarse al frente pasa a ser «l'homme aux yeux splendides» (V, 87). Demasiada belleza para ser inocente, como la mirada concupiscente del Director de la Compañía Pordurière: «yeux ardents et charbonneux, l'intensité de posséder la Compagnie le possédait cet homme. Il m'effrayait un peu» (V, 141); y la del capitán del *Amiral Bragueton*: «capitaine aux yeux saillants et injectés» (V, 115).

En todas las etapas vitales de los narradores surgen personajes simbólicos. Princhard, narrador de una diatriba antirrepublicana —pero que el lector

11. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 89.

12. *Voyage* es la obra de Céline «où s'exprime sans doute le mieux sa vision obsessionnelle du monde», coincidiendo en esta idea con J. Kristeva o F. Vitoux, in *L'univers de la cruauté. Une lecture de Céline* Droz, 1988, p. 23.

13. *La nuit de L. F. Céline*, Grasset, Paris, 1973, p. 18.

14. *Céline*, Seuil, Paris, 1981, p. 45.

podría atribuir perfectamente al narrador de la obra, e incluso al autor—, afirma su necesidad de llevar unas gafas oscuras; Robinson también llevará otras, no se sabe si para protegerse sólo de la luz o de algo peor, de las miradas ajenas: «l'après-midi rutilait splendide sur Princhard, défendu par ses verres opaques» (V, 66). El es quien mira y analiza. Las gafas se convierten, en la obra celiniana, en un catalizador para poder llegar al fondo de la cuestión.

De la misma manera, otros personajes procuran protegerse la vista por varias razones; la tía Armide permanece a oscuras, conservando así a la vez toda una época anticuada en su casa apartada. En Africa, los personajes deben luchar contra la naturaleza y el sol para poder conservar una visión intacta (V, 135):

Il redoutait toute lumière à cause de ses yeux, que deux ans de cuisson ininterrompue sous les tôles ondulées avaient rendus atrocement secs. Il mettait, disait-il, une bonne demi-heure à les ouvrir et encore une autre demi-heure avant d'y voir un peu clair avec. Tout rayon lumineux le blessait. Une énorme taupe bien galeuse.

El sol quema, el calor y el clima diluyen las imágenes: «Pour ne pas qu'il vous brûle la tête par les yeux, le soleil, il faut cligner comme un rat» (V, 148). La animalización o el delirio, tal parece ser el dilema en los trópicos: «je commençais même à ne plus y voir très clair ou plutôt je voyais toutes les choses en vert» (V, 178). El verde es, por otra parte, el color de la vegetación, y nos recuerda que «La différence entre le végétal, le minéral et l'humain n'est d'ailleurs pas toujours très nette tant le monde et ses habitants sont soumis aux mêmes lois»¹⁵.

En realidad, esta deformación sistemática de todo lo que ven el narrador o los personajes sólo responde a una de estas alternativas: aquellos personajes que ni siquiera se dan cuenta de la realidad —y son los más— son unos seres infrahumanos, que reducen el mundo a lo que su pobre mirada puede ofrecer de él. Bardamu y Ferdinand, en cambio, a la cabeza de los lúcidos, no pudiendo resignarse a ver la realidad como es, la deforman.

Céline justificó en más de una ocasión su escritura como reflejo de un mundo loco¹⁶: «Grotesque comme il faut en ces temps grotesques». Sin embargo, ese reflejo que constituye la obra de Céline no debe ser interpretado como una mera estrategia realista. Acabamos de apuntar, por el contrario, que la distorsión es voluntaria y arbitraria. Creemos que Smith tiene razón al afirmar que el sentimiento de culpabilidad que sienten Bardamu y Ferdinand es el causante de esta realidad novelesca trastocada¹⁷: «L'horreur, chez Céline, réside à la

15. In Verdaguer, *op. cit.*, p. 48.

16. Carta a Milton Hindus in «Céline tel que je l'ai vu», *Cahiers de L'Herne*, Paris, 1969.

17. *Op. cit.*, p. 176.

fois dans la chose regardée et dans l'oeil qui observe...». Esto es fundamental en la medida que une, por una parte, el aspecto realista de la obra de Céline — en efecto, a la manera de un Zola, de un Sue o de un Dickens, describe una realidad triste, pero verdadera, para vergüenza de los que la fomentan— y por otra su aspecto puramente subjetivo, en el que el lector asiste a un espectáculo creado de principio a fin por el genio y la mirada delirante del escritor-narrador. El cuerpo humano es, por ejemplo, algo predestinado a la descomposición, y tiene aspectos que pudiéramos calificar de poco agradables; sin embargo, la mirada del narrador sobre los cuerpos de los personajes y de sus clientes es ciertamente muy personal, muy médica y sobre todo muy parcial¹⁸: «tout est mort en lui, sauf son oeil monstrueusement critique», con lo cual parece razonable que el narrador celiniano vea la paja en el ojo ajeno sabiendo que tiene una viga en el propio. Es el caso del tío Edouard (M, 1095):

«Ah mon pauvre crapaud, à présent j'ai perdu mes yeux!... Je te crois sur parole! Regarde tout ça à ma place!... Je peux même plus lire mon journal! Je deviens si myope ces jours-ci que je me tromperais d'astre à un mètre! Je verrais plus le ciel si j'étais dedans! Je prendrais bien le Soleil pour la Lune!...»

o de Mandamour: «je me suis rapproché de lui, et l'examinant bien, je me suis aperçu qu'il était assez gravement presbyte (...). J'ai mis de l'ordre dans son infirmité en lui offrant de belles lunettes» (V, 466)¹⁹; pasando por Mischief: «gras et jaune il était cet homme et myope tant qu'il pouvait, avec ça porteur de lunettes fumées» (V, 189); o el infeliz Jonkind (m, 723):

Il était pas vilain non plus, seulement ses yeux qu'étaient fantasques. Il se cognait partout sans lunettes, il était ignoblement myope, il aurait renversé les taupes, il lui fallait des verres épais, des vrais cabochons comme calibre... ça lui exorbitait les châsses, plus large que le reste de la figure.

Naturalmente, incluso los personajes centrales de las novelas padecen estos problemas. Ferdinand es, según Courtial, miope²⁰; y hasta Bardamu reconoce la función que cumple Robinson a su lado. Robinson quiere que el narrador abra los ojos: «maintenant qu'il s'agissait d'ouvrir les yeux dans la nuit j'aimais presque autant les garder fermés. Mais Robinson semblait tenir à ce que je les ouvrise, à ce que je me rende compte» (V, 314). Como siempre, el

18. Smith, *op. cit.*, pp. 166-167.

19. Esto perturbará al personaje de tal manera que ya no aceptará perder a las cartas y se volverá agresivo: «S'il a changé de caractère, ce fut d'ailleurs bien par notre faute» (V, 466).

20. «C'est toi le couillon Ferdinand! le myope! l'aveugle! l'absurde! le sourd! le manchot! la bûche!» (M, 846).

exceso de lucidez no puede conducir, en el mundo de Céline, a ningún objetivo bueno²¹: «en ce sens, Céline est moraliste: il juge les hommes. Mais son jugement est sans appel». Por mucha voluntad profética que tengan los narradores y sus dobles, no pueden convencer a los demás, no pueden actuar sobre la realidad. Por eso la opinión de Smith es acertada. No hay nada que pueda salvarlos. Hasta los lúcidos acaban pagando por ello. Robinson se quedará ciego durante una buena temporada: «et le pétard avec toute la chevrotine lui avait explosé en plein dans la face, pendant qu'il préparait son truc, dans les yeux mêmes» (V, 321).

Cuando Céline advierte a los lectores que *Voyage au bout de la nuit* es una novela, luego una ficción —«C'est de l'autre côté de la vie»— está hablando del lugar hacia donde confluyen precisamente la mirada y la existencia de Robinson: «il regardait de l'autre côté» (V, 485). Sin embargo, en el falso barco del fotógrafo, *La Belle France*, las miradas de los personajes juegan con fuego: «Nous restâmes ainsi un bon moment les yeux droits devant nous à défier l'avenir» (V, 481). La realidad descrita por Bardamu y Ferdinand es insostenible, y la vida insostenible. ¿Qué puede quedar? ¿La ilusión, la muerte, la novela? «Il suffit de fermer les yeux»²².

21. Smith, *op. cit.*, p. 167. Bardamu declara en *Voyage*: «Ne pas se voir c'est d'abord déjà une bonne raison pour sympathiser» (V, 189).

22. Cf., introducción a *Voyage au bout de la nuit*.