

Patrick Merot*

De *Semmelweis* a los panfletos: el movimiento de la fantasía en Céline**

Nada es gratuito en este mundo bajo. Todo se expía, tanto el bien como el mal se pagan tarde o temprano. El bien es necesariamente mucho más caro.

Louis-Ferdinand Céline

Al escribir sobre la obra de Céline, es importante aclarar ciertas posiciones. Hacer algún comentario sobre lo que este trabajo *no es*. No se trata de una interpretación psicoanalítica del antisemitismo de Céline –si es que eso fuera posible–, lo que impondría a consideración un material infinitamente más vasto y apenas relacionado con su obra. Es por esto que no entraré en detalles en cuanto a la biografía de Céline. El objeto de este trabajo es mucho más limitado. Se enfoca en la lectura de dos de los textos específicos más desagradables que pertenecen a aquello que el siglo pasado produjo, ateniéndonos a considerarlos desde un punto de vista clínico y buscando entender qué los atraviesa, algo que persiste, que se repite y se transforma, para así ubicar la insistencia de un movimiento pulsional en esta metamorfosis.

Es cierto que la violencia pulsional que atraviesa la obra de Céline invita a la interpretación. Puede pensarse que él mismo tenía consciencia de lo que ofrecía con sus escritos –la posibilidad de dominio sobre un territorio íntimo– cuando se constata la susceptibilidad que

* Association Psychanalytique de France.

** Este artículo es el desarrollo de una intervención de 2002: Merot, P. (2003). D'un pamphlet l'autre, mouvement du fantasme chez Céline. Arts littéraires, arts cliniques. Cergy-Pontoise: CRTH, UCP. (Trabajo original publicado en 2002).



demonstró en estas tentativas. De hecho, tuvo la oportunidad de decir en *Bagatelles pour un massacre* [*Bagatelas para una masacre*] (Céline, 1937) lo que pensaba sobre este tipo de análisis de sí mismo. Él evoca, en dos páginas particularmente virulentas, una serie de artículos publicados por un psiquiatra en una revista médica. Nada se sabrá de lo que decía tal médico, pero conocemos el furor de Céline contra ese hombre que

se dio el trabajo de venir a cagarse en mi obra en nombre de la psiquiatría [...] profería insultos, ese infecto, en su bla bla bla psico-freudiano, delirante, ultraidiota... No sé por qué taras, mentales y psíquicas, por qué perversiones abyectas, disposiciones monstruosas, obsesión muy cadavérica. (p. 305)

También contra Freud

¡Desde que el Buda de ellos, Freud, les entregó la clave de mi alma! [...] vean como ellos juzgan. [...] Helos aquí pontificando al freudismo, esos saltimbanquis del desierto. [...] ¿Especialistas judíos? ¿Psiquiatras judíos? ¡Esos son los jueces de nuestros pensamientos! ¡De nuestras voluntades! ¡De nuestras artes! ¡Es el golpe de la misericordia! [...] ¡Sin apelación! ¡Freud! ¡El alter ego de Dios! Tal como Kaganovitch es el alter ego de Stalin¹. (p. 306)

1. Kaganovitch era cercano a Stalin, miembro del Politburó estalinista y uno de los responsables por las ejecuciones estalinistas.

La obra de Céline es tan particular que muchos lectores o críticos la seleccionan, fragmentan y recomponen en función de la imagen que quieran darle al autor. Algunos solo se enfocan en las dos grandes novelas, *Viaje al fin de la noche* y *Muerte a crédito*. Otros ven en los textos antisemitas un malabarismo verbal², un juego³. Algunos rechazan la totalidad de la obra dada la gravedad de la falta moral. Otros, al contrario, en un verdadero asesinato a la razón sacralizan los textos antisemitas. Ese es el extremo del trastorno en el que Céline sumerge a algunas personas que, por admirar la lengua, se creen obligadas a negar una realidad que para ellos es insoportable.

En la lectura que aquí se propone hay una posición diferente que intenta enfrentar lo insoportable. Se trata de considerar que no hay lugar para el silencio con respecto a los textos antisemitas de Céline y que, sobre todo, no se puede sustentar el pensamiento de que estos respondan a un movimiento psíquico fragmentado, separado de aquello que le permitió escribir sus otras obras. Es necesario intentar abordar esta cuestión. A partir del momento en el que nos autorizamos a seguir ese camino, aunado a la búsqueda de las continuidades detrás de las rupturas aparentes, no se excluye que lo que esos textos sombríos revelan repercute sobre la comprensión de sus grandes novelas. Sin embargo, evidentemente, aceptar interrogarse en cuanto a los panfletos no quiere decir que se permanecerá ileso al trastorno que ellos provocan. Sin duda, también se busca un elemento de respuesta a aquello que permanece como enigma: la infamia de un hombre.

Los dos textos que analizaremos tienen el mismo tema –una violenta diatriba antisemita– y fueron escritos dentro de un intervalo corto. Es de manera febril –o, mejor dicho, de manera precipitada– que Céline emprende la escritura de ambos. Si desde siempre él trabaja bajo una excitación intensa –como se puede corroborar en su correspondencia–, es porque apunta a una cierta perfección estilística y porque su escritura está constantemente confrontada con un movimiento doble de superabundancia y de regreso incesante de sus invenciones.

En estos dos libros –escritos muy rápidamente–, Céline, tiene una disposición de espíritu diferente de la que prevalecía en sus dos grandes novelas, publicadas, vale la pena recordar, en 1932 (*Viaje al fin de la noche*) y 1936 (*Muerte a crédito*). *Bagatelles pour un massacre* comienza a ser escrito en junio de 1937 y lo esencial de la redacción ya está terminado en un mes, en una velocidad extraordinaria, casi sin correcciones, sin revisiones. Un año más tarde, en el verano de 1938, escribe *L'école des cadavres* [*La escuela de los cadáveres*], cuyas últimas adiciones se insertan luego del Acuerdo de Múnich. La precipitación de la escritura –una precipitación que deja su marca tanto en

2. Es la visión de Henri Guillemin (citado por Vitoux, 1988, p. 330) en un artículo sobre *L'école des cadavres*, publicado en febrero de 1939.

3. La palabra aparece en el artículo de André Gide sobre *Bagatelles pour un massacre*, en la NRF de abril de 1938 (Vitoux, 1988, p. 320).

la composición como en el estilo–, esa urgencia, revela, mucho más que otros textos, un ímpetu pulsional.

Además de su génesis, la forma también aproxima a esos dos textos, hoy relativamente inaccesibles⁴. Curiosamente, es el término *panfleto* el que acostumbrados a asociar con los textos, reforzando la idea, para quien nunca los tuvo en sus manos, de que serían obras ciertamente violentas pero cortas, lo que justificaría su negligencia. Sabemos que no es el caso, ya que ambas obras cuentan con más de 300 páginas. La similitud que presentan aparece desde su descripción: 379 páginas para *Bagatelles pour un massacre*, 304 páginas para *L'école des cadavres*. Cada obra se compone de una serie de desarrollos, especie de capítulos extremadamente heterogéneos que pueden ser presentados como verdaderas mininarrativas: algunos, extendiéndose por diversas páginas; otros, limitándose a algunas líneas. En general, no hay mucha continuidad en la sucesión de estos capítulos, que no tienen ni título ni numeración y cuyo conjunto evoca mucho más a un agrupamiento de una serie de notas que a la construcción de una narrativa: un cúmulo jadeante de ideas resumidas, más que una obra construida. Es imposible dejar de impresionarse con las rupturas de tono y estilo. Algunos pasajes son verdaderas obras, a veces se encuentran hasta digresiones desprovistas de antisemitismo. Al mismo tiempo, hay capítulos en los que Céline parece agotarse, capítulos casi “no escritos” que parecen estar ahí para rellenar. Tal vez su presencia no tenga de hecho otro objetivo más que permitir que cada libro tenga unos cien capítulos, ya que este es el caso (97 para *Bagatelles pour un massacre*, 101 para *L'école des cadavres*).

Los críticos no tuvieron ninguna dificultad en identificar que Céline había hecho un uso extenso de la literatura antisemita de su tiempo. Con sus textos que incluían relecturas, resúmenes de libros, pasajes prestados de autores y retomados de folletos antisemitas, secciones de diarios, simulacros de citas bíblicas dadas por absolutamente exactas, etc.⁵, Céline se hizo con un metódico botín del que él mismo se vanagloriaba delante de los autores de esos textos. Fue así que se convirtió en cómplice y retransmisor de esas obras, dándoles, debido a su fama personal, un eco incomparable. Al mismo tiempo, adornaba dichas obras con la pseudo-cientificidad de los números: estadísticas fantasiosas cuya única justificación era la de alimentar su delirio. Este aspecto de textos a veces solo esbozados –tan diferentes, desde este punto de vista, de las novelas que lo convirtieron en un célebre autor– sin duda muestra, en cierto sentido, la percepción de los panfletos en la época de su aparición: una parte de la crítica parece no haber querido tomarse en serio textos que no serían, finalmente, más que un movimiento humorístico.

4. Los panfletos antisemitas de Céline no son libros censurados en Francia. Sin embargo, ya no se editan hoy en día. Lucette Destouche, viuda del escritor y poseedora de los derechos de autor, se opone a cualquier reedición, respetando así la voluntad de Céline, que después de 1945 ya no quiso que los textos se republicaran.

5. El libro, recientemente publicado por Pierre-André Taguieff y Annick Durafour, *Céline, la race, le juif, légende littéraire et vérité historique* (2017) hace una síntesis exhaustiva de los innumerables trabajos que sirvieron de fuente para Céline (p. 973).

La lectura que propongo es que esas dos obras que tienen el mismo objetivo –la denuncia virulenta a de los judíos, de los francmasones y, por extensión sucesiva, de buena parte del universo– están, más allá de sus semejanzas, construidas alrededor de dos metáforas fundamentalmente diferentes. Céline no se contenta al retomar y desarrollar las mismas ideas del primer libro en el segundo. Él las incluye en dos delirios diferentes. La primera de sus metáforas desarrolla la idea de una agresión sexual contra la cual Céline exige defensa. La segunda desarrolla la idea de un cuerpo contaminado, infectado, podrido. Ciertamente, se trata de estereotipos antisemitas que Céline no inventa. Sin embargo, él los retoma por iniciativa propia e invierte a fondo en ellos: los encarna. Les da así una amplitud que hará de esos textos un depósito de ideas para ciertos emuladores de la época. Y al darles una dimensión paroxística, muestra, al mismo tiempo, su dimensión inconsciente.

Esos dos textos son únicos, más allá del aspecto que abordo, y reflejan la actualidad de una época: la dimensión de urgencia se acentúa de un libro al otro, hecho que se relaciona con el sentimiento que tiene Céline sobre la inminencia de un conflicto, y que se traduce en el tono de su escritura. Ese punto no toca directamente lo que intentamos evidenciar en el contenido de este texto, pero sin duda juega un papel importante en el desmoronamiento, en este autor, de lo que podría haber existido en él como límite interno antes de haber escrito los panfletos.

Vamos a los textos en sí. Antes que nada, es necesario resaltar el uso, por parte de Céline, de un dispositivo perseguidor/perseguido como punto de anclaje de la estructura de los textos, una única estructura común a ambos. De hecho, ambos libros comienzan con una especie de prólogo en el que todavía no aparece la orientación propia del texto, pero que tiene claramente una función determinante. Céline enuncia en esas primeras páginas un momento que es menos el origen ficticio de una narrativa –como el lector se podría imaginar– que su origen pulsional. Antes de abordar el desarrollo particular de cada panfleto, es necesario, entonces, comprender lo que está en juego en los capítulos inaugurales.

En ambos libros, Céline abre su historia colocando al narrador en una posición de víctima, instaurando así la legitimidad de su discurso. La propia lógica de la escritura que lleva adelante a lo largo de trescientas páginas, el clamor de su rabia, lo conduce a adoptar tal postura: la función del inicio de ambos libros es justificar la indignación que seguirá. En estos inicios que parecen cada vez más anunciar una intriga, Céline construye la ficción de un daño cualquiera del cual el narrador, que se confunde con el autor, es víctima. Un daño del que los judíos son responsables. Desde este punto de vista, ambas narrativas tienen una misma arquitectura. Estas aperturas merecen ser previamente estudiadas antes de adentrarnos en un intento de lectura de la fantasía propia de cada desarrollo.

Bagatelles pour un massacre comienza con un diálogo ya violentamente antisemita sobre una intriga en la cual se despliegan sus deseos voyeuristas (elemento biográfico del que Céline hablará en otras oca-

siones⁶). Para satisfacer su pasión por las piernas de las bailarinas –“¡el poema extraordinario, caliente y frágil como una pierna de bailarina [...] es Dios! ¡Es Dios en verdad!” (Céline, 1937, p. 12)– Céline recibe consejos de un amigo que le sugiere escribir un libreto de ópera. Su amigo Gutman le garantiza que podrá colocarlo en la Ópera de París. Surge un primer ballet, *El nacimiento de un hada: Ballet en varios actos*, que trata de danza y de amor imposible, en el que aparecen conejos y ciervos, y que tiene como una de sus escenas principales el momento en el que todos los notables de la villa van a saborear el espectáculo de las bailarinas que ensayan. Luego, dado que el intento falla, escribe un segundo libreto, escrito para la Exposición Universal de 1937, cuyo argumento es una especie de prolongación de la novela *Pablo y Virginia*, de Saint-Pierre. *Rufián Pablo, Valiente Virginia. Ballet-mímica* es una historia en la cual Pablo y Virginia sobreviven milagrosamente al naufragio y llegan al puerto de El Havre con una gran fiesta salvaje, con muchas danzas, una más lasciva que la otra.

Los dos textos comparten una atmósfera mágica, irreal y, en el fondo, bastante melosa, en contraste absoluto con la narrativa en curso, que es, por su parte, totalmente sucia y antisemita. Los dos libretos se le dan de manera íntegra al lector en el primer capítulo. Dichos ballets, cuenta el autor, seducen a los notables a los que se les muestran, pero finalmente son rechazados por falta de compositores, son todos judíos y están solo al servicio de otros judíos. Vale notar que esta intriga es parcialmente autobiográfica: Céline había efectivamente compuesto estos libros de ballet con la esperanza de verlos representados: en 1946, cuando *Muerte a crédito* se publica, él propone *El nacimiento de un hada* en Londres (Vitoux, 1988, pp. 288, 300) y quizá también en Moscú, al director del Teatro Marinski (Vitoux, 1988, p. 299) durante su viaje a la URSS; en marzo de 1937, propone *Rufián Pablo, Valiente Virginia* para la Exposición Universal que abriría sus puertas unos meses más tarde en París (Vitoux, 1988, p. 305). Todos esos intentos fueron en vano⁷.

Esta historia se encuentra de nuevo, con mínimas modificaciones, en *Bagatelles pour un massacre* (Céline, 1937), en la que la decepción del autor es tan grande que anuncia, como venganza, una denuncia larga y terrible, con gran énfasis en la literatura dominada por judíos. Al final de la intriga llevada en tono bastante jocoso, Céline hace aparecer, entonces, un daño risible (“¡Jamás tendré bailarinas! ¡Jamás las tendré!”, p. 40), si se compara con la violencia de la indignación y el desarrollo que siguen.

Es necesario notar, entonces, que antes de dejarse llevar, interviene un cambio radical de tono, a través de un pequeño apólogo que, con brutalidad, sexualizará la situación. Este apólogo, que quiere

6. Cf. Carta a Milton Hindus del 23 de agosto de 1947: “En escala moderada, la visión, el tacto, me encantan al deseo, me embriagan [...] no soy violador por nada –pero sí ‘voyeur à mort!’” (Freud, citado por Hindus, 1999, pp. 163-164).

7. Serge Lifar, maestro de ballet en la Ópera de París, y George Auric, compositor, rechazaron el argumento de ballet que Céline había propuesto. Serge Ligar consideraba que la denuncia de la cual había sido objeto en la prensa antisemita se debía a Céline. Sobre este caso, cf. Taguieff (1999, pp. 324-325).





dar una imagen de aquello que el narrador/autor debe haber sentido, evoca una escena casi alucinatoria que supera y amplía la situación: historia de un hombre (“un profesor de filosofía”) que, por puro sadismo, se divierte castrando perros de la calle:

Él les arranca de una sola vez el paquete, ¡así!... ¡PUM!... con un fuerte golpe seco. ¡Y tú! [...] tú me haces exactamente lo mismo con tus charada... haces que mi gozo se vierta dentro de mí... me arrancas los cojones... (Céline, 1937, p. 41)

No es necesario resaltar la violencia con la cual surge aquí la angustia de castración suscitada por el perseguidor sádico. La historia se convierte en una fantasmagoría cósmica que denuncia un complot mundial tramado por los judíos. (El último capítulo del libro se conecta con la apertura, ya que consiste, una vez más, en un libreto de un tercer ballet, *Van Bagaden*. Esta historia corta pone en escena a un rico armador rodeado de sus riquezas, sus empleados, una bailarina y un defensor público, todo esto, sin relación alguna con el resto del libro, a no ser por contraste. Un ballet que termina con una escena en la cual la fiesta y la alegría cubren todo).

En *L'école des cadavres*, la apertura presenta el mismo tono liviano y sórdido del inicio del libro anterior, esta vez, en torno al argumento de ballets para óperas, pero presentando la historia del encuentro del narrador con una sirena desconocida en las márgenes del Sena. Nada hay de idílico en este encuentro cuya descripción instala un universo de putrefacción y maceración, sin embargo tampoco hay algo que anuncie el panfleto que está por venir, aunque el tono de la conversación se convierta más rápidamente en algo más burlesco que sentimental o maravilloso: “Una sirena que chapoteaba entre dos aguas lodosas, muy sucias... un lodo lleno de burbujas... Me sentía incómodo...” (Céline, 1938, p. 11). Céline hace uso entonces, de un elemento narrativo que le permitirá al narrador asumir la posición de víctima: una carta supuestamente enviada a él por un lector, judío, de *Bagatelles pour un massacre*. Una carta sucia, de una violencia escatológica ultrajante, amenazándolo con las sumisiones sexuales más humillantes. Carta en la que él encontrará el motivo de la diatriba en la que entra. El contenido de la carta impresiona porque precisamente retoma el vocabulario, el estilo y las obsesiones sexuales que el autor había demostrado en su primer panfleto. Céline exhibe un reflejo en el espejo al presentar de manera explícita, bajo la pluma de

su correspondiente, todas las amenazas escondidas que él mismo, en su primer libro, pretendió develar.

Hay gozo en la pasión con la cual Céline viene, de esa manera, a ocupar una posición de víctima, y es con gozo que se embarca en discursos saturados de odio. Es necesario recorrer esos discursos para encontrar una doble polaridad de fantasía que permite singularizar uno en relación con el otro.

Bagatelles pour un massacre

No se trata de realizar aquí un estudio sistemático del libro, ya que se volvería rápidamente un catálogo de temas antisemitas desarrollados repetidamente en el texto: Rusia y los recuerdos de su viaje, Hollywood, la guerra, la Sociedad de las Naciones y su experiencia como médico inspector, la Exposición Universal, la Guerra Civil Española, la crisis del libro en todos los aspectos, el cine, el teatro, los estadounidenses, los jefes, las grandes empresas, la burguesía, el caso Dreyfus, Leningrado...

En medio de la multiplicidad de temas, lo que se repite de modo atroz en el texto, como una obsesión que regularmente sumerge al narrador y se expresa por sí misma, es una escena sexual: la agresión sexual anal, la sodomía. Así, desde la primera página de la novela, cuando Céline trata consideraciones estilísticas y aún no aparece nada del tema que vendrá, la fantasía aparece bajo el aspecto del humor⁸. Él no es, dice él mismo, de esos escritores que se complacen al “hacérselo a la mosquita”, insistiendo irónicamente para que el lector sepa bien que él, Céline, podría volverse “un verdadero estilista”, pero también para que se entienda bien en qué espacio imaginario va a circular, él agrega: “pero como dice el proverbio español, ‘con paciencia y vaselina, se la metió el elefante a la hormiga’” (Céline, 1937, p. 11).

En este momento del libro, Céline puede tal vez atraer a los risueños a su lado. Estamos por enfrentar el tema que atravesará todo el libro, y que partir de ahora regresará bajo las formas más sucias para alcanzar, por instantes, momentos de vértigo. Entre todas las escenas, todas las injurias, las mismas imágenes se repiten diez, quince, veinte, tal vez cien veces (si contamos todas las alusiones, aunque sean breves): ser sodomizado, ser víctima de una agresión homosexual. A lo largo del texto, se construye una visión interminable del infierno. Es el hombre blanco mistificado por la “verborragia sociopolítica-humanitario-científica” (p. 76); son los autores franceses (p. 178), los estadounidenses listas para casarse (p. 274), las chicas que quieren hacer cine (p. 224), “Francia nación fémina” (p. 243), los franceses “afeminados”, la burguesía vendida “en ese gran país latino”, la nobleza, “esa vieja impostora” (pp. 311, 326, 327), los franceses “colonizados por

8. Céline, o su editor, publicó el libro con una sección que se llamaba “Para reír en las trincheras”.

9. N. del T.: En francés, “enculagailler la moumouche” es una versión jocosa de la expresión “enculer la mouche”, que significa, al pie de la letra “sodomizar a la mosca”, y se usa en el sentido de tratar de hacer algo inútilmente, con gran esfuerzo de meticulosidad excesiva y lo que implica no hacer nada en serio y perder el tiempo.

dentro” (p. 318), “los franceses de raza” sometidos desde el tiempo de los romanos, “los arios [...] en cualquier sala” (pp. 325, 326, 327), los galos. Todos son, así, víctimas sexuales de los judíos.

Céline retoma, de manera más o menos insistente, más o menos desarrollada, la misma fantasía, a veces dejando traslucir una excitación sexual en un verdadero ímpetu masturbatorio. No hay límites, pues, para su formulación escatológica.

Uno de los momentos culminantes de su delirio se da en relación con la Exposición Universal de 1937. El obelisco erigido en esta ocasión se vuelve “el espárrago de paz, erguido, monumental, en pleno Trocadero”, símbolo fálico bajo la estrella de David. “Este largo consuelo podrido consagra el triunfo de ellos”. La imagen de la violación se vuelve desmesurada, a la escala de este símbolo gigantesco. “Todos nosotros”, dice el autor, somos atacados por ese falo monumental: “Muestren sus culos mientras esperan nuevas órdenes”. Son 500 millones de arios víctimas de 15 millones de judíos: “Los quince millones de judíos se cogerán a quinientos millones de arios” (p. 125).

Cada vez más, en el vocabulario, en el ritmo, Céline parece entrar en un estado de excitación literalmente masturbatorio, gracias al cual el narrador constituye la propia habla delirante, sin recular, sin distancias. Él parece querer alcanzar un estado de alucinación y de trance, su discurso entra en una especie de espiral, un torbellino en el cual las cosas están puestas e imponen una presencia cada vez más y más invasiva. Esta es una lectura que André Gide propuso al comentar de manera benévola *Bagatelles pour un massacre*; Gide era uno de los críticos que consideraban que este libro no debía tomarse en serio: “No es la realidad lo que Céline pinta, es la alucinación que la realidad provoca, y es por ahí que él nos interesa” (Gide, citado por Vitoux, 1938, p. 320). El propio Céline (1964/1972) evocó este funcionamiento alucinatorio y sus visiones. En *El puente de Londres* (Céline, 1964/1972), él exclama, como para expresar el deseo de liberarse: “Me gustaría dejar de alucinar” (p. 137).

Como vemos en todos esos ejemplos, Céline pasa constantemente de la cosa en sí a la metáfora. A veces habla de los hombres y las mujeres, a veces de las multitudes, de las masas, de las naciones. Mientras tanto, está la misma fantasía en ambos casos: ser sodomizado por otro, y ese otro es el judío.

En las primeras páginas de *Lécole des cadavres*, Céline evoca *Bagatelles pour un massacre* a través de una carta que ya mencionamos y que de manera sucia se presenta como la respuesta de un tal Salvador, lector furioso con el contenido del primer libro. Esta carta logra, si es que es necesario, la conexión y asegura una especie de transición entre los dos textos. Pero afirmar, por sobre cualquier cosa, que Céline da en esta carta una clave para entender *Bagatelles pour un massacre*. En una especie de interpretación salvaje pero sincera, Céline, fingiendo estar bromeando, formula una observación decisiva sobre esa relación perseguido/perseguidor que él presenta: si su correspondiente lo ataca así, es porque lo ama. Céline (1938) escribe: “¡Ah! Él no me ama poco, ese Salvador” (p. 16). Él me odia, él me ama: tenemos aquí, las inversiones de gramática freudiana de persecución, cuando Freud (1911/1993), al descubrir la fuerza de la homosexualidad inconsciente, afirma que “las

principales formas conocidas de la paranoia pueden, todas, ser reunidas en formas diversas de contradecir una única proposición: yo (un hombre) lo amo (a él, un hombre)” (p. 308).

L'école des cadavres

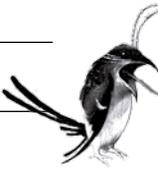
En *Lécole des cadavres* (Céline, 1938) no hay cambio de tono, pero sí de metáfora. Aunque las primeras páginas, consagradas al encuentro con una sirena a las márgenes del Sena, no dicen nada sobre el contenido manifiesto del libro, estas instalan, sin embargo, una isotopía particular: la de la putrefacción. En verdad, no hay nada de idealizado en este encuentro: una sirena, claro, podría conducir a una evocación del mundo encantado del fondo del mar. Pero la que aparece acá es “una sirena que chapoteaba entre dos aguas lodosas, muy sucias... un lodo lleno de burbujas...Me sentía incómodo” (p. 11). Luego, la putrefacción y la maceración.

Así, luego de la carta que recuerda la amenaza presente a lo largo de *Bagatelles pour un massacre* –la amenaza de sodomía: “Si quieres que te cojan, solo dinos” (p. 16)– el texto se desarrolla en una dirección diferente. La queja de Céline va a otro terreno, parte en otra dirección, la de un discurso sobre el cuerpo que ya se había indicado al presentar a la sirena. Sigue siendo un violento discurso antisemita, pero el narrador cambia de metáfora. Se trata menos de la denuncia de un perseguidor todopoderoso que busca someter sexualmente a su víctima que de la descripción de un cuerpo pudriéndose, un cuerpo reducido a su estado de carne. Se opera un desplazamiento, situando el objeto negativo ya no en el exterior del sujeto en una confrontación sádica con él, sino en el interior del cuerpo, en un proceso de degradación y descomposición sin fin.

No regresaremos a la larga lista de denuncias que se suceden capítulo tras capítulo. Esta lista se presta a repetir, con nuevos agregados, una enumeración desarrollada en el primer libro, terminando por englobar a la tierra entera. A los ingleses, a los estadounidenses y a los rusos, ahora agrega a los italianos y a otros más. Céline denuncia a Chamberlain, al papa (judío), a los fascistas que no son suficientemente antisemitas (Pétain, Doriot, Maurras), a los pacifistas, a los demócratas. Inserta visiones eugenistas y racistas¹⁰, comentarios sobre el alcoholismo, referencias a la actualidad inmediata (la Crisis de los Sudetes y Checoslovaquia), comentarios históricos fantasiosos sobre Carlomagno, sobre el comunismo, sobre el Frente Popular, sobre los partidos, sobre la Primera Guerra Mundial, sobre la guerra por venir, sobre su apoyo a Alemania.

Pero al enumerar esto en un rápido pantallazo, no se dice nada sobre el imaginario de este texto. Lo que invade este texto es la presencia insoportable de un cuerpo gangrenado y podrido, tomado por proliferaciones múltiples, un proceso mórbido que se encarna en todas las posibles ocurrencias del cuerpo individual o de un cuerpo colectivo.

10. Para una visión sobre el racismo biológico de Céline y su influencia sobre los textos antisemitas franceses de los años 1940, cf. Taguief (1999).



Es, ante todo, siempre *el cuerpo del narrador* o de aquellos en cuyo nombre habla, un cuerpo cercano a la disolución completa; en ocasiones hay inclusive momentos de identificación del propio narrador con la carroña: “Hasta que se pruebe lo contrario, en el estado actual de las cosas, todos somos, inclusive el presidente, solo un montón de maricas repugnantes, una escoria servil, necrosada, de mierda [...], la propia carroña colgante [...]. Una cosa cadavérica monstruosa” (Céline, 1938, p. 99).

También es *el cuerpo de las naciones*. Es la metáfora de un cuerpo político lleno de escándalos y de guerras o traicionado por las revoluciones. La propia República Francesa: “La República [...] Gangrenada más de lo que sería posible, se descompone por escándalo” (p. 30). Cuando evoca la guerra por venir, es para profetizar que “esa triste patria vagaba [...] será, en tres meses, nada más que carroña horrible y fétida” (p. 93). También Rusia: “La colosal carroña soviética, pegajosa, con larvas, llena de moscas” (p. 183).

Lo mismo vale para *el cuerpo de las masas*. Céline juega de manera infinita con la metáfora celular del cuerpo social, reutilizando las referencias médicas de la genética y la patología. Con el tema de la mezcla de razas, aparece la metáfora orgánica del cáncer. Lo que amenaza es “la cancerización mendeliana del mundo actual” (p. 33). Insiste sobre lo quiere decir con esta comparación al intentar, con su juego retórico, desmetaforizar la metáfora:

¿Juego de palabras? ¿Anatemas delirantes? No. Auténticamente cáncer, neoplasia creada, provocada [...] por fecundación degradante, absurda, monstruosa. (p. 34)

Todos nuestros cánceres, neoformaciones gangrenosas, sociales y hasta quirúrgicas. (p. 34)

Las masas desespiritualizadas, despoetizadas, [...] están malditas. Mancas monstruosas, virulentas anarquías celulares, predestinadas desde el cromosoma a todas las cancerizaciones precoces, su destino solo puede ser una descomposición más o menos lenta, más o menos grotesca, más o menos atroz. (p. 101)

Sin embargo, es *el cuerpo pensando como carne* sangrando, cortándose, dilacerándose, dejándose pudrir el que se impone a Céline en los pasajes más virulentos. Lo que está en el horizonte es la perspectiva de la guerra, lo que, para Céline, no es nada más que la “la carnicería terminal” (p. 79), “el sangrado loco torrencial, demencial, exhaustivo, la hemorragia total” (p. 79). Inclusive agrega, para reforzar el impacto de sus imágenes: “Claramente puedo dar mi pronóstico. Soy médico. Tengo el derecho” (p. 78). Ahí, se retoman las imágenes rescatadas de la experiencia de la Primera Guerra Mundial y ya usadas en sus novelas, pero aquí se utilizan al servicio de su delirio antisemita. Los políticos “desangrarán los envíos de carne” (p. 85). “El envío de nuestras carnes crudas, en la hora prescrita, en la Hora judía, a los mataderos” (p. 98).

La locura de destrucción puede desembocar en una verdadera *danza macabra* que anuncia el triunfo de la muerte.

¡Todas las trompetas sonarán en la Hora de los combates! [...] Que encuentre a uno que cave la fosa [como se construye el muro] [...] doy vergüenza a los gusanos [...] ¡Nos vemos en la necrópolis! ¡Quiero que sea el cementerio más gigantesco! [...] ¡El más enorme! El más fantástico jamás atiborrado [...] La algarabía en bandada más patética. (p. 166)

La evocación de ese cuerpo céliniano podría no tener fin. Ese cuerpo acechado por la muerte, ese cuerpo en descomposición, infestado por todos los parásitos, amenazado por todas las contaminaciones posibles, corroído por los cánceres más monstruosos, ese cuerpo literalmente dominado por otro amenazador es precisamente el cuerpo hipocondríaco. Imagen delirante del cuerpo por la convicción que se relaciona a su estado de destrucción. “Él se creía muerto y descompuesto, pensaba tener la peste, suponía que su cuerpo era objeto de toda suerte de manifestaciones repugnantes” (Freud, 1911/1993, p. 266). Tal era el delirio hipocondríaco del presidente Schreber, antes de desarrollar un delirio parafrénico. Aquí puede citarse a Pierre Férida (1972), que hablaba de la hipocondría como “descubierta de un cuerpo malo, cuerpo lesionado en proceso de modificación, amenazado de descomposición” (p. 231).

Semmelweis

A esta altura, la lectura de *Bagatelles pour un massacre* y *Lécole des cadavres* permite una relectura de las novelas anteriores, pues lo que encontramos en esta es la visión de un cuerpo acechado por la muerte. Tal vez sea ahí, además, donde se encuentre la relación más profunda entre la identidad de médico de Céline, que él frecuentemente reivindica, y su obra literaria, ya que esta relación está menos en el recuerdo de los eventos que alimentan las narrativas de memorias y anécdotas relacionadas con su experiencia médica que aquello que representa para él, un enfrentamiento con la enfermedad: el horror que esta le inspira. “Odio la enfermedad, la penitencia, lo mórbido” (Céline, citado por Hindus, 1999, p. 163), escribe a Milton Hindus el 23 de agosto de 1947.

En este efecto de *après-coup* que estos textos de los años sombríos de Céline pueden tener sobre sus textos anteriores, su tesis de medicina, de 1924, *La vida y obra de Philippe-Ignace Semmelweis, 1818-1865*, impresiona.

¿Cuál es de hecho *la obra* de Semmelweis, ese médico obstetra de Budapest cuya historia Céline retrata en un texto brillante y apasionado? Una obra cuyo desafío formidable era nada menos que salvar la vida de las jóvenes madres que dan a luz. Una investigación que se consagra enteramente a resolver el enigma de la aterradora mortalidad de las mujeres durante el parto y que además investiga las fiebres puerperales, los cuerpos infectados. Un descubrimiento, pues, que permite establecer, en una época en la que los microbios son desconocidos, que si los parteros se lavan las manos, las mujeres dejan de morir.

¿Cuál es, de hecho, *la vida* de Philippe-Ignace Semmelweis? La historia de un hombre que, habiendo encontrado la verdad –pequeña pero parte segura de la verdad, ya que había verificado empíricamente su descubrimiento–, es blanco de persecuciones, persecuciones

por parte de todos aquellos a los que incomoda a causa de sus certezas e, inclusive, hábitos. Además del hecho de que su descubrimiento es rechazado, un hombre que en su combate pierde la razón. Finalmente, Semmelweis muere por la contaminación cuyo mecanismo él había sido el primero en explicar, al hurgar “con sus dedos, al mismo tiempo que con una lámina, una cavidad cadavérica que exudaba humores” (Céline, 1924/1937, p. 120). Obviamente, Céline se identificó parcialmente con ese hombre irascible, sin compromiso, a quien nadie podía “convencer de la inutilidad de sus insolencias, de sus interminables polémicas con los contradictores de mala fe” (pp. 51-52). Pero aun si el destino es, por sobre todo, la expresión de las fuerzas que cargamos en nosotros mismos –y esta me parece que es la figura psicoanalítica del destino–, ¿cómo no pensar que Céline adivinó su propio destino en el fracaso grandioso del hombre cuya historia escogió contar? En un momento en el que nada en su postura de joven médico hacía de él un perseguido, él se reconoció en Philippe-Ignace Semmelweis. Es importante notar que publica su tesis en diciembre de 1936 –como complemento de *Mea culpa*, el resumen polémico de su estadía en la URSS–, poco después de *Muerte a crédito*, publicado en mayo y antes de *Bagatelles pour un massacre*, de 1937. O sea: él coloca la historia de Semmelweis en primer plano, en el momento exacto en que las cosas cambian. En el libro resalta una frase terriblemente premonitoria para el autor: “Todavía me faltan algunos odios. Estoy seguro que estos existen” (p. 5).

Vemos entonces las dos posiciones de Céline bien delimitadas.

En *Bagatelles pour un massacre*, lo que nutre la violencia de Céline es la obsesión por la penetración homosexual y la posición femenina pasiva. En ese punto está cercano a la posición perseguidora y de rechazo a la pasividad. La singularidad de su posición es, aquí, de identificar al perseguidor, al violador, en la persona del judío.

En *Lécole des cadavres*, Céline está poseído por la imagen de un cuerpo en disputa con la muerte, bajo una forma aterradorante. Aquí también la singularidad de su posición es la de identificar este mal interno con la misma persona del judío. Resaltamos que el tema que Céline desarrolla ya no es el de un perseguidor exterior que viene a apoderarse del cuerpo del sujeto, sino que es una transformación del cuerpo por la contaminación infecciosa, la presencia dentro de él del objeto negativo.

De nuevo, puede decirse que ahí están las temáticas habituales de los discursos de odio y de las retóricas antisemitas. Sin embargo, es la misma forma con la que Céline se apropia de ellas y la intensidad con la que lo hace lo que nos permite reconocer en ellas la expresión de su fantasía personal. De un texto al otro, vemos, así, que la fantasía se transforma de una primera posición en la que la amenaza está principalmente ubicada del lado del otro –en una temática nítidamente persecutoria, la paranoia de Céline– a una segunda posición en la que la amenaza está inscrita en el interior del cuerpo –la hipocondría delirante–. Dos operaciones se destacan aquí; en un caso, la proyección, que instala sólidamente en el exterior a ese perseguidor amenazador; en el otro, la incorporación, que puede ser descrita de manera más pre-

cisa como una proyección interna que confunde la amenaza vital con la intimidación del cuerpo. La idea de que un mal estaría en el interior del hombre es, con certeza, la posición más trágica de Céline.

Esta idea está en el núcleo de sus primeras novelas: el punto de partida de la obra romanesca de Céline es justamente esa posición melancólica, en que el mundo es solo una especie de inmensa fosa común, a veces animada por algunos sobresaltos bestiales –basta recordar “el amor es el infinito al alcance de los cachorritos” (Céline, 1932/1981, p. 8)–. A partir de este punto, se traza el movimiento en dirección a una posición persecutoria que le hace descubrir a un culpable, y de donde nacen *Bagatelas por una masacre* y *Lécole des cadavres*.

La locura de Céline con los panfletos es su certeza de conocer la causa de la totalidad de lo que pasa en el mundo. Mientras cuenta el fin del mundo, los horrores de la guerra, la cobardía de los humanos, los malos efectos del dinero, habla una lengua que puede compartirse. Luego, surge la convicción de que encontró la verdad sobre todo eso. Más que la verdad: la causa. Podríamos escribir “la causa del mal”, pues exactamente de esto trata, pero es sin duda un movimiento aun más profundo que lo habita y que, por su dimensión global, se puede formular de manera casi metafísica: la causa. Ahí está el movimiento de cambio entre el hombre obsesionado con la muerte –una muerte inscrita en su destino de ser humano– y ese ser que alucina y que se deja llevar por sus visiones. El torbellino en el que se pierde entonces con delicia y terror es el torbellino en el que espera encontrar la causa. Y esta causa tiene, para él, un nombre: el judío. Todo el sufrimiento que evoca solo tiene una causa: los judíos. Esta adhesión absoluta a su propio discurso es, además, la razón por la cual la palabra *delirio* le viene a la mente al lector de Céline. En términos freudianos, el discurso que él produce es un modo de reconstrucción de un mundo que se está desmoronando delante de sus ojos. El discurso antisemita de Céline aparece como forma de cura delirante del sufrimiento que creó. El delirio es aquello que tapa una grieta.

La dimensión masiva, invasiva, irreprimible del movimiento que arrebató a Céline debe ser resaltada, pues es esto lo que señala el cambio en el autor. Él ya era antisemita y racista mucho antes de los panfletos, mucho antes de las novelas. Pertenecía a una familia antisemita y se alimentó de ese antisemitismo ambiental, familiar y social. Correspondencias con su padre muestran que ya expresaba sus bríos sobre esos temas. La existencia en él de ese antisemitismo y de ese racismo desde siempre sustenta la hipótesis de que habría una continuidad sin grietas entre el periodo de las novelas y el de los panfletos.

Me parece, al contrario, que es necesario considerar la hipótesis de una ruptura. En una época cuya violencia de pasiones públicas es difícil de imaginar hoy en día, ese antisemitismo era parte del día a día de millones de franceses que tenían abundantes publicaciones para deleitarse. Céline, entre las múltiples corrientes antisemitas, se asociaba claramente a los más radicales, partidario de un racismo bilógico que empeoraba

aun más la inhumanidad¹¹. Al mismo tiempo, *Viaje al fin de la noche y Muerte a crédito* no contienen ningún pasaje antisemita.

¿Cómo explicar entonces que el escritor pueda, en sus novelas, controlar perfectamente su pluma y, en sus panfletos, se deje llevar por un movimiento pulsional incontrolable de odio a los judíos? Todo opone las novelas a los panfletos, y todo en estos últimos muestra esa dimensión incontrolable. Ya mencioné las condiciones particulares de la redacción de los panfletos, para la cual abandonó todas las reglas que había aplicado por tanto tiempo durante la gestación de las novelas. Y no es solo su escritura la que se ve llevada en ese movimiento casi maniaco, ese desorden pulsional, es también su comportamiento social. Su círculo –las personas cuyas casas él frecuentaba o quienes frecuentaban su casa– lo testimonia. Más adelante, durante su estadía en Sigmaringen, muestra síntomas invasivos de persecución personal. Céline, escribe Lucien Rebatet (citado por Taguieff, 1999) evocando esta época, “fue constantemente acosado por el demonio de la persecución, que le inspiraba esquemas y tretas fabulosas para deshacer las maniobras de innumerables enemigos imaginarios” (p. 452).

Es difícil imaginar cómo habría conseguido abstraerse totalmente de tal tempestad interior en sus novelas si ella ya hubiera estado desencadenada. Se entiende, entonces, que cuando todavía tenía dominio sobre sus pasiones, estaba enterado y era capaz de disfrazar ideas moralmente condenables por puro interés: en 1916, cuando estaba en África, escribe una carta a su padre en la que elogia la esclavitud¹². Al concluir, dice:

Haré bien en no desarrollar estas ideas cuando regrese a Francia. Se espera otra cosa de mí, y si no escuchan terribles historias y descubren que hasta gané dinero –y hasta “un poco demás”–, las personas bien pensadas buscarán en mí taras físicas o morales, admitidas o escondidas (Céline, 3 de octubre de 1916, citado por Taguieff, 1999, p. 678).

¿Cómo aquello, que era sin duda una prudencia editorial¹³ que él se impuso para escribir sus novelas, pudo desaparecer, casi de la noche a la mañana, para volverse una furia criminal, si algo no hubiera ocurrido para desmoronar lo que él podría tener como defensas internas?

Mencioné las razones, así como la dimensión biográfica que Céline da en sus panfletos para su rabia. Sin duda hay un fragmento de verdad en ese delirio, que hace de una historia de ballet para óperas una humillación insoportable que, como vimos, se sexualiza inmediatamente. También se sabe que él siente como un fracaso humillante la crítica de *Muerte a crédito*, menos unánime en elogios de lo que había sido la recepción de *Viaje al fin de la noche* –herida narcisista susceptible, de hecho, a revelar grietas interiores–. Hubo, en

11. Él se distingue, así, de la corriente maurasiana.

12. “Estoy absolutamente inclinado a creer que algunos seres están naturalmente predestinados a ser esclavos [...]. Por más retrógrada que parezca mi idea, creo que tendríamos mucho que ganar al colocar bajo ‘suave’ tutela a ciertos hombres y ciertas mujeres”, carta a su padre del 3 de octubre de 1916 (Céline, citado por Taguieff, 1999, p. 675).

13. Retomo aquí la hipótesis de P.-A. Taguieff.



fin, un encuentro con la historia: la elección de Léon Blum como Presidente del Consejo, en junio de 1936, que fue ocasión de una ola de antisemitismo (Taguieff y Durafour, 2017, p. 649). De hecho las investigaciones más atentas de P.-A. Taguieff lo conducen a afirmar que “las primeras expresiones de un antisemitismo virulento y despreciable solo aparecen realmente en correspondencia a fines de mayo de 1936” (Taguieff y Durafour, 2017, p. 649).

Tomemos, como expresión de la división de Céline entre un primer momento en el que asume lo trágico del hombre y un segundo en el que, con su delirio, cae en la infamia, dos frases extraídas de los últimos capítulos de *Lécole des cadavres* (Céline, 1938): “¡Es necesario el odio a los hombres para vivir! Es indispensable, es evidente, es su naturaleza” (p. 284), dice al principio, y al decirlo expresa una verdad que aún hoy en día nadie puede contradecir. Hace mucho tiempo los filósofos nos enseñaron a deshacernos de cualquier idealismo, pero él agrega enseguida –es necesario recordar lo que escribió en 1938–: “Ellos solo necesitan tenerle ese odio a los judíos, no a los alemanes” (p. 284). Ahí, evidentemente, él no habla más de humanidad, sino del odio a la humanidad.

¿Podríamos concluir con esta terrible imagen de Céline? El drama de ese hombre, que es también lo que tiene de genial y particular en sus grandes novelas, es, probablemente, el drama de solo saber hablar sobre esa naturaleza humana rencorosa. Fue con ella que inventó un estilo, pues este también es un tratamiento de la lengua lleno de odio, y sin duda lleno de amor por el odio: la lengua atacada, transformada, fragmentada, destruida y reinventada. Este tratamiento de la lengua con odio, infinitamente complejo y que solo es una parte de su creación justificaría un estudio específico; sin embargo, no debe ser descartado en la comprensión de sus obras. Sabemos que, por su parte, Céline (1955/1993) define su genio literario como opuesto al estilo sin gracia de los operarios de la literatura, según una fórmula que no se cansa de repetir: “la emoción en el lenguaje contada a través de la escritura” (p. 498).



¿Habría un espacio que no estuviera ocupado totalmente por el odio? Quizá valga la pena recordar que inclusive en los dos libros que analizamos se puede encontrar el rastro de una felicidad perdida. Al lado de un *yo* identificado con la muerte, existe sin duda la persistencia de una idea cuya presencia fugaz vemos en el ideal femenino que aparece en la esquina de una página y, particularmente, en los ballets. No hay comunicación alguna entre los dos espacios que aparecen yuxtapuestos: ideal paradisíaco de un lado, infierno terrestre del otro. Uno está reservado a la danza, a la ópera, pertenece a un lugar exterior y fuera del alcance. Céline conserva intacto, en sus libretos, el lenguaje, preservado para esos escenarios idealizados y encantadores; sin embargo, esa lengua es pobre e inapta para su impulso creador. Ese objeto ideal queda inaccesible y congelado en un estereotipo, no se entrega en el dominio de la creación. El otro espacio, el único al cual Céline tiene verdaderamente acceso, es el de la guerra, la muerte y la persecución. Es en el mismo terreno de su escritura, donde hizo de la destrucción y de la muerte un ideal estilístico.

Este punto, sin embargo, me es incierto. Podemos recordar la opinión de Freud, que leyó *Viaje al fin de la noche*, en realidad contra su voluntad y bajo las órdenes de Marie Bonaparte –leyó ciertamente al menos la mitad a partir de marzo de 1933, como él mismo escribió-. Su juicio es inapelable: “No tengo gusto por ese retrato de la miseria y del vacío de nuestra vida actual que no se apoye en un plano de fondo artístico o filosófico” (Freud, citado por Jones, 1957/1969, pp. 201-202).

Resumen

El autor propone un análisis de dos panfletos antisemitas de Céline observando que dichos textos están contruidos en torno a dos metáforas fundamentales diferentes: en *Bagatelles pour un massacre*, el miedo a una agresión homosexual contra la cual exige defensa; en *L'école des cadavres*, el asco por un cuerpo contaminado, infectado, podrido. Con la ayuda del vocabulario freudiano sobre paranoia e hipocondría, muestra cómo estos dos textos se alimentan constantemente de esos movimientos fantasmáticos. Esta lectura permite adentrarse en un camino cuyas premisas se encuentran en la tesis de medicina sobre Semmelweis, un camino marcado por un desvío con los panfletos. El análisis también permite, al articular continuidad y ruptura, que estos textos tenebrosos favorezcan la comprensión de las grandes novelas *Voyage au bout de la nuit* y *Mort à crédit*.

Descriptor: Antisemitismo, Paranoia, Hipocondría, Proyección, Incorporación, Delirio, Melancolía, Violencia. **Candidato a descriptor:** Sodomía.

Abstract

The author proposes an analyses of two of Céline's anti-Semitic pamphlets, observing that they are constructed around two fundamentally different metaphors: in *Bagatelles pour un massacre*, the fear of a ho-

mosexual aggression against which he demands defence; in *L'école des cadavres*, the disgust about a contaminated, infectious and rotten body. Based on Freud's vocabulary about paranoia and hypochondria, the author shows how these texts are fed by these fantasmatic movements. This reading allows an understanding whose premises go back to Céline's graduation thesis in Medicine about Semmelweis, a path that is diverted by the pamphlets. At studying continuity and rupture, this analysis also allows the use of the pamphlets in order to better understand Céline's major novels, *Voyage au bout de la nuit* and *Mort à crédit*.

Keywords: Anti-Semitism, Paranoia, Hypochondria, Projection, Incorporation, Delirium, Melancholy, Violence. **Candidate keyword:** Sodomy.

Referencias

- Céline, L.-F. (1937). *Bagatelles pour un massacre*. Paris: Denoël.
- Céline, L.-F. (1938). *L'école des cadavres*. Paris: Denoël.
- Céline L.-F. (1981). *Voyage au bout de la nuit*. En L.-F. Céline, *Romans* (vol. 1). Paris: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1932).
- Céline L.-F. (1993). *Entretiens avec le professeur Y*. En L.-F. Céline, *Romans* (vol. 4). Paris: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1955).
- Fédida, P. (1972). L'hypocondrie du Rêve. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 5, 225-238.
- Freud, F. (1993). *Le président Schreber*. Paris: PUF. (Trabajo original publicado en 1911).
- Hindus, M., (1999). *L.-F. Céline tel que je l'ai connu*. Paris: L'Herne.
- Jones, E. (1969). *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud* (vol. 3). Paris: PUF. (Trabajo original publicado en 1957).
- Taguieff, P.-A. (1999). D'un prophète l'autre: Drumont, Céline. *Esprit*, 250(2), 90-113.
- Taguieff, P.-A. y Durafour, A. (2017). *Céline, la race, le juif, légende littéraire et vérité historique*. Paris: Fayard.
- Vitoux, F. (1988). *La vie de Céline*. Paris: Grasset.

