

de **LOUIS-FERDINAND CÉLINE** **NORD**
adaptació i direcció
FRANK CASTORF
VOLKSBUHNE AM ROSA-LUXEMBURG PLATZ



NORD Una gran guinyolada de Frank Castorf segons Louis-Ferdinand Céline

dunja arnaszus

Fa quinze anys, quan Frank Castorf entra en contacte amb la novel·la *Nord*, s'hi interessa de seguida: troba un escriptor que no solament presenta la caiguda del Tercer Reich des del punt de vista objectiu d'un crític i historiador, sinó que descriu la catàstrofe des de dins mateix. Céline, que l'any 1932 havia fet furor amb el debut com a novel·lista *Voyage au bout de la nuit*, en el període d'entreguerres encara publica quatre pamflets anticomunistes i antisemítics que tenen un gran èxit comercial i fugiu de França el 1944, al final de l'ocupació, acompanyat de la seva dona, la discreta ballarina Lucette, de l'amic actor Le Vigan i del gat frugal Bébert. Durant la marxa per Europa, fugint a través del Tercer Reich que s'enfonsa, Céline fa una parada a les

maresmes de Brandenburg. A la localitat que ell anomena Zornhof presta servei com a metge i promet al ministre de Sanitat, anomenat Harras, que li escriurà una memòria mèdica. A canvi, ell li dona protecció. I accés a les seves provisions de licor, xampany i cigarrets.

La posició de Céline com a col·laboracionista exasperat encara el fa més interessant com a cronista, tot i que no s'ajusta gaire a la veritat. En el silenci literari que es crea quan els autors alemanys supervivents a l'exili no poden presenciar directament la caiguda del Tercer Reich, mentre els altres callen per vergonya, espant o temor als possibles perjudicis que patiran, Céline brama i renega sense reprimir-se gens durant la retirada a

través d'Alemanya, expressa la seva ira contra els bombardeigs, contra els seus protectors i contra els qui el persegueixen. Si en general agrada cultivar la memòria històrica amb els documentals en blanc i negre de cada vespre, o Hitler és caracteritzat d'avi pop amb males companyies (còmic o verbós o totes dues coses alhora) i s'estableix com a marca, el debat amb l'agressiu Céline, en canvi, no pot desembocar automàticament en la demonització o sàtira dels actes dels dirigents nazis al marge de l'actitud de la població.

En l'adaptació de la novel·la *Nord*, Frank Castorf porta a escena en forma de gran guinyolada la ràbia de Céline, els relats esquinçats, els salts d'un argument que amb prou feines es reconeix, amb què l'autor crea ràpidament tot un laberint en comptes d'un drama per parts. Els actors afirmen o neguen la seva existència d'una manera fragmentària. Ningú no vol ser Céline. Sense fer reinterpretacions psicològiques dels personatges principals del Tercer

Reich, Castorf utilitza l'observació psicològica dels camps de batalla de Céline com un foli a través del qual es dibuixa la forma de les angúnies humanes durant la guerra. La sobrepressió que es crea quan el sistema encara es manté mitjanament en peu i els excessos dels dèspotes perdedors són el darrer testimoni de la seva existència es descarrega en la posada en escena de les diverses maneres de sobreviure a la catàstrofe, l'encontre de presoners de guerra polonesos, russos i francesos amb habitants d'un poble, gent de les SS i col·laboracionistes que busquen protecció.

En paraules de Castorf: «*Enmig de les horribles condicions extremes de la destrucció, Céline crea la consciència d'una Europa en descomposició, al marge de jerarquies estatals o militars. Avui sembla que vivim en harmonia amb molts països europeus, però ens podem preguntar en què es basa la qualitat comuna d'aquesta Europa que Céline, al nord, retrata en negatiu com un pressentiment, i en què consisteix la realitat europea.*» ■

Traducció de l'alemany: Carme Gala.

ENTREVISTA AMB FRANK CASTORF

jean-françois perrier

Està muntant *Nord* de Louis-Ferdinand Céline. Utilitzarà també altres textos de l'autor?

Només hem obtingut els drets per *Nord* i ens comprometem a no interpretar-lo de manera contrària a la

voluntat de l'autor, la qual cosa, en el meu cas, era de témer. El que m'interessa en realitat és la trilogia *D'un castell a l'altre*, *Nord* i *Rigodón*, les tres novel·les on Céline descriu el final del Reich alemany.

La història de la novel·la *Nord* de L. F. Céline és la d'un exili a través d'una Alemanya en plena desfeta. Li interessa el viatge de Céline o bé la imatge que dona d'aquesta Alemanya en ruïnes?

Vaig llegir aquesta novel·la per primera vegada fa quinze anys, per casualitat. Em va interessar immediatament perquè Zorndorf, el lloc on es troba Céline, se situa a cinquanta quilòmetres de Berlín, on jo visc. Es tracta d'algú que ens descriu no només la fi, l'apocalipsi d'una certa Alemanya, sinó també d'una Europa, la dels col·laboracionistes replegats a Alemanya. Aquesta descripció no és feta des d'un punt de vista crític, sinó des de la intimitat d'una persona que ho ha viscut. Aquest apocalipsi té alguna cosa de sorprenent, ja que aquests fragments, esbossos d'una precisió naturalista extrema, causen una impressió gairebé surrealista, reflecteixen la Història més d'aprop i de manera més "veritable" que una narració "objectiva".

M'agradaria fer un parèntesi respecte una pel·lícula alemanya: *La caiguda* (*Der Untergang*), realitzada el 2004, on Bruno Ganz interpreta Hitler. Aquesta pel·lícula descriu els darrers dies del Führer. És una mena de peça de "teatre de cambra" filmat, històric,

completament apolític. Hi veiem un vell histèric dins d'un búnquer. És l'únic personatge que té sentiments humans, però es diu Adolf Hitler. En el fons, sentim compassió per ell, perquè està envoltat de gent ambiciosa, oportunista i moguda per la cobdícia, amb qualitats únicament negatives; i així es construeix una imatge de Hitler completament apolítica i ahistòrica, vull dir històricament falsa. Si Hollywood produeix una pel·lícula així, no és greu, però si es fa a Alemanya, sí que ho és. La *caiguda* no té lloc en aquesta pel·lícula, i en canvi té lloc a *Nord*, en escenes de ficció, oníriques, viscudes, reinterpretades, amb el que jo en dic mitjans extremadament naturalistes, que ens condueixen envers una visió surrealista, a través dels quals es dona una imatge molt més verídica, més justa, d'aquesta caiguda d'Alemanya i d'Europa. Penso sovint en la novel·la de Voltaire *Càndid*, que també transcorre dins d'un castell, que em recorda el de Zornhof o el de Sigmaringen. Però si Voltaire parteix de la sentència de Leibniz, per a qui el món és "*el millor dels mons possibles*", en Céline el que es descriu és el pitjor dels mons possibles. Com al *Càndid*, sembla que hi ha l'inventari d'una situació, però és diametralment oposada.

Es pot dir que Céline, com a escriptor, té una visió més exacta que la d'un relat purament històric?

Céline és un artista que fugí a Alemanya i que descriu aquesta caiguda des de baix, des de la banda dels

fugitiu, dels treballadors enrolats per força a les fàbriques alemanyes, dels soldats de les SS atrapats per la desfeta, dels presoners de guerra; una descripció així no la trobem en cap novel·la alemanya. Céline és el monstre vomitador de la literatura, l'artista que en una situació extrema s'atorga la llibertat de viure com creu, el dret de dir-ho tot, i que s'acosta a les coses de manera psicopatològica, enunciant tot el que sent, tota mena de coses que no podem jutjar necessàriament a la llum de les categories ètiques i morals d'avui, especialment la correcció política que ens imposen els Estats Units. Aquest artista transposa les coses a un camp de provocació que em sembla molt important avui dia, en un moment en què els artistes han esdevingut, massa sovint, polítics, estratègics, i no éssers que copsen els esdeveniments de manera fisiològica. Però Céline també era metge, diagnosticava sobre el terreny, escopia immediatament el text (de fet, Gottfried Benn el va anomenar "el vomitador"), era un metge que feia literatura de manera fisiològica. Veu Alemanya amb ulls d'estranger, plens d'odi contra tot, inclosos els alemanys. Creua el país de manera absurda, amb trens que ja no funcionen, encallats, bombardejats (quan viatja de Baden-Baden a Hamburg, via Berlín, per arribar finalment a Sigmaringen, on es reuneix amb el govern de Vichy a l'exili). Podríem pensar que tot es redueix a aquest petit univers per on ell es desplaça com en un malson. Passa mesos en diversos llocs, fins que arriba finalment a l'estimada Dinamarca on cons-

tata, una vegada més, que la gent d'allà és pitjor que els alemanys; segons ell, és el pitjor poble de la terra.

A *Nord*, Céline és alhora cronista i novel·lista; estableix una crònica d'Alemanya però tot el que en diu està lligat a la seva pròpia història; es col·loca al centre de la Història. Se situa com a víctima, alhora que és actor i espectador d'aquest teatre. És aquest personatge de Céline, que es posa en escena al bell mig de l'apocalipsi, el que li interessa?

Certament aquest subjecte és molt explosiu i molt controvertit, ja que la descripció dels esdeveniments se superposa a la seva biografia. Quan arriba a Alemanya –país que coneix bé–, l'observa com en una vivisecció. En certa manera, opera el nervi de viu en viu, i això és molt dolorós per a tots els qui l'envolten i també, naturalment, per a ell mateix, ja que ell també és bombardejat o controlat per les SS. Ell ho aprofita per expressar el seu odi patològic envers tothom, Hitler entre d'altres, que detestava i que per a ell, probablement, era "*pitjor que els jueus*". Es mou en una atmosfera antisemita, que no era l'antisemitisme dels nazis sinó, de manera molt més àmplia, un racisme pur i simple que compartia molta gent de l'època. M'interessa veure com es pot "operar" sense escúpols, com ho fa el doctor Destouches. Alfred Döblin, que també era metge, el criticava, dient que Céline era un home que descrivia els esdeveniments del món sense cor i amb molt de cinisme. També es pot fer

referència a Dostoievski, quan tracta la qüestió de l'exili. Céline era un artista en una situació extrema, com molts escriptors entre els anys 33 i 44, però a diferència de molts altres, ell es posa en escena i s'estilitza com a marginal, i això fins a la seva mort, de manera molt conscient. L'objectiu principal de la meua feina és intentar transposar de manera adequada la novel·la biogràfica d'aquesta Alemanya de foc i de sang, en una adaptació per al teatre. Això és el que m'interessa.

El seu teatre està fet per a l'ara i aquí. Què ens pot afectar encara d'aquesta novel·la o, més ampliament, de la trilogia alemanya? De quina manera una visió històrica de l'Alemanya de 1944 i 1945 li interessa ara?

Com li deia abans, és com si una imatge negativa d'Europa esitgués construïda en aquesta novel·la, una Europa en la qual nosaltres potser vivim. A *Rigodon* per exemple, hi ha una metàfora central a través d'aquests trens que creuaven Alemanya. Com podem mostrar Europa en aquests vagons de trens en marxa on s'hi troben mariscals alemanys, gent de Letònia, de Romania, de França, de Noruega, gent de tot Europa que van creure en la idea d'una Alemanya nazi i d'una Europa dominada per Alemanya? És una visió d'Europa com la que vivim ara, d'una altra manera, és clar. En condicions extremes, terribles, de la destrucció emergeix de cop la consciència d'una Europa unida, de la qual avui encara en prenem cons-

ciència. Céline crea aquesta consciència fora d'una jerarquia estatal o militar imposada, enmig d'una dissolució. A *Rigodon*, unes dones letones envaeixen el vagó d'un mariscal alemany, l'expulsen i s'hi instalen amb els seus fills, s'apoderen dels seus béns, ens sembla històricament impossible perquè pensem que hi va haver un ordre nazi rígid que va funcionar fins a la capitulació del maig del 45.

Céline descriu la dissolució d'aquesta Europa en aquesta Alemanya que s'ensorra. El tema és omnipresent amb personatges que vénen de tot arreu i que paradoxalment s'odien. Céline descriu això amb el rerefons d'una Alemanya en descomposició. Avui sembla que vivim en harmonia amb molts països europeus, però podem interrogar-nos sobre allò que tenim en comú, sobre la qualitat d'aquesta idea d'Europa i la seva realitat. La imatge positiva que tenim avui d'Europa, a *Nord* és una imatge negativa que apareix gairabé com una mena de pressentiment. Curiosament, la presència europea era molt més forta en aquesta Alemanya del que la història oficial explica, i m'interessa molt. Homes de totes les nacions vagaven per les ciutats alemanyes i necessitaven menjar, fer l'amor, intentaven sobreviure en aquesta avant-cambra de l'infern.

En aquell mateix moment, al 1945, Hitler deia a Martin Borman, el seu secretari, que ell era "*l'última possibilitat d'Europa*", però hauria hagut d'afegir que la va malmetre del tot. Era "*l'última possibilitat*" en la mesu-

ra que el 1938, durant en els acords de Munich, anglesos i francesos, després de la terrible experiència de la Primera Guerra Mundial, van retirar-se de tota política agressiva i de confrontació. Van dir que deixaven tot l'espai de l'Est d'Europa, inclosos els Balcans, als Alemanys, establint d'aquesta manera una política europea que podria haver estat dominada pels alemanys durant dècades. Però això no va interessar mai Hitler, que no era capaç de donar una veritable constitució al Reich sense parlar d'una constitució Europea per aquesta part d'Europa de l'Est. Hi ha, sobre aquest tema, una novel·la anglesa, *Fatherland* de Robert Harris, que descriu el que hauria pogut passar si Hitler hagués guanyat la guerra, amb una Europa sota dominació Alemanya. És en aquest sentit que la seva constatació d'Europa estava centrada en la realitat però ell mateix la va destruir.

És veritat que molts col·laboradors francesos es van allistar en nom de "la nova Europa". Diu que a Céline no li agradava Hitler?

Sí, no crec que Céline apreciés de veritat Hitler, sinó que, per a ell, representava el polític que podia protegir una certa Europa, la que Céline desitjava. Per a ell, el Jueu era la metàfora de totes les amenaces estrangeres, que també va fer servir per parlar dels "grocs" o dels "negres". Hitler probablement semblava una mena de protector en la seva visió del món racista, més que un home admirat o estimat. Céline opinava al final

que era un home covard, a jutjar per tots els mitjans de què disposava per exterminar els seus enemics.

A Nord hi ha una quantitat enorme de personatges. Quins ha escollit conservar i com tracta aquesta desfilada? Sobretot el gat Bébert, omnipresent.

Efectivament el problema del gat es planteja al teatre, perquè no podem domesticar-lo ni entrenar-lo. Bébert, és efectivament un personatge; a la seva cistella, sota seu, hi ha les armes, els passaports. Céline parla per mitjà de Bébert, que representa allò que l'autor de vegades hauria volgut ser, un animal que sempre se'n surt. La figura literària de Bébert és una mena de doble de Céline. Els personatges principals són l'actor, Le Vigan, que parla molt poc, cosa estranya en un actor, la seva dona Destouches, que tampoc parla gaire, i el gat, que evidentment no parla gens! I també hi ha Céline, que omple l'espai. La configuració central és apassionant: una dona ballarina que amb prou feines parla a cap de les tres novel·les, un actor taciturn, un gat i, al mig, un metge artista i escriptor que crida, escup, gemega i vomita textos sense parar. També hi ha molts altres personatges que representen "els altres". No és una mera adaptació perquè es tracta de fer néixer una vegada rere l'altra aquest món que proposa *Nord*.

El viatge de Céline i els seus companys ens porta a creuar molts llocs, de Baden-Baden fins a Hamburg, passant

per Berlín per arribar a Sigmaringen amb el govern de Vichy a l'exili. Com representar tots aquests successius llocs en un escenari de teatre?

Aquesta és la dificultat. La metàfora central a l'escenari serà un vagó de tren. Representa el moviment permanent dels qui van creuar Europa, fugint fins al front, fins a Auschwitz, vivint a dins d'aquests vagons. És la metàfora que farem moure a l'escenari amb només un decorat. Quan penso en aquells temps de guerra, són aquestes imatges de tren les que se m'apareixen; les relacions entre Auschwitz i els ferrocarrils alemanys, els directors dels quals sabien el que passava. Intentem aparèixer en aquestes estacions, Baden-Badem, Zornhof o Berlín, amb aquest vagó, com una història que neix de la pròpia lògica del tren, com una capsula de Pandora que vomita la gent, les situacions de la novel·la, sempre al voltant del quartet central. I també hi ha la senyora Destouches, que assaja el seu ball a les situacions més extremes. Perquè el ball té importància i per això m'interessen els ballets de Céline, que m'agradaria integrar al meu muntatge (ballets que va presentar per tot el món, fins i tot al seu viatge a Rússia, als teatres de Leningrad). Aques vagó de tren, una reconstrucció exacta d'un vagó real, funciona com un armari màgic d'on surten totes aquestes històries. A Rigodon, Céline descriu un soldat que ha de pedalar en una mena de bicicleta perquè funcioni un generador elèctric, un dispositiu que desitjaria

tenir a l'escenari per il·luminar l'interior del vagó, com un món independent que evocaria Baden-Baden o Zornhof. És una mica el món de Céline desplaçant-se a través d'Alemanya.

A Zornhof, hi ha el castell de la família Zieten; l'edifici va ser una llar per a nens a la RDA i ara està en ruïnes, se situa davant d'una antiga família aristocràtica russa, els von Leiden, aquella mateixa família que va guanyar el procés contra Céline perquè canviés el seu som a la novel·la, el castell de la qual va ser completament renovat amb l'ajut de la Unió Europea. Hem gravat imatges d'aquests llocs que probablement integraré a la posada en escena per evocar els que Céline va frequentar. També vaig trobar testimonis que el van conèixer, i vull integrar aquestes referències, treballar sobre les fronteres entre realitat i ficció. M'interessa molt.

La descripció realitzada per Céline dels bombardeigs, tant a Nord com a Feerie, són uns moments increïbles que corresponen també als seus records de la Primera Guerra Mundial, i són tractats com a veritables espectacles terrorífics on tothom sortia per veure l'incendi de Berlín. Pot portar-se al teatre, això?

Podem intentar-ho, per descomptat. I certament, hi apareixen com focs artificials, o concerts de tambors; i és que hi ha alguna cosa d'artificial quan –a Zornhof– veuen passar els bombarders i escolten de lluny les detonacions. El que és interessant de Céline

és que les escenes d'horror tenen sempre alguna cosa ferotjament còmica, així com les escenes còmiques tenen un to tràgic. És molt modern i molt vehement en transgredir les convencions. Els bombardeigs són en certa manera elements quasi musicals d'estructuració, són un *leitmotiv* reiteratiu que intentarem transportar a escena.

Però Céline no estableix aproximacions entre aquests bombardeigs i la Primera Guerra Mundial per poder presentar-se com una víctima?

Sí, en efecte. Fins i tot deia, de vegades, que tenia una bala al cap. Sempre va tenir una concepció molt àmplia de la veritat, amb la qual era molt escrupulós. Però mitjançant la mentida estava més aprop d'ella que d'altres. Crec que el que interessa a Céline de l'ésser humà és el patiment, la malaltia, la mort, però també l'animalitat. I de la dona, la bellesa.

Paradoxalment a Nord ja hi ha un aspecte teatral, no és Céline com un director d'escena que organitza els esdeveniments en un escenari, i els personatges com a actors?

Sí, hi ha situacions molt teatrals. És semblant als ballets que va introduir a *Bagatelles pour un massacre*, on ja no escriu text sino acotacions que especifiquen què s'ha de fer. Hi ha, per exemple, aquella escena doble en la qual, vestit amb una jaqueta de paracaidista anglès, el prenen per enemic els membres de les Joventuts

Hitlerianes, i Le Vigan, que el reconeix com a col·laborador francès, li salva la vida. Hi ha situacions altament dramàtiques, que potser són totalment imaginades, com la fugida a través dels teulats de Copenhague, que fa pensar en l'evasió de Casanova pels teulats de Venècia. Crec que té por de l'abstracció, de caure en aquest academicisme que tant va combatre. Quan veu alguna cosa, la tracta immediatament, cosa que és molt pròxima al treball teatral, com el "teatres científics" de primers de segle, o com ho feia el doctor Charcor a l'hospital de Salpêtrière a París. Crec que ve d'aquesta tradició. És també molt pròxim al cinema, i per una altra banda és una pena que les seves novel·les, certament per raons polítiques, hagin estat tan poc adaptades al cinema.

Vostè sap que interpretar Céline, a França, és molt delicat, a causa del seu posicionament totalment antisemita, especialment en els seus pamflets. Quan fa poc es va cancel·lar un text de Peter Handke a la Comédie Française, se'n va tornar a parlar molt. Quina és la seva posició pel que fa a aquests debats entre l'home i l'obra?

No hi ha cap solució, evidentment. Georg Lukács, el filòsof marxista, diu en els seus estudis sobre Balzac que ell era políticament legitimista alhora que també pertanyia als escassos crítics de la França de la Restauració. L'escriptor i l'obra no són sempre idèntics. De vegades, seongs Lukács, el valor moral d'un autor té menys impor-

tància que la seva obra. El cas de Céline és sens dubte diferent, per tal com es posa ell mateix en escena, fins a a confondre's talment amb el narrador en primera persona que ja no el podem separar de la seva biografia. És l'autobiògraf que escup aquest món, és l'únic mitjà, que vomita, que caga el text sense parar, en un procés de creació intuïtiu, sense reflexió, com en una mena de trànsit nascut de l'odi. I això, per expressar l'únic estat de veritat possible per a ell, una veritat evidentment paradoxal i polèmica. Som als anys 30, ell és racista, i el judaisme esdevé la metàfora central del seu odi. En Céline, l'antisemitisme em sembla una mena de vàlvula d'escapatori de tot el seu ressentiment contra pràcticament tothom. Es fa antisemita en un context on la idea d'una raça pura s'escampa pels països nòrdics i anglosaxons. Aquestes idees són avui obsoletes, però formaven part de l'esperit de l'època. També cal recordar que *Nord* va ser escrit molt després de la fi de la guerra, i que es tracta de records transformats, transposats per la literatura.

Vostè sap que interpretar Céline a França és molt delicat, a causa del seu posicionament totalment antisemita, especialment en els seus pamflets. Quan fa poc es va cancel·lar un text de Peter Handke a la Comédie Française, se'n va tornar a parlar molt. Quina és la seva posició pel que fa a aquests debats entre l'home i l'obra?

No hi ha cap solució, evidentment. Georg Lukács, el filòsof marxista, diu

en els seus estudis sobre Balzac que ell era políticament legitimista alhora que també pertanyia als escassos crítics de la França de la Restauració. L'escriptor i l'obra no són sempre idèntics. De vegades, segons Lukács, el valor moral d'un autor té menys importància que la seva obra. El cas de Céline és sens dubte diferent, per tal com es posa ell mateix en escena, fins a confondre's talment amb el narrador en primera persona que ja no el podem separar de la seva biografia. És l'autobiògraf que escup aquest món, és l'únic mitjà, que vomita, que caga el text sense parar, en un procés de creació intuïtiu, sense reflexió, com en una mena de trànsit nascut de l'odi. I això, per expressar l'únic estat de veritat possible per a ell, una veritat evidentment paradoxal i polèmica. Som als anys 30, ell és racista, i el judaisme esdevé la metàfora central del seu odi. En Céline, l'antisemitisme em sembla una mena de vàlvula d'escapatori de tot el seu ressentiment contra pràcticament tothom. Es fa antisemita en un context on la idea d'una raça pura s'escampa pels països nòrdics i anglosaxons. Aquestes idees són avui obsoletes, però formaven part de l'esperit de l'època. També cal recordar que *Nord* va ser escrit molt després de la fi de la guerra, i que es tracta de records transformats, transposats per la literatura.

Però com es pot tractar l'antisemitisme de Céline?

Jo parteixo de la novel·la i crec que és possible mostrar a escena tota mena

de pensaments, com a aspectes de la vida humana. Si no, s'hauria de prohibir tot el que és extrem. Com ja he dit, llavors s'hauria de prohibir el pensament metafísic, ja que de vegades, per citar Goethe, és el Mal qui crea el Bé. Un artista ha de poder prendre decisions intuïtives que han de poder provocar. Quan l'art no provoca, tenim un problema. Dostoievski, Tennessee Williams, Flaubert, Balzac, tots els grans autors ho han fet; si es nega aquest dret a un artista, esdevé "políticament correcte". El que és important, és que algú ha dit que l'art és un món autònom, sense objectiu, que pot induir a l'error, però l'error és allà perquè els altres el puguin contradir, i cal que ho facin. L'art és una cosa estimulante que serveix per posar a prova els valors, a la llum d'aquesta provocació. Es tracta de trobar, en l'esperit del segle de les Llum, el que és veritat. El provocador diabòlic també em sembla important, i per això no m'agrada fer aquesta distinció entre el bo i el dolent, l'home en el sentit pràctic i el teòric. En Céline, tot es barreja i això el fa interessant. S'ha de gosar veure la quantitat de mal que es pot amagar en un ésser humà.

La solució ha estat tallar passatges als textos portats a escena?

Crec que quan es fa una adaptació teatral no cal ni corregir ni millorar, això em resulta carregós. Avui en sabem més gràcies a les ensenyances de la Història. A mi sempre em sembla important "comprimir" el que es troba a la novel·la, mantenint el cos-

tat excessiu de l'obra, que per a mi és un mirall fidel d'aquells últims mesos de la guerra a Alemanya vistos per un estranger. No només perquè ell era francès, sinó perquè no li aradava gaire aquella Alemanya.

Quan Ernst Jünger va trobar Céline i van discutir sobre els jueus, Céline va dir: "però si té baionetes, ¿no sap què fer amb els jueus?" amb una franquesa tal que va xocar a Jünger, força més discret. Com a bon oficial, sabia perfectament fins on podia arribar, calculava sempre el que anava a dir, contràriament a Céline, que provenia d'una capa social inferior i era molt més anarquista. i deia les coses de manera espontània. Per a mi, Jünger era molt més oportunista.

Com es pot traduir en teatre aquesta llengua escrita que es vol oral?

El que m'interessa és transposar la llengua de Céline, d'aquest autor que va aconseguir combatre l'academicisme al cor de la història literària francesa. Escrivint tal com es parlava, va inventar una llengua artificial, sobre una base oral i, per tant, teatral. Cal transposar això al teatre, per tal que la llengua morta torni a ser viva, i mostrar la complexitat dels diferents nivells de realitat, amb tots els mitjans a disposició, com el cinema o la música. Igual que feia Céline, que va escriure un guió per a una pel·lícula d'animació, amb cançons i ballets. Vull explorar totes les possibilitats que ofereix l'art dramàtic per representar un ésser humà i mostrar un artista en moviment, en el procés de fabricar la

seva obra d'art. Céline m'interessa molt com a revolucionari entre la literatura i l'art teatral. Per acostar-se encara més a la seva llengua, convé esgotar tots els recursos de l'art dramàtic, com la dansa, les seqüències filmades, els elements pictòrics. Però naturalment, mai no podrem donar més que una impressió d'aquesta descripció de l'apocalipsi. També hi ha l'explosió de la llengua, els punts suspensius. La destrucció de la sintaxi... Crec que aquest estil eruptiu, aquesta escriptura subjectiva, s'acosta molt més a la veritat i al que realment va passar que no les cròniques històriques oficials.

Com ha construït el text de la peça?

Treballo sempre de la mateixa manera. A partir de la novel·la escric una mena d'argument que proporciona un fil vermell, després a la posada en escena treballo el text i creem un vestit a mida. Dono frases als actors, però sempre a partir d'una situació base. Què es fa en un vagó de tren quan s'acava de matar un porc per rostir-lo, quins pensaments descriptius o filosòfics succeeixen en aquell moment, quins són els seus elements verbals i els no verbals. Sempre és interessant mostrar la paradoxa: un home fa alguna cosa i, o bé la seva part inferior o bé el seu cap tenen altres desigs. A la novel·la, fins i tot a les situacions més difícils l'home continua sempre fent alguna cosa, es protegeix de la pluja, menja, es posa nostàlgic, té un desig d'evadir-se de la realitat, igual que la dona, que es

posa a ballar. Quan Bébert necessita llet, això es converteix en l'assumpte més important del món, mentre prop seu hi ha gent que es mor. Podem veure gent sagnar fins a la mort o cremar éssers vius però en aquell moment el gatet és més important. Si és una reacció sense cor, també és completament humana, perquè els homes pensen primer en la supervivència del seu ambient més pròxim. Un s'ha de deixar portar per aquestes situacions. Treballo sempre d'una manera paradoxal. En mi, les converses o el relat no segueixen sempre una lògica, no hi ha una estructura clàssica de desenvolupament d'un relat on A condueix a B. Aquí hi ha la paradoxa de la llengua de Céline, les seves ruptures, els seus petits punts suspensius que signifiquen que no val la pena de continuar la frase, que "vostè ja sap bé el que vull dir, tinc massa pressa no necessito formular la meva pròpia literatura"; què cada cop de ploma ja és un exés, que s'ha d'anar més ràpid cap al pròxim esdeveniment, que he de continuar corrent, volent córrer. Aquesta energia és la d'un guerrer que es precipita cap a la pròxima acció. Tot això m'és molt pròxim i quan treballem amb els actors, anem veient amb què ens quedem, i és només aleshores quan fem la selecció.

A la seva novel·la, Céline parla de 1944-45, però escriu des de la França de 1960, fent referències a la seva vida de 1960, en un constant anar i venir entre aquest moment i el que va viure el 45. És per provar que

continua estant perseguit quan els altres ja no ho estan? Això formarà part de l'espectacle?

Céline mor el 2 de juliol de 1961 a la tarda, aquell mateix matí havia donat el manuscrit de *Rigodon* al seu editor. Pràcticament tot artista se sent perseguit, oprimat, mal entès, maltractat. Céline creia, veritablement, que rebria el Premi Nobel de la Pau perquè havia treballat en una idea literària l'aproximació de França i Alemanya sobre noves bases després de la guerra! Segons ell, també hauria merescut el Premi Nobel de Literatura per *Voyage au bout de la nuit*, Aquesta paranoia permanent, aquest sentiment de persecució és, per a un artista, el salari del seu do al món. Un bon artista és observat de prop, és comentat, i ha de ser corromput

als estats totalitaris. El qui quanya molts diners i té molt èxit, ha de desconfiar i dir-se que hi ha alguna cosa rara en això. També ha de ser paranoic fins a un cert punt, per tenir el reflex de tornar ràpidament enrera per mirar què hi ha. La paranoia de Céline, que l'empeny a través d'Alemanya, ha d'aparèixer, evidentment, en una adaptació de *Nord*. Però no s'ha d'oblidar que la paranoia el protegeix també contra la resta de les coses, perquè res pugui atrapar el seu petit món fet de la seva dona, el seu gat i Le Vigan. La paranoia ha de ser presentada com una qualitat que permet no tenir ressentiment i adaptar-se al que succeeix. L'artista ha d'adaptar-se al que l'envolta i desconfiar-ne, la qual cosa de vegades pot conduir a una paranoia aguda que és imprescindible tractar en aquesta adaptació. ■

NORD

de LOUIS-FERDINAND CÉLINE
adaptación y dirección FRANK CASTORF
VOLKSBUHNE AM ROSA-LUXEMBURG PLATZ

NORD

Una gran guñolada de Frank Castorf
según Louis-Ferdinand Céline
dunja amaszus

Hace quince años, cuando Frank Castorf tiene su primer encuentro con la novela *Nord*, se interesa enseguida por ella: encuentra a un escritor que no solamente presenta la caída del Tercer Reich desde el punto de vista objetivo de un crítico e historiador, sino que describe la catástrofe desde el propio interior. Céline, que en el año 1932 había hecho furor con su debut como novelista *Voyage au bout de la nuit*, en el periodo de entreguerras todavía publica cuatro panfletos anticomunistas y antisemiticos que tienen un gran éxito comercial, y huye de Francia en 1944, al final de la ocupación, acompañado de su mujer, la discreta bailarina Lucette, del amigo actor Le Vigan y del gato frugal Bébert. Durante su marcha por Europa, huyendo a través del Tercer Reich que se hunde, Céline se detiene en las marismas de Brandeburgo. En la localidad que él denomina Zornhof presta servicio como médico y promete al ministro de Sanidad, llamado Harras, que le escribirá una memoria médica. A cambio, él le da protección. Y acceso a sus provisiones de licor, champán y cigarrillos.

La posición de Céline como colaboracionista exasperado todavía lo hace más interesante como cronista, aun cuando no se ajusta demasiado a la verdad. En el silencio literario que se crea cuando los autores alemanes supervivientes al exilio no pueden presenciar directamente la caída del Tercer Reich, mientras los otros callan por vergüenza, espanto o temor a los posibles perjuicios que sufrirán, Céline berrea y reniega sin reprimirse nada durante su retirada a través de Alemania, expresa su ira contra los bombardeos, contra sus protectores y contra los que lo persiguen. Si en general gusta cultivar la memoria histórica con los documentales en blanco y negro de cada anochecer, o Hitler es caracterizado de abuelo pop con malas compañías y se establece como marca, el debate con el agresivo Céline, en cambio, no puede desembocar automáticamente en la demonización o la sátira de los actos de los dirigentes nazis al margen de la actitud de la población.

En la adaptación de la novela *Nord*, Frank Castorf pone en escena en forma de gran guñolada la rabia de Céline, los relatos rasgados, los saltos de un argumento que a duras penas se reconoce, con el que el

autor crea rápidamente todo un laberinto cuentas de un drama por partes. Los actores afirman o niegan su existencia de un modo fragmentario. Nadie quiere ser Céline. Sin hacer reinterpretaciones psicológicas de los personajes principales del Tercer Reich, Castorf utiliza la observación psicológica de los campos de batalla de Céline como un folio a través del que se dibuja la forma de las congojas humanas durante la guerra. La sobre-presión que se crea cuando el sistema todavía se mantiene medianamente en pie y los excesos de los déspotas perdedores son el último testigo de su existencia, se descarga en la puesta en escena de los diferentes modos de sobrevivir a la catástrofe, el encuentro de prisioneros de guerra polacos, rusos y franceses con habitantes de un pueblo, gente de las SS y colaboracionistas que buscan protección.

En palabras de Castorf: *“En medio de las horribles condiciones extremas de la destrucción, Céline crea la conciencia de una Europa en descomposición, al margen de jerarquías estatales o militares. Hoy parece que vivimos en armonía con muchos países europeos, pero nos podemos preguntar en qué se basa la calidad común de esta Europa que Céline, en Nord, retrata en negativo como un presentimiento, y en qué consiste la realidad europea.”*

Traducción del alemán:
Carme Gala.

ENTREVISTA CON
FRANK CASTORF
jean-françois perrier

Está montando Nord de Louis-Ferdinand Céline. ¿Utilizará también otros textos del autor?

Sólo hemos obtenido los derechos para *Nord*, y nos comprometimos a no interpretar de manera contraria a la voluntad del autor, lo que en mi caso sería de temer. Lo que me interesa en realidad es la trilogía *D'un château l'autre, Nord y Rigodon*, tres novelas en las cuales Céline describe el final del Reich alemán.

La historia de Nord de Louis-Ferdinand Céline es la de un exilio a través de una Alemania derrotada. ¿Se ha interesado por el viaje de Céline o por la imagen que da de esa Alemania en ruinas?

Leí este relato de viaje por primera vez hace 15 años, por azar. Me cautivó enseguida ya que Zornhof, el lugar donde Céline se encuentra, se sitúa a 50 kilómetros de Berlín, donde yo vivo. He aquí alguien que nos describe, no sólo el final, el apocalipsis de cierta Alemania, sino también de cierta Europa, la de los cola-

boradores plegados en Alemania. Esta descripción está hecha no desde el punto de vista crítico, sino íntimo, de un individuo que la vivió. Este apocalipsis tiene algo sorprendente, porque estos fragmentos, estos esbozos tan extremadamente precisos desde un punto de vista naturalista, dan una impresión casi surrealista, reflejan la Historia desde más cerca y de manera más “verdadera” que cualquier “relato objetivo”. Hago aquí un paréntesis sobre una película alemana, *La caída (Der Untergang)*, realizada en 2004 y en la que Bruno Ganz interpreta a Hitler. Esta película describe los últimos días del Führer. Es como una obra de “teatro de cámara” grabada, histórica pero totalmente apolítica. Se ve a un anciano histérico en un búnker. Es el único personaje que tiene sentimientos humanos, pero se llama Adolf Hitler. En el fondo, sentimientos de compasión por él porque está rodeado de arribistas, de oportunistas, de gente ávida de ganancias, que sólo tienen cualidades negativas, y construimos así una imagen de Hitler totalmente apolítica y an-histórica, quiero decir históricamente falsa. Cuando Hollywood produce una película como ésta, no importa; pero cuando lo hace Alemania, sí. La caída no tiene lugar en esta película sino en *Nord*, en escenas ficticias, oníricas, vividas, reinterpretadas con lo que llamamos unos medios extremadamente naturalistas que nos llevan a una visión surrealista y a través de los cuales se da una imagen mucho más verídica, más justa de esta caída de Alemania y de Europa. A menudo pienso en la novela de Voltaire, *Candide*, que ocurre en un castillo que me recuerda el de Zornhof o el de Sigmaringen. Pero si Voltaire parte de la sentencia de Leibnitz para quien el mundo es “el mejor de los mundos posibles”, para Céline es el peor de los mundos posibles el que está descrito. Como en *Candide*, hay una especie de inventario de una situación, pero que es diametralmente opuesta.

¿Podemos decir que Céline, al ser escritor, tenía una visión más justa que en un relato histórico puro?

Céline es un artista que huye a Alemania y describe esta caída observando desde abajo, desde el bando de los fugitivos, de los trabajadores enrolados por fuerza para las fábricas alemanas, de los soldados SS atrapados en la debacle, de los prisioneros de guerra, una descripción tal que no se encuentra en ningún relato de la literatura alemana. Céline es este monstruo vomitando literatura, el artista que, en una situación extrema, se arroja la libertad de vivir como quiere, el derecho a decirlo todo, y que capta una apro-

ximación psicopatológica de las cosas, enunciando lo que siente, todo tipo de cosas que no podemos medir forzosamente con el mismo rasero de las categorías éticas y morales de hoy, sobre todo a través de lo políticamente correcto que los Estados Unidos nos imponen. Este artista traspone las cosas en un campo de provocación que me parece muy importante hoy en día, en un momento en que los artistas muy a menudo se han vuelto políticos, estrategas, y ya no son seres que captan los eventos de manera fisiológica. Pero Céline también era médico, y diagnosticaba al momento, escupía inmediatamente el relato (de hecho, Gottfried Benn le llamó “el vomitón”), era un médico que hacía literatura de un modo fisiológico. Ve esta Alemania con los ojos de un extranjero repletos de odio contra todo, alemanes incluidos. Cruza este país de manera absurda, en trenes que no funcionan, que están parados, bombardeados (cuando viaja de Baden-Baden a Hamburgo via Berlín para llegar finalmente a Sigmaringen donde se reúne con el gobierno de Vichy en exilio). Se podría pensar que todo se reduce a este pequeño universo donde se desplaza como en una pesadilla. Pasa algunos meses en diferentes lugares para llegar por fin a su amada Dinamarca donde constata, una vez más, que allí la gente es peor que los alemanes, según él el peor pueblo de la tierra.

En Nord, Céline es a la vez cronista y novelista, establece una crónica de Alemania pero todo lo que dice está puesto en relación con su propia historia; se pone en el centro de la Historia. Se plantea como víctima de ésta, siendo actor y espectador de este teatro. ¿Lo que le interesa es el personaje de Céline que se escenifica en medio del apocalipsis?

Este tema es sin duda muy explosivo y muy controvertido porque la descripción de los eventos se sobrepone a su biografía. Cuando llega a Alemania, país que conoce bien, lo otea como en una vivisección. Opera la herida en cierto modo en carne viva, y es muy doloroso para todos los que le rodean pero también, naturalmente, para él. Porque él también está bombardeado o controlado por las SS. Aprovecha para expresar su odio patológico contra todo, incluido Hitler, al que odiaba y que para él era probablemente “peor que los judíos”. Se mueve en un ámbito antisemita que no es el antisemitismo de los nazi sino mucho más ampliamente un racismo puro y simple, que compartían muchas personas de esa época. Me interesa ver cómo se puede “operar” sin escrúpulos como lo hace el doctor Destouches. Alfred Döblin,

médico también, lo criticaba diciendo que Céline era un hombre que describía los eventos del mundo sin corazón y con mucho cinismo. También podemos referirnos a Dostoyevski cuando trata el tema del exilio. Céline era un artista en una situación extrema, como muchos escritores de los años 30-44, pero a diferencia de muchos otros, se escenificó a sí mismo y se estilizó como un marginado, hasta su muerte, de manera muy consciente. La principal meta de mi trabajo es intentar trasladar de manera adecuada la novela biográfica de esta Alemania a sangre y fuego en una adaptación para el teatro. Esto es lo que me interesa.

Su teatro está hecho para el aquí y ahora. ¿Qué puede aún concernirnos en esta novela o, más ampliamente, en la trilogía alemana? ¿De qué manera una visión histórica de Alemania en 1944-45 le interesa ahora?

Como decía antes, es como si una imagen negativa de Europa estuviera construida en esta novela, cierta Europa en la que quizás vivimos ahora. En *Rigodon* por ejemplo, hay una metáfora central a través de estos trenes que cruzaban Alemania. ¿Cómo podemos mostrar Europa en estos vagones de trenes en marcha en los que se encuentran mariscales alemanes, gente de Letonia, de Rumania, de Francia, de Noruega, gente de toda Europa que creyeron en la idea de cierta Alemania nazi y de cierta Europa bajo dominación alemana? Es una visión de Europa como la que vivimos ahora, bajo otra forma, por supuesto. En condiciones extremas, terribles, en la destrucción emerge repentinamente la consciencia de cierta Europa unida, de la cual tomamos consciencia hoy. Céline crea esta consciencia fuera de una jerarquía estatal o militar impuesta, en medio de la disolución. Cuando en *Rigodon* unas mujeres letonas invaden el vagón de un mariscal alemán, lo expulsan y se instalan con sus hijos, se apoderan de sus bienes, lo que nos parece históricamente imposible porque siempre pensamos que hubo un orden nazi rígido que funcionó hasta la capitulación de mayo 1945. Céline describe la disolución de esta Europa en esa Alemania que se desmorona. El tema es omnipresente con personajes que llegan de todas partes y que paradójicamente se odian. Céline describe esto con un trasfondo de Alemania en descomposición. Hoy parece que vivimos en armonía con muchos países europeos, pero podemos interrogarnos sobre lo que tenemos en común, sobre la calidad de esta Europa y su realidad.

La imagen positiva que tenemos hoy de Europa es en *Nord* una imagen negativa que aparece casi como una especie de

presentimiento. Curiosamente, la presencia europea era mucho más fuerte en esta época en Alemania de lo que la Historia oficial cuenta, y me interesa mucho. Hombres de todas naciones erraban a través de las ciudades alemanas y necesitaban comer, hacer el amor, intentaban sobrevivir en esta antecámara del infierno. En el mismo momento, en 1945, Hitler decía a Martin Bormann, su secretario, que él era “la última posibilidad de Europa”, pero hubiera debido añadir que la malogró completamente. Era la “última posibilidad” en la medida en que en 1938, en los acuerdos de Munich, ingleses y franceses, después de la terrible experiencia de la Primera Guerra Mundial, se retiraron de toda política agresiva de confrontación. Dijeron que dejaban todo el espacio Este-europeo incluyendo los Balcanes, a los alemanes, y establecen así una política europea que hubiera podido ser dominada por los alemanes durante décadas. Pero esto nunca interesó a Hitler, que no era capaz de dar una verdadera constitución al Reich sin hablar de una constitución europea para esa parte de Europa del Este. Sobre este tema hay una novela inglesa, *Fatherland* de Robert Harris, que describe lo que hubiera podido ocurrir si Hitler hubiera ganado la guerra con Europa bajo dominación alemana. Es en este sentido que su constatación de Europa estaba efectivamente anclada en la realidad, pero que él mismo la destruyó.

Es verdad que muchos colaboradores franceses se alistaron en nombre de “la nueva Europa”. ¿Dice que a Céline no le gustaba Hitler?

Sí, no creo que Céline de verdad apreciara a Hitler, sino que representaba para él el político que podía proteger cierta Europa, la que Céline deseaba. Para él, el Judío era la metáfora de todas las amenazas extranjeras, que también utilizó para hablar de los “amarillos” o de los “negros”. Hitler probablemente parecía ser una especie de protector en su visión del mundo racista, más que un hombre admirado o amado. Céline opinaba al final que era un hombre muy timorato al juzgar por los medios de los que disponía para exterminar a sus enemigos.

En Nord hay una cantidad enorme de personajes. ¿Cuáles son los que ha elegido conservar y cómo tratará este desfile? Sobre todo el gato Bébert, omnipresente.

Efectivamente el problema del gato se plantea en el teatro ya que no podemos adiestrarlo o domarlo. Bébert es, en efecto, un verdadero personaje; en su cesta, debajo de él, están las armas, los

pasaportes. Céline habla por medio de Bébert, que representa lo que el autor a veces hubiera querido ser, a saber un animal que siempre logra arreglárselas. La figura literaria de Bébert es una especie de doble de Céline. Los personajes principales son el actor, Le Vigan, que habla muy poco, lo que es raro para un actor, su mujer, la señora Destouches, que tampoco habla mucho, y el gato, ¡que evidentemente no habla nada! Y también está Céline, que llena el espacio. La configuración central es apasionante: una mujer bailarina que apenas si habla en ninguna de las tres novelas, un actor taciturno, un gato, y, en medio, un médico artista y escritor que grita, escupe, gime, vomita textos sin parar. También están muchos otros personajes que representan a “los demás”. No es una mera adaptación porque se trata de hacer que nazca una y otra vez este mundo que propone *Nord*.

El viaje de Céline y de sus compañeros no lleva a cruzar muchos lugares, de Baden-Baden hasta Hamburgo, pasando por Berlín para llegar a Sigmaringen con el gobierno de Vichy en exilio. ¿Cómo representar todos estos sucesivos lugares en un escenario de teatro?

Es esta la dificultad. La metáfora central en el escenario será la de un vagón de tren. Representa el movimiento permanente de los que cruzaron Europa en su totalidad, huyendo, hasta el frente, hacia Auschwitz, viviendo a veces dentro de estos vagones. Es la metáfora que haremos moverse en el escenario en un solo decorado. Cuando pienso en este tiempo de guerra, son estas imágenes de tren las que me aparecen; las relaciones entre Auschwitz y los ferrocarriles alemanes, cuyos directores sabían lo que ocurría. Intentamos hacer aparecer estas estaciones, Baden-Baden, Zornhof o Berlín, con este vagón, como una historia que nace de la propia lógica del objeto “tren”, como una caja de Pandora que regurgita a la gente, a las situaciones de la novela, siempre alrededor del cuartel central. Y también está la señora Destouches, que ensaya su baile en situaciones muy extremas. Porque el baile tiene importancia y por eso me interesan los ballets de Céline, que me gustaría integrar a mi montaje (ballets que propuso en el mundo entero, incluso en su viaje a Rusia en los teatros de Leningrado). En este vagón de tren, una reconstitución exacta de un verdadero vagón, funciona como un armario mágico de donde salen todas esas historias. En *Rigodon*, Céline describe a un soldado que debe pedalear en una especie de bicicleta para que funcione un generador eléctrico, un disposi-

tivo que desearía tener en el escenario para iluminar el interior del vagón, como un mundo independiente que evocaría Baden-Baden o Zornhof. Es un poco el mundo de Céline que va desplazándose a través de Alemania. En Zornhof está el castillo de la familia Zieten; el edificio fue un hogar para niños en la RDA y ahora está en ruinas, se sitúa enfrente del de una antigua familia aristocrática rusa, los von Leiden, la misma familia que ganó el proceso contra Céline para que cambiara su nombre en la novela, cuyo castillo fue enteramente renovado con la ayuda de la Unión Europea. Hemos grabado imágenes de estos dos lugares que integraré probablemente en la puesta en escena para evocar a los que Céline frecuentó. También encontré a testigos que le conocieron, y quiero integrar estas referencias, trabajar sobre las fronteras entre ficción y realidad. Me interesa mucho.

La descripción realizada por Céline de los bombardeos, tanto en *Nord* como en *Féerie*, son unos momentos increíbles que corresponden también a sus recuerdos de la Primera Guerra Mundial, y son tratados como verdaderos espectáculos terroríficos donde todo el mundo salía para ver el incendio de Berlín. ¿Puede eso llevarse al teatro?

Podemos intentarlo, por supuesto. Y ciertamente aparecen como fuegos artificiales, o conciertos de tambores; y es que hay algo como artificial cuando –en Zornhof– ven pasar los bombarderos y escuchan lejanamente las detonaciones. Lo que es interesante en Céline es que las escenas de horror tienen siempre algo de ferocemente cómico, así como las escenas cómicas tienen un sabor trágico. Es muy moderno y muy vehemente al transgredir las convenciones. Los bombardeos son en cierto modo elementos casi musicales de estructuración, son un *leitmotiv* reiterativo que trataremos de transponer a escena.

¿Pero Céline no establece aproximaciones entre estos bombardeos y la Primera Guerra Mundial para poder presentarse como una víctima?

Sí, en efecto. Incluso decía a veces que tenía una bala en la cabeza. Siempre tuvo una concepción muy amplia de la verdad con la cual era muy poco escrupuloso. Pero a través de la mentira era más próximo tal vez a ella que otros. Creo que lo único que interesa a Céline en el ser humano es el sufrimiento, y él mismo lo escribió “*la única cosa que me interesa, es el hombre que sufre*”. El sufrimiento, la enfermedad, la muerte, pero también la animalidad. Y en la mujer, la belleza. **Paradójicamente en *Nord* ya hay un aspec-**

to teatral. ¿Acaso Céline no es como un director de escena que organiza los acontecimientos en un escenario, y los personajes como actores?

Sí, hay situaciones muy teatrales. Es semejante a los ballets que introdujo en *Bagatelles pour un massacre*, donde ya no escribe texto sino didascalías, que especifican lo que debe hacerse. Está, por ejemplo, esa escena donde, vestido con una chaqueta de paracaidista inglés, es tomado por enemigo por miembros de las Juventudes Hitlerianas y Le Vigan, que lo reconoce como colaborador francés, le salva la vida. Hay situaciones altamente dramáticas, y que quizá son totalmente imaginadas, como su huida a través de los tejados en Copenhague, que hace pensar en la evasión de Casanova sobre los tejados de Venecia. Creo que tiene miedo de la abstracción, de caer en ese academicismo que tanto combatió. Cuando ve algo, lo trata inmediatamente, lo que es muy próximo al trabajo teatral, como los “teatros científicos” de principios del siglo, o como lo hacía el doctor Charcot en el hospital de Salpêtrière en París. Creo que viene de esta tradición. Es también muy próximo al cine, y por otra parte es una pena que sus novelas –por razones políticas ciertamente– hayan sido tan poco adaptadas al cine.

Usted sabe que representar a Céline en Francia es muy delicado a causa de sus posturas totalmente antisemitas, particularmente en sus panfletos. Cuando recientemente se anuló una pieza de Handke en la Comédie Française se volvió a hablar mucho sobre ello. ¿Cuál es su posición en relación a estos debates entre el hombre y su obra?

No hay solución, por supuesto. Georg Lukács, el filósofo marxista, dice en sus estudios sobre Balzac que era políticamente legitimista aún cuando también formaba parte de los pocos críticos de la Francia de la Restauración. El escritor y la obra no siempre son idénticos. A veces, según Lukács, el valor moral de un autor tiene menos importancia que su obra. En Céline es, por supuesto, diferente porque él mismo se pone tanto en escena, que lo confundimos con el narrador en primera persona de su obra, sin poder separarlo de su biografía. Es el autobiógrafo que escupe este mundo, único médium que sin cesar vomita, defeca ese texto, en un proceso de creación intuitivo y sin reflexión, como en una especie de trance generado por el odio. Y todo ello para expresar el único estado de verdad posible para él, una verdad evidentemente paradójica y polémica. Estamos en los años treinta, él es

racista, y el judaísmo se convierte en la metáfora central de su odio. En él, el antisemitismo me parece un exutorio de todos sus resentimientos contra casi todo el mundo. Se vuelve antisemita en ese contexto donde la idea de una raza pura se difunde en los países nórdicos y anglosajones. Esas ideas son hoy obsoletas, pero formaban parte del espíritu de la época. Hay que considerar también que *Nord* ha sido escrita después del final de la guerra, y que se trata de unas memorias transformadas, transpuestas por la literatura.

¿Pero cómo tratar el antisemitismo de Céline?

Parto de la novela, y creo que se puede llevar a escena todo tipo de pensamientos como aspectos de la vida humana. Si no, habría que prohibir todo lo que es extremo. Así –como ya he dicho antes–, habría que prohibir entonces el pensamiento mefistofélico, porque a veces, por citar a Goethe, es el Dolor el que crea el Bien. Un artista debe poder tomar decisiones intuitivas que deben ser capaces de provocar. Cuando el arte no provoca, tenemos un problema. Dostoyevski, Tennessee Williams, Flaubert, Balzac, todos los grandes autores lo hicieron, y si se le quita ese derecho a un artista, se convierte en “políticamente correcto”. Lo que es importante aquí, es que alguien dice que el arte es un mundo autónomo, sin finalidad, lo que puede inducir al error, pero el error está allí para que otros puedan contradecirlo, y deben hacerlo. El arte es algo estimulante que sirve para experimentar los valores al aliso de esta provocación. Se trata de encontrar, en el espíritu del siglo de las Luces, lo que es verdad. El provocador diabólico me parece tan importante, por lo que no me gusta hacer una separación entre lo bueno y lo malo, el hombre en sentido práctico y en el sentido teórico. Ambas cosas se mezclan en Céline y es lo que lo hace interesante. Hay que atreverse a ver la cantidad de mal que puede esconderse en un ser humano.

¿La solución ha sido cortar pasajes en los textos llevados a escena?

Creo que cuando se hace una adaptación teatral no hace falta ni corregir, ni mejorar, eso resulta fastidioso. Hoy sabemos más gracias a las enseñanzas de la Historia. Lo que a mí me parece importante es “comprimir” lo que se encuentra en la novela, manteniendo el lado excesivo de la obra, que para mí es un fiel espejo de esos últimos meses de la guerra en Alemania, vistos por un extranjero. No sólo porque él era francés, sino por-

que no gustaba mucho de esa Alemania. Cuando Ernst Jünger encontró a Céline y discutió sobre los Judíos con él, Céline dijo: “*pero si tiene bayonetas ¿no sabe qué hacer con los judíos?*” con tal franqueza que chocó a Jünger, más hastiado y más discreto. Como buen oficial sabía exactamente hasta dónde podía ir, calculaba siempre lo que iba a decir, contrariamente a Céline que procedía de una capa social inferior y era mucho más anarquista, y decía las cosas de manera espontánea. Para mí, Jünger era mucho más oportunista.

¿Cómo se puede convertir en teatro esa lengua escrita que se pretende oral?

Lo que me resulta interesante es transponer la lengua de Céline, de este autor que consiguió su combate contra el academicismo en el seno de la historia literaria francesa. Escribiendo tal como se habla, inventó una lengua artificial sobre una base oral, y por tanto teatral. Hay que transponer esto en el teatro, con el fin de que la lengua muerta vuelva a ser viva, y mostrar la complejidad de los diferentes niveles de realidad, con todos los medios a disposición, como el cine o la música. Igual que Céline cuando escribió un argumento para una película de animación con canciones, ballets. Quiero explorar todas las oportunidades ofrecidas por el arte dramático para representar a un ser humano y mostrar a un artista en movimiento en el tránsito de producir su obra de arte. Céline me interesa mucho como revolucionario entre la literatura y el arte teatral. Para aproximarse lo más cerca a su lenguaje, hay que agotar todos los recursos del arte dramático, como el baile, las secuencias filmadas, los elementos pictóricos. Pero naturalmente no podremos dar nunca sino una mera impresión de ese escenario apocalíptico. Hay también un estallido de la lengua, los puntos suspensivos. La destrucción de la sintaxis... Creo que ese estilo eruptivo, esa escritura subjetiva, se acerca mucho más a la verdad de lo que realmente pasó que las crónicas históricas oficiales.

¿Cómo ha construido el texto de la pieza?

Trabajo siempre de la misma manera. A partir de la novela escribo una especie de argumento que proporciona un hilo rojo, luego en la puesta en escena trabajo en el texto y creamos un traje a medida. Doy frases a los actores, pero siempre a partir de una situación de base. Qué se hace en un vagón de tren cuando se acaba de matar a un cerdo para asarlo, qué pensamientos descriptivos o filosóficos suceden en este momento, cuá-

les son sus elementos verbales y los no verbales. Siempre es interesante mostrar la paradoja: un hombre hace algo y, o bien su parte inferior o bien su cabeza, hacen o quieren otra cosa, tienen otros deseos. En la novela, incluso en las situaciones más difíciles, el hombre sigue siempre haciendo algo, se protege de la lluvia, come, se vuelve nostálgico, tiene el deseo de abstraerse de la realidad, igual que la mujer, que se echa de pronto a bailar. Cuando Bébert necesita su leche, eso se convierte en el asunto más importante del mundo, mientras que al lado la gente muere. Podemos ver a gente sangrar hasta la muerte o quemar a seres vivos, pero en ese momento el gatito es más importante. Si es una reacción descorazonada, también es completamente humana, porque los hombres piensan primero en la supervivencia de su ambiente más próximo. Hay que dejarse llevar por esas situaciones. Trabajo siempre de manera paradójica. En mí, las conversaciones o el relato no siguen siempre una lógica, no hay una estructura clásica de desarrollo de un relato donde A conduce a B. Aquí está la paradoja de la lengua de Céline, sus rupturas, sus pequeños puntos suspensivos que significan que no vale la pena de continuar la frase, que “usted ya sabe bien lo que quiero decir, tengo demasiada prisa, no necesito ya formular mi propia literatura”; que cada plumazo es ya exceso, que hay que ir más rápido, al próximo acontecimiento, que debo seguir corriendo, corriendo, correr. Esta energía es la de un guerrero que se precipita hacia la próxima acción. Todo esto me es muy próximo y cuando trabajemos con los actores, veremos con qué nos quedamos, es sólo entonces cuando se hará la selección.

En su novela, Céline habla de 1944-45, pero escribe en la Francia de 1960, con referencias a su vida en 1960, en un constante ir y volver entre ese momento y lo que conoció en el 45. ¿Es para probar que él sigue siendo perseguido cuando los demás ya no lo son? ¿Esto formará parte del espectáculo?

Céline muere el 2 de julio de 1961 por la tarde, y esa misma mañana le dio el manuscrito de *Rigodon* a su editor. Prácticamente todo artista se siente perseguido, oprimido, mal comprendido, mal tratado. ¡Céline creía verdaderamente que iba a recibir el Premio Nobel de la Paz porque había trabajado con una idea literaria en la aproximación de Francia y de Alemania sobre nuevas bases después de la guerra! Según él, también había merecido el Premio Nobel de Literatura por *Voyage au bout de la*

nuit. Este paranoia permanente, este sentimiento de persecución, es para un artista el salario de su don en el mundo. Un buen artista es observado de cerca, es comentado, y debe ser corrompido en los estados totalitarios. El que gana mucho dinero y tiene mucho éxito debe desconfiar y decirse que hay algo de raro en ello. También se "debe" ser paranoi-

co hasta cierto punto, para tener el reflejo de volverse rápidamente hacia atrás para ver lo que hay. La paranoia de Céline, que lo empuja a través de Alemania, debe evidentemente aparecer en una adaptación de *Nord*. Pero no hay que olvidar que esa paranoia lo protege también contra el resto de las cosas, porque nada puede alcanzar su pequeño

mundo hecho de su mujer, su gato y de Le Vigan. La paranoia debe ser presentada como una calidad que le permite no tener resentimiento y adaptarse a lo que sucede. El artista debe adaptarse a lo que lo rodea y desconfiar de ello, lo que lo puede llevar en ocasiones hacia una paranoia aguda, que es imprescindible tratar en esta adaptación. ■