

Céline y la figura del obrero: técnica, dinero y cuerpo en las *Lettres à la NRF*

Francisco SALARIS BANEGAS

Universidad Nacional de Córdoba

francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5519-3976>

Resumen

En el presente artículo se considerará la categorización de «obrero» que utiliza Louis-Ferdinand Céline para definirse a sí mismo en sus cartas a la *Nouvelle Revue Française*. Se pretende mostrar que la figura del obrero es útil para revisar algunas tensiones y contradicciones de los textos de Céline, especialmente entre su pensamiento estético y la obsesión con el dinero y con el reconocimiento social que evidencian las cartas. Desde un enfoque estético e histórico-literario, se intentará dar cuenta de algunos aspectos clave: la relación con la técnica, la tensión entre la dependencia productiva y social del obrero y la tendencia totalizante y aislada del arte de Céline, la oposición entre el obrero y el intelectual y la exaltación de la corporalidad.

Palabras clave: obrero, dinero, cuerpo, estética, trabajo.

Résumé

Cet article se veut une réflexion sur la catégorisation de l'« ouvrier » utilisée par Louis-Ferdinand Céline pour se définir soi-même dans ses lettres à la *Nouvelle Revue Française*. L'objectif est de montrer que la figure de l'ouvrier est utile pour passer en revue certaines tensions et contradictions dans les textes de Céline, en particulier entre sa pensée esthétique et l'obsession de l'argent et de la reconnaissance sociale qu'il montre dans les lettres. D'un point de vue esthétique et historico-littéraire, l'analyse tentera de rendre compte de quelques aspects clés : le rapport à la technique, la tension entre la dépendance productive et sociale de l'ouvrier et la tendance totalisante et isolante de l'art de Céline, l'opposition entre l'ouvrier et l'intellectuel, et l'exaltation de la corporalité.

Mots clé : ouvrier, argent, corps, esthétique, travail.

Abstract

This article will consider the categorisation of the “worker” used by Louis-Ferdinand Céline to define himself in his letters to the *Nouvelle Revue Française*. The aim is to show that the figure of the worker is useful to review some tensions and contradictions in Céline's texts, especially between his aesthetic thinking and the obsession with money and social recognition evident in the letters. From an aesthetic and literary-historical point of view, the analysis will

* Artículo recibido el 8/02/2025, aceptado el 22/10/2025.

try to account for some key aspects: the relationship with technique, the tension between the productive and social dependence of the worker and the totalising and isolating tendency of Céline's art, the opposition between the worker and the intellectual, and the exaltation of corporality.

Keywords: worker, money, body, aesthetics, work

1. Introducción

Entre 1931 y 1961, Louis-Ferdinand Céline entabla una correspondencia irregular con la *Nouvelle Revue Française*, una de las instituciones culturales fundamentales de la Francia de entreguerras y de posguerra. Sus interlocutores son Jean Paulhan, Gaston Gallimard y Roger Nimier, que marcan, a su vez, distintas etapas en la historia de la revista¹. El intercambio fundamental se da entre 1948 y la muerte de Céline, cuando el escritor, repudiado social y comercialmente, preparaba de manera infructuosa su *ren-trée* en la escena literaria francesa. Las cartas de esa época dan cuenta de la desesperación de Céline, que despotrica contra todo el mundo literario, acusa a sus editores de estar estafándolo y ve con temor y escepticismo que las ventas de sus libros no repuntan. El estilo de sus cartas –cargadas de exclamaciones, de gritos, de juegos de palabras, de neologismos y de un argot profundamente irreverente– es muy cercano al que consolida con sus panfletos antisemitas y sus novelas de los años 50, como *Féerie pour une autre fois* o la trilogía alemana, lo que bien podría inducir preguntas sobre la relación entre literatura y vida en el caso de Céline, o sobre la posible puesta en escena que se articula en sus cartas.

A través de las cartas –como también a través de otros textos centrales de la época, como el *Diario* de André Gide– se vislumbran aspectos clave del reordenamiento francés tras la Ocupación, especialmente en el ámbito literario. Pero lo más llamativo en el caso de Céline es la construcción de la figura de escritor que él mismo emprende, por lo menos ante los ojos de sus editores. En las cartas se refiere innumerables veces a su pesado trabajo como escritor, para justificar los incesantes pedidos de adelantos y para denunciar la explotación a la que –según él– lo someten sus editores. Su autocalificación como *obrero* es constante y le permite colocarse en una posición distinta de la que asumían los escritores e intelectuales de la época, tanto de derechas como de izquierdas. En este trabajo, precisamente, interesa indagar en el imaginario estético que articula Céline en sus cartas a la NRF cuando se llama a sí mismo obrero.

Jérôme Meizoz, en su libro *Postures littéraires*, dedicó ya un capítulo a las autofiguraciones autoriales de Céline, entre las que figura, de manera dominante, la de

¹ Durante la Ocupación alemana, la NRF fue dirigida por Pierre Drieu La Rochelle y el nombre de Céline estaba previsto como parte del comité editorial. Para una breve reseña de los conflictos de representatividad que la revista sufrió en esta época, véase Lottman (1994: 223ss).

obrero. Meizoz identifica tres momentos distintos en esta construcción: 1) desde *Voyage au bout de la nuit*, Céline se presenta como un médico pobre, antiburgués y condenado al mundo del trabajo; 2) en *Bagatelles pour un massacre*, esta postura adquiere una plataforma política, de fuerte impronta nacionalista y racista: el autor ha sido marginado por la crítica “judaizada” y debe, por lo tanto, hacer hincapié en la búsqueda de autenticidad; 3) cuando retorna a Francia, y especialmente en *Entretiens avec le professeur Y*, la dimensión política se deja de lado y el pobre obrero es ahora un estilista puro (Meizoz, 2011). Las cartas a la NRF, por la fecha de publicación de la mayoría de ellas, pertenecen a este último momento, aunque las modulaciones anteriores han dejado huellas (visibles algunas e invisibles otras) que no pueden desestimarse. El presente trabajo, aunque revisa los lazos que Céline establece a comienzos de su carrera con otras tradiciones literarias muy cercanas a la figura del obrero, se centra en la representación construida en las cartas a la NRF no solo porque pretende abordar un corpus acotado (y vinculado con el tercer momento al que se refiere Meizoz), sino también porque interesa ver cómo la figura de autor se construye frente a interlocutores que deben legitimarlo (los editores de la revista).

La posición general de las cartas –que se replica también en los *Entretiens avec le professeur Y* y en los numerosos reportajes que Céline concede en los años 50 y 60– es que el verdadero motivo de la persecución que sufre Céline es la afrenta que lanzó al público biempensante cuando publicó *Voyage*². En contraposición a la tradición burguesa del «bello estilo», Céline se describe como un escritor aislado, con un proyecto estético que va a contramano del *savoir faire* que engrandeció a las letras francesas: la recuperación de la emotividad en la prosa, la transposición del lenguaje hablado al lenguaje escrito. Este proyecto, que Céline había puesto en marcha ya en su primera novela y que adquiere una sistematicidad casi completa en *Bagatelles pour un massacre*, de 1937, retorna una y otra vez en las cartas que envía a la NRF reclamando el lugar que ha perdido como escritor.

El carácter de polemista que consolida Céline en sus panfletos es central para comprender la figura autoral de obrero que revela en su epistolario. Como advierte Sapiro siguiendo el análisis de Angenot en *La parole pamphlétaire* (1982), durante los procesos contra los escritores colaboracionistas se revisan las relaciones entre forma y fondo (o entre estilo y contenido, conceptos que, aunque perimidos para la crítica

² En una famosa carta a Jean Paulhan del 18 de febrero de 1948, por ejemplo, Céline se defiende de las acusaciones de traición que pesan en su contra, y afirma que solo se trata de un «procès en sorcellerie» (*Lettres*: 52): «Et puis en plus le *Voyage* à faire digérer qu'on ne me PARDONNERA JAMAIS encore moins que tout le reste!» (*Lettres*: 53). Jean Paulhan, por su parte, le responde adjuntándole una nota que piensa hacer pública, y en la que defiende a Céline en términos por lo menos curiosos: «Cela dit, il faut reconnaître que Céline a montré, avant-guerre, un grand dégoût de l'homme en général; et des Juifs en particulier: jusqu'à faire grief de leur sang israélite à Racine, à Louis XIV et même à Hitler; jusqu'à envisager sans regrets la disparition de la race humaine. Mais, sauf erreur, il n'existe pas encore de loi qui punisse de tels crimes, dont les *Cahiers* ne songent pas à nier la gravité» (*Lettres*: 55).

literaria, no dejan de aparecer una y otra vez en los sentidos comunes asociados con la literatura). El estilo literario, para decirlo de manera sencilla, bien podía empantanar las atribuciones de responsabilidad a los polemistas de la Colaboración, y estos, en efecto, «tentaient de se déresponsabiliser de ce que le droit d’auteur considère comme la dimension la plus personnelle de l’écrit, la forme» (Sapiro, 2011: 595). El estilo exaltado —y recordemos que Compagnon (2007) señala el estilo de imprecación como una de las seis características de los antimodernos, desde De Maistre, pasando por Bloy, hasta Céline— es atribuido por los acusados a emociones violentas y difíciles de controlar, y aunque Sapiro observa que este argumento tiende a socavar la justificación social de su propia existencia como polemistas, lo cierto es que el material panfletario es también el resultado de un odio que no puede contenerse.

En el caso de Céline, este factor se contrapone a la importancia absoluta que el escritor concedía a la forma, y que lo llevó a decir en repetidas oportunidades que, aunque su prosa parecía emanar espontáneamente de una captación rigurosa de la lengua hablada, lo cierto es que el trabajo de corrección y de reescritura es permanente; no en vano el concepto de *transposición* es clave en su estética³.

Indagar en el imaginario estético que se habilita a partir de la noción del escritor obrero puede ofrecer, entonces, algunas claves para pensar a Céline. El segundo apartado se ocupará de la tensión entre el ser-obrero y la renovada teoría céliniana del arte por el arte, cuya piedra angular es el concepto de estilo que Céline desarrolla, como ya dijimos, desde los panfletos antisemitas. También se considerará, en ese contexto, el papel de la técnica, determinante en las discusiones intelectuales de la época. El tercer apartado se centrará en la supuesta contradicción entre la dependencia productiva y social del obrero (cuyas representaciones típicas son la división del trabajo y el reagrupamiento social, que se concretiza en la expresión «la masa obrera» o «la masa trabajadora») y la tendencia totalizante y aislada del arte de Céline. Se tendrá en cuenta, además, la exaltación de la corporalidad que supone el trabajo en la *transposition émotive* de la prosa, la oposición entre el obrero y el intelectual, y las especulaciones financieras que se reiteran en la correspondencia y que entronizan el lugar del dinero en el mundo artístico. Estos vectores pretenden contribuir a revelar el carácter profundamente burgués del antiburguesismo de Céline, y permitirán hacer reinterpretaciones de sus postulados estéticos.

2. La construcción del obrero: técnica y emoción

La primera vez en las cartas a la NRF que Céline utiliza el término *obrero* para autodefinirse data de marzo o abril de 1948, cuando declara: «Je suis ouvrier dans

³ De este problema se ocupa Henri Godard en “Un art poétique” (1974) y, de manera más ampliada pero también más dispersa, en *Poétique de Céline* (1985), especialmente en la tercera parte. Aunque Godard piensa fundamentalmente la tensión entre transposición y novela autobiográfica, sus reflexiones bien pueden servir para este caso.

l'âme» (*Lettres*: 70). Un tiempo después, presumiblemente el 27 de diciembre de 1950⁴, vincula nuevamente de manera directa el trabajo del escritor con el mundo material: «Deux espèces, les canailles et les imbéciles. Moi je suis ni l'un ni l'autre, mais seulement *ouvrier* et ouvrier qui veut être payé comptant, à la livraison de son boulot, net, sec, cash, pas d'Histoire» (*Lettres*: 82). Inmediatamente continúa una lista que indica la cantidad de ejemplares que da el permiso de imprimir, y a continuación agrega: «Je ne veux qu'une preuve : la *facture de l'Imprimeur*» (*Lettres*: 82). Por detrás de sus peticiones resuenan los derechos obreros conseguidos durante los siglos XIX y XX, y también una retórica legitimada en torno a las reivindicaciones laborales. Una carta que le envía Gaston Gallimard en 1954 –una de las pocas respuestas publicadas– contribuye a construir el tono de la autofiguración autoral de Céline:

Vous n'êtes pas raisonnable – je me suis toujours efforcé de comprendre votre situation – Je continue – Mais vous, avez-vous réfléchi à la mienne – Il est facile de dire à chaque occasion : je suis un ouvrier, j'apporte mon travail, je veux tant de millions – Je ne suis pas Louis XIV – J'administre une société et je suis responsable devant elle de mes actes – Je ne peux pas dire : je suis un administrateur, je fais ce qui me plaît de vos millions et f... moi la paix (*Lettres*: 116).

Aunque no se ha conservado la carta que motiva esta respuesta de Gallimard, puede intuirse que en ella Céline vuelve a llamarse obrero, reclama dinero y hace referencia –como lo ha hecho en múltiples oportunidades– a la fortuna de los Gallimard, a quienes ve como unos aristócratas frente a su condición proletaria.

Lo primero que convendría decir es que el trabajo de presentarse a sí mismo como obrero –trabajo que incluye una revisión intensa de sus orígenes, que se lleva a cabo en declaraciones a la prensa, pero también, fundamentalmente, en *Mort à crédit*– comenzó ya en los años de publicación de *Voyage*, como atestiguan, por ejemplo, algunos testimonios rescatados en los *Cahiers Céline 1, Céline et l'actualité littéraire, 1923-1957*⁵. Aunque todavía desprovistas de muchos de los rasgos que aparecerán en las cartas a la NRF de los años 40 y 50, estas primeras autofiguraciones son importantes porque permiten reflexionar sobre los lazos de unión y de tensión entre la propuesta estética de Céline y las tradiciones proletarias en boga durante sus inicios como escritor.

Sin duda, las referencias al mundo obrero llevan a considerar las relaciones entre Céline y la novela naturalista, tanto en su núcleo más canónico como en los

⁴ Las dataciones de algunas cartas son dudosas, y los editores de la correspondencia colocan la fecha entre signos de interrogación.

⁵ «J'ai le temperament ouvrier», afirma Céline en una entrevista con Merry Bromberger (Céline, 1976: 30). Asimismo, esta representación se consolida también en boca de terceros: para Georges Altman, uno de los primeros críticos en saludar la publicación de *Voyage*, la caracterización de médico obrero antecede a la de escritor en el caso de Céline: «Louis-Ferdinand Céline, ce n'est pas un écrivain professionnel, c'est un médecin, un médecin de pauvres» (*apud* Céline, 1976: 35).

problemáticos epígonos que se dan en las primeras décadas del siglo XX. Cierta filiación con el naturalismo zoliano es reconocida tempranamente por Céline en su texto «Hommage à Zola», que lee en Médan en 1933⁶. Lo curioso es que Céline, aunque parece compartir la intención de representación de la realidad, señala que esta es imposible en la actualidad, y mucho más con las herramientas ofrecidas por el naturalismo:

Aujourd'hui, le naturalisme de Zola, avec les moyens que nous possédons pour nous renseigner, devient presque impossible. On ne sortirait pas de prison si on racontait la vie telle qu'on la sait, à commencer par la sienne. Je veux dire telle qu'on la comprend depuis une vingtaine d'années. Il fallait à Zola déjà quelque héroïsme pour montrer aux hommes de son temps quelques gais tableaux de la réalité. La réalité aujourd'hui ne serait permise à personne. À nous donc les symboles et les rêves !
(Céline, 1987a: 108)

Lo que dificulta la empresa es, entonces, una relación mucho más problemática entre la realidad y el lenguaje, y la forma de sortearla es abandonar la fidelidad del cronista y recurrir a los símbolos y a los sueños, dos términos que, aunque pueden resonar extraños al pensamiento estético de Céline, evocan y reivindicán un andamiaje artificial que el escritor debe poner en marcha. Se trata de una revisión crítica del naturalismo que, aunque no deja de reconocer la preocupación por lograr una representación *auténtica* del mundo popular, cuestiona los mecanismos de dicha representación.

Ahora bien, más allá de las remisiones a Zola –uno de los fundadores de ciertos lugares comunes en torno al obrero que se sostendrán en la literatura posterior, incluida la obra de Céline (cfr. Wolf, 1990: 63-97)–, Céline comienza a escribir en un contexto de fuertes debates literarios en torno a la cuestión proletaria. Las discusiones entre los populistas y los proletarios no solo ponían en juego los materiales que la literatura debía representar para conducir el movimiento revolucionario, sino también los lugares de enunciación que legitimaban los discursos⁷. Marie-Christine Bellosta (1990) insiste en la influencia determinante que tuvo la literatura proletaria en la obra de Céline (en *Voyage* pero también en la teoría estética de *Bagatelles pour un massacre* y, más adelante, en *Entretiens avec le professeur Y*): de hecho, el mito de origen que se construyó Céline tendría como objetivo legitimar su posición como escritor proletario. Tal influencia,

⁶ Denoël, quien editó muchas de las obras de Céline (fundamentalmente los panfletos antisemitas), publicó este texto en 1936, con el título de «Apologie de *Mort à crédit*».

⁷ En efecto, ahí radica el punto de separación entre la escuela populista (encabezada por Lemonnier, cuyo manifiesto populista apareció en *L'Œuvre* en 1929) y la literatura proletaria (cuyo órgano de difusión era *Monde*, fundado por Barbusse en 1928, pero que alcanza una programática con la publicación de *Nouvel Âge Littéraire* en 1932, de Henry Poulaille): los proletarios reclamaban el origen de clase del escritor. Bellosta (1990: 95) señala que «il ne s'agit pas de prendre le peuple pour sujet, mais de se prendre et de se faire prendre pour le peuple, selon l'image que le courant prolétarien se fait de l'écrivain de l'avenir».

para Bellosta, no se explicita solo en el reclamo de autenticidad, verdadero caballo de batalla de los autores proletarios, sino también en el ataque a la tradición literaria burguesa (cuyo mayor representante es Proust) y en la preocupación por el ritmo de la narración. Sin embargo, un punto central de disonancia señala el nuevo camino que emprendió Céline con *Voyage*: la obra no tiene una proyección en el plano de la lucha política. Bellosta (1990: 111) lo explica así:

Ce qui empêche *Voyage* d'être une œuvre prolétarienne de gauche, c'est évidemment qu'en tant que roman philosophique, il s'oppose à tout espoir progressiste : Céline dénonce les maux contemporains, mais en les imputant, comme n'importe quel moraliste traditionnel, au mal interne à la nature humaine.

Esta diferencia sustancial da cuenta ya de la concepción de literatura de Céline, quien reniega de una intervención programática directa en el terreno social y comienza a sentar las bases de la defensa de la autonomía literaria que sostiene con fervor en sus textos posteriores. Un interesante contrapunto a la postura de Bellosta lo ofrece Yves Pagès en *Les fictions du politique chez L.-F. Céline* (1994): aunque reconoce los puntos concordantes entre los proletarios y Céline (Pagès se detiene especialmente en *Nouvel âge littéraire* de Poulaille), sostiene que existe un malentendido entre el autor de *Voyage* y «la nébuleuse de "l'art social"» (*Lettres*: 60). Tal malentendido consiste, fundamentalmente, en la obliteración de una tradición libertaria de la novela social que se desarrolló antes de 1914, y que, como camino alternativo a la literatura proletaria, sirvió como caldo de cultivo para la formación intelectual del propio Céline⁸. Pagès (1994: 63) concluye, entonces, que

Il existait donc, en 1930, au moins deux variantes de « l'art social », l'une passant par l'espoir d'une Aube Rouge, l'autre par l'avenir monstrueux d'une pensée du dilemme. Sans anticiper sur la suite de nos analyses, nous pouvons déjà affirmer que, chez Céline, l'envers de la « pensée bourgeoise », rétive à tout engagement « réaliste-socialiste », passera par les alternatives propres à la sensibilité libertaire d'avant 14 : les voies détournées du savoir de l'autodidacte et les écoles buissonnières de l'utopie fouriériste.

Estos contrapuntos resultan útiles no solo para comprender los derroteros ideológicos de Céline —que no son objeto de este artículo—, sino también para abordar la tensión, central en sus cartas, entre su autorepresentación como obrero y como estilista puro. Por otra parte, a estos descubrimientos de Pagès, que identifican un malentendido en la forma en que la crítica de izquierdas leyó la tradición literaria de la que se

⁸ Entre las novelas de esta tradición, Pagès menciona a *Sous-offis* de Lucien Descaves (1889) y a *Biribiri* de Georges Darien (1890). Se trata de una regeneración de la ficción naturalista, por lo que la postura de Bellosta, según Pagès, debería tener en cuenta precisamente la complejidad de las derivas de este movimiento hacia fines del siglo XIX y principios del XX.

nutre *Voyage*, debería agregarse que la adscripción de la literatura de izquierdas al espectro político de izquierdas no es del todo lineal: Poulaille participó también en *La Gerbe*, uno de los periódicos centrales del Colaboracionismo intelectual, de carácter regionalista y fuertemente antirrepublicano. Estas conexiones son vistas por Sapiro (1999) como una «hétérogénéité» que «résulte notamment de la rareté des volontaires parmi les écrivains établis, qui favorise l’alliance des minorités» (*Lettres*: 38)⁹. La carta que escribe para presentar y resumir *Voyage* ante los editores de la NRF da cuenta también de esta compleja interrelación entre literatura y política: «L’intrigue est à la fois complexe et simplette. Elle appartient aussi au genre Opéra. (Ce n’est pas une référence !) C’est de la grande fresque du populisme lyrique, du communisme avec une âme, coquin donc, vivant» (*Lettres*: 41).

El énfasis está siempre puesto en la emoción, y de ahí la referencia al «alma» del comunismo¹⁰ y a la ópera como el género del *Voyage* (algo que tiene sus resonancias también en su obsesión por el ballet). Unas líneas después, cuando intenta detallar de manera más concreta el argumento, indica que Bardamu¹¹ es «vaguement ouvrier», y se detiene en un punto que da cuenta de la dificultad de resumir el argumento de la obra: «C’est le bonheur bourgeois qui s’annonce. Mais quelque chose le retient de s’installer dans le bonheur bourgeois, dans l’amour et la sécurité matérielle. *Quelque chose ! Ah ! Ah ! C’est tout le roman ce quelque chose*» (*Lettres*: 42). El «quelque chose» podría simbolizar una perpetua disconformidad con la estabilidad burguesa y la búsqueda permanente de aventuras que empujan a Bardamu a lugares de lo más sórdidos. Pero también, desde el punto de vista de la retórica de Céline y de su posición estética, podría representar la distancia que separa *Voyage* del resto de las tradiciones literarias, especialmente la del bello estilo francés. El «quelque chose» de Bardamu parece compartido por Céline, quien, desde su postura como obrero, se propone hacer otra cosa y, precisamente por eso, no puede adaptarse a la lógica de sinopsis que caracteriza a la novela tradicional.

En su biografía de Céline, Henri Godard resume en tres grandes clases el universo social en el que se encontraba realmente la familia de Céline: por encima del escalafón que ocupaban ellos se hallaban los más ricos, y por debajo los «ouvriers», que,

⁹ Unas páginas antes, Sapiro indica que *La Gerbe* «se propose d’œuvrer au « redressement » d’une France livrée à « l’esclavage » de la machine, du capitalisme et de l’individualisme» (*Lettres*: 36), una utopía que comparte tanto la derecha nacionalista como la izquierda desde el período de entreguerras, y con un desarrollo teórico particularmente fuerte en Alemania.

¹⁰ En efecto, el comité de lectura de la NRF juzgó *Voyage* como una novela comunista, lo que, más allá de la simplificación, dice mucho sobre la literatura que circulaba en la época y sobre los horizontes de expectativas ya preestablecidos: «roman communiste contenant des épisodes de guerre très bien racontés. Écrit par moments en français argotique un peu exaspérant, mais en général avec beaucoup de verve. Serait à élaguer» (*Lettres*: 44n).

¹¹ En la carta, en realidad, habla de Robinson: ocurre que los personajes de Bardamu y de Robinson estaban invertidos en el primer manuscrito de la novela.

como aclara Godard (2014: 24), era un término que «recouvrait tous les travailleurs manuels, dont les artisans, réparateurs de dentelles et ébénistes auxquels les Destouches avaient affaire». De acuerdo con esta aclaración, el término «obrero» suena menos restrictivo en la pluma de Céline, y puede abarcar también al artesano, que quizás se ajuste más a la figuración de artista que Céline construye en sus artículos, en sus panfletos y en sus cartas. Esta relativización del término conlleva, también, una relativización de la relación del trabajador con la técnica, entendida esta no como un conjunto de habilidades manuales aplicadas a la concreción de un trabajo, sino como la columna vertebral de un dispositivo mecánico que es, en principio, ajeno al ser humano. En efecto, en la médula del concepto de «obrero» existe una relación directa y complementaria con la técnica; se trata de un vínculo que empieza a tejerse en la división del trabajo prefabricado y que alcanza su auge durante la revolución industrial: mediante la técnica, el obrero se convierte en tan solo un engranaje más de un gran proceso productivo, del cual no forman parte tanto él como su actividad mecanizada, que bien podría realizar otro con el entrenamiento necesario.

Aunque tiene proyecciones hacia todo el siglo XX, el problema de la técnica está en el centro de los debates filosóficos y sociológicos de los años 20 y 30, fundamentalmente a partir del impulso que produjo la tecnificación extendida de la Primera Guerra Mundial. El pensamiento estético de Céline es indisoluble de estas discusiones, que tienden a contraponer —o a problematizar, ya que en muchos casos las posturas no son determinantes para un lado o para el otro— los términos de técnica y cultura. La pregunta que subyace es si la técnica conducirá al anhelado progreso de la civilización o si producirá, con su frialdad extrema y deshumanizante, un retroceso en la tradición cultural que con tanto esfuerzo se ha conseguido. Tras esta pregunta existe la preocupación de que la técnica deje de ser un medio para convertirse en un fin, una observación que es planteada como diagnóstico, por ejemplo, por Georg Simmel¹². Conviene advertir, sin embargo, que hay imbricaciones en principio contradictorias pero que muestran una complejidad interesante en el pensamiento de la época. Jeffrey Herf estudió algunas de ellas en su libro *El modernismo reaccionario* (1993): se trata de considerar que mediante el dominio de la técnica se recuperará aquello orgánico y esencial que la civilización burguesa, con sus protecciones frente al peligro y la destrucción, ha sofocado. Esta conjunción entre técnica y esencialidad (que es típica del pensamiento de derecha en la Alemania de los años 20 y 30) parece estar presente también en Céline, pero de una forma más matizada, recurriendo a un campo léxico muy

¹² El debate en torno a la técnica se da principalmente en Alemania, y abarca la participación de filósofos emblemáticos como Simmel, Jünger, Weber o Heidegger. Para tener una visión amplia y a la vez compleja de estos asuntos, véase la recopilación de textos que realiza Tomás Maldonado en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar* (2002). Como indica su título, el libro abarca hasta los años 20, pero las discusiones continuaron profundizándose en los años del nazismo y durante la Segunda Guerra Mundial.

vinculado, en realidad, con las visiones más burguesas y liberales de la técnica. Lo artificial, en la propuesta estética de Céline, es la única forma de restituir lo esencial, y es precisamente por esto que el naturalismo no tendría fuerza de ataque en el mundo contemporáneo. La retórica celiniana –en sus cartas, pero aún con más fuerza en sus panfletos– tiene ribetes místicos, y por lo tanto hay que entender su concepto de estilo a partir del entrecruzamiento entre una dimensión técnica y una dimensión orgánica. La habilidad del escritor debe consistir en despojar a la técnica de su valor simbólico, es decir, en utilizarla pero difuminando siempre las huellas que esta pueda dejar, para evitar que el lector perciba que esa técnica está *en lugar de otra cosa* y para evocar determinada emoción. La emoción no debe ser el producto de un proceso transitivo, sino que debe estar enquistada en el propio proceso, y solo así será fructífera la transmigración de lo artificial en lo esencial. En *Pouvoirs de l'horreur*, una de las aristas que Julia Kristeva explora para entender el antisemitismo de Céline es su «*rage contre le Symbolique*»¹³: frente al monoteísmo judío, «l'antisémitisme serait un laïcisme jusqu'au-boutiste balayant, avec la religion qui est son ennemi principal, tous ses représentants latéraux, l'abstraction, la raison, le pouvoir altéré, jugé dévirilisant» (Kristeva, 1980: 209). Ante esto, continúa Kristeva a partir de unas palabras de Céline recogidas por Ivan-M. Sicard, Céline postula la necesidad de restituir una Ley absoluta, que se eleve como única doctrina para romper el dominio de lo simbólico. Este análisis de la conjunción entre técnica y esencia en el pensamiento estético de Céline –y, en general, en el pensamiento de la derecha europea de principios del siglo XX– podría ser mucho más profundo, pero en este trabajo interesa en tanto permite repensar las relaciones que Céline como obrero establece con la técnica. Y es que sobre la variabilidad de estas relaciones se monta una serie de conceptos que dan forma a tipologías sociales diferentes –y aquí la palabra *tipo* abarca un campo de significados que van desde lo más prosaico hasta la teoría del *Typus* jüngeriano–: Ernst Jünger (2003: 121) dedica su gran ensayo a la figura del trabajador, *Arbeiter*, y lo diferencia del proletario, «representante de un concepto económico-humanitario» característico del mundo burgués; también en los años 30, Siegfried Kracauer explora, desde una perspectiva más sociológica, la figura del empleado (*Angestellter*), que se relaciona de forma muy distinta con el mundo del trabajo; Julius Evola, desde la distancia que los años sesenta aportan al debate sobre la técnica, traduce el concepto fundamental de Jünger como *operaio*, habilitando una reconsideración sobre los vínculos con la técnica¹⁴. Frente a este magma conceptual, Céline difícilmente acepte las mixturas del término jüngeriano «construcción orgánica» (que pretende, como proyección utópica, una fusión entre los medios humanos y los medios mecánicos), pero sí concibe un uso particular y profundo de la técnica para restituir lo orgánico perdido.

¹³ En cursiva en el original.

¹⁴ A esta brevísima y resumida lista podría agregarse la utopía futurista de un hombre mecánico, sometido por completo al dominio de la Máquina (véase Marinetti, 1978: 74-83).

Ahora bien, esa técnica no proviene en absoluto del exterior y no es adoptada por el obrero como un instrumento previamente acordado para su trabajo. En diferentes pasajes de sus cartas Céline hace referencia a su rol como inventor de una técnica determinada, que solo él está en condiciones de usar: «...je suis MOI l'inventeur le défonceur de la porte où stagnait le roman jusqu'au VOYAGE» (*Lettres*: 104). Quienes lo imitan, continúa Céline, no pueden comprender «*le petit truc la petite musique*» que caracteriza su invento: el obrero, entonces, reclama la propiedad de su técnica –un reclamo que da pie a sus iniciativas de reivindicación social pero que a la vez lo moldea como un elemento partícipe de la maquinaria capitalista–, y es precisamente mediante el énfasis en esta *muesca* particular de su trabajo que se acerca al artesano.

3. El obrero céliniano: fragmento y totalidad

Al autodenominarse con insistencia «obrero», Céline hace jugar sobre el terreno de la tensión dos polos que bien podrían resumir las oscilaciones del arte desde mediados del siglo XIX: la totalidad y la fragmentación. Este debate, que enfrenta a cierto realismo decimonónico con el decadentismo o, mucho mejor, con las escrituras modernistas, está perfectamente presente en la propuesta de Céline –muy cercana de la filosofía vitalista y, por lo tanto, a ciertos efluvios organicistas y corporales típicos del pensamiento reaccionario de la época¹⁵–, una propuesta que reconoce la insuficiencia de los procesos de representación –así lo deja en claro en el «Hommage à Zola»–, pero a la vez apuesta a una totalidad cuando coloca a la emoción como piedra angular restituida de la literatura. La posibilidad de hacer sentir emoción –es decir, de conseguir de manera fructífera el pasaje de la lengua hablada a la lengua escrita– vuelve vanas todas las tentativas absolutistas de representación, porque la transposición emotiva ha ocupado, de alguna manera, el lugar de la totalidad.

Ahora bien, ¿cómo conjugar esa totalidad a la que aspira el proyecto céliniano con uno de los factores definitorios del obrero como figura social: la división del trabajo? Precisamente lo que distingue al obrero del resto del mundo del trabajo es su función como engranaje de un sistema productivo, engranaje necesario, pero, a la vez, fácilmente suplantable. Esta división del trabajo no implica necesariamente una sociabilidad –más bien la niega–, pero sí supone una cadena de producción serializada. La obra de Céline tal como él la plantea, en cambio, se diferencia del resto de la producción literaria porque no pretende contribuir al *tesoro* de la tradición clásica francesa, sino más bien cuestionarlo, romperlo. Si los burgueses se preocupan por la situación –«La déesse du monde moderne c'est la SITUATION» (Céline, 1991: 60)–, dotada fundamentalmente de una dimensión coyuntural, Céline propone el retorno a una experiencia estética mística y en algunos casos tribal, que devuelva al arte su verdadero poder de fuego. Lo curioso es que, a la par que reafirma esta potencialidad de su literatura, Céline

¹⁵ Para profundizar las relaciones que Céline establece con la filosofía vitalista (y con Nietzsche), véase el libro *Céline décadent*, de Thimotée Pirard (2022).

atormenta a sus editores para llevar a cabo una edición de lujo e ilustrada del *Voyage* y a la vez para publicar sus obras en la colección de la Pléiade, máxima consagración para un escritor francés. Estos reclamos –que se extienden durante varias cartas y varios años– conducen a equívocos y malentendidos, pero revelan las intenciones de Céline de ser parte de una tradición que él mismo se empeña en negar desde su proyecto estético. Las cartas a la NRF, entonces, ponen en suspenso o al menos invitan a problematizar la nueva teoría céliniana del arte por el arte, e incluso cuestionen el carácter gratuito de su estilo, señalado con precisión por Sollers: «En effet, le style, le fameux style qui va être la seule valeur métaphysique de Céline – son dogme, son arme atomique – est gratuit. Il ne peut pas être une valeur d'échange, il est une valeur d'usage constante, interne, inappréciable» (Sollers, 1991, 11)¹⁶. Unas líneas más adelante, Sollers agrega que «Céline ne s'offusque pas d'avoir été horrible [...], mais il ne supporte pas qu'on dise qu'il a agi par intérêt». Las cartas muestran el reverso de esta gratuidad, y la tensión difícilmente pueda solucionarse apelando al yo social extraliterario del escritor que habla con sus editores. Más convincente parece ser adoptar la paradoja como constitutiva de la obra de Céline y en todo caso comprenderla a través del prisma que ofrece la figura del obrero: el autor tiene que cobrar por lo que hace y alcanzar visibilidad no solo para subsistir, sino porque de esta forma sostiene sus reivindicaciones sobre el valor de lo que produce. El reconocimiento de la fragmentariedad del mundo forma parte de la episteme céliniana –tal como lo demuestra el «Hommage à Zola» y, en términos estilísticos, la atomización que su prosa sufre desde *Mort à crédit*, y cuyo auge se alcanza en la trilogía alemana–, pero esto se compensa con el hincapié en la totalidad que alberga uno de los fragmentos, el fragmento emotivo. De esta manera, el principio de división del trabajo que Céline instaura en el campo literario tiene que ver con las repeticiones o renovaciones que los diferentes autores consiguen en la literatura francesa: mientras los otros hacen novelas de la situación, novelas de ideas, Céline logra restituir el trasunto emotivo. Por supuesto, la trampa está en la superioridad de un trabajo sobre otro, pero el Céline obrero logra convertir su tarea en misión, y declara trabajar sin pausas para lograr la mejor versión posible¹⁷.

¹⁶ En un artículo de 1966 (y que fue luego incluido en *Le bruissement de la langue*) dedicado a Léon Bloy, Roland Barthes había propuesto la idea de una palabra *gratuita*, exenta de reivindicaciones salariales, como núcleo de los ataques de Bloy al dinero y a la sociedad burguesa en general: «Face à une société compteuse, où l'argent ne se délivre que sous le régime de la compensation (de la prostitution), la parole de l'écrivain pauvre est essentiellement dispenseuse ; chez Bloy, elle se donne, infiniment plaisante, pour un nul salaire ; elle apparaît ainsi non comme un sacerdoce, un art ou même un instrument, mais comme une activité, liée aux zones profondes du désir et du plaisir» (Barthes, 1984: 224). Esta continuidad entre Barthes y Sollers es también, por supuesto, una continuidad entre Bloy y Céline.

¹⁷ La relación entre Céline y sus contemporáneos y la insistencia –típica del obrero– en la laboriosidad del trabajo se hallan más sistematizadas en *Entretiens avec le professeur Y*, breve novela-diálogo que Céline publica en dos partes en la NRF (entre junio de 1954 y abril de 1955). En el siguiente pasaje queda en claro el énfasis que Céline pone en sus esfuerzos como trabajador: «L'émotion ne se retrouve, et avec

Sobre lo anteriormente dicho sobrevuela, también, otra aparente contradicción: si el obrero suele concebirse en términos colectivos –a partir, por ejemplo, de expresiones como “masa obrera”, pero también a partir de la tipología social que supone– y articular desde allí una lucha por el reparto económico y político, Céline se embandera en solitario contra la tradición literaria francesa y fundamentalmente contra sus contemporáneos, a quienes acusa de constituir la *intelligentsia* del status quo burgués.

Su lucha, sin embargo, no es individualista. El diagnóstico que Céline traza de su época –en la que el arte se ha fosilizado y el cine, que cobra cada vez más fuerza, busca la representación de la realidad mediante una tecnificación desprovista de impulsos emotivos– sirve para proponer una vía alternativa y salvar así a la literatura francesa de un futuro meramente museístico. A tal empresa salvífica recurre Céline cuando intenta explicar sus panfletos antisemitas y la potencia –una potencia fascista, argüirán muchos– de su escritura, y quizás no haya que pensar sus razones como oportunistas. La concepción de la técnica en el arte al servicio del ser humano es posible, para Céline, siempre y cuando no opere un mero principio de reproducción. Si las ideas tienen un carácter enunciativo –y este es el origen de sus diatribas contra las ideas en *Conversations con el profesor Y*– que puede mostrarse y transmitirse, el proyecto de Céline parte de la experiencia de una observación gozosa, que llegue incluso a agotarse en sí misma. De allí que Céline, en una carta a Roger Nimier del 31 de julio de 1957, se identifique con un *voyeur*, mientras que sus contemporáneos son más bien exhibicionistas:

En gros, les êtres humains se divisent en deux sectes, 1^o les voyeurs et 2^o les exhibitionnistes, tout aussi fumiers les uns que les autres ! mais il se trouve que je suis des « voyeurs total » pas du tout du tout exhibitionniste. J’ai l’horreur absolu d’être vu !
(*Lettres*: 199).

Los exhibicionistas son los intelectuales comprometidos, los escritores de la Resistencia: en una carta anterior a Nimier, del 6 de abril de 1957, Céline escribe: «Mon Dieu comme il aurait été plus simple de promulguer une loi “N’auront droit d’écrire des livres que les écrivains de la Résistance”» (*Lettres*: 194). Precisamente de su oposición a los intelectuales Céline extrae fuerzas para su autofiguración como obrero: el reparto del trabajo, que indica que unos deben hablar mientras otros deben esforzarse con su cuerpo, ha dejado las cosas claras en este sentido. La salvaguarda de Céline consiste en dotar de un sentido superador ese trabajo corporal y en demostrar que cualquier

énormément de peine, que dans le “parlé”... l’émotion ne se laisse capter que dans le “parlé”... et reproduire à travers l’écrit, qu’au prix de peines, de mille patiences, qu’un con comme vous soupçonne même pas !... c’est net, hein ? c’est net ?... je vous expliquerai le truc plus tard ! déjà maintenant retenez au moins que l’émotion est chichiteuse, fuyeuse, qu’elle est d’essence : évanescence !... il n’est que de se mesurer avec, pour demander très vite : pardon !... oui ! oui !... pardon ! la rattrape pas qui veut la garce !... que non !... des années de tapin acharné, bien austère, bien monacal pour rattraper et de la veine !» (Céline, 1983: 35).

otra utilización del lenguaje responde a unos fines comunicativos y comerciales ajenos al arte.

Céline prefiere la organicidad de los trabajadores (los obreros, los albañiles, los vendedores ambulantes, etc.) antes que la organicidad de los académicos, y en general señala su soledad tanto en el campo literario como en el político. La adopción de uno u otro partido entraña posiciones filosóficas y de luchas diferentes, y también particulares maneras de entender el rol del arte en la sociedad de entreguerras. Como indican Jean-Paul Sartre y Daniel Cohn-Bendit en una conversación de 1968, los caminos de los obreros y de los intelectuales, que habían marchado juntos –bajo la bandera de la república– hasta la represión de 1848, parecían luego irreconciliables, aunque el Mayo Francés pretendiera consolidar una nueva retórica de unión (Sartre & Cohn-Bendit, 1984).

La retórica de Céline, permanentemente impregnada de contenido sexual, legitima el rol preponderante que la corporalidad tiene en el discurso del obrero. Especialmente la masturbación reaparece como metáfora en sus cartas y artículos, tanto para denunciar el onanismo intelectual del que participan los escritores institucionalizados como para señalar, en su caso propio, un goce íntimo con la obra y el lenguaje, goce que no debe ser enunciado bajo la forma de mensajes meramente comunicativos. En una carta a Jean Paulhan del 10 de enero de 1949 escribe:

Ce sont des goujats et des brutes, des brutes maniérées alambiquées, dissertantes. Mais des brutes, et des *narcisses*. Si *heureux* de leurs « ébauches » de *romans* ! si contents d’eux-mêmes ! Je vous le dis autant de frigides qui dissertent à l’infini de stupre. Terribles ! Féroces ! La critique est faite pour servir ces *impuisants*, les flatter, les consoler. J’en ferais une boucherie ! Dieu m’en garde ! L’incompatibilité entre nos goûts est *totale*, irréductible, sans doute ce qui a existé entre les *impressionnistes* et le *jour d’atelier*. Je trouve *qu’aucun de ces bafouilleurs* n’est « DANS LA CHOSE ». Ils se branlent éperdument À L’EXTÉRIEUR (*Lettres*: 67)

La insistencia en el carácter inacabado de las obras literarias contemporáneas –son esbozos que no pueden salir del taller¹⁸– se vincula, en el aspecto sexual, con la masturbación de un miembro impotente, que nunca podrá alcanzar la culminación del

¹⁸ En contraposición, Céline se vincula con los impresionistas, y no lo hace solo en esta carta. En un registro de 1957 vuelve a poner a los impresionistas como ejemplos de grandes trabajadores: «Ça demande énormément de travail, et les gens ne sont pas travailleurs, ils ne vivent pas pour travailler, ils vivent pour jouir de la vie, alors ça ne permet pas beaucoup de travail. Les impressionnistes étaient de très gros travailleurs. Sans travail, il n’y a pas grand-chose à faire» (Céline, 1987b: 65). Sería interesante considerar de qué manera esto podría sostener una comparación entre los métodos de representación de los artistas. En cualquier caso, el aprecio de Céline por los impresionistas bien podría surgir de sus vínculos con el realismo programático decimonónico.

orgasmo. Masturbarse en el exterior implica también no poder reflexionar sobre el hecho propio del lenguaje y sobre el trasunto sensible que este puede provocar. La satisfacción sexual propia, que logran quienes se masturban en el interior, tiene luego sus proyecciones hacia el exterior, pero no bajo formas intelectuales, sino nerviosas, que Céline ha metaforizado de múltiples maneras: la musiquita, el metro que avanza a toda velocidad por debajo de la tierra, el agua que distorsiona la forma de un palo que se sumerge.

El goce de sentir el propio cuerpo, entonces, legitima un espacio de enunciación que se reconoce obrero, popular y antiacadémico, y que nunca deja de lado la dimensión material como espacio de la reivindicación. Se trata, en última instancia, de una tensión entre cuerpo y dinero que podría resultar paradójica, pero que la figura del obrero ayuda a comprender. Los pedidos de adelantos proliferan en las cartas de la NRF y parecen habilitar, incluso, un espacio en el que el dinero existe también en tanto goce material, corporal. La acumulación de cifras, que se percibe con claridad cuando se recorre la totalidad del epistolario, evoca esta sensualidad, aun cuando aparezca bajo la forma de especulaciones financieras y revierta un lamento por las deudas que Céline mantiene con sus editores. El 18 de febrero de 1957, por ejemplo, le escribe a Gaston Gallimard lo siguiente:

Somme toute, je suis parvenu à vous rembourser cette année, et travaillant énormément, environ 200000 francs. Il faudra donc pour que je me libère, que je travaille environ 35 ans, pour vous rembourser 6837345 fr.

Dans 35 ans j'aurai 98 ans, bien sûr, vous serez plus jeune que jamais, mais pour moi, bien plus touché par l'âge, je trouve que c'est un peu long... et pendant ces 35 ans, vivre de quoi ? (*Lettres*: 184)

El lamento por una vida condenada al trabajo no solo complementa la retórica del obrero, sino que además da cuenta de una relación entre el dinero –las deudas, en este caso– y el cuerpo que es característica de este tipo social. El cuerpo del escritor está físicamente sometido al influjo de las cifras, que se materializan en sufrimiento, en marcas, en heridas, en la imposibilidad de hacer o en la obligación de continuar haciendo hasta la muerte. El dinero, entonces, no solo puede tocarse, sino que afecta la corporalidad, y por ende también la sexualidad: el obrero céliniano siempre sale perdiendo de la injusta maquinaria comercial burguesa –de la que él, sin embargo, no duda en adoptar ciertos códigos– y su potencia sexual –la masturbación al interior– disminuye sin cesar. Mientras tanto, los editores –a los que Céline vincula con la aristocracia– serán en treinta y cinco años «plus jeune que jamais».

4. Consideraciones finales

La figura del obrero sirve, en las cartas de Céline –y la misma operación podría llevarse a cabo, aunque con sus particularidades, en sus panfletos, en sus artículos y

notas de opinión y también en la obra de ficción— como un prisma desde el cual revisar y reinterpretar su pensamiento estético y existencial. A partir de allí, múltiples contradicciones que parecen flagrantes encuentran, si no una respuesta, al menos un espacio desde el cual se percibe una complejidad creciente, que esquivo los reduccionismos y obliga a pensar el lugar de la autonomía del arte en la tradición francesa de entreguerras, especialmente en el seno de una literatura que reivindica un lugar popular y «parlé» de enunciación. El impulso de Céline hacia un arte sin justificativos morales —y sin ideas— puede leerse, de esta forma, como un gesto antiintelectual que exalta la sensualidad del trabajo manual y sus efectos emotivos. Los constantes pedidos de dinero, además de sostenerse en honrosos deseos de reconocimiento laboral, instauran un goce del dinero que disminuyen poco a poco su valor de cambio y acentúan su valor de materialidad, de corporalidad.

Desde un tipo social que habilita una retórica colectiva, además, Céline defiende un proyecto individual: se gesta, así, una dinámica entre mérito propio y ansias de reivindicación colectiva que resulta útil para su reaparición en la escena literaria.

Precisamente, lo curioso es que este y otros aspectos permiten pensar en conjunto una propuesta estética vinculada con el arte por el arte y una campaña que publicita la obra del escritor, dos elementos que suelen verse como discordantes o como niveles irreconciliables de un mismo fenómeno. El caso de Céline obliga a considerar esto en conjunto, porque la corporalidad que involucra el organismo puesto a trabajar no solo ofrece una imagen comercializable, sino también un abanico de decisiones sobre el papel que el arte juega en la vida. Ante una política que privilegia la circulación de los objetos artísticos como un modo de la comunicación, Céline prefiere una circulación que, en todo caso, genere la fantasía del dinero acumulable —ya sea bajo la forma de adelantos o de deudas—, pasible de ser tocado, de la misma forma que puede tocarse el grosor de una escritura de la transposición emotiva.

El diálogo con los editores provoca que el lector pueda explorar diferentes aristas del pensamiento de Céline sobre estos temas, ya que las negativas, las ofuscaciones, las explicaciones e incluso los silencios obligan al autor a volver una y otra vez sobre su punto, aunque desde lugares y con tonos distintos. Su condición de obrero se construye también desde una posición de defensa y requiere de un entramado de oposiciones sociales que las cartas posibilitan de manera perfecta.

Lo particular de Céline, a diferencia de otros escritores reaccionarios de la época, es que su crítica al régimen de vida burgués se nutre de componentes burgueses, vinculados al mundo moderno del trabajo y del entretenimiento. Sin duda su extracción social tiene mucho que ver con esto, pero detenerse en este punto sería motivo de otro trabajo. La figura del obrero, al suturar algunas de las contradicciones ya mencionadas, le permite salir airoso de esta trampa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, Marc (1982): *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*. París, Payot.
- BARTHES, Roland. (1994): «Bloy», in *Le bruissement de la langue*. París, Éditions du Seuil, 221-225.
- BELLOSTA, Marie-Christine (1990) : *Céline ou l'art de la contradiction*. París, Presses Universitaires de France.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1983): *Entretiens avec le professeur Y*. París, Gallimard.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1987a): «Hommage à Zola», in *Le style contre les idées*. París, Complexe, 107-117.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1987b): «Ma grande attaque contre le Verbe», in *Le style contre les idées*. París, Complexe, 61-75.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1991): *Lettres à la NRF*. París, Gallimard.
- CHAMPFLEURY, Jules; Edmond DURANTY *et al.* (2023): *Escritos programáticos del realismo francés (1855-1880)*. Buenos Aires, Teseo Press.
- COMPAGNON, Antoine (2016): *Les antimodernes*. París, Gallimard.
- DAUPHIN, Jean-Pierre & Henri GODARD [ed.] (1976): *Cahiers Céline I, Céline et l'actualité littéraire, 1923-1957*. París, Gallimard.
- GODARD, Henri. (1974): «Un art poétique», in J.-P. Dauphin (ed.), *Louis-Ferdinand Céline. Pour une poétique célinienne*. París, Minard, 7-41.
- GODARD, Henri (1985): *Poétique de Céline*. París, Gallimard.
- GODARD, Henri (2018): *Céline*. París, Gallimard.
- HEREF, Jeffrey (1993): *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- JÜNGER, Ernst (2013): *El trabajador. Dominio y figura*. Barcelona, Tusquets.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París, Éditions du Seuil.
- LOTTMAN, Herbert (1994): *La Rive Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona, Tusquets.
- MALDONADO, Tomás [ed.] (2002): *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires, Infinito.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1978): *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal.
- MEIZOZ, Jérôme (2011): *Postures littéraires*. Ginebra, Slatkine.
- PAGÈS, Yves (1994): *La fiction du politique chez L.-F. Céline*. París, Seuil.
- PIRARD, Thimotée (2022): *Céline décadent. De Nietzsche à la mystique*. París, L'Harmattan.
- SAPIRO, Gisèle (1999): *La guerre des écrivains: 1940-1953*. París, Fayard.
- SAPIRO, Gisèle (2011): *La responsabilité de l'écrivain : Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*. París, Seuil.

- SARTRE, Jean-Paul & Daniel COHN-BENDIT (1984) : «L'imagination au pouvoir ?», in Nicole Muchnik, Carol Kehringer & Mona Ozouf (éd.), *De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans* Le Nouvel Observateur. Paris, Hachette, 29-35.
- SOLLERS, Philippe (1991): «Stratégie de Céline», in L.-F. Céline, *Lettres à la NRF*. Paris, Gallimard, 8-22.
- WOLF, Nelly (1990): *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*. Paris, Presses Universitaires de France.