

## ¿De Louis-Ferdinand a Fernando?

---

Jacques JOSET  
Université de Liège - Bélgica

**RESUMEN:** Ya muchos críticos han notado aproximaciones de toda clase (visión del mundo, tono, retórica...) entre la obra de Louis-Ferdinand Céline y la de Fernando Vallejo. En este trabajo se volverá a abrir el dossier de dichas homologías tanto generales como específicas con el fin de determinar las categorías relacionales que se tejen entre *Voyage au bout de la nuit* y *El río del tiempo*, con exclusión del vínculo de filiación genética rechazado por el propio Fernando Vallejo.

**PALABRAS CLAVE:** Louis-Ferdinand Céline - Fernando Vallejo - Intertextualidades - Autoficción.

**SUMMARY:** Many critical have already noticed approaches of all class (vision of the world, tone, rhetoric,...) between the work of Louis-Ferdinand Céline and the one of Fernando Vallejo. In this work one will become to open dossier of these general homologías as as much specific with the purpose of determining the relational categories that they are tiled between *Voyage au bout of nuit* and *The river of the time*, with exclusion of the bond of genetic connection rejected by the own Fernando Vallejo.

**KEY WORDS:** Louis-Ferdinand Céline - Fernando Vallejo - Autofiction.

En un artículo anterior sobre la biografía de José Asunción Silva por Fernando Vallejo, constataba que las expresiones racistas de que el escritor colombiano-mexicano-apátrida hace gala evocaban *mutatis mutandis* la agresividad antisemita de Louis-Ferdinand Céline (Joset 2007:36).<sup>1</sup> La verdad es que esta observación particular podría extenderse a más, muchos más, aspectos de la obra del autor de *El río del tiempo*. Ya lo han mencionado otros críticos hasta volverse tópica la comparación, si bien la matiza Alberto Quiroga (s.f.) al reseñar *El desbarrancadero* (2001):

En mi mala memoria, el tono con el que escribe Vallejo se parece al tono con el que escribe Louis-Ferdinand Céline su *Viaje al fin de la noche*; no al tono de Céline en *Semelwaís* [sic por *Semmelweis*] en el que fustiga a los médicos, él que era médico, ni al de *De castillo en castillo*. No se trata de hacer una comparación literaria y poner en perspectiva la obra de Vallejo. ¡Dios me libre! Pero al leer *El desbarrancadero* no puedo dejar de sentir que en ambos escritores hay una compulsión eléctrica y nerviosa de muy alta tensión que se transmite en la frase corta, impulsiva, llena de interjecciones, de gritos, de exclamaciones, de giros súbitos, de digresiones, de cambios intempestivos de humor hasta en el breve clima de un párrafo, y poseen en común la capacidad de desplegar una paleta de color deslumbrante, animosa, viva, compasiva con lo más inesperado que se les atraviesa y reducirla luego hasta fijar el vértigo en unos claroscuros tenebrosos, densos, turbulentos, despiadados, crueles, criminales. También los emparenta la primera persona del singular, un yo pendenciero, absoluto, castigador, que no da tregua y fustiga a diestra y siniestra como un dios rabioso y vengativo que condena con ira.

La cita es larga, pero tiene el mérito de condensar los principales datos del problema y opiniones semejantes sobre los parecidos entre Louis-Ferdinand Céline y Fernando Vallejo.<sup>2</sup> Las aproximaciones son antes que nada una cues-

1 Sobre "las perlitas racistas" de Vallejo y el antisemitismo de Céline, véase también García Ángel (2008).

2 Por ejemplo la de McGraith (s.f.) en su reseña en línea de *La Virgen de los sicarios* o la del escritor William Ospina en el documental de Luis Ospina, *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003).

ción de tono, no de influencia directa o de “fuente”, como se decía en los estudios literarios pre-estructuralistas, pero la “mala memoria” de Alberto Quiroga desgrana una larga serie de procesos sintácticos y semánticos, tropos retóricos y figuras gramaticales, rematada por un mismo punto de vista narrativo cuya precisión parece negar la voluntad de establecer cualquier comparación literaria. En todo caso la enumeración invita a ir más allá de esa irresolución. La prudencia (¿fingida?) del reseñador va respaldada por el propio Fernando Vallejo, quien a la pregunta de un servidor sobre “l'affaire Céline” contestó en un imeil<sup>3</sup> del 21 de octubre de 2008:

Cuando empezaron a hablar en Francia de mis libros y a emparentarme con Céline leí el *Voyage au bout de la nuit*, en francés, y eso es todo lo que conozco de él. Alguien después me dio *D'un château l'autre*, un libro en que todas las frases terminan con puntos suspensivos, pero no lo he leído ni lo pienso leer. Entiendo la importancia de Céline en la literatura francesa: es que en francés, desde que los gramáticos de la corte de Luis XIV regularon la lengua, se abrió un abismo entre el idioma escrito y el idioma hablado. De ahí la imposibilidad que tienen los escritores franceses de hoy en día de usar el *passé simple* y el *imparfait du subjonctif*. Para resolver el problema Céline se inventó un idioma, más coloquial que literario. Ese abismo entre las dos formas de la lengua nunca ha existido en español. Nosotros por lo tanto nunca hemos tenido necesidad de ningún Céline.

Como si agregara “y por lo tanto no hay que buscar a Céline en lo que escribí y escribo”... Desde un principio, teniendo en cuenta el “pacto de sinceridad” que Fernando Vallejo ha firmado con los lectores desde *Los días azules* (1985), el que suscribe estas páginas, lector entre todos los lectores, ni más ni menos, ha de creerlo aunque la historia literaria está llena de ejemplos de escritores que por afán de originalidad han negado haber leído obras de antecesores o contemporáneos suyos, a pesar de evidencias encontradas por la crítica o denegaciones posteriores de los mismos escritores. Doy, pues, por buena la declaración de Fernando sobre su desconocimiento de la obra de Louis-Ferdinand Céline antes de la difusión en Francia de sus libros, es decir, en mi opinión y para precisar, antes del éxito de la traducción francesa de *La Virgen de los sicarios* en febrero de 1997 (Vallejo 1997). No por eso se anula la cuestión de los indudables parecidos entre ambas obras que ni siquiera puede contestarse mediante el vago y hasta cierto punto irracional *air du temps* que acercaría discursos literarios contemporáneos sin filiación genética atestiguada y verificada. Fernando Vallejo publica su primera autoficción (*Los días azules*) veinticuatro años después de la muerte del doctor Louis Destouches, en circunstancias históricas y espaciales muy diferentes de las que rodeaban el nacimiento de la escritura de la única novela del francés que el entonces colombiano reconoce haber leído: la Francia de 1932 (fecha de publicación de *Voyage au bout de la*

<sup>3</sup> He decidido adoptar la españolización ortográfica de la conocida forma inglesa a falta de un equivalente castellano para “mensaje electrónico” como lo es la palabra-valija francesa courriel, ya que, al parecer, la invención juguetona emilio va dejándose de usar.

*NUIT*) dista bastante de parecerse a la Colombia de 1985-1993 (fechas de publicación de las cinco “novelas” reunidas en *El río del tiempo*).

Antes de releer los documentos del dossier y tratar de proponer una que otra pista explicativa, quisiera matizar mi visto bueno a la declaración de Vallejo sobre la evolución diferente del francés y del español que hace inútil la existencia de un Céline hispánico. No cabe duda de que los gramáticos del siglo XVII tuvieron una influencia castradora sobre la lengua francesa,<sup>4</sup> aunque también los académicos españoles del XVIII, a imitación de los colegas galos del siglo anterior, hicieron algún que otro estrago. Por otra parte el “abismo entre el idioma escrito y el idioma hablado” no fue obstáculo para que corrieran vivitos y coleando múltiples *argots* franceses que el mismo Céline recuperó con brillantez en los cimientos de su escritura.<sup>5</sup> Los ecos aparentes de ésta en la de Vallejo son tantos que se nos impone una nueva visita tras avisar que limitamos el corpus de Céline al *Voyage au bout de la nuit* y el de Vallejo a los textos de *El río del tiempo*, cuando éste afirma que aún no había leído a aquél. Así verificaremos la existencia de homologías entre ambos escritores *in tempore non suspecto*.

Entre las aproximaciones generales —por lo tanto discriminatorias sólo en afinidades categoriales que permiten por ejemplo dibujar un puente que uniría el *Quijote* a *Jacques le Fataliste*, sin necesidad de verificar la lectura (probable) de Cervantes por Diderot—, convendría señalar que la mayoría de los aspectos de la prosa de Céline destacados en el prefacio del primer tomo de sus *Romans* por Henri Godard (1992) son transferibles a la obra de Vallejo. Cada ítem podría ser título de capítulo de un libro sobre las autoficciones de éste. Empezando por el hecho de que tanto *Voyage au bout de la nuit* (y las demás “novelas” de Céline), como *El río del tiempo* (y las demás “novelas” de Vallejo) pertenecen al género que hoy ha venido a llamarse “autoficción”.<sup>6</sup> Lo que implica en ambos casos la reivindicación de la primera persona como la única posible en literatura y, por lo tanto, la imposibilidad, machaconamente declarada por Vallejo, de entrar en la mente de los demás, como en este diálogo entre un lector imaginado y el narrador de *El fuego secreto*: “¿Y cómo sabe usted qué pensó o qué no pensó [Salvador Bustamante] si usted no es novelista de tercera persona? ¿Si tanto presume de no andar metido en mentes ajenas?

4 Compárense la lengua exuberante de un Rabelais y la más que pulida de un Racine.

5 Céline (2006:55-58) dedicó al tema de los *argots* un breve texto (“L'argot est né de la haine”) publicado en 1957. Por otra parte, la desaparición del pretérito indefinido y del imperfecto de subjuntivo es un hecho del francés hablado *actual* mientras que “los escritores franceses de hoy en día” siguen empleando corrientemente el *passé simple* y con mucho menos frecuencia, es verdad, el *subjonctif imparfait*. Godard (1992:xiii) señala: «Dans *Voyage au bout de la nuit*, le *passé simple* traditionnel du récit historique se défend encore pied à pied contre le *passé composé*».

6 Dejo para otra ocasión la disquisición teórica sobre la “autoficción” y su aplicación a las obras en cuestión y en particular a la de Fernando Vallejo. Para el empleo de la primera persona del singular como lazo entre Céline y Vallejo, primer criterio de la “autoficción”, véase el final de la cita de Quiroga (s.f.).

Muy simple, mi querido Watson: por lo que vino a continuación” (Vallejo 2003:254-255).<sup>7</sup> Hay más: para Vallejo, el término “novela” equivale a ficción en tercera persona. Así al despedirse de Alcides Gómez en el aeropuerto de Medellín, anuncia que contará la historia de este personaje en Europa, en ausencia del narrador,

cuando me decida a escribir novelas. Da para cualquier mentira, cualquier novela, por asombrosa. ¡Qué trabajo me cuesta a mí ese género manido, con las reglas hechas! ¡A mí que inventé un nuevo género literario, la autohagiografía, o vida de santo mamada en sus fuentes últimas, contada por él! (Vallejo 2003:543).

La verdad es que el género de la autoficción, no lo inventó Vallejo quien probablemente bien lo sabía, como se puede deducir del tono irónico de la autoalabanza.

Henri Godard (1992: xvii) destaca antes que nada en la obra que edita “le travail sur le langage” y la exigencia primordial del ritmo, lo que el mismo Céline llamaba su “petite musique”. Este requisito lo encontramos en la escritura de Vallejo, hasta en la de cartas, como la de felicitación irónica dirigida al Procurador de la República de Colombia en 2001, por la orden de captura de Tirofijo, jefe de las FARC.<sup>8</sup> Tampoco es de descartar que tengamos que interpretar en clave musical la composición a primera vista –pero sólo a primera vista– caótica de las autoficciones de quien estudió armonía en el Conservatorio de Bogotá (Vallejo 2003:306).

El editor de la obra de Céline realza la continuidad y homogeneidad de las novelas: «Les histoires qu’il raconte apparaissent ainsi comme les moments d’une seule et même vie, la sienne, et les huit romans finissent, tout en gardant chacun une autonomie, par ne plus en faire d’une certaine manière qu’un seul.» (Godard 1992:xxi). Lo mismo afirma Fernando Vallejo de las cinco autoficciones de *El río del tiempo* en el documental que Luis Ospina le dedicó en 2003.

Otro proceso recurrente usado por Céline y Vallejo son las inserciones en sus narraciones de las circunstancias materiales de la redacción. Si bien las irrupciones del “aquí” y “ahora” de la escritura escasean en *Voyage au bout de la nuit*, van multiplicándose en las novelas posteriores de aquél (Godard: xxiv) y están presentes, bien presentes, desde *Los días azules*, en particular en los pasajes de la pentalogía donde el “viejo” (el *yo* narrador) dialoga con su perra Bruja en su apartamento de la ciudad de México o paseándola en el parque de la avenida Amsterdam. Y ya que de espacios hablamos, el proceso de integración de las grandes urbes, Nueva York, Londres, Berlín, Copenhague en el

7 En el documental de Luis Ospina (2003), Vallejo rechaza el uso de la 3ª persona en nombre de la experiencia de su vida que le impone la 1ª. Para Céline, véase Godard (1992: xix-xxi).

8 En el documental de Luis Ospina (2003).

recorrido vital de Céline, Bogotá, Roma, Nueva York, ciudad México en el de Vallejo, tiene como ejes respectivos París y Medellín (con enfoque sentimental en la finca Santa Anita de la abuela de Fernando).<sup>9</sup> El cariño de éste por su perra Bruja, “que es lo que más quiero” (Vallejo 2003:555), extensible a todos los perros, en particular a los callejeros, es conocidísimo por sus actitudes provocadoras extra-literarias<sup>10</sup> y un alud de textos de “ficción” y no-ficción. El bestiario de Céline, en particular los gatos y los perros, encanta las páginas de sus libros aunque en las del *Voyage* la afección por estos animales sea aún incipiente.

Las manifestaciones de bondad hacia el mundo animal vienen contrarrestadas por una negatividad ideológica común. El disgusto de Vallejo por los liberales y conservadores colombianos, por el marxismo y demás sistemas de gobierno, habla de por sí: “Yo no creo en ideologías. Creo en los hombres. En el hombre concreto que actúa así o asá.” (Vallejo 2003:284) Concepto que era el mismo de Céline en la época del *Voyage*:

Que Céline ne croie ni a la démocratie libérale capitaliste, ni à la possibilité d'un socialisme véritablement démocratique, tel passage sur les élections ou sur les bienfaits de l'instruction aurait pu en avertir déjà les premiers lecteurs de *Voyage au bout de la nuit*. (Godard 1992:xli)

El rechazo de las ideologías y la preocupación por “el hombre concreto” van unidos tanto en Céline como en Vallejo con una misantropía reivindicada y una postura antihumanista: “Faire confiance aux hommes c'est déjà se tuer un peu”, declara aquél (Céline 1992:176) y “[...] me importa un bledo la humana especie”, le contesta éste (Vallejo 2003:43).

Los unen igualmente la misma aprensión del Tiempo, “el gran enemigo del hombre” (Vallejo 2003:294) que lo destruye todo y arrastra el universo y a los seres que lo pueblan hacia la ineludible Muerte: *El río del tiempo* no es sólo de Heráclito (Vallejo 2003:286) sino también de Jorge Manrique “que van a dar en la mar, / qu'es el morir”.<sup>11</sup> El horrible “morir” guerrero y la hecatombe presiden la apertura de *Voyage au bout de la nuit* así como el asesinato de Robinson, el deuteragonista, remata la obra.

El desprecio por la madre, muchas veces vinculado a la condena de la reproducción humana, es obsesivo en Fernando Vallejo. El retrato despiadado de la madre de Ferdinand, narrador de *Mort à crédit*, es más bien un dato

9 La comparación de las llegadas de Bardamu (Céline 1992:184-185) y del narrador de Años de indulgencia (Vallejo 2003:473-474) a Nueva York no sería un ejercicio baladí: las diferencias obvias vendrían compensadas por un “tono” y un ritmo parecidos.

10 Por ejemplo cuando el 28 de octubre de 2006, entró al auditorio del Gimnasio Moderno de Bogotá, donde iba a pronunciar una conferencia sobre “El lejano país de Rufino José Cuervo”, rodeado de quince perros callejeros.

11 Versos glosados y comentados en el flujo de la narración de *Los caminos a Roma* (Vallejo 2003:332).

reiterativo de esa segunda novela de Céline. En *Voyage au bout de la Nuit*, Bardamu no contesta las cartas que su madre le manda desde Francia a la factoría de la selva africana: « Elle n'en ratait pas une ma mère pour essayer de me faire croire que le monde était bénin et qu'elle avait bien fait de me concevoir. C'est le grand subterfuge de l'incurie maternelle, cette Providence supposée. » (Céline 1992:172) El reproche de Ferdinand,<sup>12</sup> hijo único, es al fin y al cabo liviano frente al tono virulento de Fernando, hijo mayor de una incontable caterva de hermanos y hermanas. La diatriba roza a veces el insulto a Lía, la loca paridora, la madre...<sup>13</sup> Una madre tacaña y egoísta, que no pagaba a sus sirvientas (Vallejo 2003:115, 226) ni le dio nunca al niño una moneda de cinco centavos para comprarse una paleta (Vallejo 2003:123), pero organizaba para sus cinco primeros hijos, todos varones, una operación de las amígdalas al por mayor para que le saliera más barata (Vallejo 2003:137)... La madre a la que increpa el narrador escapado de una clínica psiquiátrica al final de *El fuego secreto*: “Llegué a mi casa, toqué y abrió Lía. ‘Ay niña, qué ingenua has podido ser con tantos hijos! ¿No ves el crimen que es perpetuar la vida, el dolor, el horror?’ ” (Vallejo 2003:323).

Otro hilo rojo de los textos de nuestro corpus es el anticlericalismo. Lo ilustra en el *Voyage* el retrato de rasgos físicos repugnantes y las actuaciones turbias del padre Protiste (Céline 1992:335 y sigs.).<sup>14</sup> Y en las autoficciones de Vallejo se desencadenan la inquina y la rabia del narrador contra los padres salesianos, individualizados en el padre Slovez, que regían el colegio del Sufragio de Medellín, donde estudió entre los cinco y los once años: “Una furia seminal contenida les daba a estos verdugos nazis una falsa apariencia de salud en la cara, siempre a punto de explotar, y les pudría el alma y el aliento.” (Vallejo 2003:61)<sup>15</sup>

Para terminar el recorrido de esta categoría general de homologías que podría prolongarse, tanto Céline como Vallejo mezclan el horror, las vituperaciones, y la atracción por lo odioso con lo cómico que distiende si no al protagonista por lo menos al lector. Así el retrato de la “lingère-gantière-libraire Mme Herote” del *Voyage* (Céline 1992:72 y sigs.) recorre todos los grados de la comicidad desde la ironía más fina hasta la sátira más descabellada pasando por el pastiche (de Proust). Por otra parte no es difícil para el lector de Fernan-

12 Reiterado con ironía algo desdeñosa: «On a de tout chez sa mère, pour toutes les occasions de la Destinée. Il suffit de savoir choisir.» (Céline 1992:175)

13 Su hermana Gloria le reprocha esa actitud en el documental de Luis Ospina (2003).

14 «En le regardant bien il aurait pu passer à la rigueur, l'abbé Protiste, pour une manière d'employé d'étalage, comme les autres, peut-être même pour un chef de rayon, mouillé, verdâtre et resséché cent fois. Il était véritablement plébéien par l'humilité de ses insinuations. Par l'haleine aussi. Je ne m'y trompais guère dans les haleines. C'était un homme qui mangeait trop vite et qui buvait du vin blanc.» (Céline 1992:339)

15 El rasgo físico común del aliento fétido (véase la nota anterior) por curioso que sea no puede ser sino mera coincidencia.

do Vallejo dar la razón al prologuista de *El río del tiempo*, Javier H. Murillo, quien tilda sus obras de “irreverentes y al mismo tiempo divertidas. Da gusto meterse en su ritmo que nunca decrece, que juega y se divierte apabullando lo que se le antoja sin perder la limpieza de su estilo.” (Murillo 2003:8)

Estas aproximaciones generales, que denotan tan sólo afinidades filosóficas, estilísticas, literarias y no literarias, de “visiones del mundo”, de ética y estética, ya bastarían para intrigar, como de hecho intriguaron, a los críticos e comentaristas literarios. Pero al adentrarnos en la selva de los textos, mayores pueden ser nuestras sorpresas.

Arrancamos estas páginas evocando el racismo compartido por ambos escritores. El antisemitismo patológico de Céline, desencadenado en los llamados “panfletos”,<sup>16</sup> todavía es discreto en *Voyage*, libro portador de otras marcas de racismo empezando con la diatriba contra la “raza francesa” que inaugura el libro:

La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français. (Céline 1992:8)

La radicalidad de la imprecación de Bardamu evoca enseguida en los lectores los insultos anticolombianos desparramados a lo largo y ancho de las páginas de *El río del tiempo*. El reniego de lo francés deja paso en los episodios africanos del *Voyage* a expresiones racistas contra los negros en boca de Robinson, colono francés perdido en la selva:

Les nègres, vous vous en rendez tout de suite compte, c'est tout crevés et tout pourris !... Dans la journée c'est accroupi, on croirait pas ça capable de se lever seulement pour aller pisser le long d'un arbre et puis aussitôt qu'il fait nuit, va te faire voir ! Ça devient tout vicieux ! tout nerfs ! tout hystérique ! Voilà ce que c'est que les nègres, moi j' vous le dis ! Enfin, des dégueulasses... Des dégénérés quoi !... (Céline 1992:165)

Por cierto, Bardamu, portavoz de Céline, es receptor pasivo y no locutor del discurso antinegro, pero lo que me interesa aquí es su virulencia y tono muy comparables con los del narrador de *Años de indulgencia*:

Y los negros... ¡Ay los negros! El diablo los sacó de la noche africana y los mandó a esta ciudad [Nueva York], a este país, a destruir este mundo. Dice Tomás de Aquino que tienen alma. ¿Pero cuándo vio ese cura barrigón un negro? Negra la tendrán y el pelo churrusco y la frente cerrada y torcidas las intenciones. Y esas voces gangosas, cavernosas, enredosas... Sus torpes lenguas perezosas no articulan, se enredan, se arrastran y copulan. De la negra cópula salen más negros, más holgazanes que a su vez proliferan. Todo lo empuercan: las calles, las casas, las escaleras. (Vallejo 2003:464)

16 Para una interpretación “suavizante” del antisemitismo del doctor Destouches, véase Zagdanski (1993).

Los vituperios, poco preocupados por lo políticamente correcto y lo humanamente admisible, parecen salir del mismo molde hasta en los procesos retóricos y tipográficos: admiraciones, puntos suspensivos, referencia a la noche africana y alusión a una sexualidad desaforada.<sup>17</sup> Sin embargo, la larga cita de Vallejo ya mencionada por Antonio García Ángel (s.f.) viene contrarrestada por otras más simpáticas y aun admirativas por personas de piel negra como la niña Teresita Gómez, un “prodigio de musicalidad”, cuyos “dedos negros, irreales, alma del blanco Steinway, iban deslizándose” el segundo Scherzo en si bemol de Chopin (Vallejo 2003:110-111). Reconoce también que los mejores trompetistas son negros (Vallejo 2003:155) y en el libro más odioso para con los negros de la pentalogía, *Años de indulgencia*, el narrador y su hermano se acuestan con un negro de Harlem, interpelado “belleza” por el yo en Central Park (Vallejo 2003:467) igual que los demás “muchachos” de todas las etnias, incluida la blanca, objetos de su deseo.

En cuanto a los episodios africanos de *Voyage*, donde aparecen también “des nègres complaisants” (Céline 1992:174) para con Bardamu, no hay que olvidar que fueron y siguen siendo leídos como lo que son, una denuncia anticolonialista del autor, quien habla por la voz del protagonista.

El fluir del Tiempo, como vimos, participa de las obsesiones generales de Céline y Vallejo, con su ineludible final, el último buceo en la Muerte, en la Nada, precedido de una vejez real o subjetiva, anticipación de la decrepitud biológica. La expresión de esa sensación común de vejez, preludio a la Muerte, llama la atención cambiando la trivial aprensión por el Tiempo y el miedo a la Muerte en algo específico.

En Nueva York, Bardamu, deprimido, reflexiona sobre el origen de su angustia:

C'est l'âge aussi qui vient peut-être, le traître, et nous menace du pire. On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde dans le silence de vérité. [...] La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. (Céline 1992:200)

Bardamu experimenta esa sensación de vejez anticipada cuando en realidad su juventud aún no se ha ido del todo. Si le adaptamos los datos biográficos del autor, el doctor Destouches, quien viaja a Estados Unidos por primera vez en 1925 para dirigir una misión de la Fundación Rockefeller (Godard 1992: lxii-lxiii), tendría algo como treinta y un años en el momento de confiar al lector ese pensamiento agónico. Y Céline tiene cuatro años más cuando probablemente empieza a escribir *Voyage au bout de la nuit*. Al publicarse la

17 Otras marcas de racismo antinegro, explicables por el estado de depresión o alucinación del yo aunque del todo injustificables dentro de la perspectiva humanista que es mía, en Vallejo (2003:475, 483, 487, 526, 562).

novela en octubre de 1932, tiene treinta y ocho, edad tradicionalmente tildada de madura.

No mucho más, cuarenta y tres, tiene Vallejo al publicarse por primera vez *Los días azules*, donde pone en marcha un brillante juego de prolepsis y analepsis cruzadas entre tiempo de la narración y tiempo de la escritura en un contexto imaginario:

En el momento privilegiado, irrepitable, único, comprendo de súbito que no camino hacia Sabaneta: avanzo, solo, hacia el fondo de la Noche, y me adentro en el Infierno. Me detengo. Si doy un paso más, sé que nunca podré regresar a Santa Anita. Adelante está la casa campesina de amplio corredor con barandal y la ilumina un foco. Doy el paso y voy hacia ella. Estoy parado ahora ante su ventana y mis manos agarran los barrotes, y mis ojos van hacia el interior, hacia el pesebre [del belén que adornaba la finca según la tradición navideña local]. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo, acompañado por una perra negra, que escribe en un escritorio negro. (Vallejo 2003:91-92)

Entre las iteraciones del tema de la vejez prematura que se arrastran de *Los días azules* a *Entre fantasmas*,<sup>18</sup> realzo ésta por el hecho de que, además de mostrar al narrador “muy viejo” en el presente de la escritura en su apartamento de México, con la perra Bruja a sus pies, lo retrata avanzando “hacia el fondo de la Noche”. Si no nos fiáramos en el pacto de sinceridad firmado por Vallejo con sus lectores recordado al principio de esta contribución (lo que no impide el recurso a la imaginación ya que, como cualquier autor de autoficción, Vallejo se ha otorgado la facultad de invención cuando le falla el recuerdo), diríamos que el uso de un complemento que remeda una de las traducciones españolas al uso del título *Viaje al fondo de la noche*,<sup>19</sup> sería indicio suficiente de una lectura del *Voyage* antes de 1985 (y por lo tanto anterior al éxito francés de *La Vierge des tueurs*, 1997) por el autor de *Los días azules*. Nos contentaremos con suponer que el erudito enciclopedista Fernando Vallejo, cuya estancia parisina nos cuenta en *Los caminos a Roma*, ya había oído mencionar el título de la primera novela de Louis-Ferdinand Céline antes de dar su propia primera autoficción a la imprenta.

Del anticlericalismo común a la figura rebajada de Cristo, se da el paso de lo general a lo específico. Céline imagina a Jesús haciendo sus necesidades fisiológicas: «Par exemple à présent c'est facile de nous raconter des choses à propos de Jésus-Christ. Est-ce qu'il allait aux cabinets devant tout le monde Jésus-Christ? J'ai l'idée que ça n'aurait pas duré longtemps son truc s'il avait fait caca en public.» (Céline 1992:366) La diatriba de Vallejo, más larga, no perdona ningún vicio a Cristo:

18 Un ejemplo, entre centenares, sacado de Años de indulgencia (1989): “Salí de Colombia a Nueva York de veintitantos años, o sea un viejo.” (Vallejo 2003:523) Acuérdense que la edad ideal de los “muchachos” con los que se acuesta el narrador no pasa los diecinueve años.

19 Otras son *Viaje al fin de la noche* y *Viaje al final de la noche*.

Años llevo inútilmente meditando en la pasión de Cristo a ver si me conmuevo. ¡Qué va! Me deja como si tal. Como esta cerveza fría que me estoy tomando. ¿Que transmutó el agua en vino en las bodas de Caná? Será borracho. ¿Qué sacó a fueite a los mercaderes del templo? Es irascible. ¿Que al que llegó a trabajar primero le dio menos y al que llegó de último le dio más? Es injusto. ¿Que resucitó a Lázaro? Ni sabía que estaba muerto. ¿Que pronunció el sermón de la montaña? Le[s] tengo rirria a los oradores. ¿Que se hizo clavar en una cruz y enterrar una lanza? Es masoquista. ¿Que murió dejando a su mamá sin un centavo? Es mal hijo. ¿Que murió por nosotros? Es un necio. (Vallejo 2003:500)<sup>20</sup>

Ahora bien si queremos tratar de objetivar lo del “tono” y del “ritmo” que la mayor parte de los críticos que se han ocupado del tema destacan como punto principal de encuentro entre nuestros escritores, tendríamos que examinar procesos estilísticos que “musicalizan” la prosa tomando las precauciones requeridas cuando se establecen comparaciones entre dos lenguas cuyas “musiquitas” tienen bases alejadas a pesar de su común filiación románica.

La última cita sacada de *Años de indulgencia* funciona a base de interrogativas encadenadas. El proceso correspondiente en *Voyage au bout de la nuit* sería la acumulación de exclamativas como en este discurso de Baryton, dueño del manicomio de Vigny-sur-Seine donde trabaja Ferdinand Bardamu, discurso en el que tampoco faltan interrogantes seguidos:

D'abord Ferdinand tout n'arrive-t-il pas à se valoir en présence d'une intelligence réellement moderne ? Plus de blanc ! Plus de noir non plus ! Tout s'effiloche !... C'est le nouveau genre ! C'est la mode ! Pourquoi dès lors ne pas devenir fous nous-mêmes ?... Tout de suite ! Pour commencer ! Et nous en vanter encore ! Proclamer la grande pagaïe spirituelle ! Nous faire de la réclame avec notre démençe ! Qui peut nous retenir ? Je vous le demande Ferdinand ? Quelques suprêmes et superflus scrupules humains ?... Quelles insipides timidités encore ? Hein ?... (Céline 1992:424)

Otro proceso estilístico común que confiere ritmo a nuestros textos es la enumeración de tres sintagmas seguidos o la secuencia de tres oraciones generalmente breves de estructura sintáctica idéntica. Así en Céline: «Ça la réveille, et ça la berce et ça l'excite la misère.» (1992:364); «[...] peut-être que ces sortes de vacances impromptues que vous vous disposez à prendre ne formeront-elles en définitive qu'un épisode un peu romanesque, une bienvenue diversion, un entracte heureux [...]» (Céline 1992:438).<sup>21</sup> La trimembración sintagmática o sintáctica, proceso estadísticamente aún débil en el *Voyage*,<sup>22</sup> según unas calas personales, es más imponente en *El río del tiempo*: “Abrí los postigos, corrí los visillos y entonces vi el prodigio” (Vallejo 2003:31); “Todo, todo, todo lo quiero saber:” (129); “Sólo él hablaba, argumentaba, se rebatía.” (289); “así te

20 Véase también en *Entre fantasmas*: “¿Y su hijo [de Dios]? ¿Su dilecto hijo putativo que tuvo aquí en la tierra por interpósita persona? Mire al matapulgas enfurecido sacando a los mercaderes del templo con un fueite porque los encontró trabajando, vendiendo sus baratijas del subempleo [...]” (Vallejo 2003:585)

21 Lo subrayado es mío.

22 Las enumeraciones, en particular las de tres miembros, irán acumulándose a partir de *Mort à crédit*.

indigne, así te duela, así te pese" (473); "anillos hipies, calculadoras de bolsillo, pilas para transistor" (585), etc.<sup>23</sup>

Huelga decir que entre el *Voyage* y *El río del tiempo* hay abismos de diferencias tanto de visiones del mundo como de reflexión sobre el vehículo para transmitirlos: la lengua literaria. Así el Céline del *Voyage* muestra una verdadera compasión por el destino de los niños del todo ausente en el narrador de la pentalogía en lucha contra la proliferación humana. Ferdinand Bardamu tiene mucho cariño por unos pocos personajes extranjeros a la familia (Molly, Sophie) mientras el yo de *El río del tiempo* lo reserva a un solo miembro de su familia, la abuela, y a su perra Bruja, animal considerado como "familiar" en el sentido pleno de la palabra.

Los conceptos de metalingüística literaria que rigen las obras del francés y del colombiano se sitúan en polos si no del todo opuestos por lo menos bastante alejados. El de Vallejo no es nada fijo y hasta contradictorio: echa de menos la fragmentación del castellano pero reivindica los dialectismos colombianos; es defensor férreo de la corrección idiomática y de la gramática normativa.<sup>24</sup> La intención declarada de Céline es dinamitar el francés mediante la "invención" de una lengua "antiburguesa", reivindicando la lengua popular, la de las víctimas de la sociedad denunciada en *Voyage au bout de la nuit* (Godard 1992:xi). El proyecto metalingüístico de Louis-Ferdinand Céline es abiertamente revolucionario, antinormativo.<sup>25</sup>

Pero estas divergencias fundamentales no anulan la existencia de aproximaciones tanto generales como específicas cuya convergencia bastaría a un estudioso de literaturas antiguas para hablar de intertextualidades fuertes, es decir de "fuentes" o, al menos, de "reminiscencias". La verdad es que, si no fuera por el pacto de sinceridad de Vallejo con el lector al que he decidido atenerme, no vacilaría en establecer tal vínculo de influencia.<sup>26</sup> Tenemos, pues,

23 En la pentalogía se observan igualmente colecciones de tres objetos, seres o conceptos: en *Los días azules*, el niño tiene que cruzar tres cuartos para salir a la sala (Vallejo 2003:31); "procesión de las tres caídas" (68); "Ritmica, obsesiva, ciegamente la muchedumbre enardecida gritaba agitando en las tribunas banderitas y banderotas tricolor: 'Co-lom-bia-Co-lom-bia-Colom-bia'. Y yo, nieto de mi abuelo y como él un caballero, al punto comprendí dónde estaba mi lugar: prometí diez trisagios y diez misas de tres curas, y en el fondo de mi alma empecé a rebatir con todo el corazón: 'Pe-rú-Pe-rú-Pe-rú': les pegamos una paliza de tres a cero." (133); las travесuras de los tres niños, apodada "la Santísima Trinidad del Diablo" (148); "el Ford de Óscar, le han robado tres veces y ha recuperado tres" (192), y un largo etc. Lo subrayado es mío. Las series de base 3 pululan en toda la obra de Vallejo (Joset 2005:204, n. 17).

24 Véase (Joset 2005): los criterios y conclusiones de este estudio focalizado sobre *La Rambla paralela* son aplicables sin ningún cambio a la pentalogía: la reflexión metalingüística de Fernando Vallejo es *ne varietur* en su complejidad e incoherencias.

25 Es lo que creo, quiso poner de manifiesto en el imail del que copié un extracto *supra* en el texto.

26 Vínculo que vendría a confirmar aproximaciones deducidas de obras fuera del corpus textual de este estudio, por ejemplo tomando en cuenta *Mori à crédit* o la denuncia de supuestas "imposturas" científicas (Darwin, Newton) de Vallejo que tiene un antecedente novelesco en la de los engaños tecnológicas proferida por Baryton en el *Voyage*. También el relato del encuentro fortuito con Sartre en Roma (Vallejo

que buscar una explicación racional recurriendo a otras herramientas que el influjo directo de un autor A (Céline) sobre un escritor B (Vallejo).

La primera que nos viene a la mente es la existencia de una línea de escritores, muchas veces “moralistas”, de pensamiento nihilista, pesimista, que hacen de la negatividad y hasta de cierto antihumanismo los ejes de su escritura. Esta línea es atemporal y atópica: las intertextualidades que se encuentren entre diversos puntos de la misma no necesitan más elucidación que la que reúne a una familia de espíritus dentro de la especie humana. Así de un estudio comparativo entre los “tratados” de Cioran –los escritos en francés anteriores a 1985 para tomar los mismos hitos cronológicos que nuestro corpus– y las autoficciones de Vallejo surtiría sin duda una cantidad de encuentros que plantearían la misma problemática al crítico literario que los que acabamos de señalar con Céline de referente. Basta citar unos títulos de Cioran para enganchar su semántica con la de Vallejo: *Précis de décomposition* (1949), *Syllogismes de l'amertume* (1952), *La tentation d'exister* (1956), *La chute dans le temps* (1964), *De l'inconvénient d'être né* (1973).

Otro factor explicativo de las intertextualidades, entendidas como relaciones de un texto con otro sin filiación genética entre los mismos, ha de buscarse en la Violencia a la que tanto Céline como Vallejo se enfrentaron en sus contextos históricos respectivos. Aquél grita su horror de la carnicería de la Primera Guerra Mundial en *Voyage au bout de la nuit* y éste no se cansa de eructar contra la Colombia asesina que le tocó vivir, contra la época de la Violencia, de las masacres entre conservadores y liberales seguidas de los horrores de las guerrillas, de los contras, del narcotráfico y sus sicarios. ¿Entrañaría la Violencia del entorno una violencia de la escritura que, más allá de la temática y de la semántica, se encarnaría hasta en procesos estilísticos compartidos?

Una tercera pista de explicación de todas estas homologías, quizá la más determinante, es la genérica. Al optar empecinadamente Céline y Vallejo por la autoficción y rechazar, rabiosamente en el caso del autor de *El río del tiempo*, cualquier otro molde formal de prosa, privilegian la trasposición de datos de la propia vida, a veces redistribuidos entre varios personajes de Céline, pero transferidos para lo esencial en el de Bardamu y, de manera más radical, en el narrador autodiegético de Vallejo. Confiando a la autoficción la transferencia de sus experiencias vitales, supeditadas en ambos escritores a la Muerte y al Horror, a la absurdidad de la Vida y a la Locura humana, tenían que encontrarse a la fuerza en alguna encrucijada de la geografía literaria.

---

2003:334-337) y demás pullas contra el filósofo francés podrían dejar suponer que Vallejo hubiera leído el panfleto de Céline *A l'agité du bocal* (1948).

## Bibliografía

- CÉLINE, L.F.  
2006 *À l'agité du bocal et autres textes*. París, L'Herne.  
1992 *Romans I. Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit*, ed. Henri Godard. París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GARCÍA ÁNGEL, Antonio  
2008 "Günter Grass y los talentos sin fiapa" en *Revista Fucsia*, [www.soho.com.co/wf\\_InfoArticulo.aspx?IdArt=4510](http://www.soho.com.co/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=4510)  
Fecha consulta 03/11/08.
- GODARD, Henri  
1992 véase CÉLINE (1992).
- JOSET, Jacques  
2007 "José Asunción Silva según Fernando Vallejo" en *ConNotas*, V, núm. 8, pp. 29-40.  
2005 *La muerte y la gramática: para una lectura metalingüística de La Rambla paralela de Fernando Vallejo* en J. Joret, "Varia hispánica". *Estudios sobre literatura española e hispanoamericana*. Salamanca, SEMYR, "Homenaje 4", pp. 189-208.
- McGRAITH, Padraig  
s.f. "Our Lady of the Assassins by Fernando Vallejo" en *Three Monkeys Online*, [www.threemonkeysonline.com](http://www.threemonkeysonline.com) Fecha consulta: 31/10/08.
- MURILLO, Javier H.  
2003 véase VALLEJO (2003).
- OSPINA, Luis  
2003 *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*. Documental. DVD.
- QUIROGA, Alberto  
s.f. "De tumbo en tumbo de tumba en tumba sin ton ni son" en *Revista Número*, [www.revistanumero.com/29tumbo.htm](http://www.revistanumero.com/29tumbo.htm) Fecha consulta: 06/11/2008.
- VALLEJO, Fernando  
2003 *El río del tiempo: Los días azules. El fuego secreto. Los caminos a Roma. Años de indulgencia. Entre fantasmas*. Bogotá, Alfaguara.  
1997 *La Vierge des tueurs*, traduc. Michel Bibard. París, Belfond.
- ZAGDANSKI, Stéphane  
1993 *Céline seul*. París, Gallimard, col. «L'infini».