



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Doctorado en Lenguas, literaturas, culturas y sus aplicaciones

Chiens chez Modiano

Análisis interdisciplinar de la representación animal en su obra

Manuel Peris Mir

Director: Prof. Dr. Juan Miguel Company Ramón

Junio 2017

Para Chus, por este “bout de chemin ensemble”.

A mi padre, en la memoria siempre.

El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y que me es familiar. Esta profundidad, en cierto sentido la conozco: es la mía.

George Bataille

ÍNDICE

Agradecimientos.....	13
Resumen	15
1. Introducción y metodología.....	21
2. Je suis un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree.....	27
2.1 Ma mémoire précédait ma naissance: La historia como fermento de una memoria familiar.....	28
2.2 Un chien mal aimé, autobiografía y autoficción.....	50
2.2.1 Mentir vrai.....	51
2.2.2 Matar a la madre para vengar al perro.....	57
3 Les chiens des rêves: Los cuentos de Marcel Aymé como sustrato literario.....	89
4 À la recherche des chiens d’Asnières: Raymond Queneau, su aportación personal y su influencia poética.....	107
5 El perro melancólico: De <i>Lacombe Lucien</i> a <i>Villa Triste</i>	115
5.1 Cuestionar la historia y sus formas de representación cinematográficas...	115
5.2 Matar un petirrojo.....	132
5.3 El dogo melancólico.....	173
6 Livret de chenil: Análisis de <i>Livret de famille</i>	191
6.1 Semejanza/diferencia.....	191
6.2 Víctimas/verdugos.....	193
6.3 Memoria/olvido.....	196
6.4 Acogimiento/abandono.....	200
6.5 Identidad/alteridad.....	202
7 Retrato de joven con perro.....	205
7.1 El efecto oso de peluche y los objetos transicionales.....	205
7.2 Vagabondage, errance, fuite et fugue.....	211
7.3 “Où vont les chiens?”.....	222
8 Retrato de familia con perros.....	225

9	El perro fantasma: <i>Chien de Printemps</i>	233
10	Le chien écran: <i>Accident nocturne</i>	249
	10.1 Un zapato en la chimenea.....	249
	10.2 Culpabilidad y fatalidad.....	257
	10.3 El loro de Modiano.....	259
	10.4 El eterno retorno del perro.....	261
11	Dieu prend-il soin de bêtes?.....	265
	11.1. Avoir été jeunes ensemble et avoir fait en bout de chemin ensemble.....	266
	11.2 Elementos paratextuales: desapariciones y marcas.....	286
	11.3. El cuento y las lecturas de Morris y Beltaïef.....	289
	11.4. Operadores espaciales.....	298
	11.4.1. Les abattoirs, en bordure d'une grande ville.....	299
	11.4.2. Buenos pozos y pozos vertiginosos.....	312
	11.4.3. La Porte de la Croix Jarry et le Carrefour des Sablons.....	317
	11.4.4. El castillo y la galería de los espejos.....	323
	11.4.5. Le Garage de l'Astrobale y otros misteriosos hangares.....	324
	11.4.6. L'octroi et les frontières dans la vie.....	331
	11.4.7. Una oscura cripta: Fossombrone.....	334
	11.4.8 Le ciel limpide.....	339
	11.4.9. Unas praderas fuera del tiempo.....	341
	11.5. El libro y la mirada como objetos mágicos.....	343
	11.6. Los personajes y sus referencias onomásticas.....	349
	11.6.1. Un bœuf nommé Blauve.....	351
	11.6.2. Le chien noir du chagrin.....	354
	11.6.3. Une vache couleur sable nommé Marie Knudsen.....	360
	11.6.4. Los oponentes.....	361
	11.6.5. Otros oponentes.....	363
	11.6.6 Los árboles como adyuvantes.....	365
	11.7. Temáticas y problemas subyacentes.....	353
	11.7. 1. La Colaboración y la condición humana.....	366
	11.7. 2. La identidad.....	368
	11.7.3. La relación con los animales.....	374

12	Mon chien et moi: Los silencios del escritor.....	383
13	Le chien qui pense, la bête qui sente: aproximación a la filosofía y a la poesía de la animalidad en P.M.....	403
14	Un gato en el Nobel Museum.....	419
15	Conclusiones.....	423
16	Anexo gráfico 1.....	433
17	Anexo gráfico 2.....	443
18	Bibliografía y abreviaturas de las obras más citadas.....	461
	18.1. Obras de Patrick Modiano.....	461
	18.2. Narraciones de Patrick Modiano para niños.....	462
	18.3. Otros textos de Patrick Modiano citados.....	463
	18.4. Monografías y estudios sobre la obra de Patrick Modiano.....	464
	18.5. Entrevistas a Patrick Modiano citadas.....	472
	18.6. Artículos periodísticos citados.....	474
	18.7. Filmografía citada.....	475
	18.8. Otras referencias bibliográficas.....	477

Agradecimientos

Además de a mi querido y admirado director de tesis, Juan Miguel Company, quiero mostrar mi agradecimiento a los profesores, Pedro Ruiz Torres, Jaume Subirana, Rafael Tabarés, Joan. B. Llinares, Martí Domínguez, Pablo Ramírez y Evelio Miñano. También, a Juan Manuel Bonet, Denis Cosnard, Josep Ruvira, Christine Comiti, Victoria García Esteve, María Dalli, Víctor Planes, Vicent Martínez Vidal, José Vicente Ballester, Bernardo Peris, Alicia Peris, Guillermo Peris y al tristemente desaparecido Carlos Pérez García. Asimismo, quiero manifestar mi reconocimiento a las bibliotecas de la Universitat de València. Sin sus libros, jamás hubiera podido escribir esta tesis.

Valencia, junio de 2017, cuando se cumplen sesenta años de la muerte de Rudy Modiano y cincuenta años de la desaparición de Françoise Dorléac.

RESUMEN. *Chiens chez Modiano: Análisis interdisciplinar de la representación animal en su obra.*

Más que por un animalismo strictu sensu, la obra de Patrick Modiano se caracteriza por un profundo animalismo latente, en consonancia con una escritura minimalista marcada por la atenuación y por la poética de la ambigüedad.

La investigación desvela cómo los cuentos de Marcel Aymé aportan a su imaginario de lector infantil un mundo en el que los animales viven y dialogan con una pareja de hermanas con las que el pequeño Modiano se identifica junto a Rudy, su hermano pequeño. Los accidentes que sufrieron dos perros con los que Modiano tuvo relación de niño le hicieron percibir una experiencia de la muerte, que precedió al trauma de la temprana desaparición de Rudy. A la influencia de Aymé se une también la de un Raymond Queneau, gran “animalier” poética y vitalmente, que actuó como mentor del escritor en ciernes.

La investigación pone también el foco en dos animales de juguete que actúan como talismanes, u objetos transicionales, con los que el Modiano niño alivia su soledad en los internados en los que ha sido confinado. Asimismo destaca el rol de compensación de las carencias afectivas familiares que desempeñaron dos perros con los que Modiano vagabundó en su juventud.

El análisis de *Lacombe Lucien* pone de manifiesto la relevancia de la representación animal a lo largo del film en el que aparece la figura de un gran perro melancólico que se prolongará en *Villa Triste*, donde se convierte en un espejo del narrador y en un “voyeur d’ombres”. A partir de *Livret de famille*, los animales se incorporan a la compleja combinación de oposiciones binarias que recorre el conjunto de su obra, especialmente al binomio identidad/alteridad. Y el tema de la caza aparece por primera vez como una metáfora de la persecución de los judíos, en la que además incrusta la figura de un padre representado como víctima, a pesar de haber sido un colaborador.

En su narrativa, la figura del perro es a veces un explorador anímico en el deambular del protagonista de sus novelas por las calles de París, a veces un psicopompo en la búsqueda fantasmagórica de personajes desaparecidos, en ocasiones un doble simbólico del narrador cuando no del hermano muerto e, incluso de ambos, en un sujeto desdoblado que los aúna: *le chien et moi / mon frère et moi*. De forma que la muerte del hermano, y

el temor a ser también él víctima mortal del abandono familiar, se expresan en la autoficción mediante el recuerdo encubridor de la muerte del perro de su infancia. La figura del perro se convierte así en una máscara con la que el autor puede “mentir vrai” y ajustar cuentas con sus progenitores, especialmente con la madre. Además, la decodificación que hacemos del criptograma de la lista de los garajes de *Rémise de peine* vendría a corroborar la hipótesis del profesor Lecarme según la cual los padres dejaron morir a Rudy a causa de una negligencia

En *Dieu prend-il soin des bœufs?*, por un lado se condensan todas las metáforas animales de su obra y por otro, el sujeto desdoblado se unifica en un definitorio sobrenombre: le chien noir du chagrin. El estudio comparado de este cuento con *La femme pauvre* de Léon Bloy nos ha permitido descubrir la profunda influencia de su animalismo en Modiano. Asimismo, la investigación demuestra que en su obra la idea poética de la figura del perro encarnando almas errantes, tiene su origen en la leyenda sobre Charles Cros –que creía que su perro llevaba el alma de Baudelaire– y en la influencia de algunos poemas del propio Cros y de Tristan Corbière. La tesis demuestra finalmente la influencia en Modiano de la simbología animal de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* y de la octava de las *Elegías de Duino*, de Rainer María Rilke.

PALABRAS CLAVE: Patrick Modiano, Rudy Modiano, perro, animalismo, representación animal, identidad, alteridad, autoficción, Marcel Aymé, Léon Bloy, Charles Cros, Rainer María Rilke.

RÉSUMÉ *Chien chez Modiano : Analyse interdisciplinaire de la représentation animale dans son œuvre.*

Plutôt que par un animalisme à proprement parler, le travail de Patrick Modiano se caractérise par un profond animalisme latent, conformément à une écriture minimaliste marquée par l’atténuation et la poésie de l’ambiguïté.

La recherche révèle comment les contes de Marcel Aymé apportent à son imaginaire d’enfant lecteur un monde dans lequel les animaux vivent et dialoguent avec deux sœurs auxquelles le petit Modiano, ensemble avec son petit frère Rudy, s’identifie. Les accidents subis par deux chiens avec lesquels l’enfant Modiano a eu une relation lui ont fait

percevoir une expérience de la mort, qui a précédé le traumatisme de la disparition précoce de Rudy. L'influence d'Aymé rejoint également celle d'un Raymond Queneau, grand « animalier » poétique et vitalement, qui a agi comme mentor de l'écrivain en herbe.

La recherche met également l'accent sur deux animaux en jouet qui agissent comme des talismans ou des objets transitionnels, avec lesquels l'enfant Modiano soulage la solitude des pensionnats où il a été confiné. On souligne également le rôle de la compensation des carences affectives familiales joué par deux chiens avec lesquels Modiano errait dans sa jeunesse.

L'analyse de *Lacombe Lucien* relève la pertinence de la représentation des animaux tout au long du film dans lequel apparaît la figure d'un grand chien mélancolique, qu'on voit aussi dans *Villa Triste*, où il devient un miroir du narrateur et un «voyeur d'ombres». À partir de *Livret de famille*, les animaux sont incorporés dans la complexe combinaison d'oppositions binaires qui traverse le corps de son œuvre, en particulier le binôme identité/altérité. Et le thème de la chasse apparaît d'abord comme une métaphore de la persécution des Juifs, dans laquelle il intègre aussi une figure du père dépeint comme une victime, en dépit d'être un collaborateur.

Dans sa prose, la figure du chien est parfois un explorateur psychique dans le déambulation du protagoniste de ses romans dans les rues de Paris, parfois un psychopompe dans la quête fantasmagorique pour les personnages manquants, parfois un double symbolique du narrateur et même du frère mort ou des deux en même temps, dans un sujet doublé qui les combinent: le chien et moi / mon frère et moi. Ainsi, la mort de ce frère, et la crainte d'être aussi victime lui-même de l'abandon de la famille, sont exprimés dans l'autofiction par un souvenir-écran de la mort du chien de son enfance. La figure du chien devient ainsi un masque avec lequel l'auteur peut « mentir vrai » et régler ses comptes avec ses parents, en particulier avec la mère. En outre, le décodage qu'on fait du cryptogramme de la liste des garages de *Remise de peine* confirme l'hypothèse du professeur Lecarme selon laquelle les parents ont laissé mourir Rudy à cause d'une négligence. Dans *Dieu prend-il soin des bœufs?*, d'un côté toutes les métaphores animales de son œuvre se condensent, et de l'autre, le sujet doublé s'unifie dans un surnom définitoire: le chien noir du chagrin. L'étude comparative de ce conte avec *La femme pauvre* de Léon Bloy nous a permis de découvrir l'influence profonde de son animalisme dans Modiano. En outre, la recherche montre que, dans son œuvre, l'idée poétique du personnage du chien qui incarne des âmes errantes, a son origine dans la légende de

Charles Cros –qui croyait que son chien portait l’âme de Baudelaire– et l’influence de certains poèmes de Cros même et de Tristan Corbière. La thèse prouve enfin l’influence sur Modiano du système de représentation animal des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et de la huitième des *Elégies de Duino* de Rainer Maria Rilke.

MOTS CLÉS: Patrick Modiano, Rudy Modiano, chien, Modiano, animalisme, la représentation animale, identité, altérité, autofiction, Marcel Aymé, Léon Bloy, Charles Cros, Rainer Maria Rilke.

ABSTRACT: *Chiens Chez Modiano: Interdisciplinary analysis of animal representation in his work.*

More than a strictu sensu animalism, the work of Patrick Modiano is characterized by a deep latent animalism, in consonance with a minimalist writing marked by the attenuation and by the poetics of ambiguity.

The investigation reveals how the tales of Marcel Aymé bring to his childhood reader’ imaginary a world in which animals live and dialogue with a pair of sisters with whom the child Modiano, together with his little brother Rudy, identifies with. The accidents suffered by two dogs with which Modiano had a childhood relationship made him perceive an experience of death, which preceded the trauma of Rudy’s early disappearance. To the influence of Aymé is also united the one of Raymond Queneau, great "animalier" poetically and vitally, that acted like mentor of the budding writer.

The research also focuses on two toy animals that act as talismans, or transitional objects, with which the child Modiano alleviates his loneliness in the boarding schools in which he has been confined. It highlights as well the role of compensation for the family affective deficiencies that played two dogs with which Modiano wandered in his youth.

Lacombe Lucien’s analysis reveals the relevance of animal representation throughout the film in which appears the figure of a great melancholic dog that will be prolonged in *Villa Triste*, where it becomes a mirror of the narrator and a "voyeur d’ombres ". From *Livret*

de famille, animals are incorporated into the complex combination of binary oppositions that runs throughout his work, especially the identity/alterity binomial. And the subject of the hunt appears for the first time as a metaphor of the persecution of the Jews, in which also it inlays the figure of a father represented like a victim, in spite of having been a collaborator.

In his narrative, the figure of the dog is sometimes a psychic explorer in the wandering of the main character of his novels in the streets of Paris, sometimes a psychopompo in a phantasmagoric search for missing characters, sometimes a symbolic double of the narrator or of the dead brother, and even of both, in a split subject that unites them: *le chien et moi / mon frère et moi*. So that the death of the brother, and the fear of being himself also the mortal victim of family abandonment, are expressed in autofiction by the screen memory of the death of the dog of his childhood. The figure of the dog thus becomes a mask with which the author can "mentir vrai" and settle a score with his parents, especially with the mother. In addition, the decoding we do of the cryptogram of the list of the garages of *Rémise de peine* would corroborate the hypothesis of Professor Lecarme, according to which the parents let Rudy die because of negligence.

In *Dieu prend-il soin de bœufs*, on the one hand all the animal metaphors of his work are condensed and, on the other, the splitted subject is unified in a definitory nickname: le chien noir du chagrin. The comparative study of this tale with *La femme pauvre* by Léon Bloy has allowed us to discover the profound influence of his animalism in Modiano. Research also shows that in his work the poetic idea of the figure of the dog incarnating wandering souls has its origin in the legend about Charles Cros –who believed that his dog carried the soul of Baudelaire– and in the influence of some poems of Cros himself and Tristan Corbière. The thesis finally shows the influence in Modiano of the animal symbology of *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* and of the eighth of *Duino Elegies*, by Rainer Maria Rilke.

KEY WORDS: Patrick Modiano, Rudy Modiano, dog, animalism, animal representation, identity, otherness, autofiction, Marcel Aymé, Léon Bloy, Charles Cros, Rainer María Rilke.

Capítulo 1. Introducción y metodología

El objetivo de esta tesis es analizar los usos metafóricos y simbólicos de los perros y otros animales¹ en la obra de Patrick Modiano, así como su presencia en la vida del escritor. En efecto, la figura animal recorre toda la literatura del autor de *Dora Bruder*, incluyendo este relato de no ficción. La presencia de animales es una constante a lo largo de sus treinta novelas; pero también, en uno de sus guiones cinematográficos (*Lacombe Lucien*²); en el único poema que ha sacado a la luz (*28 Paradis*³); en sus tres libros para niños (*Une aventure de Choura*⁴, *Une fiancée pour Choura*⁵ y *Les chiens de la rue du soleil*⁶); en los dos textos de encargo que ha publicado (*Le 21 mars, le premier jour du printemps*⁷ y *Paris Tendresse*⁸); en la obra para bibliófilos, concebida con el pintor Gérard Garouste, *Dieu prend-il soins des bœufs?*⁹ y en la autobiografía de sus primeros años, *Un pedigree*¹⁰.

El título de esta autobiografía, resume la búsqueda identitaria que atraviesa toda la obra de Modiano y que, desde el propio título y las primeras páginas, recurre a los perros como símbolo: “Que l’on me pardonne tous ces noms et d’autres qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree” (*UP* 13). Los dos cuentos para niños de Modiano protagonizados por Choura, un perro antropomórfico, han sido ilustrados por su esposa, Dominique Zehrfuss, autora de las ilustraciones *28 Paradis*, que a su vez ha publicado recientemente una autobiografía de sus años de juventud con el ilustrativo título de *Peau de caniche*¹¹. Esta identificación familiar con los perros se manifiesta también en otros

¹ Fundamentalmente los caballos. Modiano, como buen amante de los perros, muestra poca afección por los gatos, sobre los que sólo hemos encontrado una referencia episódica, cfr. Patrick Modiano. *Voyage de nocces*. Paris: Gallimard, 1990, Folio 1994. (VN) p. 73.

² Louis Malle / Patrick Modiano. *Lacombe Lucien*. Paris: Gallimard, 1974, Folio plus 2008. (LL)

³ Patrick Modiano / Dominique Zehrfuss. *28 Paradis*. Paris: L’Olivier/ Seuil, 2005. (28P)

⁴ Patrick Modiano / Dominique Zehrfuss. *Une aventure de Choura*. Paris: Gallimard, 1986. (ACh).

⁵ Patrick Modiano / Dominique Zehrfuss. *Une fiancée pour Choura*. Paris: Gallimard, 1987. (FCh)

⁶ Patrick Modiano / Zina Modiano. "Les chiens de la rue du Soleil." *Raconte-moi la vie*. Paris: Disney Hachette, 1994.

⁷ Patrick Modiano. "Le 21 mars, le premier jour du printemps." *Elle s'appelait Françoise...* Eds. Catherine Deneuve / Patrick Modiano. Paris: Canal + Editions, 1996. (L21M)

⁸ Brassäi / Modiano. *Paris Tendresse*. Paris: Hoëbeke, 1990. (PT)

⁹ Patrick Modiano / Gérard Garouste. *Dieu prend-il soin des boeufs ?* La Combe-Les Éparres: Éditions de l’Acacia, 2003. (DPSB)

¹⁰ Patrick Modiano. *Un pedigree*. Paris: Gallimard, 2005. (UP)

¹¹ Dominique Zehrfuss. *Peau de caniche*. Paris: Mercure de France, Folio, 2010.

detalles como el hecho de que dos de sus libros¹² estén dedicados a *Douglas*, uno de los perros de la familia Modiano; o en que *Douglas-Douglas* sea el protagonista de *Le chien mythomane*,¹³ el primer libro de Zina Modiano, una de las hijas del escritor. Detalles aparentemente secundarios, pero que, como intentaremos demostrar, revelan aspectos de la vida del escritor y tienen mayor relevancia de lo que en un principio pudiera pensarse.

En cualquier caso, conviene advertir que la figura animal en la obra de Modiano tiene una presencia dispersa, por lo que no puede hablarse de un animalismo strictu sensu, como pondremos de manifiesto a lo largo de esta tesis, sino de un animalismo latente.

Esta expresión atenuada del animalismo (¿podría ser de otra manera en nuestro autor?) es sin duda la razón por la que, a diferencia de otros escritores como Roman Gary, Pierre Michon, Marie Nimier, Patrick Chamoiseau, o Marie Darrieussecq, no haya sido incluido en los primeros estudios sobre la animalidad en la literatura francófona, que empiezan a aparecer en la segunda década de este siglo¹⁴.

El propio Modiano nos ha dejado constancia de ese animalismo atenuado con melancólica añoranza en la novela publicada en las vísperas de la concesión del Premio Nóbel de Literatura. Así, al principio de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*,¹⁵ el narrador dice que el protagonista, un escritor mayor llamado Jean Daragane, desde hacía algún tiempo había reducido sus lecturas a un solo autor: Buffon. Encontraba en ellas mucho consuelo gracias a la limpieza de su estilo y lamentaba no haber sucumbido a su influencia: escribir novelas cuyos personajes habrían sido animales, e incluso árboles y flores... “Si on lui avait demandé aujourd’hui quel écrivain il aurait rêvé d’être, il aurait répondu sans hésiter : un Buffon des arbres et des fleurs” (*PPDQ* 25).

La condición de escritor de Jean Daragane, así como ese nombre y apellido, remiten al propio Modiano por partida doble. Por un lado, porque su nombre completo es Jean Patrick y por otro, porque el apellido se corresponde con el de Kiki Daragane, una joven de la que Modiano estuvo enamorado a los 14 años. Además en *Livret de famille*,¹⁶ obra

¹² *Fleurs de ruine* (FR) y *Accident nocturne* (AN) y por su parte, *L’horizon* (LH) está dedicado a Akako, que reúne todas las cualidades fonéticas para ser un nombre de perro. Patrick Modiano. *Fleurs de ruine*. Paris: Seuil, 1991. Patrick Modiano. *Accident nocturne*. Paris: Gallimard, 2003. Patrick Modiano. *L’horizon*. Paris: Gallimard, 2010.

¹³ Zina Modiano. *Le chien mythomane*. Paris: L’école des loisirs, 2003.

¹⁴ Cfr. Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L’Harmattan, 2011.

¹⁵ Patrick Modiano. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris: Gallimard, 2014. (*PPDQ*).

¹⁶ Patrick Modiano. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977. (*LF*).

en la que los límites entre la autobiografía y la autoficción son particularmente difusos, el narrador dice que conserva entre los regalos que de joven le hizo una amante “l’Histoire naturelle de Buffon dans une très vieille et très belle édition illustrée” (LF 146). Y unas páginas más adelante, cuando visita el destaralado domicilio familiar del quai de Conti, asegura con tristeza “Je pénétrai dans ce qui avait été le bureau de mon père, et là j’éprouvai un sentiment de profonde désolation. Plus de canapé, ni de rideau dont le tissu assorti était orné de ramages grenat. [...] Plus de buste de Buffon au milieu de la cheminée” (LF 165). Y en *Poupée blonde*,¹⁷ su única obra de teatro, el personaje de Félix también echa a faltar “là, sur la cheminée le buste de Buffon” (PBd 92).

El pasaje de *PPDQ*, en el que el escritor se identifica con el naturalista, ha sido comentado con humor por el propio Modiano.

Buffon fait partie des auteurs du XVIIIe dont j’aime la langue limpide. Il personnifie le regret que j’éprouve de n’être pas plus proche des arbres, des fleurs, des animaux. Je suis un écrivain citadin. J’aimerais tellement avoir le talent des grands romanciers russes et anglais pour décrire la campagne, ou celui d’André Dhôtel qui réussit même à la rendre surréelle. J’y vivrais volontiers, mais j’y serais comme un infirme, incapable que je suis de conduire une voiture, de manier un râteau ou de chasser une taupe... [Rires]¹⁸.

Pero el humor no puede esconder que esa nostalgia animal responde a una carencia. Una carencia relacional de la cual, según Desblache¹⁹, las más de las veces nos sentimos culpables. Porque en unos tiempos como los actuales, en los que las tecnologías, las industrias y el mercantilismo tienen una ascendencia creciente, la representación animal evoca el vacío dejado por la desaparición de los animales, recordando en qué medida ellos participan de esta “société vivante”²⁰ de la cual depende nuestro bienestar. Y es que esa

¹⁷ Patrick Modiano / Pierre Le-Tan. *Poupée Blonde*. Paris: P.O.L, 1983. (PBd).

¹⁸ Jérôme Garcin, "Les 10 phrases clés du nouveau Modiano, commentées par Modiano," *L'Obs* 9-10-2014 2014.

¹⁹ Desblache, op cit. p. 31.

²⁰ Raoul Vaneigem. *Pour l'abolition de la société marchande, pour une société vivante*. Paris: Payot, 2002. Cit. por Desblache ibídem.

nostalgia es “inevitable”²¹ en una época en la que, como ha explicado Latour, el fin de la naturaleza significa también el fin de las certidumbres científicas sobre la naturaleza²².

En la literatura académica sobre Patrick Modiano encontramos dos libros, escritos respectivamente por Alan Morris²³ y por Paul Gellings²⁴, que han abordado algunos aspectos de la figura del perro en su obra. También algunos artículos de investigadores universitarios han reparado colateralmente en la cuestión al hilo del análisis de obras específicas²⁵ y uno de ellos ha hecho un primer estudio de la figura del perro en algunas de sus obras²⁶. Sin embargo, no hay ninguna obra que estudie de manera monográfica, transversal y sistemática la cuestión animal en Modiano. Un estudio de estas características permitiría matizar y comprender mejor determinados aspectos de su obra que, aunque ya hayan sido objeto de análisis, merecen ser abordados desde otra perspectiva. Y por otro lado, podría arrojar un poco de luz sobre algunas zonas de sombra en las que se difuminan el aliento poético y el impulso filosófico que impregnan una parte de su obra.

En resumen, el objeto de esta investigación, como dice su título, es estudiar los perros “chez” Modiano, en la doble acepción de la palabra francesa, en su obra y en su casa (familia y amigos), de ahí la extensión del análisis a otras colaboraciones literarias. Ante la constatación de una presencia animal tan constante, rica y variada en la obra de Patrick

²¹ Desblache, op. cit. p. 46.

²² Bruno Latour. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 1999. p. 99.

²³ Alan Morris. *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.

²⁴ Paul Gellings. *Poésie et mythe dans l'oeuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009.

²⁵ Sylvie Robic. "François Dorléac, fantôme modianesque." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Hermann, 2010. Jacques Lecarme. "Variations Modiano (autour d'*Accident nocturne*)."
Lectures de Modiano. Nantes: Cécile Defaut, 2009. Christine Jérusalem. "L'éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, Portrait of the Artist as a young Dog." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Paris: Cécile Defaut, 2009. Claude Burgelin. "De quoi se plaindre? Comment se Plaindre (*Une lecture de La petite Bijou*)."
Lectures de Modiano, Paris: Cécile Defaut, 2009. Claude Burgelin. "Je me suis dit que j'allais me réveiller", lecture d'*Accident nocturne*. "*Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012). Alan Morris. "Texte à images, images de textes : Dieu prend-il soin des boeufs ? de Patrick Modiano et Gérard Garouste." *French Cultural Studies* 23.4 (2012). Laurence Schifano. "Autoportrait du romancier en photographe au chien." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010. Michèle Breut. "Un cirque passe, un tour de passe-passe romanesque." *Patrick Modiano*. Ed. Jules Bedner. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.

²⁶ Guy Neumann. "Aux carrefours de la vie: Le chien dans les romans de Patrick Modiano." *Australian Journal of French Studies* 36.2 (1999).

Modiano, cabe preguntarse ¿por qué? ¿A qué experiencias vitales e influencias literarias responde? Y sobre todo, ¿Cuál es el sentido de la animalidad en Patrick Modiano, qué papel juega en la construcción de su mundo literario, cómo contribuye a su poética y a qué interrogantes filosóficos responde?

El interés de la investigación radica en que la animalidad, estudiada como una cuestión transversal que recorre la obra y la vida de Modiano, puede aportar una perspectiva nueva para acercarnos de manera global al sentido de una narrativa tan compleja como la suya que, página a página, de libro en libro, se construye, deconstruye y reconstruye como las figuras de un caleidoscopio²⁷. Dado que en las obras de Modiano se encabalgan pasajes, personajes y situaciones, rompiendo los compartimentos estancos entre unas obras y otras, de manera que más que terminar por la palabra “fin”, invitan a un “Continuará...”²⁸, se hace necesario en un trabajo como el nuestro contemplar la totalidad de su obra, aunque evidentemente la presencia animal sea más relevante en algunas de ellas. Recientemente, Modiano ha recopilado diez de sus novelas en un mismo volumen²⁹ porque, como explica en el prólogo, “forment un seul ouvrage et ils sont l'épine dorsale des autres, qui ne figurent pas dans ce volume”. Por lo que les hemos dedicado especial atención, así como, por su temática, a *Dieu prend il soins de bœufs?* A este corpus de su narrativa se han añadido otras obras suyas, en la medida que permiten completar y contextualizar algún aspecto del análisis general.

A diferencia de lo ocurrido en las universidades norteamericanas y anglosajonas, en las que los *Animal Studies* se consolidaron ya en el siglo XX como un campo de investigación específico, los estudios literarios franceses no han abordado la cuestión de la animalidad hasta bien entrado el siglo XXI con la publicación de *La plume des bêtes* y con el inicio del programa “Animots”³⁰, que toma su nombre del neologismo creado por Jacques

²⁷ Colin W. Nettelbeck / Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986.

²⁸ Morris, op. cit., p.11-12.

²⁹ Modiano, Patrick, *Romans*, Gallimard, Paris, 2013, que contiene las obras siguientes: *Villa triste*, *Livret de famille*, *Rue des boutiques obscures*, *Remise de peine*, *Chien de printemps*, *Dora Bruder*, *Accident nocturne*, *Un pedigree*, *Dans le café de la jeunesse perdue* y *L'horizon*.

³⁰ Anne Simon. "Les études littéraires françaises et la question de l'animalité (XXe-XXIe siècles) : bilan et perspectives." *Épistémocritique. Littérature et savoirs du vivant*. XIII (2013). También en web <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article332&lang=fr> . En 2014, el programa « Animots : animaux et animalité dans la littérature de langue française (xxe-xxie siècles) » ha sido seleccionado por la Agence nationale de la recherche como « projet-phare en Sciences humaines et sociales ». Está fundado

Derrida en su obra póstuma³¹. Hasta entonces, el animal, pretendidamente “mutique”, representaba un objeto de estudio indigno, abordable únicamente desde ejes críticos restrictivos como los análisis alegóricos o simbolistas, los estudios regionalistas y géneros reputados como menores³². Las aportaciones de Lucille Desblache por un lado y del programa “Animots” por otro, han supuesto por tanto un giro metodológico y conceptual. Porque, metodológicamente, “Animots” ha optado por un soporte interdisciplinar que le ha llevado a elaborar un nuevo corpus, a reconsiderar a la luz de la animalidad la historia literaria del último siglo y a establecer conexiones transversales inéditas entre las diferentes formas de saberes sobre los animales, que permiten abrir relaciones entre la creación literaria y otras disciplinas como la historia, la etología, el derecho, la ética y la más clásica de la filosofía³³.

En este campo de investigación de los estudios literarios sobre el animal, nuestra tesis pretende abrir el sendero Modiano, siendo conscientes de que, como ha explicado la propia Simon, para un investigador en letras la interdisciplinariedad “ne consiste pas (...) à s’envisager éthologue ou paléontologue, mais à cerner quelles sont et quelles ne sont pas les questions qui font sens dans d’autres disciplines que la sienne, pour faire varier ses focales habituelles, reformuler ses questionnements ou examiner des concepts non littéraires au départ avec les outils de la poétique”³⁴. Porque en definitiva, este propósito interdisciplinar es fruto de la convicción, reforzada por la lectura de una de las últimas obras de Todorov³⁵, de que la literatura es una vía de conocimiento de la condición humana y es desde esa perspectiva, desde donde cobra mayor interés su estudio.



Patrick Modiano, por Pierre Le-Tan.

por un programa de colaboración entre el Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL, UMR8566, CNRS / EHESS) y la unidad Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité (THALIM, UMR7172 CNRS / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3).

³¹ Jacques Derrida / Marie-Louise Mallet ed. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006. p. 45.

³² Anne Simon. "Quelle place pour l'animal dans la littérature?" *La Lettre du l'InSH* 36 (2016) p. 21. También en web http://www.cnrs.fr/inshs/Lettres-information-INSHS/lettre_ infoinshs39.pdf

³³ Anne Simon "Les études littéraires françaises et...", cit.

³⁴ Anne Simon. "Quelle place pour l'animal ... ", p. 22.

³⁵ Tzvetan Todorov. *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

Capítulo 2. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree

En mayo de 1968, Patrick Modiano, un joven de 23 años que acaba de publicar un libro, tuvo la sensación de entrar, tras forzar la ventana, en un castillo que se parecía un poco al de la Bella durmiente del bosque, mientras en el exterior estallaban los cócteles molotov de la rue Gay-Lussac¹. Ese libro era *La Place de l'Étoile*² y aquel castillo encerraba un tema casi tabú en la Francia de la época, el París de la Ocupación.

Pues bien, ya desde esta primera novela, la búsqueda del padre aparece como un tema dominante, asociando su figura al pasado de un París ocupado, por el que Albert Modiano había deambulado, dedicado a oscuros negocios con los colaboradores. De manera que la Ocupación, “ce terreau d'où je suis issu”³, condiciona la elección de toda su poética novelesca. Una poética novelesca fundada, según Bruno Blanckeman, sobre la alteración lógica, la elipsis narrativa, el encriptamiento metafórico y la sobreimpresión genérica⁴. Blanckeman se pregunta ¿cómo contar lo que no se ha vivido directamente y que sin embargo por razones generacionales y genealógicas actúa sobre él ?⁵ y ¿cómo enunciar una experiencia que no es reducible a la expresión común porque apunta a estados periféricos de la consciencia y a zonas subyacentes de la memoria?

Blanckeman acota su obra recurriendo a la figura del desplazamiento: desplazamientos geográficos y formales, desplazamientos psíquicos y estéticos, desplazamientos históricos y de lenguaje. Sin embargo, estos desplazamientos psíquicos no se limitan a las personas, sino que, como intentaremos demostrar a lo largo de los capítulos siguientes de nuestra tesis, se extienden también a los animales. Pero antes, por un lado, en la primera parte de este capítulo repasaremos el desplazamiento temporal y para ello nos sumergiremos en ese “terreau” aportando una información básica que nos permita contextualizar históricamente el conjunto de una narrativa marcada por el peso del

¹ Patrick Modiano. "Entrer par effraction dans le château de la Belle au Bois dormant." *Le Cahier de l'Herne* 98 (2012) p. 27.

² Patrick Modiano. *La place de l'étoile*. Paris: Gallimard, 1968, Folio 1975. (LPE)

³ Patrick Modiano. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977. (LF), p.169.

⁴ Bruno Blanckeman. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009. p. 7-8.

⁵ Cfr. James E. Young. *At memory's edge :after-images of the Holocaust in contemporary art/architecture*. New Haven ; London: Yale University Press, 2000. Obra que comienza exactamente con la misma pregunta.

pasado. Y por otro lado, haremos un apunte sobre las circunstancias familiares de sus primeros años, deteniéndonos brevemente en la adscripción de su narrativa a la llamada “autoficción” y como a través principalmente de la figura materna se incardina en ella el tema del perro.

2.1. Ma mémoire précédait ma naissance: La historia como fermento de una memoria familiar

Aunque de manera atenuada, la figura del perro aparece asociada a la relación con el padre desde las primeras novelas de Patrick Modiano. En *La place de l'étoile*, el padre aparece como “un chien malheureux ” (LPE 68). Y en *Les boulevards de ceintures*⁶, el joven héroe, tras enumerar a los comparsas de su padre, dice “Ce n'est pas de gaité de cœur que je donne leur pedigree. [...] Je me penche sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. Je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai” (BC 77).

La búsqueda de una identidad, de un pedigrí, y especialmente de la figura del padre es, por lo tanto, absolutamente determinante para este perro sin collar, este chien mal aimé, llamado Patrick, que a lo largo de la infancia y de la adolescencia deambula entre la casa del padre, la de la madre, la de personas extrañas a las que él y su hermano son confiados y por los internados colegiales que le apartan de un París del que le quieren bien lejos. Un París al que volverá con obstinación, escapándose de los confinamientos paternos, mediante una huida que primero es física y luego convertirá en literatura. Una huida material que luego se hace también formal, en una suerte de arte de la fuga literaria⁷, en la que al modo de variaciones, volverá una y otra vez escribiendo la misma historia distinta. Una historia y un estilo literario que cualquier lector suyo reconoce como lo que se ha venido a llamar “la petite musique de Modiano” y que también ha sido objeto de reproche por parte de algún sector de la crítica⁸. Pero más allá de la cuestión literaria, sobre la que volveremos inmediatamente lo que conviene subrayar ahora es esa fascinación por la fuga física, que enlaza su experiencia personal con las grandes huidas

⁶ Patrick Modiano. *Les boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard, 1972, Folio 2006. (BC)

⁷ Nadia Butaud habla del arte de la fuga para referirse tanto a las huidas del joven Modiano, como a las de sus personajes y a la similitud de su técnica narrativa con el procedimiento musical de la fuga. Nadia Butaud. *Patrick Modiano*. Culturefrance Textuel INA, 2008. p. 76-85.

⁸ “Modiano a trop souvent fait du Modiano”, le reprocha Pierre-Louis Rey. “Modiano.” *Histoire de la France littéraire*, t.3. Ed. Jarrety M. Bherthier P. Paris: PUF, 2005. p.88.

de la Francia ocupada. Una fuga que alcanza su plenitud en *Dora Bruder*⁹, la historia real de una joven judía en el París de la Ocupación que acabará sus días en el campo de concentración de Auschwitz, a la que la escritura intenta salvar del olvido.

Blanckeman¹⁰ ha explicado cómo la filiación problemática del padre de Modiano –judío errante, traficante del mercado negro próximo a los colaboradores– es una imagen exacta de este periodo histórico y cómo “ce sont les multiples effets différés des années 1940 à 1945 qui tentent de se figurer, leurs ondes de choc sur le long terme, leurs séquelles intimes plus que leurs sévices avérés, leurs traces après coup, autre forme d’occupation, celle, obsessionnelle, de la mémoire, de l’identité, des récits qui en constituent la mesure et d’une langue, enfin – de la langue, surtout – qui, loin des imageries reçues sur l’inoffensive « petite musique » de l’écrivain, convertit en quelque scansion subliminale des cadences peu amènes, pour tout acte de résilience”.

En *Livret de famille*, la primera novela que sigue al llamado ciclo de la Ocupación (*La place de l’étoile*, *La ronde de nuit*¹¹ y *Les boulevards de ceinture*) y que supone un giro formal definitivo, Modiano hace una reflexión muy ilustradora en la que describe el desplazamiento psíquico con el que aborda la escritura de dicha trilogía.

Je n’avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J’étais sûr, par exemple, d’avoir vécu dans le Paris de l’Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu’aucun livre d’histoire ne mentionne. Pourtant, j’essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d’une mémoire empoisonnée (*LF* 96).

Pero afortunadamente la terapia para afrontar esa memoria envenenada fue una escritura en ocasiones en forma de posmemoria¹², que se plasmó primero en *La place de l’étoile*,

⁹ Patrick Modiano. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997, Folio 1999. (DB).

¹⁰ Bruno Blanckeman. "Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l’histoire." *De Kafka à Toussaint : Écritures du XXe siècle*. Eds. Pierre Bazantay/Jean Cleder. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. 135-142. Web. <http://books.openedition.org/pur/39923>

¹¹ Patrick Modiano. *La ronde de nuit*. Paris: Gallimard, 1969, Folio 2001. (LRN)

¹² El concepto de posmemoria fue creado por Marianne Hirsch y fue desarrollado también en el campo de los estudios culturales sobre la memoria por James Young, op. cit. Vide, Marianne Hirsch. *Family frames; Photography, Narrative/Postmemory*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1997. El abuso de este neologismo ha sido puesto en cuestión por Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado : cultura de la memoria y giro subjetivo : una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. p.124-157. La profesora Dervila Cook ha explicado que uno de los textos de Modiano que mejor encajan con la noción

obra en la que, no sólo aparecen detalles “infimes et troublants” de esos que ningún libro de historia menciona, sino que además se adelantaba a los primeros análisis rigurosos sobre ese periodo oscuro de la historia de Francia. Porque cuando aparece su primera obra, faltaban aún dos años para que el historiador norteamericano Robert O. Paxton publicara *La France de Vichy*, obra que no fue traducida al francés hasta 1973. El libro de Paxton produjo una auténtica conmoción en la V República porque, frente a las tesis mantenidas hasta entonces, según las cuales el régimen de Vichy hubiera pretendido minimizar los efectos de la ocupación alemana, Paxton sostenía que el mariscal Pétain había suscrito totalmente los presupuestos políticos del régimen nazi e incluso, a menudo, anticipaba sus decisiones. Y así cuando Paxton hace un balance moral sobre los dirigentes de Vichy, concluye que agravaron las disensiones internas, porque ninguna de las otras grandes potencias vencidas había entrado tan desgarrada en el conflicto y ninguna había aprovechado la ocupación alemana para remodelar tan profundamente sus instituciones¹³.

A este análisis se añadía la descripción de una sociedad en la que más allá de compromisos puntuales, la mayoría de la población no opuso resistencia a los invasores. Antes bien esa mayoría asumió la situación con una cierta “normalidad” que refleja muy bien la situación que viven los protagonistas de *Voyage de nocés*¹⁴ cuando se refugian en la Costa Azul:

Fermer les yeux. Ingrid et Rigaud vivaient au même rythme que ces gens qui oubliaient la guerre mais ils se tenaient à l'écart et évitaient de leur adresser la parole. Au début, on s'était étonné de leur jeunesse. Attendaient-ils leurs parents ? Étaient-ils en vacances ? Rigaud avait répondu qu'Ingrid et lui « étaient en voyage de nocés », tout simplement. Et cette réponse, loin de les surprendre, avait réconforté les clients du Provençal. Si des jeunes gens portaient encore en voyage

de posmemoria es *Remise de peine*, porque, como Patoche, que lee libros no apropiados para su edad, el narrador se introduce en la época de una generación diferente, utiliza situaciones como escuchar tras puertas u observar a través de ventanas, que desembocan en un sentimiento de ser dejado fuera de algunos secretos y entender a medias fragmentos de información. Estos momentos comprendidos a medias —explica— subrayan la distancia con la que Modiano intenta conectar con el pasado que le acosa: la Ocupación y particularmente la actuación de su padre. La falta de comprensión mostrada por el niño que trata de encajar palabras y el mundo en su percepción infantil de las cosas —concluye Cook— esboza las numerosas cosas que el narrador adulto no entiende a pesar de su meticulosa investigación, por lo que Modiano sugiere que éste es siempre el caso para aquellos que buscan acceder a un pasado que no conocieron personalmente. Dervila Cook. *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam New-York: Rodopi, 2005. p. 137-138.

¹³Robert O. Paxton. *La France de Vichy 1940-1944*. Paris: Seuil, 1997. p. 436.

¹⁴Patrick Modiano. *Voyage de nocés*. Paris: Gallimard, 1990, Folio 1994. (VN)

de noces, cela voulait dire que la situation n'était pas aussi tragique que cela et que la terre continuait de tourner (VN 58-59).

Pero esa sociedad, ya estaba dividida por la termita de la xenofobia y la intolerancia, desde finales del siglo XIX como se haría evidente con el estallido del affaire Dreyfuss¹⁵. Una buena ilustración de lo que representaba una de las dos Francias, la xenófoba, nos la ofrece Jorge Semprún. Nacido en Madrid en 1923, se había educado en español y en alemán y en 1939 no hablaba bien el francés, aunque no se desenvolviera mal en el registro escrito. Un jueves por la tarde de finales de marzo de aquel año nefasto, a la salida del Liceo Henri IV, tras comprar en el boulevard Saint Michel el vespertino que anunciaba la caída de Madrid, Semprún se acercó a una panadería de la esquina de la rue Racin. El joven pidió un croissant con su “execrable” acento. La panadera no lo entendió. Abrumado, repitió la petición entre balbuceos. La panadera se puso a imprecicar “a los extranjeros, a los españoles en particular, rojos por añadidura, que invadían a la sazón Francia y que ni siquiera sabían expresarse”¹⁶. Semprún sintió la humillación de ser expulsado de la comunidad de una manera tan profunda que, llevado por su proverbial orgullo, a los cuarenta años, cuando escribió *El largo viaje*, su primer libro, lo hizo en francés y confiesa que escogió esa lengua “por la panadera del boulevard Saint Michel, por la lluvia fina que empapaba la hoja del periódico donde aparecía en grandes titulares la caída de Madrid...”¹⁷.

Sin embargo, durante décadas la historia oficial prefirió olvidar ese mar de fondo xenófobo que había contagiado a buena parte de la sociedad francesa y que perduraría enquistado después de la Liberación como ilustra Tony Judt con un episodio acaecido el 19 de abril de 1945, en lo que había sido el barrio judío de París, cuando “cientos de personas se manifestaron para protestar porque, a su regreso, un deportado judío había tratado de reclamar su piso (ocupado). Antes de ser disuelta, la concentración degeneró prácticamente en un altercado, con la multitud gritando ‘*La France aux français!*’ ”¹⁸. Durante décadas se bloqueó la memoria de la sociedad francesa mediante el llamado “síndrome de Vichy” en un intento de mantener los frágiles vínculos de la posguerra para

¹⁵ Las referencias en *La place de l'étoile* son constantes

¹⁶ Jorge Semprún. *Adiós luz de veranos*. Barcelona: Tusquets, 1998. p.57-58.

¹⁷ Op. cit., p. 117-118. Este relato tiene también mucho interés para comprender cómo se asimiló en determinados círculos de la izquierda el pacto germano soviético.

¹⁸ Tony Judt. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006. p.1147.

intentar superar una multiplicidad de fracturas internas similares a las de una guerra civil¹⁹.

Así pues, con el libro de Paxton, los franceses se encontraban con la obra de un historiador que rompía el espejo en el que, a partir de la Liberación, la historia oficial había querido reflejar con lustre los años oscuros de la Ocupación. Pero ese espejo roto, que tantas vías de investigación abría a jóvenes estudiosos, estaba precedido por un juego de espejos previos, que, a modo de calidoscopio, se componía y descomponía en las tres novelas de Modiano que conformaban la trilogía de la ocupación. A ellas se uniría, en 1973, la película *Lacombe Lucien*, dirigida por Louis Malle con guión de Patrick Modiano y del propio Malle, que seguía la estela de estas tres novelas y del documental *Le chagrin et la pitié*, de Marcel Ophuls (1971) y que produjo un tremendo debate en Francia que conduciría a Malle a su “exilio” americano. Una conmoción que, salvando las distancias, unos años después se produjo de forma similar en Alemania a partir de la miniserie de televisión “Holocausto”²⁰.

Patrick Modiano recibió el Premio Nobel de Literatura 2014 “por su arte de la memoria con el que ha evocado los destinos humanos más difíciles de retratar y desvelado el mundo de la Ocupación”, según la resolución del jurado. ¿Cuál ha sido la contribución de su narrativa al conocimiento de la colaboración francesa con los nazis –en especial de los intelectuales en el París ocupado? Intentaremos aportar algunas respuestas a partir del análisis de algunas de sus obras y de un apunte sobre la evolución de la historiografía sobre el tema.

Modiano nace el 30 de junio de 1945, hijo de un judío y de una madre flamenca que se habían conocido por azar en el París de la Ocupación, en un ambiente turbio y nebuloso, que, como ha dicho en numerosas ocasiones, constituye el sustrato del que él ha salido. Un sustrato que se empeña en conocer desde sus inicios literarios. Es pues hijo de lo que Judt llama “la generación silenciosa”, la de los padres de los hijos nacidos en la explosión demográfica de la posguerra, que alumbró a personas que tenían curiosidad por conocer

¹⁹ Henry Rousso. *Le síndrome de Vichy: De 1944 à nos jours*. Paris: Seuil, 1987. p.17.

²⁰ Judt, op. cit., p. 1156.

su historia reciente y que contemplaban con bastante escepticismo lo que les habían contado –o más bien no contado– sus progenitores²¹.

Y así, con sus tres primeras novelas, Modiano se enfrenta a sus padres, consigue romper ese silencio generacional y despliega una escritura de denuncia, que en algunos momentos se hace irónica incluso festiva, alcanzando el tono de la farsa y llegando a estadios oníricos. Esa denuncia se manifiesta con un rigor agobiante en la descripción de tres temas precisos sobre la Colaboración: el mundo literario y de los escritores colaboradores (*La place de l'étoile*), el mundo de los gestapistas y de los milicianos (*La ronde de nuit*) y finalmente, el mundo de los periodistas colaboradores y de los delatores (*Les boulevards de ceinture*). Y todo ello, a través de una escritura vengativa que hace volar en pedazos el mito resistencialista que aún reinaba en Francia a finales de los años sesenta.

La place de l'étoile gana el premio Roger Nimier, con un jurado presidido por Paul Morand. No es de extrañar pues que la crítica, al principio, lo emparente con el grupo de “los Hussards”: Roger Nimier, Jacques Laurent, Antoine Blondin y Paul Morand. Una ligazón que, en parte, es cuestionada por Blanckeman, quien sin embargo admite que Modiano conoce bien a los autores de derechas de los años treinta como Drieu de la Rochelle o Chardonne. Autores que junto a otros escritores fascistas como Robert Brasillach, aparecen, explícita o veladamente, en estas primeras novelas y de los que también se hace eco en otras como *Vestiaire de l'enfance*²² y en *Des inconnues*²³.

¿Qué papel jugaron estos escritores durante la Ocupación? Tras la entrada de los alemanes en París, Paul Morand, que tenía un puesto diplomático en Londres, decidió volver inmediatamente a Francia²⁴. En 1942 se le pudo ver en el homenaje que, con motivo de la gran retrospectiva montada en la *Orangerie*, se le rindió a Arno Brecker, el arquitecto y escultor favorito de Hitler, que ya había acompañado al Führer en la visita a París de junio de 1940. A la recepción, que tuvo lugar en el Museo Rodin, también asistieron, entre otros, Céline, Giraudoux y Sacha Guitry²⁵. En su casa presentó a Ernst Jünger, entonces capitán de la Wehrmacht, a Gaston Gallimard y a Jean Cocteau, de quien el autor

²¹ Judt, op. cit. p.1161.

²² Patrick Modiano. *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard, 1989, Folio, 1991. (VE)

²³ Patrick Modiano. *Des inconnues*. Paris: Gallimard, 1999. (DI)

²⁴ Alan Riding. *Y siguió la fiesta: la vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. p.84.

²⁵ Op. cit. p.210.

de *Tempêtes de acero* se hizo buen amigo²⁶. Junto a otros escritores colaboracionistas como Jouhandeau, Chardonne, Montherlant o Giono, colaboró con la *NRF (Nouvelle Revue Française)*, la publicación intelectual de referencia desde 1909) cuando el embajador alemán, el antiguo profesor de arte Otto Abetz, la puso en manos de Drieu La Rochelle²⁷, si bien a diferencia de este, excusó su asistencia al primer Congreso de Escritores Europeos de Weimar, organizado por Goebels en octubre de 1941²⁸. A partir de 1942, Morand, “acérrimo petainista”²⁹, encabezó la Comisión de Censura Cinematográfica de Vichy y posteriormente sería nombrado embajador del régimen del *Maréchal* en Rumanía y en Suiza, donde se exiliaría tras la Liberación. No regresó a Francia hasta diez años después y hasta septiembre de 1968 –año en que presidió el jurado que otorgó el premio Roger Nimier a Modiano– no ingresó en l’Académie Française, tras superar el veto impuesto durante años por De Gaulle, que tras el nombramiento, contrariamente a la tradición, no lo recibirá. A Morand, que había escrito unas deliciosas memorias de Coco Chanel durante el exilio en suiza de ambos, cuando leyó el original de *La place de l’étoile*, no le sorprendería la aparición en un pasaje³⁰ de su amiga.

Pierre Drieu La Rochelle era un fascista declarado, perteneció al Partido Popular Francés, financiado por el régimen de Mussolini y fundado en 1936 por el exalcalde comunista de Saint Denis, tras su expulsión del PCF dos años antes³¹. En 1935, por invitación del que luego sería embajador alemán en París Otto Abetz, asistió al congreso del Partido Nazi en Nuremberg y visitó el “modélico” campo de trabajo de Dachau³². Un par de días antes de la invasión alemana, Drieu anotó en su diario: “Siento los movimientos de Hitler como si fuera él. [...] Estoy en el centro de su ímpetu”. Y dos días más tarde: “Uno siempre se asombra cuando algo que ha esperado ocurre realmente”.³³ El 22 de mayo, apenas un mes antes, no tendría empacho en propinar un par de golpes al dramaturgo Henry Berstein, que al encontrárselo en las Tullerías le había dicho bromeando: “Anímese, los alemanes están avanzando, debe usted sentirse satisfecho”³⁴. Por temor a “los judíos y anglófilos”,

²⁶ Op. cit. p.272.

²⁷ Op. cit 279-281.

²⁸ Op. cit 291.

²⁹ Op. cit 307.

³⁰ *La place de l’étoile*, p.28. La biografía de Coco Chanel está publicada en España por Tusquets y pasa más que de puntillas sobre los años oscuros. Chanel tuvo relaciones con un joven oficial de la Wehrmacht y se vio envuelta en una absurda trama de espionaje (Riding, op. cit, p. 128-129).

³¹ Riding, op. cit, p.30.

³² Op. cit. 78.

³³ Hebert Lottman. *La caída de París: 14 de junio de 1940*. Barcelona: Tusquets, 1993. p.74.

³⁴ *Ibidem*, p.101.

permaneció escondido durante los últimos días del París libre, mientras profetizaba en su diario: “Se arrastrarán a mis pies. Ese montón de judíos, pederastas y surrealistas débiles de hígado ahora inclinarán sus cabezas”³⁵. No se equivocó, puesto que a Gaston Gallimard, propietario de la *NRF* no le quedó más remedio que, para proteger su empresa, aceptar la sugerencia de Abetz, amigo de Drieu desde antes de la guerra y ponerlo al frente de la publicación. No sólo asistió a la Primera conferencia de Weimar, sino que al año siguiente fue, junto a Chardonne de los pocos escritores importantes que acudió a la segunda³⁶. Tras un intento fallido en agosto de 1944 y a pesar de la protección que le proporcionaron sus amigos André Malraux y Emmanuel d’Astier de la Vigeri –líder de la Resistencia y ministro del Interior del Gobierno provisional–, Drieu la Rochelle acabó suicidándose en marzo de 1945³⁷.

Jacques Chardonne, que como Morand y Nimier había formado parte del grupo de *Les Hussards*, también participó de manera entusiasta en los dos viajes a Alemania organizados por la propaganda nazi y se incorporó a la primera hornada de colaboradores que se incorporaron a la renacida *NRF* tras la imposición como director de Drieu La Rochelle. En su primer número publicó un artículo en el que describía al pueblo francés dando la bienvenida a los invasores y a un campesino, que labraba un viñedo, ofreciendo cognac a un cortés oficial de la Wehrmacht. Jean Paulhan, el anterior director de la *NRF* que permanecía de algún modo vinculado a la publicación por expreso deseo de Gallimard, calificó el artículo de “abyecto” y Gide lo consideró ofensivo³⁸. Pasó seis semanas encarcelado en 1944 y dos años de incertidumbre hasta que 1946 se retiraron los cargos contra él.³⁹

Sin nombrarlo directamente, Patrick Modiano hace aparecer a Chardonne en *Des inconnues*⁴⁰, dedicando ejemplares de su libro *Vivre à Madère* en un hotel de Laussane. Amenazado físicamente por el personaje que acompaña al narrador, Chardonne se inquieta, le suda la frente, rehace su pajarita y se los queda mirando con ojos de víbora.

³⁵ *Ibidem*, p. 101.

³⁶ Riding, *op. cit.*, p. 292-294.

³⁷ *Ibidem*, p. 378.

³⁸ *Ibidem*, p. 280.

³⁹ *Ibidem*, p. 382.

⁴⁰ p. 38-40.

Para escribir su crónica sobre la aparición de *Des inconnues*, Jerome Garcin, jefe de la sección de cultura del *Nouvel Observateur*, visita a Modiano en su apartamento junto al jardín de Luxemburgo. Dan un paseo por el parque y Garcin le pregunta por el porqué de esa escena y de ese autor. Modiano intenta eludir la cuestión. El periodista insiste. El escritor balbucea una de sus muletillas “es más complicado que eso...” Pero finalmente acaba por contar que cuando tenía veinte años, una edad en la que uno se exalta fácilmente –dice– acababa de leer una antología de la poesía alemana publicada por Chardonne durante la Ocupación y que se quedó muy sorprendido por la ausencia de Heine y por la explicación que había dado a la prensa. Chardonne pretendía que no había sido a causa de la censura alemana, sino por su propio gusto. Algo que al joven Modiano le pareció absurdo y odioso. Como sabía dónde vivía, se dirigió a su casa dispuesto a aporrear la puerta de improviso. Chardonne estaba allí. Lo acogió amablemente y cuando Modiano sentía que su contenida cólera empezaba a aplacarse, el viejo colaboracionista le dijo “de cualquier manera, joven, métase en la cabeza que fue Francia quien declaró la guerra a Alemania y no al revés”. “Su flema, su seguridad, me dejaron desconcertado” confiesa Modiano⁴¹. Tres años más tarde, el 30 de mayo de 1968, moría Jacques Chardonne, y ocho días después, el 7 de junio, Patrick Modiano publicaba *La place de l'étoile*.

A pesar de la presencia de estos escritores como personajes de su narrativa, Blanckeman sostiene que la prosa de Modiano está exenta de toda nostalgia del pasado, lo que sería suficiente para distinguirla de la de los *Hussards*. Aún hoy, algunos estudios académicos⁴² se preguntan ¿qué pudo seducir a un Paul Morand o a un Jacques Chardonne de *La place de l'étoile* y de su joven escritor al que honran con el premio que lleva el nombre del más joven del grupo? Lo menos que se puede decir, razona Chaouat,⁴³ es que el deber de memoria no estaba entre las prioridades de Morand o Chardonne, escritores que frente al recuerdo prefieren el olvido y frente a la *perlaboración*, la negación.

Por el contrario, Blanckeman⁴⁴ opina que Modiano escribe con la tinta libertaria de las vanguardias, aunque su proyecto sea bien distinto. El timbre paroxístico, la apropiación

⁴¹ Jérôme Garcin, "Une rencontre avec Patrick Modiano [Des inconnues]," *Le Nouvel Observateur* 20/2/1999.

⁴² Bruno Chaouat. "La place de l'étoile, quarante ans après." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: Céciles Defaut, 2009. p. 108.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Blanckeman 2009, p. 8.

de los acontecimientos como si fueran pesadillas, la verborrea, la imprecación y la vociferación, de sus tres primeras novelas remiten, según él, a los modernos más radicales como Henri Michaux y Pierre Guyotat.

La unión con estas vanguardias de su tiempo se produce, según Blanckeman, porque son nietas del surrealismo, la primera vanguardia del siglo XX. En concreto establece conexiones con Aragon y Breton, especialmente con *Nadja*, de tres obras: *Accident nocturne* (con una variación del mito de Medea), *Livret de famille* y sobre todo con *Fleurs de ruine*⁴⁵, algunos de cuyos decorados urbanos emparenta con Chirico⁴⁶.

Modiano, según Blanckeman, como Le Clezio, Echenoz, Quignard y Sylvie Germain es contemporáneo de un cambio de siglo marcado literaria, filosófica y científicamente por la experiencia de la desilusión epistemológica⁴⁷. En la obra de Modiano esta filiación a la modernidad se manifiesta en el juego especular (*Quartier perdu*⁴⁸) que emparenta con André Gide; por la suspensión del sentido de la ficción (*De si braves garçons*⁴⁹, con la idea de “jeunesse perdue” como *omnia fugit* y como la maldición del muchacho perdido que ha pasado por un internado y está abocado a cometer el delito por el que previamente ha sido castigado); y por el recurso a una escritura penelopeana que se desarrolla deshaciéndose ella misma (*Fleurs de ruine*, *Rue de boutiques obscures*⁵⁰ y *Dora Bruder*) en la que, según Blanckeman, se puede leer el eco de la modernidad, cuando en la línea de Stéphane Mallarmé y Maurice Blanchot, encara la ligazón de la escritura con la ausencia y la pérdida. Algo que, más allá de cualquier consideración especulativa, tiene en la *Shoa* un valor de verdad histórica.

Blanckeman califica a Modiano como un contemporáneo capital y afirma que su obra tiene dos orientaciones principales que permiten medirla: una poética del relato (el minimalismo) y una práctica intergenérica (la autoficción) que ponen de manifiesto un enfoque de orden estético y un proyecto con finalidad existencial⁵¹.

⁴⁵ Patrick Modiano. *Fleurs de ruine*. Paris: Seuil, 1991. (FR)

⁴⁶ Blanckeman 2009, p.18-19.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁸ Patrick Modiano. *Quartier perdu*. Paris: Gallimard, 1984, Folio 2006. (QP)

⁴⁹ Patrick Modiano. *De si braves garçons*. Paris: Gallimard, 1982. (DSBG)

⁵⁰ Patrick Modiano. *Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard, 1978. (RBO)

⁵¹ Blanckeman 2009, p. 29.

El arte de la economía narrativa se caracteriza en Modiano por la escritura de menos palabras pero de máxima resonancia, de estilo conciso hasta el trazo sincopado, contraído y abierto al silencio⁵². Blanckeman cree que hay que matizar la homegeneización que hace la crítica cuando habla de minimalismo a propósito de Modiano, de Jean Echenoz, de Jean-Philippe Toussaint y de ciertos escritores próximos a *Les Éditions de Minuit*. Aunque luego establece conexiones entre sus estilos, que en el caso de Modiano disecciona con profundidad explicando las figuras (especialmente la litote⁵³) y mecanismos narrativos. Además, en su opinión ese minimalismo sería también una opción moral puesto que para Modiano, y otros grandes autores de los años ochenta que no nombra, la literatura es un espacio ético.

Sin embargo, ni Blanckeman en particular, ni en general la crítica académica, con algunas excepciones notables⁵⁴, han valorado en toda su dimensión la influencia en la escritura de Modiano de la obra de Georges Simenon. Algo que no sólo había sido apuntado por la crítica literaria y por el propio autor, sino que además se hizo evidente con la publicación en 2005 de *Un pedigree*⁵⁵, que tiene casi mismo título que la larga autobiografía de Simenon *Pedigree*. El escritor belga pasó la guerra en la Vendée, período en el que publicó diez novelas y se llevaron a la pantalla nueve adaptaciones de otras tantas. Cuatro de ellas fueron producidas por Continental Films, los estudios montados en Francia con capital alemán por inspiración de Goebels⁵⁶. Así que, finalizada la contienda, se le abrió un proceso que se prolongó durante seis años y se saldó con la prohibición de publicar durante cinco, algo que aunque no tuvo efectos prácticos, dado el carácter retroactivo de la sentencia⁵⁷, sí dejaría un borrón en su fecunda y, con los años, valorada carrera de escritor.

Esta influencia ha sido reconocida por el propio Modiano: “He leído mucho a Simenon. Esta precisión [de calles, teléfonos, espacios... que también caracteriza la obra de

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Curiosamente, en *La place de l'étoile*, el narrador, Raphaël Schlemilovitch, cuando presenta a Jean-François des Essarts y habla de sus consejos literarios dice de él: “Il m’initia à la grâce et à la litote françaises” (p.21).

⁵⁴ Jacques Lecarme. “Variations Modiano (autour d’*Accident nocturne*).” *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Defaut, 2009. , Jacques Lecarme. “Coups de foudre pour Le Coup de lune: Simenon, Robbe-Grillet, Modiano.” *Europe* 1038 (2015)

⁵⁵ Patrick Modiano. *Un pedigree*. Paris: Gallimard, 2005. *UP*.

⁵⁶ Riding, op. cit 224, 231, 240, 286.

⁵⁷ *Ibidem*. 381.

Simenon] me ayuda a expresar cosas y atmósferas donde todo se diluye”⁵⁸. El siempre punzante Pierre Assouline⁵⁹ no ha dudado en hacer una recomendación a los investigadores universitarios, señalando que cuando los comparatistas entren en sus universos respectivos, no deberán olvidar su común obsesión por la topografía, las listas y los anuarios telefónicos.

Pero ha sido otro crítico literario, Jean François Josselin⁶⁰, quien mejor lo ha explicado, al señalar, por un lado, que si Georges Simenon tiene un heredero en lengua francesa es Modiano, a no ser que alguien crea aún que Simenon era un autor de novelas policiacas; y añadir, por otro lado, que ambos tienen el genio de hacer resucitar un mundo con una economía de medios que llevaría al suicidio a muchos de nuestros novelistas imbuidos por el parloteo de sus héroes. Sin embargo, aunque ambos escritores compartan la precisión que les da la economía de su narrativa, la obsesión por los nombres, las agendas y las referencias a una topografía urbana muy concreta, a diferencia del maestro belga, el tiempo flota y juega en las novelas de Modiano impregnándolas de una atmósfera de irrealidad.

Esa atmósfera de irrealidad es más espesa en las dos primeras novelas de la *Trilogía de la Ocupación*, en las que, como señalábamos, el espejo roto del mito resistencialista se transforma en un calidoscopio que compone y descompone una realidad bien distinta. Pero el juego del calidoscópico no es únicamente una metáfora, es sobre todo un artificio narrativo cuidadosamente dispuesto por el autor, del que deja una pista bien precisa. Uno de los personajes de *La place de l'étoile*, le enseña al narrador, Raphaël Schlemilovitch, unos caleidoscopios gigantes con la marca “Schlemilovitch Ltd., New York»

– Un juif, certainement ! me confia Hilda. N’empêche il fabrique de beaux kaléidoscopes. Je raffole des kaléidoscopes. Regardez dans celui-ci, Raphaël ! Un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme...

⁵⁸ Pierre Maury, "Entretien avec Patrick Modiano," *Magazine Littéraire* Septembre 1990. p.104. También confiesa su coincidencia con muchos temas que le obsesionan en Nathalie Crom, "Entretien avec Patrick Modiano, prix Nobel de littérature," *Télérama* 4/10/2004-9/10/2014 2014: . <http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre,117471.php>

⁵⁹ Pierre Assouline, "Les carnets," *Lire (nº 319)* Octobre 2003.

⁶⁰ J-F Josselin, "Modiano cantábile," *Le Nouvel Observateur* 04/10/1996.

Je voulus lui confier que mon père était l'auteur de ces petits chefs-d'œuvre mais elle me dit du mal des juifs. Ils exigeaient des indemnités sous prétexte que leurs familles avaient été exterminées dans les camps ; ils saignaient l'Allemagne aux quatre veines. (*LPE* 152)

Pero es que además la propia identidad de Raphaël Schlemilovitch es móvil a la manera de las figuras que se hacen y deshacen en el calidoscopio⁶¹. Y aunque en la *Ronde de nuit* también aparecerá un calidoscopio regalado a los siete años, es en *Accident nocturne* donde explica su fascinación por las variaciones de este juego de espejos, cuando el narrador dice haber leído que el azar solo produce un número limitado de reencuentros. Las mismas situaciones los mismos rostros revienen como si fueran los fragmentos de cristal colorido de los calidoscopios, con ese juego de espejos que produce la ilusión de que las combinaciones pueden variar hasta el infinito⁶². Recomponer las figuras de ese calidoscopio,⁶³ como explica el narrador de *Quartier perdu*, podría ser un trabajo historiográfico:

(...) seul Rocroy aurait pu être l'historiographe des amis de Blin et du groupe aux multiples ramifications qu'ils formaient jadis et qui, au cours des années, se modifiait, comme le jeu des cristaux d'un kaléidoscope (*QP* 126-127).

Unos fragmentos de vidrio perfectamente seleccionados porque Modiano parte de una documentación impresionante⁶⁴, a partir de libros de historia, de memorias, actas de procesos y artículos de periódicos. “Lo mejor mío –dijo una vez– es mi archivo”⁶⁵. Y así en *La ronde de nuit* encontraremos descrita de forma precisa la organización a gran escala del mercado negro por los alemanes y sus colaboradores franceses, en lo que se llamaban

⁶¹ Butaud, op. cit. p. 69-71. En su pionero estudio de 1986, Nettelbeck y Hueston ya habían puesto de relieve que el calidoscopio es el instrumento de transformación a través del cual Modiano expone los problemas de identidad que le preocupan. Además, la estructura calidoscópica de *La place de l'étoile*, con su juego de pastiches literarios revela en qué medida Modiano había asimilado ya la lección de sus maestros Proust y Céline de que la música es indispensable para la potencia emotiva de un estilo literario. Colin W. Nettelbeck/Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986. p.13-14, 23.

⁶² Patrick Modiano. *Accident nocturne*. Paris: Gallimard, 2003. (*AN*), p. 29.

⁶³ Imagen muy proustiana: “Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait cru immuables et compose une autre figure”. Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. 2 Vol. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989. p. 487.

⁶⁴ Ya hemos dicho que el libro de Paxton es posterior, como también lo es la obra de Philippe Asiz. *Tu trahiras sans vergogne. Histoire de deux collabos: Bonny et Lafont*. Paris ed. Arthème/Fayard, 1970. .

⁶⁵ Juan Manuel Bonet, "El París de Modiano," *ABC* 10/9/2014.

“bureaux d’achats”⁶⁶ y que comportaba también el robo, la ocultación y el tráfico de obras de arte expoliadas de los apartamentos de las víctimas. Oscuros negocios en los que colaboró un Albert Modiano, el padre de un escritor que años después intentaría comprender esa época a través de una memoria que precedía a su nacimiento. Y así veremos aparecer, evocados por Modiano a Pierre Bonny y Henri Lafont los dirigentes de la Gestapo francesa, toda una banda de cazadores de resistentes, formada por una singular asociación de nazis, hampones y policías corruptos. Modiano los cita numerosas veces en *La place de l’étoile* y en *La ronde de nuit* aparecen bajo los nombres respectivos de Pierre Philibert y Le Khèdive. También otros acólitos como Rudy de Merode o Mendel Szkolnikoff, apenas camuflados como los hermanos Capochnicoff o en Jean Farouk de Méthode⁶⁷. Y junto a ellos, un personaje clave, Louis Pagnon, alias Eddy, chófer de Lafont y también miembro de la banda de la rue Lauriston, guarida de la Gestapo francesa. En *Les boulevards de ceinture*⁶⁸, Pagnon aparece corriendo por la memoria del narrador y blandiendo un revolver con el que amenaza a las sombras.

Desde la sombra de la memoria amenazará al escritor durante años, porque Pagnon aparece también en *De si braves garçons*, *Remise de peine*⁶⁹, *Fleurs de ruine* y *Dimanches d’août*⁷⁰ y aunque Modiano no lo confirme en *Un pedigree*, de la lectura de las novelas se infiere que Pagnon fue quien intervino para que Albert Modiano fuera liberado por la Gestapo, tras haber sido detenido en una redada en el invierno de 1943 y ser conducido al depósito previo al traslado al campo de Drancy. Denis Cosnard, que ha reseñado hasta diecisiete versiones explícitas del episodio del depósito en las narraciones de Modiano, califica el affaire Pagnon como la segunda cripta sobre la que edifica su obra⁷¹. Cosnard desentraña también curiosas referencias ocultas entre las cuales destaca el apartamento del segundo piso de la rue de Courcelles que aparece en *Livret de famille* y en el que se instala

⁶⁶ En el 53 de l’avenue Hoche, cuenta Modiano en *Un pedigree*, se encontraba una oficina de compras, que regentaba André Gabison, con el que tuvo relaciones el padre del escritor y que acabaría estableciéndose, a partir de 1944, en el número 17 de la respetable calle Jorge Juan de Madrid (Modiano aporta hasta su número de teléfono). Tirando de ese hilo a partir de los archivos ministeriales españoles, Fernando Castillo ha podido establecer algunas de las relaciones entre los gestapistas franceses, la policía española y el régimen de Franco. No es un estudio académico, pero la obra logra documentar algunas de estas turbias conexiones. Fernando Castillo. *Noche y niebla en el París ocupado: traficantes, espías y mercado negro*. Madrid: Fórcola, 2012.

⁶⁷ Rosemann A.D. “L’Occupation en miroir”, *Le Magazine Littéraire*, nº 490, Octubre 2009, p. 77.

⁶⁸ p.52-53.

⁶⁹ Patrick Modiano. *Remise de peine*. Paris: Seuil, Points, 1988, Points 1996. (RP).

⁷⁰ Patrick Modiano. *Dimanches d’août*. Paris: Gallimard, 1986, Folio 2009. (DO)

⁷¹ Denis Cosnard. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010. p. 89. La primera cripta sería la muerte de su hermano Rudy, tema al que dedicaremos un capítulo.

el protagonista de *Quartier perdu*, un novelista maduro que bucea en la memoria de un barrio al que no ha vuelto desde su juventud. Pues bien, en ese apartamento no sólo vivió Marcel Proust con sus padres entre 1900 y 1906, lo que constituiría un homenaje lógico al autor de *En busca del tiempo perdido*, sino que en él se refugió Pagnon en 1944, junto a su amante Sylvianne Quimfe, siendo el domicilio oficial durante el proceso que siguió a la liberación,⁷² en el que fue condenado a muerte y ejecutado junto a otros once colaboradores, entre ellos Bonny y Lafont.

El escritor Maurice Sachs es otra de las figuras de la Ocupación con gran presencia en la obra de Modiano, ya que además de ser uno de los personajes importantes de *La place de l'étoile*, lo evoca en otros seis textos. Judío, homosexual y colaborador (agente G117)⁷³ de la Gestapo acabó arrestado por los nazis, acusado de haber ayudado a un sacerdote jesuita miembro de la Resistencia, y fue probablemente asesinado por un S.S. En *La place de l'étoile* se hace eco de la leyenda según la cual su cuerpo fue lanzado a los perros. Vivió durante años en el mismo domicilio del 15 *quai de Conti* –junto a la *Académie*, frente al Sena y el Louvre- en el que vivió Albert Modiano y su familia. Según confesó Modiano en vida de su padre, Albert Modiano estuvo “más o menos relacionado por razones bastante extrañas con Maurice Sachs que hacía tráfico de oro”⁷⁴. Modiano leyó a Sachs en la biblioteca de su padre, especialmente *Le Sabbat* y *La chasse à courre* (publicada por Gallimard tras la liberación), y son muchas las relaciones entre ambos escritores.

Pero Maurice Sachs no es el único fantasma real que ocupó la habitación que luego sería de Patrick Modiano. También vivió en el mismo dormitorio de ese apartamento el escritor Albert Sciaky antes de acabar sus días en el campo de concentración de Dachau, al que nos referiremos en el capítulo 11.

Y así una vez más, la memoria de Modiano precedía a su nacimiento. Como precede a su nacimiento la evocación de Robert Brasillach y Lucien Rebatet, escritores fascistas y periodistas del semanario *Je suis partout*. En la crónica sobre uno de los baños de masas de Hitler en Núremberg, publicada en 1937 por Brasillac en *Je suis partout*, dice que es “poco probable que alguien que no comprenda la analogía entre la consagración de la

⁷² *Ibidem*, p.80-81.

⁷³ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁴ Dominique Jamet, "Entretien avec Patrick Modiano," *Lire (nº1)* Octubre 1975.

bandera y la consagración del pan logre entender nada del hitlerismo”⁷⁵. El periódico fue utilizado para identificar y denunciar de manera inquisitorial a judíos y comunistas. Desde sus páginas Rebatet denunció el teatro “invertido” (homosexual) de Cocteau⁷⁶ y a Maurras lo acusó de ser un falso fascista⁷⁷. Tras la liberación, Brasillach fue juzgado, condenado y ejecutado. Mejor suerte corrió Rebatet, cuya condena a muerte le fue conmutada y que saldría de prisión en 1952⁷⁸.

Los periodistas de *Je suis partout* inspiraron a Modiano los protagonistas de *Les boulevards de ceinture*. El libro se abre y se cierra a partir de la mirada sobre una fotografía en la que aparecen Marcheret, Murraille, Chalva Deyckecaire (el padre de Serge Alexandre, el narrador que contempla la imagen) y Maud Gallas. La instantánea está tomada en le *Clos-Foucré*, un albergue situado en un pueblecito próximo al bosque de Fontainebleau. La escena, dice el narrador se desarrolla muy lejos en el pasado en un período que podría ser el de los últimos días de la Ocupación. Los personajes están muertos, pero el narrador está allí con sus fantasmas. Serge Alexandre es un falso nombre con el que se inscribe el narrador en el albergue y que remite a Alexandre Serge Stavisky, el famoso estafador de origen ruso, que con el seudónimo de Serge Alexandre consiguió en 1933 defraudar 235 millones de francos del Crédito Municipal de Bayona, que acabó supuestamente suicidándose cuando iba a ser detenido, protagonizando un escándalo que por sus ramificaciones con la clase política provocó la dimisión del Gobierno de Camille Chautemps en 1934. Stavisky aparece varias veces en *La ronde de nuit*. El narrador, Swing Troubadour, dice que es su hijo: “Une telle soif de respectabilité me bouleversait car je l’avais déjà remarquée chez mon père, Alexandre Stavisky”⁷⁹.

Pero volvamos a *Les boulevards de ceinture*: Chalva habita en “Le Prieuré”, una casa ocupada, se supone, tras la huida de sus dueños y que está en el camino del Bornage, (deslinde), un nombre que invita a varias lecturas, aunque tal vez la más evidente sea el desmarque de Chalva respecto al resto del grupo de Murraille, sugiriendo que, aunque

⁷⁵ Riding op. cit. p. 34-35.

⁷⁶ *Ibidem*, p.257.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 276.

⁷⁸ Tras la nueva vuelta de las obras de Rebatet a las librerías, Pierre Assouline planteó en su blog (Le Monde 28/05/2007) la interesante cuestión de si “un perfecto cabrón puede ser igualmente un buen escritor y si, llegado el caso, se pueden separar ciertos libros del hombre que fue”.

<http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/05/28/retour-de-rebatet-en-rayon/>

⁷⁹ *LRN*, p. 135. El caso Stavisky, es probablemente, tras el affaire Dreyfuss, el asunto que más hizo por el antijudaísmo en Francia y fue utilizado por la extrema derecha para provocar una fuerte reacción contra el régimen parlamentario.

forma parte de la banda, no pertenece al núcleo duro y que, como se verá a lo largo de la narración es una víctima, a quien Serge Alexandre intentará inútilmente salvar. Esta separación es también de ubicación puesto que Murraille y Marcheret viven en Villa Mektoub, nombre con que la ha bautizado Marcheret, en recuerdo de su etapa de legionario, dice el narrador, pero que también está cargado de significado puesto que en árabe quiere decir “lo que está escrito”, en un sentido próximo al *fatum* griego. Al final, el hijo no podrá deslindar al padre de lo que está escrito, no podrá cambiar su destino.

* * *

Hasta aquí hemos tratado de establecer las relaciones entre la obra de Modiano, el mundo de la Ocupación y los escritores colaboracionistas. Se trataría ahora de preguntarnos por los intelectuales que no abrazaron la causa nazi. Algo que, obviamente, desborda los límites de este capítulo, pero sobre lo que es necesario hacer un breve apunte.

Las reseñas periodísticas que siguieron en España a la publicación del libro de Riding, en nuestra opinión, han enfatizado en exceso la alusión al espectáculo del que habla el título (*And the Show Went On*) y han prestado menos atención a lo que con mayor precisión describe el subtítulo: la vida cultural en el París ocupado por los nazis. Porque de la lectura de la obra no se desprende en absoluto que casi todos los intelectuales permanecieran al margen de la Resistencia, ni mucho menos que la mayoría colaboraran con la Ocupación. Antes bien, la obra de Riding viene a corroborar la tesis planteada por Philippe Burrin respecto a la actitud de la población francesa en general:

“La adaptación es un fenómeno habitual en un país ocupado, en el que se crean inevitablemente ciertos puntos, ciertas superficies de contacto, y se produce un ajustamiento a la realidad. Al igual que una dictadura, una ocupación no se sostiene con la simple coerción, sino encontrando una base firme y duradera, en unos intereses compartidos, tejiendo unas redes de adaptaciones que ligan a ocupantes y ocupados y que permiten que la máquina funcione”.⁸⁰

En efecto, al igual que una dictadura, una ocupación no se sostiene con la simple coerción, razón por la cual el mundo de la cultura en su sentido más amplio (que en aquel París comprende la moda) se convierte en un factor decisivo para la hegemonía⁸¹, entendida esta como combinación de la coacción y persuasión. Y así, tanto la Embajada alemana

⁸⁰ Philippe Burrin. *Francia bajo la ocupación nazi*. Barcelona: Paidós, 2004. Burrin, p. 486.

⁸¹ Nos referimos a este concepto en la formulación clásica de Antonio Gramsci.

como el Instituto alemán reunían a artistas e intelectuales famosos en sus cenas y recepciones entre los que no sólo había escritores y periodistas fascistas, sino también muchos otros que tan solo asistían “para ocupar el centro de atención, disfrutar del buen vino y la comida, y para asegurarse de que no hallarían obstáculos en sus carreras”⁸² entre otras razones porque la Resistencia cultural “aprovechó todas las oportunidades para trabajar de forma legal, la única manera de llegar a un público más amplio”⁸³. Basta recordar que Albert Camus vuelve a París en 1942 y publica abiertamente la novela *El Extranjero*, el ensayo *El mito de Sísifo* y la obra de teatro *El malentendido*, mientras a la vez participa en la Resistencia y trabaja como redactor jefe del periódico clandestino *Combat*.

Riding muestra en su libro que la vida durante la Ocupación no fue una foto fija, sino un bullicioso escenario “en el que incluso la línea que separaba el bien y el mal, la *résistance* de los *collaborateurs*, parecía desplazarse según lo acontecimientos”⁸⁴. Y que esa realidad es aplicable al mundo de la cultura en el que sus protagonistas actuaron igual que el resto de la población. En este sentido resultan muy clarificadoras las relaciones entre dos adversarios políticos como Pierre Drieu La Rochelle y André Malraux, que nunca dejaron de ser amigos y que incluso el hombre que escribió *Socialisme Fasciste* apadrinó en plena Ocupación a un hijo del autor de *L’Espoir*. O que el resistente Jean Paulhan nunca rompiera la amistad con el colaboracionista Marcel Jounhandeau. Aunque tal vez el caso más curioso sea el de Marguerite Duras y el escritor colaboracionista Ramón Fernández, que tenía el apartamento arriba del de la autora de *L’amant*, con la que compartía la mujer de la limpieza. Uno nunca denunció las reuniones de la Resistencia que se celebraban en el apartamento de la otra, que por su parte optó por ignorar las tertulias de escritores fascistas que tenían lugar en el piso de arriba⁸⁵. Uno de los resistentes que pasó por el apartamento de Marguerite Duras fue Morland, nombre de guerra de François Mitterrand⁸⁶.

Y todo eso sucedía, en gran medida, porque tanto los escritores colaboracionistas como los que apoyaron a la resistencia “eran de extracción burguesa, habían estudiado en las

⁸² Riding, op. cit., p. 396.

⁸³ *Ibidem*, p. 397.

⁸⁴ Riding, op cit. p. 12.

⁸⁵ *Ibidem*. p. 270.

⁸⁶El episodio ha sido evocado por ambos en Marguerite Duras/François Mitterrand. *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*. Paris: Gallimard, 2006, Folio 2012.

mismas escuelas y universidades” [...] comían frecuentemente juntos en Saint Germain, iban a los mismos salones de sociedad y además [...] “se leían y criticaban mutuamente, cotilleaban de forma insaciable, formaban grupitos, insultaban a sus enemigos en privado y les daban la mano en público”⁸⁷.

Pascal Ory⁸⁸ y Jean-François Sirennelli han explicado que la Segunda Guerra Mundial, como el caso Dreyfuss, y sin duda aún más, “es la prueba de peso de los acontecimientos sobre la historia intelectual”⁸⁹. Y que a partir de las dos grandes alternativas que se abren con la Ocupación (rechazo o aceptación) no hubo una rectificación entre el 1940 de Vichy y el 1944 de la Resistencia, por lo que “la reestructuración del espacio intelectual francés fue entonces, en buena medida, definitiva para esta generación”⁹⁰. De manera que aunque hubo evoluciones perceptibles, la mayor parte de las veces fueron “en forma de radicalización de la posición inicial”, ya que fueron “escasas las verdaderas rupturas intelectuales posteriores a 1940”⁹¹.

* * *

A lo largo de estas páginas, hemos puesto de manifiesto por un lado las dificultades para historiar el pasado más inmediato en un período decisivo de la Francia contemporánea, que supuso un momento de ruptura en Europa; y por otro, los vínculos entre historia y memoria a partir de la obra de Patrick Modiano uno de los narradores que más unanimidad en Francia ha concitado por parte de los lectores, la crítica y los estudios académicos. Sin embargo, antes de cerrar esta incursión histórica conviene que hagamos unas consideraciones finales. Porque lejos de estar cerrado, el debate entre historia y memoria sigue siendo una cuestión abierta. Así, en España, la revista *Hispania Nova* ha recogido un intenso debate académico entre los profesores Pedro Ruiz Torres y Santos Julià⁹².

⁸⁷ Riding, op. cit. p. 270.

⁸⁸ Ya en los años 80, este investigador había propuesto hacer una historia cultural de Francia en el sentido de una historia social de las representaciones colectivas propias de una sociedad, tal como explica Phillippe Poirrier. "La historia cultural en Francia: Una historia social de las representaciones." *La historia cultural, ¿Un giro historiográfico mundial?* Ed. Phillippe Poirrier. Valencia: PUV, 2012.

⁸⁹ Pascal Ory/Jean-François Sirinelli. *Los intelectuales en Francia: del caso Dreyfuss a nuestros días*. Valencia: PUV, 2007. p.143.

⁹⁰ Op. cit. p. 150-152.

⁹¹ *Ibidem* 150-152.

⁹² Pedro Ruiz Torres. "Los discursos de la memoria histórica en España." *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2007)Web. <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d001.pdf> Santos Julià. "De nuestras memorias, de nuestras miserias." *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2007)Web. <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf> Pedro Ruiz Torres. "De perplejidades y confusiones, a propósito de nuestra memorias." *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2007)Web. <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d022.pdf>

Antoine Prost dice que memoria e historia se “oponen punto por punto”⁹³ y lo argumenta sólidamente a partir de Pierre Nora y de Lucien Fabre. Por el contrario, para otros historiadores como Enzo Traverso, la memoria y la historia no están separadas por muros infranqueables⁹⁴, se establece entre ambas una interrelación permanente, aunque eso sí, advierte no sólo de los efectos negativos de encerrarla en los museos y quitarle su potencial crítico, sino también de los peligros de hacer un uso político del pasado en favor del orden actualmente establecido⁹⁵. Unos usos políticos del pasado al que tampoco son ajenos el exceso de memoria que nos invade en los últimos años y que produce una saturación que, como ha advertido Régine Robin⁹⁶, podría no ser más que una figura del olvido.

En un reciente artículo, el profesor Ruiz Torres ha sintetizado el estado actual del debate historiográfico en torno a la memoria y a la posmemoria para llegar a la conclusión siguiente:

Lejos de concebir lo ocurrido en estos dos últimos siglos como una sucesión de lineal de épocas que habría dejado atrás la historia para entrar en la era del testigo y de la memoria de las víctimas, y recientemente en una época de “posmemoria”, tal vez podríamos pensar en una superposición de capas o estratos interrelacionados, de continuidades y de rupturas que han dado como resultado una composición y un relieve inéditos en los materiales sobre los que se sustenta nuestro conocimiento del pasado y obligan a exploraciones críticas de los mismos en sus diversas vertientes y con distintos enfoques y metodologías⁹⁷.

Nos hemos permitido subrayar la metáfora sobre la superposición de capas o estratos a la que recurre el profesor Ruiz Torres porque es un recurso explícitamente utilizado por Modiano para describir el ejercicio de memoria y posmemoria al que somete a algunos de sus personajes. Basten al respecto tres ejemplos en los que el escritor utiliza esta misma imagen.

⁹³ Antoine Prost. *Doce lecciones sobre la historia*. Madrid: Universitat de València /Cátedra, 2001. p. 296-297.

⁹⁴ Enzo Traverso. *Els usos del passat: Història, memòria, política*. València: PUV, 2006. , p. 82.

⁹⁵ *Ibídem* p.107-108. Una aproximación sintética a esta cuestión puede leerse en Tzvetan Todorov. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

⁹⁶ Régine Robin. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003. p. 19.

⁹⁷ Pedro Ruiz Torres. "Historia en tiempos de memoria y 'posmemoria'." *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 50 (2016) p. 182. El subrayado es nuestro.

Hojeando un periódico, el narrador de *Livret de famille* descubre por azar que alquilan un apartamento en un cuarto piso del quai de Conti. Tras confirmar la intuición de que se trata del mismo inmueble en el que pasó su infancia, decide visitarlo quince años después de haber franqueado el umbral por última vez. La visita a lo que había sido el despacho del padre le produce una profunda desolación. Rememora el despertar en su habitación y recuerda que a los 15 años temía que se produjera una catástrofe, sin que supiera muy bien cual; y que finalmente no había tenido lugar. Y como “les couches successives de papiers peints qui recouvrent les murs”, ese apartamento le evoca recuerdos más lejanos: “les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu’elles aient précédé ma naissance” (LF 167). Y unas páginas más adelante, la memoria del narrador, de viaje por la Costa Azul, se desplaza a la Niza de 1945, el año de su nacimiento, y al París que recibe a los supervivientes de los campos de concentración con sus pijamas a rayas: « Je me souviens de tout. Je décolle les affiches placardées par couches successives depuis cinquante ans pour retrouver les lambeaux de plus anciennes. » (LF 179).

El narrador de *Chien de Printemps*⁹⁸, que se ofrece a clasificar las fotos de Jansen porque se niega a que “les gens et les choses disparaissent sans laisser de trace”, encuentra unas imágenes de “affiches lacérées sur des murs ou des palissades” (CP 35).

Il [Jansen] m’avait expliqué qu’il lacérait lui-même les affiches dans les rues pour qu’apparaissent celles que les plus récentes avaient recouvertes. Il décollait leurs lambeaux couche par couche et les photographiait au fur et à mesure avec minutie, jusqu’aux derniers fragments de papier qui subsistaient sur la planche ou la pierre (CP 36).

Para concluir este epígrafe, insistiremos en que la narrativa de Patrick Modiano es central para la comprensión de la Ocupación, no sólo porque anticipa algunas de las cuestiones sobre las que luego se ocuparían los historiadores, sino también y fundamentalmente por la forma de hacerlo, porque los mecanismos narrativos que utiliza permiten abordar zonas de sombra hasta ahora vedadas al historiador profesional. Así lo han puesto de manifiesto historiadores como Laurent Douzou, que no solo lee su obra como una fuente de inspiración para el trabajo histórico, sino que también la ve “como una señal de la

⁹⁸ Patrick Modiano. *Chien de Printemps*. Paris: Seuil, 1993. (CP).

evolución de la manera en que se enfoca el periodo que se designa con el cronónimo años negros, así como de la forma en que se concibe hoy en día la escritura histórica”⁹⁹. Algo que, aunque sólo fuera parcialmente cierto, pensamos, no es poca cosa.



Esta placa del jardín Villemin (10^{ème} arrondissement de Paris), que es una de la muchas instaladas en Francia durante los últimos años en cumplimiento del deber de memoria, recuerda también la asimilación del perro y del judío durante la Ocupación.

⁹⁹ Laurent Douzou. "Quand la fiction vole au secours de la réalité." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roch. Nantes: Cécile Defaut, 2009. p.124.

2.2. Un chien mal aimé, autobiografía y autoficción.

Como hemos visto, el desplazamiento histórico se produce a través de un fenómeno de hipermnnesia que, por lo demás, como acabamos de constatar, Modiano ha explicitado en reiteradas ocasiones: “Je me souviens de tout. Je décolle les affiches placardées par couches successives depuis cinquante ans pour retrouver les lambeaux de plus anciennes” (LF 179). O también : “Je me souviens de tout comme si c’était hier...” (VN 56).

Pero esa hipermnnesia, que muchas veces se hace obsesiva (agendas, anuarios, listas de garajes, de caballos de carrera, de calles...), paradójicamente responde al dolor de lo que se quiere olvidar. La hipermnnesia pone de manifiesto un desplazamiento de orden metonímico en el que el exceso de recuerdo se convierte en una proliferación memorial que ocupa el lugar del olvido¹⁰⁰. La letanía de listas, explica Burgelin¹⁰¹, hablan sobre todo de los afectos, aunque poniéndolos en la distancia, de manera que la función íntima de la memoria es tan maternal como poética al modo de una nana, una madre que no le abandona y le susurra extrañas palabras de amor.

Y es que la vida y la obra de Patrick Modiano están profundamente marcadas por su condición de hijo no amado. Aunque no es cuestión de entrar ahora y aquí en toda la complejidad del debate sobre los géneros de la autobiografía y la autoficción en la obra de Modiano, tema sobre el que se han publicado muchos estudios académicos y que incluso, traspasando las fronteras universitarias, ha estado presente en la crítica literaria y en las numerosas entrevistas y referencias que los medios le han dedicado. Sin embargo, aunque solo fuera porque nuestra tesis apela también al sentido de pertenencia familiar que, entre otros, vehicula la preposición “chez”, sí se hace absolutamente necesario hacer algunos apuntes al respecto. Y a partir de ellos, acotar el marco teórico para, en la medida de lo posible, deslindar lo que de autobiográfico y de autoficcional hay en la representación animal en su obra.

¹⁰⁰ Claude Burgelin. "'Memory Lanes' Ruelles et carrefours de la mémoire dans l'oeuvre de Patrick Modiano." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 143

¹⁰¹ Ibidem.

2.2.1 Mentir vrai

Como es sabido, autoficción es un neologismo creado por Serge Dubrovsky en la contraportada de su obra *Fils*.

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau¹⁰².

Pero es Philippe Lejeune el primero, en el ámbito universitario, en analizar la diferencia entre ficción e inspiración biográfica en Modiano. Una década después de establecer las bases teóricas del género autobiográfico,¹⁰³ Lejeune toma como referencia el episodio del metro de *Les boulevards de ceintures* para plantear la complejidad del problema¹⁰⁴. En este pasaje, el joven narrador cuenta como su padre intentó empujarle al paso del metro, un suceso que nunca tuvo lugar en la vida real, como ha tenido ocasión de explicar Modiano en numerosas entrevistas. Lejeune destaca por un lado que la etiqueta "roman" que aparece en la portada certificaría un pacto no autobiográfico explícito, que, por otro lado, se vería reforzado con la advertencia de que "Les personnages et les situations contenus dans ce livre n'ont aucun rapport avec la réalité" (BC 8). Sin embargo, Modiano, según confesó a Jean Louis de Rambures¹⁰⁵, se inspiró en su padre para escribir la novela. Y aunque reconoce que no son hechos reales lo que cuenta, porque su padre no intentó empujarle al paso del metro sino que simplemente le era hostil, explica que escoge ese gesto espectacular para simbolizar esa hostilidad que sentía en su padre contra él. A lo que añade una reflexión:

¹⁰² Serge Dubrovsky. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

¹⁰³ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle éd augm 1996 ed. Paris: Editions du Seuil, 1975.

¹⁰⁴ Philippe Lejeune. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986. p. 51-52.

¹⁰⁵ Jean Louis de Rambures. *Comment travaillent les écrivains*. Paris: Flammarion, 1978. p. 130, citado por Lejeune, *Moi aussi*, p. 52. En realidad es la reedición de una entrevista realizada en 1973 : Jean Louis de Rambures, "Patrick Modiano: "Apprendre à mentir ", " *Le Monde* 24/05/ 1973, .

Alors les gens, lorsqu'ils se reconnaissent dans mes livres disent « c'est scandaleux », « c'est un mensonge ». En un sens, ils ont raison. Mais un même temps, c'est la vérité même, poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences¹⁰⁶.

A partir de esta explicación, Lejeune apunta que Modiano podía haber contestado que, a diferencia de *Livret de famille*, en esta obra no utiliza su nombre en el texto y especula con qué hubiera pasado si lo hubiera hecho, uniendo el derecho sagrado del escritor a fantasear e inventar empleando nombres reales¹⁰⁷. Lo que le lleva a la reflexión siguiente:

Le romancier qui veut « mentir vrai » jusqu'au bout, c'est-à-dire donner à la vérité profonde que lui semblent receler ses fantasmes l'apparence exacte du monde où il vit avec ses contemporains, peut finir pour passer par un « vrai menteur ». Mais la littérature est école de duplicité, avec d'ailleurs le plus souvent la complicité des lecteurs...¹⁰⁸

Algo que, por lo demás, Modiano, aunque Lejeune no lo diga, había hecho explícito en la citada entrevista con Rambures de 1973:

Vous me direz que, pour réussir ces trucages, il faut avoir un certain degré de duplicité, également un certain recul par rapport à soi-même. Sans doute. Mais comment devenir romancier sans apprendre à mentir ?¹⁰⁹

¿Cómo convertirse en novelista sin aprender a mentir? Una pregunta retórica que de entrada remite a una cita de Stendhal que, cuarenta y un años después, Modiano utilizará como epígrafe de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*: “Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que l'ombre”. Pero que sobre todo emparenta con la poética de Max Jacob¹¹⁰, protector de uno de los grandes fantasmas modianescos, Maurice Sachs. En efecto, “l'art est un mensonge, mais un bon artiste n'est pas un menteur”¹¹¹, o *mutatis mutandis*: “Ce qu'on appelle une œuvre sincère est celle qui es

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Lejeune, *Moi aussi*, p. 52.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Vide nota 105.

¹¹⁰ A pesar de que no se ha consagrado ningún estudio específico a esta cuestión, la influencia de Max Jacob en Modiano es muy relevante. El escritor rinde un homenaje secreto a este artista, muerto en 1944 en el campo de concentración de Drancy tras su detención por la Gestapo, en una de sus canciones: Patrick Modiano/Hughes de Courson. *Le mélé cass*. Ballon noir, 1979. Vide Cosnard, op. cit p.182.

¹¹¹ Max Jacob. *Art poétique*. Paris: Emile-Paul frères, 1922.

douée d'assez de force pour donner de la réalité à l'illusion [...] c'est au moment où l'on triche pour le beau qu'on est artiste"¹¹². Modiano ha insistido sobre esta paradoja: "Je ne mens jamais. J'accentue seulement un peu trop violemment la vérité"¹¹³.

En cualquier caso, lo cierto es que el término autoficción irá abriéndose camino en las universidades francesas desde la década de los ochenta. En 1984, el profesor Jacques Lecarme escribe para la *Encyclopaedia Universalis* una entrada en la que muestra que el espacio de la autoficción ha tenido ilustres habitantes (Céline, Malraux...) y que a partir de 1970 son muchos los escritores que por él transitan: Modiano, Barthes, Gary, Soller, etc., aunque el editor cambia el título del artículo propuesto por Lecarme (Autofiction) por el más clásico de *Fiction romanesque et autobiographie*.¹¹⁴ En 1989 el entonces joven investigador Vincent Colonna, dirigido por Gérard Genette, defiende su tesis *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, en la que reutiliza el término inventado por Doubrovsky y le da un sentido más amplio al carácter ficticio, de manera que le permite encuadrar bajo un mínimo común denominador obras como *La Divina Comedia*, la trilogía alemana de Céline o el *Quijote*, que tienen la propiedad de ser ficticios y de enrolar a sus autores en el mundo imaginario que les es propio¹¹⁵. Así las cosas, en noviembre de 1992¹¹⁶, se celebra en Nanterre un debate universitario en el que el término autoficción catalizará la discusión en torno a diversas cuestiones teóricas y en el que la obra de Modiano, entre otros autores, será objeto de estudio bajo este prisma. En concreto, el profesor Jean Michel Adams realiza un estudio de *Remise de peine* en el que, fundamentalmente a través del análisis de ciertos hechos microlingüísticos (deícticos y tiempos verbales) le permite concluir que a través del movimiento de su escritura el texto abandona el registro de lo real y sin embargo, a pesar de la declaración de ficción narrativa, es legible la autobiografía y el texto funciona en una ambigüedad turbadora¹¹⁷.

¹¹² *Ibidem*, p. 22-23.

¹¹³ Anne Diatkine, "Patrick Modiano : «Mon père aurait aimé que je disparaisse», " *Libération* 24/07/2006, .

¹¹⁴ Philippe Lejeune. "Autofiction & Cie Pièce en cinq actes." *Autofiction & Cie*. Eds. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme / Philippe Lejeune. Paris: Université Paris X, 1993. p. 7.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹¹⁶ Las ponencias se publicarían un año después en la ya citada *Autofiction & Cie*.

¹¹⁷ Jean-Michel Adam. "Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano." *Autofiction & Cie*. Eds. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme / Philippe Lejeune. Paris: Université de Paris X, 1993. p. 57.

La publicación, en 1997, de la tesis de Thierry Laurent¹¹⁸ significará un impulso definitivo para la adscripción taxonómica de la obra de Patrick Modiano a la autoficción. Máxime porque este estudio se ve refrendado por una larga carta de Modiano,¹¹⁹ en la que, además de alabar el trabajo del investigador, hace una serie de correcciones y precisiones al texto original, a partir de las cuales Laurent reelaborará la versión final de su ensayo. Laurent prefiere el término autoficción al de autobiografía novelada para mostrar que el autor no tuvo jamás un proyecto introspectivo, que su obra no podría resumirse en un discurso del yo y que las fuertes analogías entre el novelista y sus personajes no habrían sido siempre conscientemente queridas¹²⁰. E interpreta que el complicado y recurrente juego sobre el “mentir-vrai” sobre sí mismo, que califica de patético, responde a “un malaise” que surge en la infancia y del que da cuenta escribiendo, ya que su espíritu ha quedado impregnado de recuerdos y de obsesiones¹²¹. A modo de conclusión, Laurent resume una serie de constataciones a las que llega tras su investigación sobre la vida y la obra del autor:

- i. La errancia por el pasado como algo típicamente modiano. La nostalgia y el culto al recuerdo, así como las preguntas sobre algunos misterios jamás resueltos explican conjuntamente una obsesión que no puede asimilarse al “passéisme”.
- ii. El sufrimiento es una componente de la búsqueda de identidad. Cómo ser judío y francés, se pregunta, para a continuación analizar más ampliamente el conflicto entre la necesidad de estabilidad y los estallidos de personalidad debidos a la precariedad de los puntos de referencia y a los acontecimientos fortuitos¹²².

¹¹⁸ Thierry Laurent. *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

¹¹⁹ Patrick Modiano. "Lettre à Thierry Laurent." *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Ed. Thierry Laurent. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

¹²⁰ Laurent. op. cit. p. 181.

¹²¹ *Ibidem* p. 181.

¹²² En el fondo, añadimos nosotros, no es la cuestión judía lo que le preocupa a Modiano como él mismo explicó, ya en 1972, en una conversación con la escritora Josane Duranteau. « Paris sous l'occupation, c'est en effet mon univers, à cause de cette façon dont les êtres, autrement éclairés, se divisent en héros et en salauds. C'est bien autre chose que le "problème juif". Mais on peut concevoir qu'un juif se trouve, d'une façon pour ainsi dire privilégiée, dans la nécessité absolue de s'engager, de faire un choix. Il peut choisir la lâcheté : les humiliés veulent ruser avec le malheur quand ils ont une vieille familiarité avec le malheur. C'est ainsi que les juifs ont souvent pactisé avec leurs bourreaux : il s'agit de survivre. C'est un luxe de s'en tirer avec l'honneur des chevaliers français du Moyen Age. Kafka, dans une des Lettres à Milena, parle de la "pusillanimité juive". Cette pusillanimité est pour moi quelque chose de très émouvant. On a tort de s'indigner du livre de Steiner sur Treblinka. Je voudrais glorifier Joanovici. ». Y ante la pregunta de si lee mucho a los escritores judíos responde así: « En France, je trouve qu'ils particularisent les problèmes d'une façon exaspérante. Ils réduisent les questions. C'est un peu comme

- iii. El padre es el personaje particularmente “precario” en la vida de Modiano. Es un personaje enigmático: ¿jugó un doble papel durante la Ocupación? ¿cuál fue su verdadero oficio? ¿por qué desaparecía tan a menudo abandonando a los suyos? El hijo sólo puede fabular para intentar comprender, pero incluso en la ficción el diálogo resulta imposible.
- iv. La madre también tiene responsabilidad en la vida afectiva de Patrick. Aunque aparezca poco y sólo como actriz, hay personajes inventados que se le parecen y por los cuales los lectores no tendrán ninguna indulgencia.
- v. De hecho la única familia del joven Modiano fue Rudy, su hermano pequeño. La muerte les separará provocando un traumatismo del cual el escritor aún no se ha curado. Tardó treinta años para ponerlo en escena y lo hizo con mucho pudor, pero no sin patetismo.
- vi. La angustia de la muerte, consecutiva a este drama, está omnipresente en sus novelas. Primero se expresa a través de todo tipo de delirios macabros, que intentan canalizarla; entre ellos las válvulas de escape para las obsesiones sobre la Segunda Guerra Mundial
- vii. Paralelamente, en sus libros hay una gran cantidad de alusiones a su propia biografía: un joven melancólico, una escolaridad alienante, dificultades para asumirse como escritor, una vida familiar reconfortante y siempre algunas neurosis de las que hay que intentar reírse¹²³.

Siguiendo el enfoque de Laurent sobre la autoficción en Modiano, Baptiste Roux introduce un matiz no sustancial pero significativo, al añadir a la diferencia entre autoficción *latu senso* (a propósito de la primera trilogía) y autoficción *strictu sensu* (las tres siguientes)¹²⁴, la acotación de que en el caso de las dos primeras novelas estaríamos ante una “autofiction en mineur”, dado que lo tenue de la intriga y las identidades fluctuantes de los personajes, le llevan a no considerarlas como verdaderas novelas, aunque reconozca que constituyen versiones diferentes de una misma novela familiar¹²⁵.

si Hamlet demandait " Etre ou ne pas être juif ? "». Josane Duranteau, "Le grand prix de l'académie a Patrick Modiano: L'obsession de l'antihéros," Le Monde 11.11. 1972, .

¹²³ Laurent, op. cit. p. 182-183.

¹²⁴ Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 263.

¹²⁵ Ibidem, p. 265.

De mayor calado es la taxonomía planteada una década después por Blanckeman¹²⁶, al diferenciar primero entre el periodo de estética expresionista (las tres primeras obras) y un segundo periodo de estética minimalista¹²⁷. Y dentro de este segundo periodo diferencia a su vez cuatro ciclos. El primero correspondería a novelas de investigación que coinciden en la búsqueda identitaria: *Rue de boutiques obscures*, *Dimanches d'août* y *La Petite Bijou*. Un segundo incluiría las novelas de la memoria que se asemejan a la búsqueda de un tiempo perdido: *Villa Triste*, *Une jeunesse*, *Vestiaire de l'enfance*, *Memory Lane* y *Dans le café de la jeunesse perdue*. El tercero incluiría las novelas autobiográficas inspiradas en el pasado del escritor para componer una ficción en primera persona: *De si braves garçons*, *Quartier perdu*, *Du plus loin de l'oubli*, *Des inconnues* y *Accident nocturne*. Finalmente, un cuarto grupo que abarcaría las narraciones autobiográficas, que por un lado agruparía los relatos en los que, a la relación de acontecimientos vividos, se añade una hipótesis novelesca: *Livret de famille*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine* y *Chien de printemps*; y por otro las de estricta preocupación por el testimonio, histórico en el caso de *Dora Bruder*, o íntimo, en el de *Un pedigree*. Y a diferencia de esta obra, que pretende ser un acto de consignación factual, en las novelas de inspiración autobiográfica, Modiano reinventa parcialmente ciertas situaciones vividas, de manera que esa metamorfosis se integra en un proceso constitutivo, y no antinómico, de la realidad¹²⁸.

En cualquier caso, el análisis de lo que hay de autoficción y de autobiográfico en su obra, y especialmente en aquellas narraciones en las que aparecen sus progenitores, no podía ofrecer los mismos resultados en 1997, cuando Laurent divulga su tesis, que doce años después, cuando en 2009 Blanckeman publica su libro, porque en ese periodo entre ambas obras tiene lugar un hecho fundamental como es la aparición de *Un pedigree* (2005), una “piedra de Rosetta” en la que Modiano desvela muchos de los asuntos familiares sobre los que asienta su narrativa y permite descubrir nuevos vínculos intertextuales bajo el palimpsesto de su escritura. Obsérvese que en la portada de *Un pedigree* –al igual que en *Livret de famille* y en *De si braves garçons*– no aparece como en el resto de sus narraciones un subtítulo con la indicación de “Roman”, marca architextual que, como nos

¹²⁶ Blanckeman. p. 52-54.

¹²⁷ En nuestra opinión no es muy adecuado adscribir *Les boulevards de ceinture* al expresionismo. Estilísticamente creemos que se trata de una obra de transición al segundo período, en la que ya empieza a irrumpir una forma de narrar que apunta claramente al minimalismo de las siguientes.

¹²⁸ Blanckeman, *ibidem*, p. 81-82.

enseñó Genette,¹²⁹ cuando es muda y no aparece puede ser bien por rechazo a subrayar una evidencia, o al contrario –como pensamos que es el caso– para recusar o eludir cualquier adscripción. Y también es justo señalar que la lista de personas reales que aparecen en su narrativa¹³⁰ es una cómoda y segura pista de la que han carecido los estudiosos de su obra que, con anterioridad a su publicación en 2012, se han acercado a la cuestión de la autobiografía y la autoficción en Modiano.

2.2.2 Matar a la madre para vengar al perro.

Aparentemente, en *Un pedigree* no ha habido voluntad de enmascarar a las personas tras los personajes. Algo que parece claro de entrada cuando apunta los primeros datos biográficos de su madre e incluso cuando, rotundo y sin piedad, dice de ella que “C’était une jolie fille au cœur sec” (UP 11).

Pero esa claridad empieza a difuminarse y a tomar unos tintes más complejos cuando, a renglón seguido, la mirada del narrador se vuelve hacia el propio autor para ir identificándose con el perro de su madre.

Son fiancé lui avait offert un chow-chow mais elle ne s’occupait pas de lui et le confiait à différentes personnes, comme elle le fera plus tard avec moi. Le chow-chow s’était suicidé en se jetant par la fenêtre. Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu’il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui (UP 11).

Y apenas un par de páginas más adelante, el narrador tras una disculpa retórica [“Que l’on me pardonne tous ces noms qui suivront”] se pone la máscara del perro que da título a esta autobiografía y afirma con énfasis: “Je suis un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballottés, si incertains que je dois bien m’efforcer de trouver quelques empreintes et quelque balises...” (UP 13)¹³¹.

¹²⁹ Gérard Genette. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. p. 12.

¹³⁰ Patrick Modiano. "Liste de noms propres." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* 98 (2012)

¹³¹ Un párrafo que sintetiza la búsqueda identitaria que atraviesa toda la obra del escritor, que en muchas ocasiones se concretará en la obtención de un estado civil. Sobre esta cuestión, vide Thierry Laurent. "La quête d'un état civil." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

En efecto, el escritor se pone la máscara del perro, porque tal como aprendimos de Barthes: “Toute la littérature peut dire : « Larvatus prodeo », je m’avance en désignant mon masque du doigt”¹³².

Y sin embargo, esa máscara del perro es la única con la que avanza en este relato seco, en el que al lector no le puede extrañar que se identifique con una amiga de la infancia “douce comme tous les enfants mal aimés” (UP 58). Sobre todo después de leer esta evocación de la relación con su madre durante la primera infancia:

Je la voyais rarement. Je ne me souviens pas d’un geste de vraie tendresse ou de protection de sa part. Je me sentais toujours un peu sur le qui-vive en sa présence. Ses colères brusques me troublaient et comme j’allais au catéchisme, je faisais une prière pour que Dieu lui pardonne. (UP 35)

Una agresividad materna que, lejos de remitir con los años, iba en aumento cuando el joven no conseguía que el padre le diera dinero para ambos.

Certains jours, je ne rapporte rien, ce qui provoque chez elle des accès de colère. Très vite — vers dix-huit ans et les années suivantes —, je m’efforcerai de lui trouver par mes propres moyens ces malheureux billets de cinquante francs à l’effigie de Jean Racine, mais sans réussir à désarmer l’agressivité et le manque de bienveillance qu’elle m’aura toujours témoignés. (UP 88)

Y como la herida sigue abierta, para expresar el dolor tiene que volver a ponerse la máscara del perro:

Jamais je n’ai pu me confier à elle ni lui demander une aide quelconque. Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j’éprouve la tentation puérile d’écrire noir sur blanc et en détail ce qu’elle m’a fait subir, à cause de sa dureté et de son inconséquence. Je me tais. Et je lui pardonne (UP 88).

No podemos dudar de la sinceridad de ese perdón, pero tampoco podemos dejar de constatar que de ninguna manera hay olvido. El escritor no ha podido, y probablemente no haya querido, olvidar todo el daño que le ha infligido esa hermosa mujer de corazón duro que fue su madre, la actriz Louisa Colpeyn. Porque aunque afirme que le perdona,

¹³² Roland Barthes. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, 1972, Points 2014. p. 33.

como acabamos de ver, previamente confiesa que tiene la tentación de contar sin tapujos y detalladamente todo lo que le ha hecho sufrir, para añadir que se calla. Lo que equivale a decir que tendría cosas más graves que contar. El escritor ya maduro pretende establecer con la lejanía de los años transcurridos una distancia sentimental:

Tout cela est désormais si lointain... Je me souviens d'avoir recopié, au collège, la phrase de Léon Bloy¹³³ : « L'homme a des endroits de son pauvre cœur qui n'existent pas encore et où la douleur entre afin qu'ils soient. » Mais là, c'était une douleur pour rien, de celles dont on ne peut même pas faire un poème. (UP 88).

Posiblemente de ese dolor Modiano no haya podido extraer un poema, como dice, pero si muchas páginas de su narrativa. Y es que, aun cuando los estudios sobre el escritor mayoritariamente hayan centrado el foco sobre la figura paterna, lo bien cierto es que, aunque menos constante y más diseminado, el recuerdo de la madre es aún más lacerante.

A partir de aquí, haremos un breve repaso por el personaje de la madre en cinco obras de Modiano, para extendernos con más detalle en una sexta, *La Petite Bijou*, novela en la que la representación del perro en relación con la figura materna cobra una mayor relevancia.

Al comienzo del segundo relato de *Des inconnues*, aparece una madre definida como “femme dure et coléreuse, pas du tout sentimentale comme moi” (DI 53), cuyas cóleras le producen miedo a su hija, que cree que su nacimiento había sido un accidente en la vida de su progenitora. La madre “avait l'écume aux lèvres et hurlait avec l'accent du nord”, lo que constituye una clara alusión a los orígenes flamencos de la madre del escritor y sus arrebatos de cólera. Desde la muerte de su padre, a los tres años, la madre se había ido a vivir con un carnicero, profesión infame en el universo modiano¹³⁴, que de manera indirecta remite a Jean Cau, gran aficionado a la tauromaquia y amigo de la madre de Modiano, como comentaremos líneas abajo.

¹³³ Sobre Bloy, vide infra 11.6.1 Un bœuf nommé Blauve

¹³⁴ Vide capítulo 11 de esta tesis.

En *Voyage de nocces*, la madre de Rigaud, el protagonista, es definida como “cette pauvre évaporée” (VN 72) y como “une mère futile”. Previamente, ha tenido lugar este diálogo:

« Vous avez des parents ?

— Je ne les vois plus, lui ai-je dit.

— Pourquoi ? »

Encore ce froncement de sourcils. Que lui répondre ? De drôles de parents qui avaient toujours cherché un pensionnat ou une maison de correction pour se débarrasser de moi.

« Quand je vous ai vu ce matin au bord de la route, je me suis demandé si vous aviez des parents. »

Luego, Rigaud dirá de su progenitora que era tan poco maternal que le abandonaba jornadas enteras en el jardín de la villa y que incluso una tarde se olvidó de él. Para añadir a continuación: “Plus tard, quand il crevait de faim et de froid dans un collège des Alpes, la seule chose qu’elle avait cru bon de lui envoyer, c’était une chemise de soie” (VN 71). Al respecto conviene recordar que el joven Modiano estuvo internado en un colegio de Alta Saboya de septiembre de 1960 a junio de 1962¹³⁵. Durante el primer año, sólo recibe una visita fugaz de su madre.

Ma mère passe en coup de vent à Annecy, le temps de m’acheter deux articles de mon trousseau, une blouse grise et une paire de chaussures d’occasion aux semelles de crêpe qui me dureront une dizaine d’années et ne prendront jamais l’eau. Elle me quitte bien avant le soir de la rentrée. C’est toujours pénible de voir un enfant rejoindre le pensionnat en sachant qu’il y restera prisonnier. On aimerait le retenir. Se pose-t-elle la question ? Apparemment je ne trouve pas grâce à ses yeux. Et puis elle doit partir pour un long séjour en Espagne (UP 67).

Cuando regresa, le cuenta historias sublimes de Andalucía y de los toreros, pero el escritor apostilla: “mais sous le cabotinage et la fantaisie, le cœur n’était pas tendre” (UP 73). Por lo demás, el hambre del que habla en *Voyage de nocces* no es ninguna fantasía literaria:

¹³⁵ Patrick Modiano, “Repères biographiques”, cit. p. 273.

Petit déjeuner. Café sans sucre dans un bol en métal. Pas de beurre. (..) Distribution d'une tranche de pain sec et d'un carré de chocolat noir à 16 heures. Polenta pour le dîner. Je crève de faim. J'ai des vertiges (*UP 70*).

Llega un día en que los internos ya no pueden más y el joven Modiano y unos cuantos compañeros se rebelan ante el ecónomo. Pero la situación no debió mejorar mucho, porque en noviembre de 1961 el joven coge la sarna y tras buscar en el listín telefónico se acerca a la consulta de una médica de Annecy.

Elle paraît étonnée de mon état de faiblesse. Elle me demande : « Vous avez des parents ? » Devant sa sollicitude et sa douceur maternelle, je dois me retenir pour ne pas fondre en larmes (*UP 74*).

De manera que, años después, Modiano escribirá que cuando Rigaud vuelve a visitar el jardín en el que lo dejaba su madre sienta un enorme malestar.

Il avait la désagréable impression de revenir au point de départ, sur les lieux de son enfance pour laquelle il n'éprouvait aucune tendresse, et de sentir la présence invisible de sa mère, alors qu'il avait réussi à oublier cette malheureuse : elle n'était liée pour lui qu'à de mauvais souvenirs. [...] Il en eut froid dans le dos. La guerre lui jouait un mauvais tour en le contraignant à réintégrer cette prison qu'avait été son enfance et à laquelle il avait échappé depuis longtemps. Voilà que la réalité ressemblait aux cauchemars qu'il faisait régulièrement : c'était la rentrée des classes dans le dortoir du collège... (*VN 80*).

El retrato de la madre se convierte en un aguafuerte de tintes goyescos en *Accident Nocturne*, en la que un trasunto de la madre, que persigue al protagonista “resemblait à une très vieille cabotine allemande du nom de Leni Riefenstahl” (*AN 63*). Un aguafuerte en el que el trazo menos amable no será caracterizarla como una mala actriz:

La vie et les sentiments n'avaient pas eu de prise sur ce visage de momie, oui, la momie d'une petite fille méchante et capricieuse d'il y a quatre-vingts ans. Les yeux de rapace me fixaient toujours et je ne baissais pas mon regard. [...] Je sentais qu'elle était prête à mordre et à m'inoculer son venin, mais sous cette agressivité, il y avait quelque chose de faux, comme le jeu sans nuances d'une mauvaise actrice. [...] Mais je n'avais pas peur d'elle. Finies les terreurs

enfantines, dans le noir, à la pensée qu'une sorcière ou la mort ouvrirait la porte de la chambre. (AN 63-64)

En esta novela, en la que la figura de la madre está representada por una medusa, como tendremos ocasión de ver en el capítulo 10, Modiano llega a despojar a esta mala actriz de su condición de madre, a través de un curioso vericuetto narrativo, cuando el supuesto hijo acude a la comisaría y allí le aclaran que “Elle se fait passer pour votre mère, mais d'après ses papiers, il n'y a aucun lien de parenté entre vous. D'ailleurs, vous êtes né de mère inconnue” (AN 65). La inspiración biográfica de este pasaje queda reforzada por la circunstancia de que la comisaría en la que se desarrolla la identificación es la misma a la que trasladaron Albert Modiano y al joven Patrick, cuando su padre lo denunció por escándalo público. Un episodio novelado en numerosas ocasiones y cuya historicidad el escritor certifica en su autobiografía (UP 101-102)¹³⁶.

No menos esperpéntico es el retrato de la madre que persigue a Jean Bosmans, el protagonista de *l'Horizon*, que también la contempla petrificado como si se enfrentara a una Gorgona (LH 42). Este despiadado monstruo femenino de la mitología griega toma aquí la forma de “une femme aux cheveux rouges et au regard dur” (LH 38), el mismo color del pelo que tantas veces lucirá en películas y obras de teatro la madre del escritor. Un retrato de la madre que complementa diciendo que le lanza un raudal de insultos en una lengua gutural que no comprendía (LH 43), en referencia al neerlandés de Louisa Colpeyn y al acento balcánico que impostó la actriz en muchos papeles de su filmografía. La madre va acompañada de “un homme brun, l'air d'un prêtre défroqué [...] avec une cambrure de torero” (LH 38-39). Al mirar a este personaje, sobre el que Bosmans tiene dudas si el aspecto es más “d'un prêtre défroqué ou d'un faux torero” (LH 41), no podemos evitar pensar en una caricatura del antiguo secretario de Sartre y gran aficionado a la tauromaquia, Jean Cau, que durante una época fue el compañero de Louisa Colpeyn. Cau consiguió un primer contrato en Seuil para *La place de l'étoile*, que Modiano logró dejar sin efecto cuando supo que paralelamente Raymond Queneau había conseguido el compromiso de Gaston Gallimard para publicar la novela en la mítica colección blanche. Finalmente, Jean Cau fue el autor del prólogo de la primera edición en Gallimard, aunque

¹³⁶ Vide infra 11.7.2

luego Modiano lo haría retirar de las sucesivas ediciones¹³⁷. En *Un pedigree* se burla del amigo de su madre¹³⁸, en *L'Horizon* el desprecio es más directo:

À cette époque de sa jeunesse, chaque fois que Bosmans avait le malheur de rencontrer le couple s'il se risquait rue de Seine et dans les environs¹³⁹, c'était toujours la même chose : sa mère marchait vers lui, le menton agressif, et lui demandait de l'argent, sur le ton autoritaire avec lequel on réprimande un enfant. Le brun se tenait à l'écart, immobile, et le considérait sévèrement, comme s'il voulait lui faire honte d'exister. Bosmans ignorait pourquoi ces deux êtres lui témoignaient un tel mépris. Il fouillait dans sa poche en espérant y trouver quelques billets de banque. Il les tendait à sa mère, qui les empochait d'un geste brusque (LH 38-39).

Unos gestos de agresividad y una rapiña que ya vimos en la avidez de Louisa Colpeyn por los “malheureux billets de cinquante francs à l'effigie de Jean Racine” y sobre la que el escritor nos ha dejado en una entrevista otro curioso testimonio:

Jeune, j'ai reçu un prix, de la part d'un bijoutier, à l'Opéra : celui de la plume de diamant. Ma mère, qui pensait que le stylo était muni d'une vraie plume en diamant, s'en est saisie pour le porter au mont-de-piété. Mais personne n'en a voulu, il était en pacotille. Elle est retournée chez elle avec l'objet. Quelques jours plus tard, elle a été cambriolée. Les voleurs eux aussi ont cru en la valeur de ce stylo, et laissé l'étui. C'était il y a plus de trente ans. A mon tour, il y a quelques jours, je lui ai pris à son insu l'étui qu'elle avait conservé à ma grande surprise. Elle s'est débarrassée de tous ses souvenirs et n'a jamais lu le moindre de mes livres. Mais elle avait gardé cette coquille vide et dérisoire. Tenez, ouvrez-le : à l'intérieur est écrit Clerc. Le nom de la bijouterie¹⁴⁰.

¹³⁷ Sobre esta cuestión, vide Cosnard op. cit y Jacques Lecarme. "*Quatre versions de La place de l'étoile (1968-2008)*." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. 87-109.

¹³⁸ En février 1962, [...] chez ma mère, je retrouve le journaliste Jean Cau, protégé par un garde du corps à cause des attentats de l'OAS. Curieux personnage que cet ancien secrétaire de Sartre, à tête de loup-cervier et fasciné par les toreros. À quatorze ans, je lui avais fait croire que le fils de Stavisky, sous un faux nom, était mon voisin de dortoir et que ce camarade m'avait confié que son père était encore vivant quelque part en Amérique du Sud. Cau était venu au collège en 4 CV, voulant à tout prix connaître le « fils de Stavisky » dans l'espoir d'un scoop (UP 75-76).

¹³⁹ El “quartier” de la madre del escritor.

¹⁴⁰ Anne Diatkine, art. cit. En la versión de este episodio en su autobiografía no recoge el despecho por no ser leído por su madre. Además, difiere en cuanto a los detalles, aunque no en el fondo: “Un après-

Un testimonio, en el que más allá de la insistencia en la rapacería de su progenitora, guarda, como una “coquille”, una constación posiblemente más dura para su hijo: Louisa Colpeyn no leyó absolutamente ninguno de los libros de Patrick Modiano.

Modiano ya había pergeñado un duro, aunque velado, retrato de Louisa Colpeyn en *Vestiaire de l'enfance*, novela en la que la madre aparece como una actriz histérica y la figura del perro se convierte en catalizadora del resentimiento filial.

En ella el escritor deja pistas claras sobre la inspiración autobiográfica del pasaje, cuando el narrador, al pasar junto a los teatros de la rue Fontaine en los que actuaba su madre y evocar los días en que de niño le acompañaba, dice que había pasado su infancia “sur la Rive gauche à Saint-Germain-des-Prés” (VE 73). Recuerda como, los domingos, hacía los deberes en el despacho del director del teatro, Henri de la Palmira, mientras su madre actuaba en un vaudeville escrito por un sedero lionés y su amante que habían alquilado el teatro y pagaban a los actores, sin que les importase demasiado que la sala estuviera vacía y solo asistieran en alguna ocasión unos pocos amigos. Un domingo, en que los actores también actúan ante una sala vacía, el joven, mientras oye la voz de su madre en escena, decide romper los deberes y no volver al colegio, ni hacer el bachillerato ni el servicio militar. De puntillas, pasa entre bastidores y la sala del teatro que está vacía. Al ver su sombra moviéndose, los actores interrumpen el diálogo sorprendidos de que hubiera un espectador. El joven sale a la calle y se siente perdido. En un ataque de pánico está a punto de pedirle a un transeúnte que le ayude. Luego se tranquiliza y da un paseo por el barrio, la parte baja de Pigalle:

Je me suis levé et j'ai marché au hasard. Rue Victor-Massé. Rue de Douai, le petit restaurant où m'emmenait quelquefois déjeuner, le dimanche, avant le spectacle de matinée, Henri de la Palmira. Il s'était pris d'affection pour moi, sans doute parce que je l'écoutais, les yeux écarquillés, raconter ses vieilles histoires de gentilhomme de Pigalle. [...] En passant devant le théâtre, j'ai remarqué le chien labrador blond d'Henri de la Palmira. Il traversait le hall d'entrée, s'arrêtait sur le

midi de janvier 1970, nous sommes tellement aux abois qu'elle me traîne au mont-de-piété de la rue Pierre-Charron où je dépose un stylo « en or avec plume de diamant » qui m'a été remis par Maurice Chevalier à l'occasion d'un prix littéraire. Ils ne m'en donnent que deux cents francs que ma mère empoche, l'œil dur ” (UP 89).

seuil et humait l'air. D'une démarche placide, tournant la tête, tantôt à droite, tantôt à gauche, il se dirigeait vers moi, l'allure d'un touriste qui visite le quartier. (VE 75-76).

El joven repara en que la farmacia aún estaba abierta, un detalle que no es banal porque en muchas novelas del escritor, como *La Petite Bijou* o *Dans le café de la jeunesse perdue*, la farmacia de Pigalle es un “point de repère” para el héroe que se encuentra perdido en un momento crucial de su vida. Un punto de referencia que aquí además se asocia a la figura del perro, una vez más un labrador.

Le labrador et moi¹⁴¹, nous avons contemplé un moment sa vitrine éclairée d'une lumière verte. Puis nous avons franchi le carrefour et nous nous sommes séparés: il a continué de descendre la rue Fontaine, et je suis entré au café Gavarni (VE 76).

El joven decide finalmente volver al teatro, donde su madre tras preguntarle de pasada dónde estaba, le interroga inquisitivamente por una vieja cazadora de ante.

Depuis quelques semaines, ce vieux blouson de daim trop petit pour moi et à la fermeture Éclair hors d'usage était son unique préoccupation. Nous l'avions trouvé dans un placard du théâtre, où il attendait depuis vingt ans. Je n'osais pas lui dire que je l'avais remis sur son cintre, dans le placard (VE 76-77).

El narrador se muestra convencido de que la cazadora aún debe estar pudriéndose en el armario del teatro y la analépsis vuelve a aquel momento:

- Tu me promets que tu as toujours ton vieux blouson de daim?

Son regard se noyait dans une expression d'angoisse insoutenable. Le sort du monde était suspendu à ce vieux blouson de daim. En dehors de lui, rien ne comptait plus.

- Tu ne vas pas me dire que tu as perdu ton vieux blouson de daim? Réponds!...
Où est ton vieux blouson de daim?

¹⁴¹ Reparemos en que se trata de un sujeto desdoblado, figura sintáctica, que por su relevancia en algunos pasajes de su obra, volveremos en otros capítulos de nuestra tesis. El subrayado es nuestro.

Uno de los actores está estupefacto al ver que una vieja cazadora de ante podía convertirse en algo tan importante. Pero mientras más se agudizaba la angustia, ella más se fijaba en ese detalle mínimo hasta un punto de incandescencia, sigue recordando el narrador.

- Tu as perdu... ton vieux blouson de daim? Cette fois-ci, le ton montait, la bouche se tordait dans un rictus douloureux. Il fallait, au plus vite, crever l'abcès.
- Non... Non... ai-je balbutié. J'ai toujours mon vieux blouson de daim.
- Tu me le jures ?
- Je te le jure. (VE 77)

Tras el juramento, la madre se tranquiliza y los actores se ponen a hablar sobre el futuro de la obra, preguntándose hasta cuando estarían dispuestos los autores a seguir pagando. Entonces el joven decide intervenir maliciosamente, asegurándoles que había visto salir a alguien del teatro. Los actores se muestran preocupados por si se trata de un crítico, ya que el director había aconsejado a los autores no invitar a ningún crítico con el pretexto de que eran mala gente. Los actores quieren saber a toda costa quién era ese espectador y el joven decide burlarse de ellos.

- Alors, qui était-ce ? a répété Montavon.
- Dis-nous qui était ce spectateur? a demandé ma mère.
- Le chien d'Henri de la Palmira. Et il portait mon vieux blouson de daim... (VE 78).

El sarcasmo cruel del joven no puede sin embargo desviar la atención de lo sustancial del pasaje, que es sin duda la identificación del adolescente con la figura del perro como elemento simbólico en el que apoyarse para hacer frente al abandono de una madre histérica.

Pero, con todo y con eso, la obra que con más profundidad expresa el dolor del escritor por el abandono infantil es sin duda *La Petite Bijou*¹⁴², novela de 2001 en la que tuvo que recurrir a un juego de múltiples máscaras¹⁴³ que le permitiera hacer un ajuste de cuentas, a cara de perro, con la figura materna.

¹⁴² Patrick Modiano. *La Petite Bijou*. Paris: Gallimard, 2001. (LPB).

¹⁴³ A propósito de esta novela Javier Aparicio Maydeu ha explicado que los monólogos de la protagonista por un lado trenzan "el pasado y el presente de la heroína –de las traiciones de la memoria a la invención de la autobiografía–". Y por otro lado disfrazan la ficción "como siempre logra hacer

En efecto, el cañamazo de *La Petite Bijou* parte de una historia que, en principio, aunque solamente en principio, nada tiene que ver con la familia Modiano. Se trata de un historia real con la que ya había trabajado el escritor en cuatro ocasiones: una discreta alusión en el capítulo sobre Harry Dressel de *Livret de famille*; en la nouvelle *La Seine*, protagonizado por Bijou y su madre; un cuento que se transforma en el capítulo V de la novela *De si braves garçons*; y de manera más indirecta en la figura de una joven artista que aparece en *Vestiaire de l'enfance* y que sólo conoceremos como “la petite”. Cosnard ha revisado¹⁴⁴ los magazines de los años cuarenta y algunas memorias de personajes de la época, que dan cuenta de cómo Modiano sigue bastante fielmente la historia de Sonia Blache para construir el personaje de Sonia Cardères, la madre de la Petite Bijou. Sonia Blache, que fue sospechosa de colaboracionismo, se hacía llamar Marie Olinska, nombre con el que desarrolló una efímera carrera cinematográfica, ya que aparece junto a su hija de nombre artístico, Petite Bijou, en un único film: *Le Loup des Malveneur* (1943),¹⁴⁵ sobre el que tendremos ocasión de volver en el Capítulo 7 y que en *La Petite Bijou*, Modiano cambia por *Le Carrefour des archers*¹⁴⁶.



Plano de los títulos de crédito de *Le loup de Malveneur*.

Cuando en 2001 aparece *La Petite Bijou*, la hija de Eliana Gardaire, la auténtica Petite Bijou, se queda sorprendida al ver el título en el escaparate de una librería porque sabe

Modiano con la máscara de una autenticidad poco menos que documental”. Javier Aparicio Maydeu. *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 211.

¹⁴⁴ Cosnard, op. cit. p. 238.

¹⁴⁵ Film dirigido por Guillaume Radot, con guión de Francis Vincent-Bréchnignac, protagonizado por Pierre Renoir, Madeleine Sologne y Gabrielle Dorziat.

¹⁴⁶ Título que según Cosnard (p.240) aludiría al film de Michel Roux *Le Carrefour des enfants perdus* (1943).

que ese había sido el apodo de su madre, incluso en los años de la universidad¹⁴⁷. Compra el libro y descubre con asombro un gran número de pequeños detalles (direcciones, números de teléfono, cocinero chino...) que coinciden con la vida de su abuela y de su madre, que tenía entonces 65 años y a quien le hace leer la novela. Según Cosnard, que se entrevistó con la hija de la Petite Bijou, la impresión de su madre es ambivalente: “Flattée, elle est aussi très étonnée par la façon dont Modiano a décalqué l’histoire familiale, et réservée quant à l’image qu’il donne de sa mère, la « comtesse »”¹⁴⁸. Entran en contacto y Modiano, que se queda sorprendido al saber que la Petite Bijou está viva, acepta modificar a partir de la segunda edición muchos detalles demasiado próximos a la realidad, nombres, direcciones y números de teléfono. Asimismo, entre la dedicatoria y el comienzo del relato, se añade una página con la consabida advertencia: “Tous les personnages de ce livre sont imaginaires et ne peuvent être en aucune sorte assimilés à des personnes ayant existé”.

La frase es incierta por partida doble. Porque, por un lado, en muchos aspectos anecdóticos, como hemos visto, los personajes están calcados de la vida de la Petite Bijou y de su madre. Y por otro lado, como demostraremos a continuación, los sentimientos entre madre e hija pueden ser asimilados a los del autor con su propia madre¹⁴⁹ y también, aunque de manera más episódica, con los de su esposa Dominique Zerffus respecto a la suya¹⁵⁰.

A pesar de que la narradora, Thérèse, o la Petite Bijou, dice de su madre que borra pistas, que miente sobre su edad y que utiliza falsos nombre y falsos títulos de nobleza (*LPB* 18), lo que no deja de ser una ironía del escritor, Modiano se cuida muy bien de dejar una serie de rastros que remiten a su propio mundo. Así cuando Thérèse conoce a Vera Valadier, la madre de la niña que tiene que cuidar y que a su vez es un doble de la madre de la Petite Bijou, se sorprende de que el francés parisino que habla no se corresponde con su aspecto

¹⁴⁷ Cosnard, op. cit. p. 242.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Nada más publicarse el libro y a pesar de que la voz del narrador era la de una mujer, al escritor y periodista Jérôme Garcin, no se le escapó que la Petite Bijou era la Bovary de Modiano. Jérôme Garcin, “«La Petite Bijou, c’est moi...»,” *Le Nouvel Observateur* 26/04/2001.

¹⁵⁰ Cfr. Dominique Zehrfuss. *Peau de caniche*. Paris: Mercure de France, Folio, 2010. Relato autobiográfico en el que dice que fue una mascota de su madre, que le atribuye el papel de “Chien savant... Je dirais même caniche savant” (p. 29-30). Por su parte, la Petite Bijou dice de si misma “je n’étais rien d’autre qu’un faux enfant prodige, une pauvre petite bête de cirque. Un caniche.” (*LPB* 82). La Petite Bijou está dedicada a su esposa Dominique y a su hija Marie, pero con dedicatoria diferenciada: *Pour Zina [cuatro espacios en blanco] Pour Marie*. Además la profesión de la mujer de Modiano ha sido la de diseñadora de joyas. Volveremos sobre la obra de Dominique Zehrfuss y de las hijas del escritor en el capítulo 6, “Retrato de familia con perros y premio Nobel”.

y tiene la impresión de que es como si la estuvieran doblando (LPB 53-54), en una nítida referencia a la propia madre del escritor, que trabajó durante la Ocupación como dobladora de films de la Continental y que a lo largo de su carrera interpretó en numerosas ocasiones a personajes extranjeros. Y cuando cae la tarde, mientras mira a la niña hacer sus deberes, la narradora dice que el silencio era el mismo que había conocido en “Fossombronne-la-Forêt, à cette même heure et au même âge que la petite” (LPB 54), una población, que como tendremos ocasión de explicar en otros capítulos y especialmente en el 11, “Dieu prend-il soin de bêtes?”, remite a Jouy-en-Josas, el pueblo en el que Modiano y su hermano quedaron al cuidado de unas extrañas amigas de su madre. La referencia se amplía y se hace explícita cuando la protagonista se acuerda de dos amigas de su madre, a las que aquí llama Simone Bouquereau y Frédérique (LPB 136). Personajes que se corresponden con la amiga de la madre de Modiano Suzanne Bouquereau y la amiga de esta, Frède, transformados en personajes literarios en *Remise de peine* y desvelados como personas reales, diecisiete años después, en *Un pedigree*¹⁵¹. Para disipar cualquier duda, el abandono de la Petite Bijou en Fossombronne se produce como consecuencia de un viaje de su madre a Marruecos, que se corresponde con la gira teatral que emprendió la madre de escritor tras “colocar” durante un par de años a sus dos hijos, Patrick y Rudy, en casa de Suzanne Bouquereau. No era el primer abandono ni sería el último que sufrieron los hermanos Modiano. Hasta los cuatro años, Modiano fue educado por sus abuelos maternos por lo que hasta esa edad solo habla flamenco¹⁵². Con cuatro y dos años respectivamente, Patrick y Rudy, son dejados al cuidado de una gobernanta en Biarritz (UP 34). Esa sensación de abandono es una constante en la Petite Bijou, baste recordar la evocación que hace Thérèse, cuando en su niñez llegaba al apartamento de su madre en el Bois de Boulogne y nadie le abría la puerta (LPB 70). Una situación que se repetirá, años después, en la misma zona con la niña a la que cuida Thérèse.

Más pistas sobre la madre: tras el reencuentro de Thérèse con Moreau-Badmaev¹⁵³, que se dedica a transcribir el contenido de emisiones de radio extranjera, le hace una pequeña

¹⁵¹« Début 1952, ma mère nous confie à son amie, Suzanne Bouquereau, qui habite une maison, 38 rue du Docteur-Kurzenne, à Jouy-en-Josas. [...] En février 1953, un matin, mon père vient nous chercher en voiture, mon frère et moi, dans la maison déserte, et nous ramène à Paris. J’apprendrai plus tard que Suzanne Bouquereau avait été arrêtée pour des cambriolages (UP 36-37).

¹⁵² “Mes grands-parents maternels sont venus d’Anvers à Paris pour s’occuper de moi. Je suis toujours avec eux, et je ne comprends que le flamand” (UP33). Cfr. Patrick Modiano “*Repères biographiques*”, cit. p. 273.

¹⁵³Personaje inspirado en el escritor Armand Robin, como explica Dervila Cook. “La Petite Bijou, Autofictional Translations.” *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

demostración de su trabajo y le dice que el fragmento que acaban de oír es neerlandés pero con un ligero acento de Amberes (*LPB* 38-39), que no por casualidad es la ciudad natal de Louisa Colpeyn.

Asimismo, a lo largo de *La Petite Bijou*, encontramos una reiterada evocación del episodio del atropello por una camioneta y la inhalación de éter, que se corresponde con el atropello real de Modiano niño (*UP* 34) al que nos referiremos más adelante y que también tendremos ocasión de analizar de manera pormenorizada en el capítulo 10, “Le chien écran: *Accident nocturne*”.

Otra pista autoficcional (soy yo y no soy yo) es la evocación de Thérèse del hallazgo en una vieja agenda de su madre de la escuela en la que permanecía toda la jornada, Cours Saint-André (*LPB* 114). El escrito juega con la polisemia de la palabra “cours”, que aquí querría decir clases, pero que también remite al conocido pasaje de la Cour du Commerce-Saint-André, apenas distante 200 metros de l'école communale de garçons del 2, rue du Pont de Lodi a la que iba con su hermano Rudy (*UP* 38)¹⁵⁴.

A estas autorreferencias habría que añadir el pasaje en el que la farmacéutica que cuida a Thérèse después de un desvanecimiento y de acompañarle a su casa señala a la farmacia de la place Blanche y le comenta que antes trabajó allí. Thérèse piensa que la farmacéutica pudo haber conocido a su madre cuando vivía por la zona y trabajaba de bailarina, en clara alusión a la época en que la madre del escritor trabajaba en los teatros la rue Fontaine (*UP* 61) y el Modiano niño vagaba por las calles¹⁵⁵. Thérèse le pregunta si conoció muchas bailarinas y la farmacéutica le dice que no le gusta hablar del pasado (*LPB* 145-146).

A partir de estas referencias, no nos puede extrañar que Eliana Gardaire, la auténtica Petite Bijou, se mostrara “reservada” respecto a la imagen que la novela daba de su madre porque, como acabamos de ver, en un segundo nivel la madre de Thérèse tiene mucho de la madre del escritor. Por lo tanto, recorreremos a continuación algunas de las páginas del

¹⁵⁴ La pista es tanto más llamativa por cuanto en Francia la palabra Cours no se utiliza para los centros de enseñanza obligatoria, como las escuelas, sino sólo para los establecimientos dedicados a enseñanzas especializadas: Cours de danse, Cours de guitare... y a lo largo de toda la novela Modiano equipara Cours Saint-André con escuela.

¹⁵⁵ En *Dans le café de la jeneuse perdue*, veremos a Louki de niña deambular por el barrio, mientras su madre trabaja de bailarina en los cabarets de la zona y, aunque con un boticario al frente, la farmacia de la place Blanche será para la pequeña uno de los pocos “points de repère”, cuestión esta de los puntos de referencia que analizaremos en el capítulo 7.

relato para poner de relieve los sentimientos de Thérèse respecto de una madre a la que define como “un mauvais souvenir” (*LPB 77*) y el papel que tienen los perros en esos sentimientos, lo que nos permitirá establecer un primer paralelismo entre las referencias a la madre y a los perros en su autobiografía.

En la *Petite Bijou*, la representación de la herida edípica es especular, a diferencia de lo que sucede en *Accident nocturne* que es directa. Así Thérèse evoca la época en que su madre, una ex bailarina que sufrió un accidente, después de ausencias de varios días del apartamento de Bois de Boulogne, reaparecía con la cara hinchada y la mirada azorada. Luego se tumbaba, se tapaba la cara con las manos y cuando oía a la pequeña llegar le decía siempre la misma frase:

« Masse-moi les chevilles. » Plus tard, à Fossombronne-la-Forêt, je me réveillais en sursaut. J’avais entendu dans mon rêve la voix enrouée me dire : « Masse-moi les chevilles. » Et, pendant quelques instants, je croyais être encore dans le grand appartement. Tout allait recommencer. (*LPB 73*)

Apenas unas páginas después Thérèse recuerda que poco antes de vivir en ese apartamento del Bois de Boulogne, un día nadie fue a buscarle a la escuela y fue atropellada por una camioneta que, sintomáticamente, le hirió en el tobillo. Unas monjas le socorren y le hace inhalar éter (*LPB 80-81*). Este recuerdo surge cuando Thérèse, que se encuentra “perdida” en la ciudad, es socorrida por la farmacéutica. Entonces tiene la tentación de contarle todo esto a su salvadora, pero se contiene y aunque no lo haga la prolepsis continúa para el lector.

J’attends toujours et personne ne vient me chercher. Grâce à l’éther, je n’ai plus senti la douleur à ma cheville et j’ai glissé dans le sommeil. Un ou deux ans plus tard, dans l’une des salles de bains de l’appartement, près du bois de Boulogne, j’avais découvert un flacon d’éther. Sa couleur bleu nuit me fascinait. Chaque fois que ma mère traversait des moments de crise où elle ne voulait voir personne et me demandait de lui apporter un plateau dans sa chambre ou de lui masser les chevilles, alors je respirais le flacon pour me donner du courage. C’était vraiment trop long à expliquer. Je préférais rester là, silencieuse, les jambes allongées. (*LPB 81-82*)

Pensamos que estas páginas expresan de manera elocuente toda la complejidad y profundidad de la herida edípica en Modiano¹⁵⁶. De manera que si la madre tiene que taparse la cara para que la hija le masajee el tobillo, la niña para poder hacerlo tiene que inhalar un éter al que se ha aficionado tras ser herida en el tobillo¹⁵⁷ como consecuencia del abandono familiar.

Pero para llegar a poder expresar el dolor continuado que esa herida le produce a la protagonista adulta, previamente está necesitará recordar la primera vez que fue con su madre al cine, un hecho determinante porque marca la ruptura entre el disfraz que la madre quiere imponer a la niña y la percepción que ella tiene de sí misma:

La salle m'avait semblé très grande et l'on y passait *Le Carrefour des archers*, le film où j'avais joué un petit rôle avec ma mère, quelque temps auparavant. Je ne m'étais pas reconnue sur l'écran et surtout, quand j'avais entendu ma voix, j'avais cru que la Petite Bijou était une autre fille que moi (*LPB 76*).

Será a partir de este recuerdo y otros que van acumulándose cuando se desate la crisis. La joven se siente cada vez peor hasta que entra en una farmacia de la avenue Ledru-Rollin, donde la farmacéutica se apresura a socorrerla ante su aspecto, cara pálida, manos heladas. Le pregunta que qué le pasa y ella, que durante años nunca ha dicho nada y se lo ha guardado todo, le contesta que es demasiado complicado. La farmacéutica le tranquiliza diciéndole que nada es complicado:

“J'ai fondu en larmes. Ça ne m'était pas arrivé depuis la mort du chien. Cela remontait bien à une douzaine d'années” (*LPB 79*).

¹⁵⁶ Así, por ejemplo, Morris sostiene que los amores de los protagonistas modianescos son muchas veces modelos maternos, que suponen una variación suplementaria sobre el complejo de Edipo que caracteriza las primeras novelas del escritor. Vide, Alan Morris. "Des dimanches pas si doux: La mémoire de l'Occupation dans *Dimanches d'août* (1986)." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 121

¹⁵⁷ Frédérique, la amiga de la madre con quien la ha dejado, intenta disculparla ante su hija a partir del accidente de su progenitora en los tobillos: “« Ce n'était pas une femme méchante, m'avait dit Frédérique un soir où nous parlions de ma mère. Simplement, elle n'a pas eu de chance... » Elle était venue à Paris, très petite pour faire de la danse classique, à l'école de l'Opéra. C'était la seule chose qui l'intéressait. Puis, elle avait eu un accident « aux chevilles » et elle avait dû arrêter la danse. À vingt ans, elle était danseuse, mais dans des revues obscures, chez Ferrari, aux Préludes, au Moulin-Bleu, tous ces noms que j'avais entendus, pendant leurs conversations, dans la bouche de la brune qui n'aimait pas ma mère et qui avait, elle aussi, travaillé dans ces endroits. « Tu vois, m'avait dit Frédérique, à cause de ses chevilles, c'était comme un cheval de course qui s'est blessé et qu'on emmène à l'abattoir. »” (*LPB 87-88*)

La farmacéutica le da entonces un brebaje de color rojo cuyos efectos asocia con el éter que le dieron las monjas cuando el atropello y la herida en el tobillo y este recuerdo a su vez, como hemos visto, enlaza con los masajes en los tobillos de la madre, una artista fracasada, como tantas otras de su universo narrativo¹⁵⁸.

De modo que la crisis de la Thérèse adulta estalla a partir de la conjunción de tres recuerdos:

- i. El recuerdo de un elemento disruptivo, su visión en la pantalla y la negación de la forma de representación impuesta por la madre.
- ii. La reminiscencia doblemente dolorosa de un accidente que en el fondo se atribuye al abandono materno.
- iii. Y la asociación del momento en que el dolor por fin puede expresarse con un sufrimiento anterior, que también le hizo estallar en lágrimas y que es consecuencia de un suceso posterior al atropello y sobre el que hasta el momento, el lector no sabe nada: la muerte de un perro hace doce años.

El primero de estos recuerdos, ya lo hemos visto, se inspira en la vida de la auténtica Petite Bijou e incorpora sentimientos de la vida de Dominique Zehrfuss, la esposa del escritor. Pero también tiene muchos sentimientos del propio Modiano, como la convicción de que la vida que se representa no es la suya propia y el recurso a la pantalla cinematográfica como ilustración.

J'écris (...) pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. (...) Les événements que j'évoquerai jusqu'à ma vingt et unième année, je les ai vécus en transparence — ce procédé qui consiste à faire défiler en arrière-plan des paysages, alors que les acteurs restent immobiles sur un plateau de studio. Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie (UP 44-45).

¹⁵⁸ Sobre esta cuestión, vide Annie Demeyère. *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 2002.

El carácter autobiográfico del segundo recuerdo ha sido ya señalado y como hemos dicho será objeto de un tratamiento pormenorizado. Por lo que entraremos ahora en el dolor de la protagonista por la muerte del perro. Un tema que pese a su enunciación por la narradora, no será desarrollado sin interponer antes otro recuerdo más próximo, el de la relación con la niña que cuida Thérèse y su deseo de tener un perro.

Los Valadier, los padres de la niña a la que cuida, le dicen que su hija quiere tener un perro y que es necesario que ella le explique que eso no es posible. Le insisten tanto que ella acepta. Thérèse piensa que para ella los malos trances y los malos recuerdos se resumían en una sola cara, la de su madre, y que sin embargo la pequeña tenía que afrontar a estas dos personas, sus padres, “avec leurs sourires et leurs visages lisses, comme on s’étonne quelquefois d’en voir aux criminels qui sont restés longtemps impunis”. Y Michel Valadier vuelve a insistirle: “«Je compte sur vous pour cette histoire de chien. »”(LPB 103). Luego recoge a la niña del colegio y dan un paseo que se demora porque la pequeña no tiene ningún interés en volver a casa de sus padres. Thérèse se decide a abordar con la niña el asunto del perro:

« Il paraît que tu veux un chien. »

Elle était gênée, comme si j’avais dévoilé son secret.

« Tes parents me l’ont dit. »

Elle a froncé les sourcils et ses lèvres se serraient dans une moue. Puis elle m’a dit, brusquement :

« Eux, ils ne veulent pas de chien.

— Je vais essayer de leur parler. Ils finiront bien par comprendre. » (LPB 106)

La niña sonríe confiada de que podrá convencerles, pero Thérèse no alberga ninguna ilusión al respecto porque los Valadier eran tan coriáceos como “la Boche”, que es un apodo con el que se referían a su madre.

Llegan a casa y oyen una gran bronca. Michel Valadier aparece en el salón tranquilo, pero con grandes tajos en la cara, como si le hubieran clavado las uñas. Inmediatamente entran en materia.

« Mademoiselle t’a expliqué pour le chien ? » a questionné Véra Valadier d’un ton distant qui n’était pas celui de la rue de Douai, où, m’avait-elle dit, elle était née. Avec un autre prénom.

« C'est très gentil, les chiens... Mais c'est très sale. »

Et Michel Valadier ajoutait, sur le même ton que sa femme :

« Ta maman a raison... Ça ne serait vraiment pas bien d'avoir un chien à la maison... »

— Quand tu seras grande, tu pourras avoir tous les chiens que tu veux... Mais pas ici et pas maintenant. » (*LPB 108*).

La narradora interrumpe el diálogo para especular con la posibilidad de que al cabo de unos años la niña buscara a su madre como ella busca a la suya. La niña no dice nada y abre los ojos de par en par. El padre intenta zanjar la cuestión “« Avec les chiens, on attrape des maladies, tu comprends..., a dit M. Valadier. Et puis ça mord, les chiens. »” (*LPB 108*). Thérèse no puede contenerse, mira directamente a los ojos de Michel Valadier y le dice :

« Vous vous êtes fait mal, monsieur ? »

Et je passais un doigt sur ma joue, à l'endroit où lui-même avait ces longues estafilades. Il a bredouillé :

« Non... Pourquoi ? »

— Vous devriez vous désinfecter... C'est comme la morsure des chiens... On peut attraper la rage. » (*LPB 109*)

Los Valadier se quedan desconcertados y le dicen a Thérèse que tienen que irse y que se vaya ella también. La niña le aprieta fuerte la mano, como una persona que quiere que le guíen en la oscuridad. Thérèse se dice que nunca sabrá nada de esas gentes. Y que, en cambio, la pequeña no tenía misterio para ella porque adivinaba lo que pudiera sentir: “J'avais été, à peu près, le même genre d'enfant” (*LPB 111*).

Tras esta evocación, que narrativamente funciona como retorno de un pasado cuyo recuerdo se pretende reprimir y como una pantalla previa al núcleo profundo del dolor, Thérèse rememora su particular experiencia con otro perro. Un hecho traumático que le produce una sensación de vacío mucho más terrible que la que siente en el momento presente, cuando narra. Pese a la voluntad de olvidar el drama, la hipermnesia es proporcional al dolor, de manera que al final surge el recuerdo, o como dice Burgelin, “les traces d'hypermnésie ne sont que la monnaie de cet oubli au plûtôt de cette

obstination farouche à ne pas se souvenir, à ne pas explorer le champ de la mémoire”¹⁵⁹. Y así la visita al colegio de la pequeña le ha traído el recuerdo de su colegio y también de un día en que su madre fue a buscarla.

Elle m’a fait monter dans une voiture. J’étais sur la banquette avant, à côté d’elle. Je crois qu’elle m’a dit que je ne reviendrais plus dans ce pensionnat¹⁶⁰. Il y avait un chien sur la banquette arrière. Et la voiture était garée à peu près à l’endroit où la camionnette m’avait renversée quelque temps auparavant. Le pensionnat ne devait pas être très loin de la gare de Lyon. (...) Et le jour où ma mère m’a emmenée en voiture avec le chien, nous sommes passées devant la gare de Lyon (LPB 112).

De manera que la aparición del perro tiene lugar en el mismo espacio en el que la niña sufrió la herida del abandono. Los recuerdos siguen fluyendo y ella se dice que si pudiera precisar las fachadas de aquellos espacios las pesadillas se harían inofensivas.

Un chien. Un caniche noir. Dès le début, il a dormi dans ma chambre. Ma mère ne s’occupait jamais de lui, et d’ailleurs, quand j’y pense aujourd’hui, elle aurait été incapable de s’occuper d’un chien, pas plus que d’un enfant. Quelqu’un lui avait certainement offert ce chien. Il n’était pour elle qu’un simple accessoire dont elle a dû se lasser très vite (LPB 113).

El paralelismo entre este caniche y el chow-chow de Louisa Colpeyn es evidente. Así como también la identificación de Modiano niño y de su personaje Thérèse con los respectivos perros de sus madres.

El relato vuelve al presente y Thérèse se pregunta aún por qué azar¹⁶¹ ese perro y ella están juntos en el coche y piensa que en esa etapa de su vida en que su madre vivía en un gran apartamento y se llamaba la comtesse Sonia O’Dauyé, sin duda le hacía falta un perro y una hija pequeña (LPB 113-114).

¹⁵⁹ Claude Burgelin. "De quoi se plaindre? Comment se Plaindre (Une lecture de La petite Bijou)." *Lectures de Modiano*, Paris: Cécile Defaut, 2009. p. 48

¹⁶⁰ Thérèse había sido ingresada en un pensionado en París, a pesar de que su madre vive en la misma ciudad. Una situación similar a la vivida por Modiano que entre otros muchos centros estuvo interno en el liceo Henri IV, distante apenas ochocientos metros del domicilio familiar.

¹⁶¹ Modiano se considera hijo del azar: "Les périodes de haute turbulence provoquent souvent des rencontres hasardeuses, si bien que je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier" (UP 9).

Thérèse evoca cuando se paseaba con el perro por la acera del edificio donde vivían, a lo largo de la avenida. Sin embargo, ya no se acuerda de cómo se llamaba el perro y dice que su madre no le había puesto nombre. Dos detalles que no son banales como explicaremos en el capítulo 10 cuando intentemos desentrañar el episodio recurrente del accidente.

Lo que sí recuerda Thérèse es que todo esto sucedía en un tiempo en el que ella aún no era la Petite Bijou y Jean Bori¹⁶² [un amigo de su madre de incierto perfil] iba a buscarle lo jueves y le llevaba a su garaje en compañía del perro con ella. Y de nuevo se hace una asociación entre el abandono materno, el perro y el atropello por una camioneta.

J'avais déjà compris que ma mère oublierait de lui donner à manger. C'était moi qui lui préparais ses repas. Quand Jean Bori venait me chercher, nous prenions le métro avec le chien, discrètement. De la gare de Lyon, nous marchions jusqu'au garage. Je voulais lui enlever sa laisse. Il ne risquait pas de se faire écraser, il n'y avait aucune voiture dans les rues. Mais Jean Bori m'avait déconseillé de lui enlever sa laisse. Après tout, j'avais moi-même failli me faire écraser par une camionnette, devant l'école" (*LPB* 114).

Su madre le inscribe en una escuela próxima al domicilio¹⁶³, a la que tiene que ir sola cada mañana y de la que no regresa hasta las seis de la tarde, lo que comporta que "malheureusement, je ne pouvais pas emmener le chien" (*LPB* 114). Algo que acabará resultando trágico.

Un soir, quand je suis revenue à l'appartement, le chien n'était plus là. J'ai pensé que ma mère était sortie avec lui. Elle m'avait promis de le promener et de lui donner à manger. D'ailleurs, j'avais demandé la même chose au cuisinier chinois qui préparait le dîner et apportait chaque matin à ma mère, dans sa chambre, le plateau du petit déjeuner. Elle est rentrée un peu plus tard et le chien n'était pas avec elle. Elle m'a dit qu'elle l'avait perdu dans le bois de Boulogne. Elle avait rangé la laisse dans son sac et elle me l'a tendue comme si elle voulait me prouver qu'elle ne mentait pas (*LPB* 115).

¹⁶² A partir de la segunda edición cambia el nombre por Jean Borand, recuérdese lo dicho sobre las modificaciones introducidas tras el encuentro del escritor con Eliana Gardaire, la auténtica Petite Bijou.

¹⁶³ Vide lo dicho supra sobre Cours Saint-André.

La voz de su madre es muy tranquila. No tiene un aspecto triste, se diría incluso que la situación le parece natural.

« Il faudra faire une annonce demain et peut-être quelqu'un nous le ramènera. » Et elle m'accompagnait jusqu'à ma chambre. Mais le ton de sa voix était si calme, si indifférent que j'ai senti qu'elle pensait à autre chose. Il n'y avait que moi pour penser au chien. Personne ne l'a jamais ramené. Dans ma chambre, j'avais peur d'éteindre la lumière. J'avais perdu l'habitude d'être seule, la nuit, depuis que ce chien dormait avec moi, et maintenant c'était encore pire que le dortoir du pensionnat. Je l'imaginai dans le noir, perdu au milieu du bois de Boulogne. Ce jour-là, ma mère est allée à une soirée et je me souviens encore de la robe qu'elle portait avant de partir. Une robe bleue avec un voile. Cette robe est longtemps revenue dans mes cauchemars et toujours un squelette la portait (*LPB* 115-116).

Esa noche, Thérèse deja la luz encendida y a partir de ahí todas las noches. El miedo no le ha dejado desde entonces “Je me disais qu'après le chien viendrait mon tour”.

Extraños pensamientos me atravesaron el alma, recuerda la narradora. Tan confusos, añade, que, ha tenido que esperar una decena de años para concretarlos y poder formularlos. Por fin, el sentimiento reprimido estalla en sueños.

Un matin, quelque temps avant de rencontrer cette femme au manteau jaune dans les couloirs du métro¹⁶⁴, je m'étais réveillée avec, sur les lèvres, l'une de ces phrases qui semblent incompréhensibles, parce qu'elles sont les derniers lambeaux d'un rêve oublié : IL FALLAIT TUER LA BOCHE POUR VENGER LE CHIEN¹⁶⁵ (*LPB* 116)

Aquí, en este pasaje, Modiano cumple literalmente con lo que Jean Starobinski ha explicado, siguiendo a Freud, de que “la obra de arte desempeña a menudo una función mediadora entre el artista y sus contemporáneos que supone una relación indirecta con el otro, que se origina en una experiencia de fracaso, y que se desarrolla al margen del mundo, en el espacio de la imaginación¹⁶⁶. Y con él podemos añadir que sin ningún

¹⁶⁴ La vagabunda en la que Thérèse cree reconocer a su madre, por lo que este sueño se produce en un pasado inmediatamente próximo.

¹⁶⁵ En mayúsculas en el original.

¹⁶⁶ Jean Starobinski. *La relación crítica : (psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus, 1974. p. 216.

género de dudas su arte es “una tentativa de reparación de una relación desgraciada con las cosas y las personas, una revancha diferida”¹⁶⁷.

Esta revancha diferida, matar a la madre para vengar a alguien, condensa el papel del perro en la relación madre-hija/o, pero no lo agota porque en la novela aún aparecerán algunas referencias significativas.

Así, Thérèse duda en llamar a la farmacéutica que se ha ido de viaje y le había dado un número por si la necesitaba, pero finalmente llama a Moreau-Badmaev con el que se siente igualmente tranquila. Moreau-Badmaev le regala un poema que le traduce, pero del que al lector solo le llegan ocho versos en su lengua original¹⁶⁸.

*Mar egy hete csak a mamara
Gondolok mindig, meg-megallva.
Nyikorgo kosarral öleben,
Ment a padlasra, ment serényen
En meg őszinte ember voltam,
Orditottam toporzékoltam.
Hagyja a dagadt ruhat masra
Emgem vigyen föl a padlasra*

Thérèse le cuenta la historia de la niña y del perro y también la pérdida de su propio perro “pour toujours, il y avait presque douze ans” y él le pregunta ¿de qué color era?, “noir” (LPB 119). Ambos detalles, la edad que tendría Thérèse cuando la pérdida del perro y su color, tienen relevancia como veremos más adelante.

La joven va tomando confianza y se atreve a decirle que cuando tenía siete años le llamaban la Petite Bijou, algo que Moreau-Badmaev encuentra encantador para una niña pequeña. A él también su madre le había dado un apodo que le murmuraba a la oreja, antes de abrazarle: Patoche¹⁶⁹, Pinky, Poulou. Pero ella le contesta que no es lo que él cree, que en su caso era diferente porque era su nombre artístico. A su madre “ne lui avait pas suffi d’avoir perdu un chien dans le bois de Boulogne. Il lui en fallait un autre qu’elle puisse exhiber comme un bijou, et voilà sans doute pourquoi elle m’avait donné ce nom. [...] J’avais remplacé le chien. Pour combien de temps?” (LPB 120-121). La pregunta que se hace Thérèse le permite al lector atento hacerse otra pregunta: si la Petite Bijou ha

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Como veremos, se trata del poema “Mamá” del húngaro József Attila (1905-1937).

¹⁶⁹ Nueva autoreferencia del escritor, a quien llaman así las amigas de su madre a quien ha sido confiado el narrador de *Remise de peine*.

sustituido al perro, ¿no cabe que también el perro sea para la niña un sustitutivo? Y en ese caso, ¿de qué o de quién? No la contestaremos hasta que un recorrido más amplio por la obra de Modiano y por el papel de todos los perros negros que en ella aparecen, nos permitan argumentar una hipótesis.

Retomamos la conversación entre Thérèse y Moreau-Badmaev. Este se interesa por la película y ella le cuenta una de las jornadas de rodaje:

Un autre jour, ils m’avaient demandé de rester allongée sur le lit et de feuilleter un album d’images. Puis ma mère entra dans la chambre, vêtue d’une robe bleue et vaporeuse — la même robe qu’elle portait en quittant l’appartement, le soir, après avoir perdu le chien. Elle s’asseyait sur le lit et me regardait avec de grands yeux tristes. Puis elle me caressait la joue et se penchait pour m’embrasser, et je me souviens que nous avons dû recommencer plusieurs fois. Dans la vie courante, elle n’avait jamais ces gestes tendres (*LPB 122*).

Modiano transmuta aquí una secuencia de *Le loup de Malvenueur* en la que la niña que interpreta la Petit Bijou en medio de una tormenta oye el aullido de un lobo y es arropada y acariciada no por su madre (Marie Olinska) sino por la institutriz Madeleine Sologne, que es una madre de sustitución del mismo modo que lo será para Thérèse la farmacéutica.



Un cambio que ilustra muy bien la forma de escribir de Modiano, a partir de imágenes, que en ocasiones, como en este caso, se hacen explícitas en su referencia cinematográfica,

pero que la mayor parte de las veces parten sólo de la “cámara ligera” que el escritor lleva en su cabeza¹⁷⁰.

*

Recuperamos de nuevo el relato de *La Petite Bijou*. Moreau-Badmaev le dice que tiene un amigo que trabaja en la filmoteca y que podrían ver la película. A ella eso le da miedo, al punto de que si alguien le preguntara “ Dans le temps, vous n’étiez pas la Petite Bijou ? j’aurais répondu non et je n’aurais pas eu l’impression de mentir” (*LPB* 123)¹⁷¹.

La idea de que ella ha sustituido al perro se refuerza en otro pasaje en que Thérèse evoca el momento en el que su madre la envía sola en un tren a Fossombronne con collar pero sin lazo.

Ma mère m’avait accompagnée à la gare d’Austerlitz et m’avait accroché au cou l’étiquette : Thérèse Cardères, chez Mme Chatillon, chemin du Bréau, à Fossombronne-la-Forêt [...]. Il y avait beaucoup de monde. J’étais debout dans le couloir. Heureusement que je portais mon étiquette, sinon je me serais perdue parmi tous ces gens. J’aurais oublié mon nom¹⁷² (*LPB* 123).

Moreau-Badmaev le pregunta por qué su madre le dejó para irse a Marruecos y a ella le vienen a la memoria retazos de conversaciones oídas a Frédérique y sus amigas en Fossombronne que le llevan a imaginar citas en hoteles, estaciones y garajes vacíos y “une odeur de feuilles mortes et de pourriture, l’odeur du bois de Boulogne, le soir où elle avait perdu le chien” (*LPB* 128).

De manera que, a través del olor, la muerte del perro se asocia con algo oscuro, con la podredumbre moral.

Van al apartamento de Moreau-Badmaev y mientras él le prepara un té al jazmín ella se queda adormilada. Moreau-Badmaev le ayuda a quitarse el abrigo y los zapatos.

Quand il a retiré les chaussures, j’ai éprouvé un grand soulagement, comme s’il m’enlevait les bracelets que portaient aux chevilles les forçats et les condamnés à

¹⁷⁰ Cfr. Patrick Modiano. "La caméra légère." *Le Cahier de l'Herne: Modiano* (2012) Texto originalmente publicado en el periódico *Libération*, en 1999.

¹⁷¹ Vide supra “J’écris ces pages (...) pour en finir avec une vie qui n’était pas la mienne”. (*UP* 44-45).

¹⁷² Nótese que su madre no le había dado nombre al perro y ella lo había olvidado.

mort. J'ai pensé aux chevilles de ma mère que je devais masser et qui lui avaient fait abandonner la danse classique. L'échec et le malheur de sa vie étaient concentrés dans ces chevilles, et cela finissait par se propager certainement dans tout le corps, comme une douleur lancinante. Maintenant, je la comprenais mieux (LPB130).

Moreau-Badmaev le dice que tiene la impresión de que sus recuerdos de infancia le hacen sufrir mucho. Después abre una libreta de notas, en un gesto que, con Thérèse recostada, representa directamente la figura de un psicoanalista, que ya claramente el escritor ha ido dibujando a través del papel de escucha que tiene el personaje y con el gesto de quitarle los zapatos, un objeto que en Modiano siempre va asociado al tobillo y a la herida edípica. Moreau-Badmaev, figura paralela a la farmacéutica, que como hemos dicho es una madre de sustitución, le habla entonces con unas palabras que refuerzan esta imagen del terapeuta o de un padre comprensivo:

« Vous pouvez me faire confiance. J'ai l'habitude de comprendre tout, même les langues étrangères, et la vôtre ne m'est pas étrangère du tout. » (LPB 130).

Siguen aflorando los recuerdos de Thérèse sobre su madre y unos fajos de billetes que le pone en la maleta camino de Fossombronne para que se los dé a Frédérique y también sobre un misterioso personaje que sería quien a su vez le habría dado a su madre esas y otras sumas de dinero.

Elle n'avait pas pu devenir danseuse étoile, et maintenant, sous une nouvelle identité, elle avait voulu jouer un rôle dans un film en m'entraînant avec elle, comme un chien savant¹⁷³. Et ce film, d'après ce que j'avais compris à Fossombronne en écoutant leurs conversations, c'était le type dont on n'avait jamais connu le nom qui le lui avait payé (LPB 132).

Thérèse continúa con la prolepsia, pero el relato está construido de una manera ambigua, de manera que el lector no sabe si esta evocación interior de una conversación con las amigas de su madre o se la está contando a Moreau-Badmaev:

Simone Bouquereau¹⁷⁴ avait une petite tête de momie blonde et sa maigreur me frappait. La brune avait dit que « Simone avait fait une cure de désintoxication ».

¹⁷³ Vide supra nota 150.

¹⁷⁴ Vide supra nota 151.

Et un soir, après le dîner, elle croyait que j'étais montée dans ma chambre et elle parlait du passé avec Frédérique : « C'était Simone qui approvisionnait la pauvre Sonia... » [...] J'avais demandé à Frédérique ce que cela voulait dire. « Ta mère prenait de temps en temps de la morphine depuis qu'elle avait eu son accident. » Je n'avais pas compris de quel accident elle voulait parler. Ses chevilles ? La morphine est un bon remède contre la douleur, paraît-il (*LPB* 136)¹⁷⁵.

Sus pensamientos derivan luego hacia el apartamento abandonado de su madre que imagina con las ventanas rotas y hojas muertas sobre el parquet, invadido por cientos de gatos y también por “des chiens noirs comme celui qu'elle avait perdu dans le bois de Boulogne” (*LPB* 137).

En el último capítulo, Thérèse vuelve a casa de los Valadier y encuentra bajo la puerta la carta que les había mandado por neumático unos días antes para decirles que no podía ir porque estaba enferma. Llama y nadie abre. Siente vértigo, una sensación que conocía desde la época de Fossombronne, cuando se ejercitaba atravesando el puente.

La première fois, en courant, une seconde fois, à grands pas, la troisième fois, je m'efforçais de marcher le plus lentement possible, au milieu du pont. Et maintenant aussi, il fallait essayer de marcher lentement, loin du parapet, en répétant des mots rassurants (*LPB* 151-152).

Observando su carta pegada a la puerta, Thérèse especula entonces con la idea de que su madre le hubiera mandado cartas desde Marruecos y que por un error ortográfico o por llevar mal la dirección hubieran sido devueltas: “Elles s'étaient perdues, comme le chien” (*LPB* 152).

Se vuelve a su casa y va tragando todas las pastillas de una caja de somníferos que le había proporcionado la farmacéutica, acompañadas de trozos de chocolate. Despierta entre jaulas de cristal sin saber dónde está. Sin duda ha sido la farmacéutica con la que había quedado para ir al campo quien la ha llevado al hospital. Se ve envuelta entre cristales, como si estuviera en un acuario. Más tarde le explicarán que el hospital estaba

¹⁷⁵ Esta toxicomanía parece puramente novelesca, aunque en contra de otras versiones que atribuyen la muerte de Marie Olinska a un accidente o a un suicidio en Marruecos, Marc Doelnitz (*La fête à Saint-Germain-des-Prés*, Robert Lafont, Paris 1979, citado por Cosnard op. cit. p. 239) le adjudica otro destino no menos trágico: “devenue dame pipi à Montparnasse, elle finit en correctionnelle pour revente de drogue”.

lleno y le habían llevado a la sala de bebés prematuros. “J’ai entendu longtemps encore le bruissement des cascades, un signe que pour moi aussi, à partir de ce jour-là, c’était le début de la vie” (*LPB* 154).

Dervila Cook sostiene que aun cuando *La Petite Bijou* pueda inicialmente parecer una huida radical del paradigma normal de Modiano de un narrador masculino que busca identificarse con una figura paterna, el texto constituye, en realidad, una transposición de la misma problemática en modelo femenino¹⁷⁶. Algo que creemos no es del todo preciso, porque como ha observado Burgelin, aunque la madre parezca tan mortífera como el padre, mientras que el conflicto con el padre se inscribe en un contexto inmediato de violencia, en la madre es la omisión, el olvido lo que resulta mortífero¹⁷⁷. El problema para Burgelin es cómo expresar la queja y no se le escapa que en esta novela débil en metáforas, como en general las obras de Modiano, hay una imagen que se impone a lo largo de todo el texto y es la metáfora animal a través de la cual se expresan “le chagrin et la pitié mêlés –en fin...– à la colère”¹⁷⁸. Esta imagen del perro víctima de la crueldad humana, por muy banal que sea, sostiene Burgelin, es muy potente porque con ella sentimos la intensidad de una queja que se expresa más allá de las palabras. Unos silencios que, como hemos visto, solo se han podido romper cuando la protagonista ve repetida su propia historia familiar en el drama que vive la pequeña de los Valadier, que no por casualidad carece de nombre. Hasta que no se enfrente a los padres de la pequeña, un espejo de sí misma, Thérèse no podrá recordar el drama del perro de su infancia. Un perro que es a su vez un espejo en el que desde niña se ha visto reflejada la propia Thérèse y le ha generado un temor que le persigue desde entonces “qu’après le chien viendrait mon tour”.

En su estudio sobre las distintas formas de ironía en Modiano, Pierre Schoentjes¹⁷⁹ sostiene que con la evocación del suicidio del chow-chow de su madre, el escritor recurre a la ironía de forma pudorosa, para expresar la tentación del suicidio. Algo que sólo es cierto para el lector, aunque de ninguna manera de cara a la madre del escritor, a no ser

¹⁷⁶ Cook, op. cit. p. 150

¹⁷⁷ Burgelin, op. cit. p. 49-50.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 60.

¹⁷⁹ Pierre Schoentjes. "Lumières et ombres de l'ironie." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien., 2010. p. 322-323.

que pensemos, que como dice su hijo, no le haya leído nunca. Schoentjes también atribuye la metáfora de “je suis un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree” a un pudor, que pretendería excusar todos los nombres de desconocidos que evocará en su autobiografía. Una afirmación que no podemos compartir porque esa metáfora, lejos de ser una autoironía, es una denuncia de los padres, “si ballottés, si incertains” que obligan al hijo a construirse una genealogía. Por más que aquí las alusiones sean indirectas, el ajuste de cuentas no deja de ser hiriente. Y ya con la máscara de la Petit Bijou, la metáfora canina se hace sangrienta en el comentario de Thérèse a Michel Valadier de que debería desinfectarse la cara porque con los perros se puede contagiar la rabia. Pero la intensidad de la metáfora del perro aún puede subir un grado hasta convertirse en mortífera, aunque sea por la vía de los sueños: matar a la madre para vengar al perro. Como señala Burgelin, desde *La place de l’étoile*, “on sait de quelle fureur le doux Modiano peut être porteur”¹⁸⁰. Tal vez, apuntamos, porque se trata de un furor que surge de una profunda melancolía. Así, la narradora de *La Petite Bijou*, recuerda cuando de pequeña la mandan al campo en un tren con una dirección al cuello y añade, sin que sepamos muy bien a qué se refiere, “la chose perdue ne se retrouvera jamais” (*LPB* 29).

“La chose perdue ne se retrouvera jamais”. Frase enigmática, a pesar de que, o tal vez porque, el lector de Modiano sabe que la pérdida es uno de los ejes de su narrativa. En Modiano, la pérdida es una obsesión que roza la neurosis. Sirva de ejemplo la sorprendente respuesta que dio en una entrevista periodística a la pregunta de ¿qué cosas pierde usted?

Je n’ai pas l’esprit d’à-propos donc je ne le perds pas. Je fais très attention de ne rien égarer, pour éviter que le sol ne se dérobe. Ce n’est pas tellement que je tiennne aux objets, aux livres, aux vêtements, aux boutons¹⁸¹. Mais la moindre perte est une piqûre d’aiguille qui vous fait côtoyer le néant. Si des clés demeurent introuvables, qu’est-ce qui nous assure que le reste et nous-mêmes ne pouvons pas connaître le même sort ?¹⁸²

¹⁸⁰ Burgelin, op. cit. p. 60.

¹⁸¹ Su hija Zina, que sin duda conoce esta manía paterna, ha escrito y dibujado un álbum para niños en el que unos botones se escapan de la caja y se van de viaje por el mundo. Zina Modiano. *Où s’en vont les boutons?* Paris: Gallimard Jeunesse, 2015.

¹⁸² Diatkine. Op. cit.

¿Qué es esa “chose perdue” que la narradora de *La Petite Bijou*, y probablemente el escritor, no volverá a encontrar? A partir del ensayo de Freud “*Luto y melancolía*” (1917), Giorgio Agamben¹⁸³ ha abundado en la diferencia entre el luto y la pérdida. Así, mientras el luto es consecuencia de una pérdida real, en la melancolía no solo no está claro lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro que se haya perdido algo¹⁸⁴. Y si la libido del melancólico “se comporta como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad nada, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido”¹⁸⁵.

¿Y qué mayor escenificación de la simulación que la escritura? De manera que si la “chose perdue” fuese ese perro, que actúa como fetiche sustitutivo de un amor materno que nunca existió, hay un margen para que la narradora –y posiblemente el escritor– intente, a través de la palabra, recuperar ese amor que jamás fue real. “Maintenant, je la comprenais mieux” (*LPB* 130) dice Thérèse de su madre, después de que Moreau-Badmaev le quite los zapatos y ella se diga que su progenitora también es una víctima. Apenas unos momentos antes, Moreau-Badmaev le ha traducido un poema que púdicamente Modiano se limita a transcribir en húngaro. Jeanne-Andrée Nelson en su estudio sobre la novela¹⁸⁶ nos ofrece una traducción al francés.

Voilà huit jours que je pense à maman.
A chaque pas son image m’arrête.
Elle portait un grand panier grinçant
Et montait, leste, au-dessus de ma tête.
J’étais en ce temps-là, tout d’une pièce,
Je ne cessais de hurler, de piaffer :
Que ce linge à d’autres, maman le laisse
Que ce soit moi qu’elle emporte au grenier.

¹⁸³ Giorgio Agamben. *Estancias :la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁸⁶ Jeanne-Andrée Nelson. “La Mère modèle dans *La Petite Bijou* de Modiano.” *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Faux Titre 305 Vol. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Atilla nació en un barrio pobre de Budapest hijo de un obrero rumano y de una campesina. Tenía dos hermanas mayores. Su padre los abandonó cuando Atilla tenía tres años. Sufrieron la pobreza extrema. La madre apenas podía mantener a sus tres hijos ni pagar el alquiler de su piso con su trabajo de limpiadora doméstica. Según Nelson¹⁸⁷, era una mujer dura y poco afectuosa hacia la que el niño sentía un amor tenaz y desgraciado, al punto de intentar suicidarse a los nueve años con la esperanza de despertar un impulso de ternura en su madre. A los treinta y un años fallece al arrojarse al paso de un tren. Un apunte biográfico que le permite a Nelson afirmar que en este poema, bajo la voz de Józseph Attila, oímos las voces de la Petite Bijou, de la niña de los Valadier y también la de Patrick Modiano.

¿Quiere esto decir que hay un margen para la piedad filial? Ignoramos cómo han evolucionado, si es que lo han hecho, los sentimientos de Patrick Modiano hacia Louysa Colpein en los últimos años de su vida. No sabemos, si lo dicho en su carta de 1997 sigue inmutable.

Je n'ai jamais idéalisé ma mère. Pour quelles raisons l'aurais-je fait? Je n'ai jamais éprouvé aucune « dévotion à la mère », aucune « pitié filiale », pas le moindre « tendre instinct protecteur » comme vous l'indiquez¹⁸⁸.

Desde el anuncio de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Patrick Modiano, el 9 de octubre de 2014, hasta la muerte de su madre, el 26 de enero de 2015, transcurren poco más de tres meses. También desconocemos cuál fue la reacción de Louisa Colpeyn al saber que, al cabo de los años, *le petit* Patrick había conseguido “devenir une étoile” (LPB 83) de la literatura universal. Tampoco sabemos si se dignó entonces en leer alguno de sus libros. De los últimos años de su vida sólo nos ha llegado el testimonio del periodista Jean Noël Mirande, que la reconoció en el jardín de un hospital geriátrico de París y con la que rememoró algunos episodios de su vida¹⁸⁹. El periodista, que insinúa que Louisa Colpeyn apenas recibía visitas, asegura que la anciana actriz le habló, con un arrepentimiento que parecía sincero, de la época en que apenas se ocupaba de sus hijos.

¹⁸⁷ Op. cit. p. 193. Nelson cita al respecto la biografía *József Attila: sa vie, sa carrière poétique*. Ed. Miklos Szabolcsi. Budapest: Erzebet Feher, 1978. p. 221-226.

¹⁸⁸ Patrick Modiano, *Lettre à Thierry Laurent*, cit. p. 6.

¹⁸⁹ Jean Noël Mirande, "La mère de Patrick Modiano, Louisa Colpeyn, est décédée," lepoint.fr Modifié le 01/02/2015 à 18:08 - Publié le 31/01/2015 à 19:05. <https://goo.gl/wh8EsF>

Mirande finaliza su necrológica contando que, en otra visita al geriátrico pocos meses antes de la muerte de Louisa Colpeyn, se encontró en el ascensor del hospital con un Patrick Modiano preocupado por la salud de su madre.

Patrick et Dominique Modiano,
Zina et Marie Modiano,

ont la tristesse de faire part du décès de

Louisa COLPEYN,
comédienne,

survenu le 26 janvier 2015.

La cérémonie aura lieu dans l'intimité.

Dominique Modiano,
88, rue Bonaparte,
75006 Paris.
dopatmodiano@yahoo.fr

Esquela publicada en Le Monde 29/1/2015, p. 15.

3. Les chiens des rêves: Los cuentos de Marcel Aymé como sustrato literario

A partir de la constatación de una presencia animal tan constante, rica y variada en la obra de Patrick Modiano, el interés de una investigación sobre este tema radica en explicar el por qué y el sentido que tiene. Un punto de partida podrían ser dos episodios biográficos: el atropello de la perrita que tenían él y su hermano cuando eran niños y el supuesto suicidio del perro de su madre con el que dice identificarse. Pero a partir de aquí, hay que preguntarse ¿por qué esos episodios se transforman en material literario y por qué ya en las primeras novelas (el llamado ciclo de la Ocupación) encontramos algunas metáforas animales? ¿Además del impacto vital de esos sucesos y de la asunción del sustrato de la Ocupación, hay una influencia literaria ligada también al periodo de la infancia? Modiano ha dejado constancia de sus primeras lecturas infantiles (*UP* 36), entre ellas los cuentos de Andersen, los tradicionales cuentos de hadas y los *Contes du chat perché* de Marcel Aymé, protagonizados estos por unas hermanas que viven en una granja llena de animales con los que hablan y viven aventuras.

En una de las primeras monografías sobre Modiano, Nettelbeck y Hueston ya destacaron su “visión féérique de l’Histoire” bajo la influencia del último Céline¹. Gellings² por un lado y Morris³ por otro, también han reparado en la influencia de los cuentos de hadas en Modiano, pero la literatura académica no ha relacionado los cuentos de Aymé con su obra y se ha limitado a hacer alguna alusión a una de las novelas cortas del autor de *Le Passe Muraille*. Así, Roux sostiene que *Les boulevards de ceintures* puede ser leído como el exacto contrapunto de *Chemins des écoliers*, novela de Marcel Aymé publicada veinticinco años antes⁴.

Sin embargo, a pesar de la falta de estudios específicos sobre la cuestión, podemos demostrar, a partir de un pequeño corpus de esos cuentos y de algunas “nouvelles” de Aymé, que esa influencia es absolutamente decisiva. En este capítulo se explicará cómo influyen los cuentos de Aymé en la narrativa de Modiano, si esa influencia se limita a las

¹ Colin W. Nettelbeck / Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986. p. 22 y 84.

² Paul Gellings. *Poésie et mythe dans l'oeuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009.

³ Alan Morris. *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.

⁴ Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 243.

figuras literarias o si va más allá y pueden encontrarse rastros del universo mágico de Aymé en Modiano.

El estatus aparentemente menor de las fábulas y cuentos, debido a su lector infantil y a su brevedad, enmascara su carácter subversivo⁵. Aymé es uno de los autores⁶, cuyos cuentos, que son un paradigma de la disidencia, aparecen en periodos de crisis política o identitaria como instrumentos de transgresión en apariencia inofensivos⁷. Una inocencia que ni siquiera existe, como desveló Bettelheim⁸, en los tradicionales cuentos de hadas. En los cuentos de Aymé, los animales además de aparecer como un reflejo de lo humano como en los cuentos tradicionales, también ayudan a percibir la realidad de un mundo no humano con el que es posible comunicarse.

La primera “declaración de amor” publicada de Modiano a Aymé es el prefacio de una serie de *nouvelles* de Aymé reeditadas por Gallimard en 1988⁹. Modiano no se ha prodigado mucho como prologuista. Hasta la fecha ha publicado trece prefacios que, en general, están dedicados a la obra de amigos o de escritores que le resultan próximos¹⁰ a los que habría que añadir el prólogo a la reciente recopilación en un solo volumen de diez de sus novelas. Aymé, confiesa Modiano en el prólogo citado, ocupa un lugar privilegiado en su corazón porque sus libros tienen el poder, como un perfume o una canción, de restituirnos a un momento de nuestra existencia (*PMA* 217). Unos días atrás, relata, había encontrado en una librería los dos volúmenes de los *Contes du chat perché*, en la edición ilustrada por Nathalie Parain¹¹ que leía en 1952: “ Une partie de mon enfance m’est revenue: un bois, un château une petite école, un village que la banlieue a maintenant enserré dans ses fils de béton, mais l’on rencontra à cette époque, Delphine et Marinette” (*PMA* 217).

⁵ Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011. p. 67. Obra en la que analiza el lenguaje de los perros en el cuento de los hermanos Grimm “*Los tres lenguajes*”. Así como el simbolismo de estos animales a partir de “*Las tres plumas*”, también de los hermanos Grimm-

⁶ Junto a Kipling, Gogol y Orwel, entre otros.

⁷ Desblache, *ibídem*.

⁸ Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona:, Crítica 2005.

⁹ Modiano Patrick, préface à *Le Nain et autres nouvelles* de Marcel Aymé, Gallimard Byblos, 1988, recogido en Patrick Modiano. "Preface de l'ouvrage Le Nain et autre nouvelles de Marcel Aymé." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) (*PMA*).

¹⁰ Mireille Hilsum. "Modiano préfacier." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 227-231.

¹¹ Vide Anexo gráfico 1.1 y 1.2.

Una aldea que se corresponde con Jouy-en-Josas, donde ese año de 1952 Patrick Modiano y su hermano Rudy fueron confiados a una amiga de su madre que vivía con otras mujeres en el número 38, de la Rue du Docteur-Kurzenne, donde asisten a clase en la escuela Jeanne-d'Arc y en la escuela municipal (*UP* 36). Pero la evocación de esas primeras lecturas, además de ser precisa en el tiempo y en el espacio, contiene un punto de ambigüedad, que, como siempre en la escritura de Modiano, le añade sentido. Y así cuando afirma que "l'on rencontra à cette époque, Delphine et Marinette" no solo dice que por allí pululaban en su imaginación de lector las dos niñas protagonistas de los cuentos de Aymé, sino que también sugiere que él y su hermano "eran" Delphine y Marinette.

Más tarde, recuerda Modiano, en los colegios en los que permaneció encerrado durante su adolescencia la lectura y la ensoñación eran el mejor remedio contra la melancolía. Entonces, añade, escuchaba cómo Marcel Aymé le decía que la vida no era tan gris y que todo era posible y que, por ejemplo, el marqués de Varloraine tenía un hijo centauro que finalmente prefería a una yegua alazana que a su prometida (*PMA* 217). Es decir en Aymé, el Modiano primero niño y luego el adolescente, descubre la fuerza de la literatura como vida auténticamente vivida o, por decirlo con Vargas Llosa, la verdad de las mentiras: "Quand il nous dit que l'arc en ciel se dépose sur la peau de cochons et leur donne des couleurs tendres, nous le croyons" (*PMA* 217). Una verdad en la que hombres y animales conviven y, sobre todo, dialogan.

Modiano ha escrito una segunda "declaración de amor" a Aymé, que ha encapsulado como si fuera una muñeca rusa dentro de otra matrioska. Se trata de "Le 21 mars, le premier jour du printemps"¹², un texto encargado por su amiga Catherine Dorléac (conocida artísticamente como Catherine Deneuve) sobre su hermana, la también actriz Françoise Dorléac, fallecida a los 25 años de edad en un accidente de tráfico y protagonista, entre otras películas, del film de François Truffaut *La peau douce*. En este texto de homenaje, Modiano recrea el ambiente familiar cuando ambas hermanas eran unas adolescentes y dice que allí reinaba "una atmósfera digna de ciertos cuentos de Marcel Aymé", que describe así:

¹² Patrick Modiano. "Le 21 mars, le premier jour du printemps." *Elle s'appelait Françoise...* Eds. Catherine Deneuve / Patrick Modiano. Paris: Canal + Editions, 1996. (*L21M*).

Les deux sœurs, Françoise et Catherine, occupaient une chambre avec des lits superposés¹³. Elles y ramenaient toutes sortes d'animaux, et même une souris. Et elles avaient fini par persuader le chat de ne pas manger la souris. Un jour, la souris était presque morte de froid, et le père des deux sœurs, Maurice Dorléac, l'avait sauvée de justesse en lui faisant un massage cardiaque (*L2IM* 24).

Modiano utiliza aquí el mismo desplazamiento¹⁴ psíquico que cuando sugiere que él y su hermano “eran” Delphine y Marinette. Françoise y Catherine también “eran” Delphine y Marinette. Pero a la vez ese desplazamiento es doble, porque en la medida que Modiano y su hermano “son” Delphine y Marinette y también lo “son” Françoise y Catherine, las dos incipientes actrices “son” a su vez el escritor y su hermano Rudy. Modiano se siente próximo a Françoise Dorléac, sugiere, porque como a él la expulsaron del colegio (*L2IM* 24), también, porque ella, como él, era hija de una actriz (*L2IM* 20), e incluso, en una oposición muy propia de Modiano, porque, a diferencia del maltrato que infringía la madre del escritor a su perro, Maurice Dorléac, el padre de las actrices, practica la compasión con un ratoncito al que le hace un masaje cardíaco.

Los cuentos protagonizados por Delphine y Marinette son historias en las que los animales están continuamente presentes, especialmente perros y caballos. En ellos, la idea de la compasión del hombre por el animal se potencia por el artificio literario de una fábula en la que el animal puede ser compasivo con el hombre. Así en *Le Chien*,¹⁵ un perro llega a la granja de las niñas y les cuenta que trabajaba como lazarillo de un ciego, que, para recuperar la vista, le pasa su enfermedad y luego le abandona. Las niñas se apiadan de él y es acogido en la granja. La ceguera pasa del perro al gato, que la asume para demostrar que es bueno tras haberse portado mal. El gato luego se la pasa a una rata a cambio de no comérsela. Hasta que un día aparece por la granja el antiguo amo del perro, quien lamenta lo que ha hecho porque es tan perezoso que no puede ganarse la vida. Le pide al perro que le devuelva la ceguera y así podrá volver a comer de las limosnas. Al final, la rata le devuelve la ceguera al vagabundo y el perro accede a hacer de lazarillo, mientras las pequeñas le despiden entre sollozos. Con la lectura de este cuento el Modiano niño asimila como profunda verdad la hiperbólica compasión que manifiestan los animales del cuento. Además, en la circularidad de esta historia de Aymé

¹³ Vide [Anexo gráfico 1.3](#)

¹⁴ En el sentido freudiano de la expresión que utiliza Blanckeman, en op cit. p.153.

¹⁵ Marcel Aymé. *Le chien (1934), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. p. 427-444.

es difícil no percibir la idea de “eterno retorno” que de forma explícita aparece en muchas novelas de Modiano y de manera obsesiva en *Dans le café de la jeunesse perdue*¹⁶. Pero especialmente, el lazarillo del cuento de Aymé remite al perro de Jansen, el fotógrafo de *Chien de printemps*¹⁷, sobre el que volveremos en el análisis de esta obra, en el capítulo 9.

En su homenaje a Françoise Dorléac, Modiano describe el enfado de la actriz con un realizador porque le había visto matar una mosca y cómo había salido llorando entre lágrimas de la terraza del restaurante en el que se encontraban (*L2IM* 31). Este asesino, dice Modiano, había encontrado extraña su reacción y añade el escritor:

Mais il suffit simplement d’inverser les choses : c’est parce qu’on a considéré que la vie de millions de gens n’avait pas plus d’importance que celle de mouches, qu’on les a assassinés pendant la dernière guerre. Voilà ce que pouvait bien comprendre cette fille sensible qui respectait la vie et refusait de casser une branche ou d’écraser une araignée (*L2IM* 31)¹⁸.

Aquí Modiano, razonando en nombre de una Françoise Dorléac –con la que se ha identificado– sintetiza, mediante una oposición argumental, su postura sobre la piedad hacia personas y animales y su consideración de la guerra como asesinato¹⁹. Unas ideas que ya había expresado, con variaciones, en su primera novela:

Le destin nous avait joué un sale tour. Nous ne reverrions plus notre pays. Crever Mariahilfer-Strasse, Vienne, Autriche comme des chiens perdus. [...] Et puis, tout à la fin du *Requiem*, le *Crépuscule des Dieux* de Wagner évoquait Berlin en flammes, le destin tragique du peuple allemand, tandis que la litanie pour les morts D’Auschwitz rappelait les fourrières où l’on avait conduit six millions de chiens (*LPE* 142,158).

¹⁶ Patrick Modiano. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, 2007. (*CJP*), p. 68, 133, 134, 139, 145. En cualquier caso, hay que advertir que el eterno retorno en Modiano no es estrictamente nietzscheano.

¹⁷ Patrick Modiano. *Chien de Printemps*. Paris: Seuil, 1993. (*CP*).

¹⁸ En cualquier caso, conviene matizar que se puede ser animalista y antijudío, como muy bien ha mostrado Élisabeth de Fontenay a propósito de Alphonse Toussenel, en cuya obra se entremezcla, como en ninguna otra –incluso más específicamente que en Schopenhauer– un odio obsesivo hacia los judíos y la benevolencia hacia los animales. Elisabeth de Fontenay. *Sans offenser le genre humain: Réflexions sur la cause animale*. Albin Michel ed. Paris: 2008, Le Livre de Poche 2013. p. 158.

¹⁹ Tanto en el guión, como en el film *Lacombe Lucien*, la imagen del perro visualiza a las víctimas inocentes de la guerra.

La asimilación es explícita: las perreras son los campos de concentración y los seis millones de perros, los seis millones de judíos deportados²⁰. En *Dora Bruder*²¹, el narrador especula con la posibilidad de que la protagonista hubiera podido encontrarse en el cuartel parisino de Tourelles (paso previo al campo de concentración de Drancy) con una decena de francesas “arias” que, en el primer día que los judíos estaban obligados a llevar la estrella amarilla, tuvieron la valentía de llevarla también en señal de solidaridad, pero luciéndolas de manera fantasiosa e insolente para las autoridades de ocupación. Una de esas mujeres, narra Modiano, había pegado una estrella amarilla al collar de su perro. Con esta imagen, la estrella del perro convierte al can en un doble de la supuesta judía y a esta en la doble de una mujer aria, en un salto de alteridades que multiplica el altruismo hasta la heroicidad.

La “inversión del asunto” a la que apela Modiano, según la cual el maltrato a las personas parte de considerar que su vida no vale más que la de un animal, está perfectamente fabulada en otro de los cuentos del *Chat perché* de Aymé, “L’âne et le cheval”²². El relato merece un resumen detallado. Una noche de claro de luna, Marinette le dice a su hermana que le gustaría ser un caballo blanco. Delphine le contesta que ella se conformaría con ser un asno gris. A la mañana siguiente aparecen convertidas en un caballo y en un asno. Al principio los padres no se creen que sea sus hijas, pero poco a poco acaban aceptando la situación. El caballo y el asno son trasladados al establo y utilizados como animales de trabajo. Los padres cada vez los tratan menos como hijas y más como bestias. A Delphine y Marinette “les parents leur paraissaient plus redoutables qu’autrefois et ils se sentaient toujours coupable d’ils ne savaient quelle faute”²³. El trato es cada vez peor, les hostigan con sus gritos y les azotan con la fusta. Marinette le recrimina a su padre la dureza del castigo. Éste intenta excusarse diciéndole que solo la ve como un caballo y ésta contesta que aún si así fuese, no debería atizarla tan duramente. Sin embargo, los castigos cada vez van a más; al punto que, encolerizado y lloroso, el caballo se asombra de que el resto de animales tolere tan terrible maltrato, aduciendo que ella lo aguanta solo porque son sus

²⁰ En un pasaje anterior los judíos están representados por las ratas: “Bordeaux était sillonné de voitures à haut-parleurs : « Campagne de dératisation, campagne de dératisation. Distribution gratuite de produits raticides, distribution gratuite de produits raticides. Veuillez vous présenter à la voiture, s’il vous plaît. Habitants de Bordeaux, campagne de dératisation... campagne de dératisation... » [...] Nous nous cachons sous des portes cochères. Nous étions d’énormes rats d’Amérique” (*LPE* 70).

²¹ P.140.

²² Marcel Aymé. *L’âne et le cheval* (1936), *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. p. 507-519.

²³ *Ibidem*. p. 512.

padres. Llega un momento en que los padres les dicen que no creen que sean sus hijas. El asno les acusa entonces de ser todavía peores padres, pues si no creen su versión, son unos descuidados al no haber hecho nada por buscar a sus hijas cuando estas desaparecieron. Tratan de cantarles canciones que les enseñaron de pequeñas, pero todo es inútil. Con el tiempo hasta ellas mismas olvidan lo que fueron, sus recuerdos se nublan y hasta confunden sus antiguas identidades, creyendo ambas que fueron Marinette. Acaban por sumergirse en su identidad de animales de granja y aceptan con naturalidad los golpes de sus amos. Éstos cada vez están más contentos con su productividad. Ganan dinero y se compran unos zapatos. Pero un día el padre entra en el establo y en lugar del caballo y el asno se encuentra a las dos niñas dormidas y las lleva a sus camas. Cuando Delphine y Marinette vuelven a la escuela tienen dificultades para usar sus manos y no dicen más que tonterías. Reciben malas notas y los padres, “qui étaient d’une humeur de dogue”²⁴, las ponen a pan duro y agua. Felizmente las niñas van retomando sus hábitos, sacan buenas notas y llevan una conducta ejemplar en casa. Los padres entonces están muy felices de haber reencontrado a sus hijas a las que amaban tiernamente, “car c’étaient, au fond, d’excellents parents”²⁵.

La historia tiene un final feliz propio del cuento infantil, aunque no exento de retranca, al añadir Aymé que en el fondo eran unos excelentes padres. El cuento ejemplifica bien la crueldad del hombre con el animal. Delphine y Marinette experimentan el sufrimiento animal y se rebelan ante la brutal disculpa del padre, diciendo que creía que su hija era un simple caballo. Es decir, el caballo del cuento juega el mismo papel que la mosca de Françoise Dorléac sobre la que razona Modiano, o más explícitamente, los cientos de caballos que son conducidos al matadero de Vaugirard en el segundo relato de *Des inconnues*²⁶ y que se convierten en una pesadilla para la protagonista. Pero además la historia contiene el germen de muchas las obsesiones que Modiano desarrolla en casi todos sus relatos, como la vindicación frente al abandono de los padres, la invitación a la fuga, o la asociación de la confusión de los recuerdos con la pérdida de la identidad.

Pero si el autor de *Dora Bruder* se siente cerca de Françoise Dorléac porque a ambos les expulsaron del colegio, por ser hijos de actrices y por compartir la compasión por los animales, no está menos cerca de Catherine. Ya que, por encima de todo, si Patrick

²⁴ *Ibidem.* p. 519.

²⁵ *Ibidem.*, p. 519.

²⁶ Patrick Modiano. *Des inconnues*. Paris: Gallimard, 1999. (DI).

Modiano escribe con Catherine Deneuve *Elle s'appelait Françoise...*, es porque, al igual que la actriz respecto a su hermana, él siente un amor y un dolor inmenso por el hermano muerto. "A part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur." (UP 44).

El escritor ya había rendido un secreto homenaje a ambas hermanas una década antes. Entre los miembros de la pandilla de amigos que protagonizan *Memory Lane*²⁷, aparece un personaje fugaz, Françoise, antigua maniquí que al cabo de los años, dice el narrador, era la que mejor librada había salido de aquel grupo.

On l'admire depuis plusieurs années sur les écrans de cinéma. Elle a changé de prénom, et l'autre soir, passant au Rond-Point des Champs-Élysées devant une affiche de l'un de des films dont elle est la vedette, j'ai regardé son visage démesurément agrandi... (ML 69).

Una referencia ante la que es difícil sustraerse a pensar en la construcción de un solo personaje que reuniera a Françoise Dorléac (en sus inicios, maniquí para Christian Dior) y a su hermana Catherine Deneuve, como si el escritor hubiera querido fundir en su solo rostro a ambas hermanas como hará él con su hermano en *Remise de peine* cuando reiteradamente utilice el sujeto desdoblado "mon frère et moi"²⁸.

Durante muy largo tiempo el amor y el dolor de la protagonista de *Tristana* por la hermana muerta impidieron a Catherine Deneuve hablar de ella²⁹, en un mutismo que se prolongó prácticamente hasta la aparición de *Elle s'appelait Françoise* y a cuya ruptura contribuyó, acompañándola en la escritura, su amigo Patrick. Y sin embargo, Modiano guarda un estruendoso silencio, apenas roto, sobre la muerte de su hermano.

*

El prólogo a las *nouvelles* de Aymé, con la referencia al pueblecito de su infancia que le evocan los cuentos de *Delphine* y *Marinette*, se publica el mismo año que su novela

²⁷ Patrick Modiano / Pierre Le-Tan (dessins). *Memory Lane*. Paris: Hachette, 1981, Points Seuil 1983. (ML).

²⁸ No compartimos por lo tanto el planteamiento de Robic según el cual Françoise Dorléac un doble del escritor como afirma en su, por lo demás, interesante estudio. Cfr. Sylvie Robic. "François Dorléac, fantôme modianesque." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien.Hermann, 2010. p.425.

²⁹ Catherine Deneuve. "Françoise Dorléac." *Elle s'appelait Françoise*. Eds. Catherine Deneuve / Patrick Modiano. Paris: Canal + Editions, 1996. p. 40.

*Remise de peine*³⁰, 1988. La aldea, como se ha dicho, se corresponde con Jouy-en-Josas, donde a los siete años Patrick Modiano y su hermano Rudy, dos años menor, estuvieron viviendo y donde leyó los cuentos de Aymé (*UP* 36). Ese lugar y esos años son novelados en *Remise de peine*. En esta novela, Modiano transforma, con uno de sus habituales parónimos, la rue du Docteur-Kurzenne en rue Docteur-Dordaine, pero mantiene sin cambios el nombre de la escuela, Jeanne-d'Arc y recrea los espacios de Jouy-en-Josas por el que se mueven los dos hermanos medio abandonados, un castillo, un bosque³¹... La novela está escrita en primera persona. La madre está de *tournée* teatral, el padre los visita de vez en cuando entre viaje y viaje a Brazaville. La casa de la rue del Docteur-Dordaine tiene una planta y la fachada está cubierta de hiedra³² (RP 11). En ella viven tres mujeres: la pequeña Hélène Toch, antigua amazona, acróbata y artista de circo; Annie y su madre Mathilde F, que tiene el pelo gris recogido en moño, llama al niño “imbécile heureux” (RP 17). Annie, en cambio, le llama cariñosamente Patoche. La palabra “patoche”, en francés sustantivo femenino, familiarmente quiere decir con las manos grandes y tiene una relación semántica de paronimia con “pataud”, que en su forma sustantiva designa a un perro joven de grandes patas.

En la obra de Modiano las relaciones semánticas nunca son casuales. Los seudónimos, sobrenombres, parónimos y criptonóminos están cuidadosamente buscados y, en este caso concreto, Patoche remite a otro cuento del *Chat perché*, protagonizado por un perro llamado Pataud. En “*Le cerf et le chien*”³³ los padres de Delphine y Marinette han salido de la granja, ellas están con el gato cuando aparece un ciervo que les pide ayuda porque le persiguen unos perros de caza. Lo esconden y llega uno de los perros. Los niños y el gato intentan confundirlo, pero el perro se da cuenta de que el ciervo está en la casa. Los niños se ponen a llorar. El perro no soporta verlos así y aunque dice que la caza es su trabajo decide hacer una excepción y urde una estrategia para despistar a la jauría. Cuando ésta llega al frente de un perro llamado Ravageur³⁴, preguntan por su compañero que se llama Pataud. Las niñas le dicen que ha partido detrás del ciervo y halagan con lisonjas a la jauría a las que les regalan ramos de flores que ponen en sus collares. Gracias al olor

³⁰ Patrick Modiano. *Remise de peine*. Paris: Seuil, Points, 1988, Points 1996. (RP).

³¹ Audioguía del Jouy-en-Josas de Modiano: <https://izi.travel/it/c34c-jouy-en-josas-sur-les-pas-de-patrick-modiano/fr#a88916e1-e625-410a-9d44-6421b7518299>

³² La hiedra remite en *RBO* 106 y en *CJP* 132 a la memoria, como explicaremos más extensamente en el capítulo 11.4.2.

³³ Marcel Aymé. *Le cerf et le chien* (1938), *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. p, 667-682.

³⁴ Ravageur quiere decir que hace *ravages*, estragos.

de las flores logran despistarlos. Pataud aconseja al ciervo que no vaya al bosque porque le matarán. Llegan los padres muy contrariados porque no ha encontrado un buey a precio razonable para que ayude al que ya tienen en las faenas agrícolas. Al día siguiente el ciervo se presenta ante los padres y les pide trabajo y éstos acceden. El ciervo no está contento porque añora el bosque y los domingos se adentra en él con las niñas, pese a las protestas de los padres que quieren que esté descansado para trabajar. Un día aparece Pataud que les advierte que todos los días hay cacería y, aunque está harto de la caza, cuando las niñas le comentan que sus padres están buscando un perro, les dice que cuando uno tiene un oficio hay que hacerlo y que además no podría abandonar a sus compañeros de jauría. Pasan los días y el ciervo no puede soportar la vida en la granja y decide volver al bosque. Al cabo de un tiempo aparece Pataud cabizbajo y les dice que el día anterior no pudo despistar a Ravageur y que el cazador, había matado al ciervo. Antes de morir, éste cortó una margarita con los dientes y la había puesto en el collar de Pataud diciéndole “pour les petites”. Pataud dice que ya no soporta más la caza y acepta quedarse en la granja.

De manera que cuando Modiano hace que el narrador y protagonista de *Remise de Peine* sea llamado Patoche está anclando directamente el relato en el cuento de Aymé. Hasta mitad de la novela no sabemos cómo se llama el protagonista, el narrador dice “moi”, o, de manera insistente, “mon frère et moi”. Tan solo conocemos sus apodos, “heureux imbécile” y Patoche. Pero mediada la narración, la acción da un salto adelante. El protagonista tiene veinte años, está escribiendo su primera novela y se encuentra con Jean D, uno de los amigos de Annie, que le llama Patrick (RP 98). Permanecen callados y Patrick piensa que mejor que Jean D esté acompañado por una chica porque si no, hubieran tenido que hablar del pasado y eso no hubiera sido fácil.

Aux premiers mots, nous aurions été comme les pantins des stands de tir qui s'écourent quand la balle a frappé le point sensible. Annie, la petite Hélène, Roger Vincent avaient certainement fini en prison... J'avais perdu mon frère. Le fil avait été brisé. Un fil de la Vierge³⁵. Il ne restait rien de tout ça... (RP 101-102).

El pasaje es crucial, porque además de lo que dirá diecisiete años después en *Un pedigree*, es el único momento en toda su narrativa en el que Modiano dice que su hermano ha

³⁵ Fils de (la Vierge). [P. réf. poétique à des fils échappés du fuseau de la Vierge] .Fils légers produits par diverses araignées, voltigeant dans l'air, notamment à l'automne. <http://www.cnrtl.fr/definition/fil>

muerto. Lo enmarca en el momento en que alguien que viene del pasado le llama Patrick y el protagonista reconoce que es imposible hablar del pasado. “J’avais perdu mon frère”. Punto. La oración viene precedida de otras que acaban en puntos suspensivos y va seguida de otras que también acaban en puntos suspensivos. En medio una frase mínima, porque para el narrador es imposible añadir nada a esa enunciación rotunda. El hermano ha muerto y el hilo de araña que le unía a aquel mundo, la infancia, se ha roto, no queda nada de todo aquello. Patoche, como Pataud, no ha podido hacer nada ante el perro devastador que orienta al cazador. “J’avais perdu mon frère”, Patoche ha quedado atrás, el hilo de la Virgen, el hilo de araña, se ha roto, el narrador se llama a partir de aquí Patrick. Se ha acabado la edad de la inocencia. Aparece la consciencia de la muerte, de manera que en *Voyage de nocces*³⁶ recurrirá a la misma imagen del hilo invisible para expresar el deseo de comunicación con el otro y la sempiterna amenaza de la parca.

Il arrive aussi qu’un soir, à cause du regard attentif de quelqu’un, on éprouve le besoin de lui transmettre, non pas son expérience, mais tout simplement quelques-uns de ces détails disparates, reliés par un fil invisible qui menace de se rompre et que l’on appelle le cours d’une vie (VN 118-119).

Como se ha dicho, el abandono de la infancia es uno de los temas omnipresentes en la obra de Modiano y *Remise de peine*, podría ser la más novela más ejemplar. La obra se construye como novela familiar y como cuento infantil, que los estudiosos de su obra han emparentado con los cuentos de hadas. En este sentido, Gellings³⁷ considera que, tanto por la historia como por los personajes, es la obra que más ingredientes de cuento de hadas concentra. Pero aunque es cierto que el apodo de la criada (Blanca Nieves) o el moño de Mathilde (de bruja) sean característicos del cuento de hadas, la temática de la novela remite directamente al “rendez-vous des enfants perdus” del cuento de Aymé “Les cygnes”³⁸.

La historia comienza una mañana, en que los padres de Delphine y Marinette se van al pueblo no sin advertir a sus hijas de que no crucen la carretera. Más tarde las niñas están al borde de ésta cuando ven a una cabrita andando a toda prisa y no pueden evitar cruzar la frontera prohibida para preguntarle a dónde va. La cabrita les dice que tiene mucha

³⁶ Patrick Modiano. *Voyage de nocces*. Paris: Gallimard, 1990, Folio 1994. VN

³⁷ Gellings, op. cit, p. 108-109.

³⁸ Marcel Aymé. *Les cygnes (1939), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. p. 683-696.

prisa y que va “au rendez-vous des enfants perdus”. Se cruzan también a unos patitos muy presurosos porque también tienen que llegar “au rendez-vous des enfants perdus”. Acto seguido se encuentran con un perrito muy jovencito que les dice que también va al *rendez-vous* y explica que cuando uno no tiene padres como en su caso va “au rendez-vous des enfants perdus” para intentar encontrar una familia y que le habían hablado de que el año pasado un joven perro como él había sido adoptado por un zorro... Como el perrito tiene las patas cortas y se entretiene jugando, las niñas lo llevan en brazos para que llegue a la cita y pueda ser adoptado. Llegan a un lago y en la isla del “rendez-vous des enfants perdus” son adoptadas por error. Al final se aclara el embrollo y las niñas, con la ayuda de un viejo cisne, logran llegar a casa antes que sus padres descubran que han cruzado la carretera.

Esa búsqueda de sustitutos familiares aparece a lo largo de todo el texto de *Remise de peine* y particularmente en la relación con los personajes de Roger Vincent y de Annie. En esta extraña familia de adopción, el orden natural aparecerá representado por un rito, que remite también al simbolismo animal, en el que los hermanos aparecen sutilmente representados como patitos cuando antes de irse a dormir mojan un terrón de azúcar en el café de Annie y lo muerden, “comme l’exigeait la cérémonie des canards³⁹” (RP 72).

La imagen del “rendez-vous des enfants perdus” y de la frontera que marcan los padres de Delphine y Marinette también está incrustada en otro capítulo de *Remise de peine*. Annie llevaba de vez en cuando a Patoche a la Avenue Junot en Montmartre. Le dejaba a la puerta de un pequeño edificio blanco en el que entraba. El niño se entretenía bajando por las empinadas escaleras, pero volvía rápidamente por miedo a que Annie se fuera en su coche dejándolo sólo. Ella salía de la casa con Roger Vincent y fingía encontrárselo por casualidad. Luego seguía la broma con los habituales de la casa del Docteur Dordain diciendo que se había encontrado a Patoche en Montmartre (RP 125-127). En este pasaje Modiano desdobra el miedo del niño casi abandonado por sus padres en el miedo del niño a perderse de Annie (la familia de adopción) que luego bromea con la condición de “enfant trouvé”.

³⁹ “Faire un canard” es mojar un terrón en café o alcohol. Anne Yvonne Julien, lo inscribe en la felicidad generada por una serie de rutinas y de reglas compartidas con una familia de vacaciones, vide Anne-Yvonne Julien. “Du statut du souvenir heureux dans les romans de Modiano, (Villa Triste (1975), Remise de Peine (1988), Fleurs de ruine (1991)).” *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p.230--231.

Pero además el lugar escogido por Annie para dejar al niño, Avenue Junot, está cargado de hipersemaniticidad porque allí vivió Aymé y le dedicó el título de una de sus nouvelles. Y en otra vuelta de tuerca en esa misma calle vivió Modiano, tras casarse con Dominique Zerfuss⁴⁰. En cualquier caso, en el prólogo a las *nouvelles* de Aymé, Modiano vuelve a convocar el fantasma de Aymé en la avenue Junot cuando, dice que a los veinte años se había puesto bajo la protección de Aymé y que a la salida del metro Lamarck-Caulaincourt [donde arranca la avenue Junot⁴¹] el aire era más ligero que en otra parte. Y tras hacer alusión a otras zonas del barrio que relaciona con la Ocupación, vuelve a la desembocadura de la avenue Junot con la rue Caulaincourt:

“Mais elle [la vie] redevenait douce et légère, un peu plus haut dans la même rue, les soirs d’été à la terrasse du Rêve. Nous attendions ‘une fille brune et mince, vêtue d’une robe rouge en artificiel’. Elle oublierait certainement le rendez-vous. Pour passer le temps, nous comptions les chiens de notre vie.” (PMA 218).

El párrafo, muy característico de su prosa, está lleno de referencias vitales e intertextuales con significados más o menos ocultos y en ocasiones difusos. El aire suave y ligero aparece en todas las novelas de Modiano cuando el héroe se ha liberado de la pesadumbre del pasado, que muchas veces es la Ocupación y otras el periodo de su juventud, o ambas épocas mezcladas: “Je n’avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance” (LF 96). “Au Rêve” es un café situado en esa confluencia de la avenue Junot y la rue Caulaincourt, del que eran habituales Simenon, Celine, o Aymé y donde el propio Modiano gustaba dar “rendez-vous au Rêve”⁴². La frase “une fille brune et mince, vêtue d’une robe rouge en artificiel” es una cita de “*L’indiffèrent*”⁴³, uno de los relatos que prologa, en el que la chica, en efecto, no acude a la cita con el protagonista, cuyo padre – como el de Modiano – estaba metido en negocios en el mercado negro. La última frase de este fragmento del prefacio – “Pour passer le temps, nous comptions les chiens de notre

⁴⁰ Emna Beltaïef. *Remise de peine de Patrick Modiano: Voyage au pays de l'enfance*. Louvaine-la-Neuve: L'Harmattan, 2013. p. 14.

⁴¹ La avenida finaliza más arriba de la colina en una plazoleta que desde 1988 está dedicada a Aymé y en la que hay una estatua que, como homenaje a su novela *Le passe muraille*, le representa atraves/o un muro. Modiano se considera a sí mismo un “passe muraille”: “Il suffisait d’habiter ce quartier [la Butte Montmartre] pour devenir un personnage de Marcel Aymé, par un phénomène aussi mystérieux que celui qui confère a Sabine le don d’ubiquité et à Dutilleul le privilège de passer à travers les murs” (PMA 217).

⁴² Según testimonios coincidentes del novelista Didier Blonde (Le Cahier de l’Herne cit. p. 78) y del crítico gastronómico Gilles Pudlowky (Le blog de Gilles Pudlowski, Les pieds dans le plat, <http://www.gillespudlowski.com/44600/rendez-vous/rendez-vous-au-reve-paris-18e>).

⁴³ Marcel Aymé. *L’indiffèrent (1944), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. p. 946.

vie”– alude directamente a *Les chiens de notre vie*,⁴⁴ otra narración de Aymé que no forma parte de la selección objeto del prefacio. En este relato, una abuela les cuenta a sus nietos, en tono realista, la historia de todos los perros que han pasado por la casa, cómo eran, su trabajo como pastores, las relaciones con los vecinos y con otros perros... Y acaba hablándoles del viejo perro que les acompaña del que les dice a modo de conclusión que siempre ha mantenido su carácter que es diferente a los otros, “ Parce que, n’est-ce pas, il y a une chose que bien du monde ne sait pas, c’est qu’il y aurait presque plus de différence entre les chiens qu’entre les gens. Je vous parle de la nature d’en dedans, de ce qui vient du cœur et de la tête”.⁴⁵

Comoquiera que algunas de estas conexiones intertextuales, a primera vista, pudieran parecer el resultado de una interpretación forzada, pondremos un ejemplo para demostrar la complejidad de esta amplia malla de referencias y la densidad de las capas de valor semántico que acumulan sus escritos. En un determinado momento, el narrador de *Livret de Famille*⁴⁶ se da cuenta de que el hombre que estaba sentado a su lado en la terraza de un café ha muerto; llega la policía (uno de cuyos agentes tiene cabeza de carnero) y en la comisaría averiguan que venía de recoger un magnetofón del número 45 de la rue de Courcelles (LF 75-76), un inmueble que reaparecerá en *Quartier perdu*. La elección del número 45 de la rue de Courcelles no es gratuita, porque por un lado en esa casa había vivido Marcel Proust con sus padres entre 1900 y 1906⁴⁷ y en el mismo inmueble se refugió en 1944 Eddy Pagnon⁴⁸, un gestapista que aparece en muchas obras de Modiano (*BC, DO, DSBG, FR, LP, PE, RP*). Pero el lector atento hará muy bien en tomar buena nota de que, junto al magnetofón (referencia a la memoria), el muerto llevaba un paquete en el que había ¡un pastel de mil hojas!, el dulce que utiliza Roland Barthes⁴⁹ en su célebre ensayo *Proust y los nombres* para ilustrar las capas de espesor semántico que se esconden detrás de cada nombre de *En busca del tiempo perdido*, obra fundamental en Modiano y a la que remite directamente el título, y también la temática, de *Quartier perdu*. Por lo demás, en una reciente entrevista, Modiano ha venido a confirmar de manera indirecta

⁴⁴ Marcel Aymé. *Les chiens de notre vie (1948, Les chiens) Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. pp. 1179-1188.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 1188.

⁴⁶ Patrick Modiano. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977. (LF)

⁴⁷ Pierre-Louis Rey. *Album Proust*. Barcelona: Mondadori, 1988. p. 113-144.

⁴⁸ Denis Cosnard. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010. p. 71, 81.

⁴⁹ Rol/ Barthes. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, 1972, Points 2014. p. 122-123.

que, como no podía ser de otra manera, conoce la imagen de Barthes sobre el *millefeuille* proustiano.

With Proust, the entire past emerges in a brutal way, like a tiered cake. “In Search of Lost Time” doesn’t grant any free space to the reader. Proust’s cobwebs are fascinating but they surround you; it’s a bit suffocating. More than in the continuity and length of time, I’m interested in the abyss of time elapsed, the smell of time⁵⁰.

Creemos que el ejemplo ilustra claramente la profundidad de las citas intertextuales más o menos ocultas y la intención de Modiano en su utilización como mecanismo narrativo de la memoria (vivida o leída) y de extensión del sentido de una escritura marcada por un minimalismo en el que las sugerencias prolongan la enunciación estricta.

Pero aunque a Modiano le guste “brouiller les pistes”, siempre deja algún trazo reconocible en su escritura que, volviendo a la Avenue Junot, permite cerrar el círculo de la presencia de Aimé en su obra. Y así a los protagonistas de *Une jeunesse*⁵¹, una noche en la que están sentados en la terraza de “Au rêve”, se les acerca un perro, con cuyo dueño entablarán conversación y que acabará llevándoles a su casa donde les enseñará un álbum de fotos de antiguos amigos, entre los que se encuentra un personaje sobre cuyo pasado están interesados. El dueño del perro, un antiguo pintor, les comenta que le hubiera gustado hacer otro álbum con las fotos de todos los perros que ha tenido a lo largo de su vida (*UJ*, 171-172).

Por consiguiente, en este breve fragmento del prefacio se pueden distinguir de forma condensada tres características propias de la prosa de Modiano. La primera sería el uso de la toponimia urbana como “lieux de mémoire”, cuestión sobre la que hay una amplia bibliografía académica, por lo que de momento nos limitaremos a señalar que la fijación con los itinerarios conecta con los pasajes de pérdida del niño en el bosque, tan recurrentes en los cuentos infantiles y que Modiano retoma en el pasaje del temor de Patoche a perderse en Montmartre en *Remise de peine* y también obviamente en *Pour que tu ne te perde pas dans le quartier*. Sobre esa necesidad de “points de repère” baste recordar su carácter obsesivo en *Dans le café de la jeunesse perdue* y un curioso episodio de

⁵⁰ Thomas Varela, "French Nobel Modiano Builds a Global Audience," *The Wall Street Journal* 15 sept. 2015, . . <http://www.wsj.com/articles/french-nobelist-modiano-builds-a-global-audience-1442245391>

⁵¹ Patrick Modiano. *Une jeunesse*. Paris: Gallimard, 1981, Folio 2008. (*UJ*).

L'Horizon,⁵² novela en la que el héroe se enfrenta a un villano que se llama Boyaval, lo que equivale a “traga niños”. Pues bien, al principio de la novela, cuando la heroína le da la primera cita el narrador hace una curiosa reflexión:

Ni l'un ni l'autre n'avaient de stylo ou de papier pour écrire cette adresse, mais Bosmans la rassura : il n'oubliait jamais le nom des rues et les numéros des immeubles. C'était sa manière à lui de lutter contre l'indifférence et l'anonymat des grandes villes, et peut-être aussi contre les incertitudes de la vie (*LH* 28).

Una segunda característica es la referencia autobiográfica al café al que acude en un periodo de su vida y bajo la que se esconde la intrahistoria de que también era uno de los cafés favoritos de tres escritores con profunda influencia en su obra: Simenon, Céline⁵³ y Aymé, que a su vez remite a Céline, porque hace de él uno de los protagonistas de su nouvelle *Avenue Junot*⁵⁴. Finalmente, desde ese café espeso en referencias literarias, la alusión autobiográfica (*Nous attendions*) se convierte en intertextual, a través del desdoblamiento en el tiempo presente del personaje de Aymé, que también espera a la chica y que vuelve a remitir a su propia biografía y a su propia obra porque, como Modiano, es hijo de un traficante del mercado negro. Y sobre todo, porque, por mediación de un perro que ha conocido en ese café de los sueños, ha llegado a un apartamento de la Avenue Junot, donde un pintor hubiera querido coleccionar las fotos de los perros de su vida.

Sólo a partir de estas premisas en la que se condensan buena parte de los fantasmas modianescos, y de los desdoblamientos psíquicos e intertextuales que implican, podemos desentrañar el sentido de la última frase de este párrafo: “Pour passer le temps, nous comptons les chiens de notre vie”. Los perros de su vida que toma en consideración son las gentes que ha conocido y que “pasan” por ese café de los sueños que es la escritura literaria; son también sus lecturas, en este caso concreto, los cuentos infantiles de Aymé y una de sus nouvelles que le lleva al Céline de su primera novela; y son también obviamente los perros reales, que, como dice la abuela del cuento, tienen casi tanta diferencia de corazón y de cabeza como las personas. Modiano corrobora su predilección

⁵² Patrick Modiano. *L'horizon*. Paris: Gallimard, 2010. (*LH*).

⁵³ El protagonista de *La Place de l'étoile*, Raphaél Schelemilovitch, afirma no sin ironía: “Pour ma part, j'ai décidé d'être le plus gr/s écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdin/ Céline” (*LPE* 39). La escritura de Céline impregna sus dos primeras novelas, algo en lo que ha coincidido toda la literatura académica.

⁵⁴ Marcel Aymé. *Avenue Junot (1943), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. , p. 1164-1178.

por el cuento de Aymé en *Elle s'appelait Françoise...*. Cuenta Modiano que en los rodajes, Françoise Dorléac recogía conejos y perros perdidos. Y tras confesar que le emociona la foto en que se ve “tout petit” a su chihuahua, sentado en la silla de lona en la que está inscrito el nombre de la actriz, se pregunta si Françoise Dorléac ¿habría leído “la merveilleuse nouvelle de Marcel Aymé: Les chiens de notre vie?”. (*L2IM* 32).

Pero además de la afección personal y literaria por el mundo de Aymé, es importante observar también como algunos de los tropos animales que veremos en Modiano aparecen ya en el autor de *Le Passe-Muraille*. Así, para la abuela de *Les chiens de notre vie* su hija será “mon pauvre agneau” y en *L'indifférent*, dice Aymé que la joven era “une jolie figure de peau de vache”. En Modiano no encontramos ninguna chica con piel de vaca, pero sí, como veremos más adelante, hay hombres que son mitad *briard*, mitad *beauceron* (*LF* 34), rubios con cabeza de cordero (*LF*70), morenos con cabezas de carnero (*LF* 179), jockeys con cara de bulldog (*BC* 48) o personajes con mirada de bull-terrier. (*RBO* 130-134) o tête d'épagneul (*BC* 182). En la nouvelle *En attendant*, una mujer que espera en la cola del racionamiento dice que un funcionario en su ventanilla es el perro de los ricos⁵⁵. Y en *Travelingue* un reaccionario se angustia al imaginarse en medio de una insurrección de obcecados perros que aúllan y babean, conducidos por dirigentes del Frente Popular⁵⁶. Los collares políticos de estos perros son distintos a los de *La place de l'étoile*, pero literariamente son los mismos perros, tropos de la misma camada.



El perro de Françoise Dorléac en su sillón de rodaje

⁵⁵ Marcel Aymé. *En attendant* (1943), *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002. p. 893.

⁵⁶ Marcel Aymé. *Travelingue*. Paris: Gallimard, 1941. p. 60-61.

4. A la recherche des chiens d'Asnières : Raymond Queneau, su aportación personal y su influencia poética

En “*Le 21 mars, le premier jour du printemps*”¹ encontramos también la primera referencia de Modiano a Raymond Queneau. “Quand j’avais vingt ans, j’avais parlé de Françoise Dorléac à mon ami Raymond Queneau et je suis sûre que le commentaire qu’avait fait Queneau de l’un de ses poèmes, “Nicolas, chien d’expérience”, lui aurait beaucoup plu”, dice Modiano. Y a continuación evoca las palabras del autor de *Exercices d’style*:

“Sans les chiens, Paris n’existe pas. J’ai vu des chiens, à Paris, traverser une rue, regardant d’abord à gauche, puis à droite, suivant les injonctions du préfet de police. J’aime tous les chiens, les cabots, les clebs, les clébardes, les ouahouahs, les toutous, les cadors². Je me sens un membre honoraire de leur république. Rien d’étonnant que le sort humain de l’un d’eux... Un révolté qui s’était enfui de sa prison... Ça a fait un fait divers... On se souvient peut-être que ce chien surnommé Nicolas... surnommé... car de son vrai nom il s’appelait Dick.” (*L21M* 32).

Desde luego a Queneau no le faltaban méritos para considerarse miembro honorario de la République de Chiens. Repasemos su hoja de servicios, en la que además de *Nicolas chien d’expérience*, ocupan un lugar destacado la novela *Le Chiendent* (1933), el poemario *Chêne et chien*³ (1937), una rarísima plaquette, *De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans Sylvie et Bruno*⁴ y el libro de poemas *Le chien à la mandoline*⁵, cuyo título convierte al autor en un perro rapsoda. En este poemario, uno de los últimos de Queneau, encontramos hombres que son perros corriendo detrás de los pájaros (p. 42); perros que piensan con la pata en el aire (p. 47); un ejército europeo de ratones y gatos (p. 155); perros que mean en el diccionario (p. 103); un sapo

¹ Patrick Modiano. “Le 21 mars, le premier jour du printemps.” *Elle s’appelait Françoise...* Eds. Catherine Deneuve/ Patrick Modiano. Paris: Canal + Editions, 1996. (*L21M*).

² Diferentes formas de argot para referirse a los perros de manera afectiva o despectiva.

³ En el que Queneau asocia su apellidos al roble y al perro: “Chêne et chien voilà mes deux noms,/ étymologie délicate/comment garder l’anonymat/devant les dieux et les démons ?.” Raymond Queneau. *Chêne et chien*. Gallimard (Poésie), 2015. p. 81.

⁴ Raymond Queneau. *De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans Sylvie et Bruno*. Paris: L’Herne, 1971. *Sylvie et Bruno* es una obra de Lewis Carroll.

⁵ Raymond Queneau. *Le chien à la mandoline*. Paris: Gallimard, 1965.

que ladra porque es un hombre lobo; y palabras que son carne y laten como el corazón de un perro (p.193).

Con poco más de catorce años, Modiano había conocido a este “chien à la mandoline” a través de su madre, que era amiga de la esposa del escritor.

Il [Queneau] a dû voir que j'étais un peu livré à moi-même. Par gentillesse sans doute, il m'a dit : tu peux venir déjeuner chez moi le samedi. Donc, de fin 1959 à juin 1960, quand j'étais interne au lycée Henri IV, je suis allé déjeuner chez lui. Il était souvent seul, le samedi. Il habitait rive droite, [...], il me raccompagnait en taxi, rive gauche, où il allait voir... une amie, place Saint-André-des-Arts⁶.

Modiano recuerda que, como Queneau estaba “obsesionado con las matemáticas”⁷, le ayudaba con sus deberes de geometría en el espacio y que, a pesar de sus explicaciones, él no entendía nada⁸. Queneau acaba de publicar *Zazie dans le métro* y, según le dijo, lo había escrito a partir de ecuaciones, aunque para Modiano “c'était très obscur”⁹. Pero Queneau no fue sólo un profesor particular de matemáticas, también se interesa por las extrañas lecturas¹⁰ de aquel joven y por sus primeros textos, “Je suis un jeune homme seul...”¹¹, como puede verse a través de unas breves cartas de Queneau y de su esposa Janine, que Modiano ha sacado a la luz¹². Esta correspondencia pone de manifiesto que a partir del encuentro con Queneau, Modiano ya no será, por lo menos literariamente, “un chien perdu”: comentarios positivos, una postal desde Dordoña inquiriéndole por su novela, gestiones editoriales... En casa de Queneau conoce a otros escritores amigos del “profesor”, que también le invita a fiestas a las que asisten otros novelistas. A los dieciocho años, Queneau le hace asistir al famoso cóctel literario que Gallimard ofrece

⁶Modiano por su parte había leído algunas obras de Queneau, “Deux, surtout : *Pierrot mon ami* et *Loin de Rueil*. Pour moi, ça formait un bloc. Il savait que je m'intéressais à Paris et il m'indiquait des tas d'endroits de promenade, souvent des endroits absurdes et pas du tout pittoresques. Il avait écrit là-dessus dans le journal *L'Intransigeant* avant la guerre.”. Philippe Lançon, “Mais qui est Dédé Sunbeam?: Les premières rencontres littéraires du jeune Modiano,” *Libération* 4 octobre 2007, .

⁷ Desde 1948 formaba parte de la Société mathématique de France, publicó artículos científicos y aplicó, en el marco del grupo Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), la aritmética combinatoria en la producción de textos.

⁸ Lançon, *ibídem*.

⁹ *Ibídem*.

¹⁰ Por ejemplo, *Belluaires et porchers* de Léon Bloy, lo cual, reconoce Modiano, « pour un garçon de ma génération, c'était bizarre ». *Ibídem*.

¹¹ Patrick Modiano, “Je suis un jeune homme seul...,” *Le Crapouillot*, n° 71 Spécial L.S.D dernier trimestre 1966.

¹² Janine et Raymond Queneau. “Lettres à Patrick Modiano.” *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 23-24.

ritualmente en junio: “Je le suivais, je n’osais parler à personne. Tous ces écrivains, je ne pensais même pas qu’on pouvait leur parler. J’étais comme quelqu’un qui se serait introduit par effraction”¹³. Será Queneau quien entregue al comité de lectura de Gallimard el manuscrito de su primera novela, *La place de l’étoile*, que será publicada unos meses después¹⁴. Para Modiano la publicación de su primera obra es capital. Le supone culminar un profundo deseo que había cumplido: “J’avais dix-sept ans et il ne me restait plus qu’à devenir un écrivain français” (*LF* 158). Le permite dejar atrás una vida que no era la suya “avant que le ponton vermoulu ne s’écroule” (*UP* 122) y salir “de cette période de flou et d’incertitude pendant laquelle je vivais en fraude” (*CP* 108). Y finalmente, obtener unos papeles que “certifiquen” la (re)construcción de su identidad, porque marcan su verdadero nacimiento, su nacimiento como escritor.

Plus tard, dans la rue, [a la salida de la firma del contrato con Gaston Gallimard] je me sentais léger pour la première fois de ma vie. Les menaces et les incertitudes qui avaient pesé sur moi s’étaient dissipées. Je n’avais plus rien à craindre. Si l’on me demandait mes papiers, je montrerais le contrat dont la signature valait mieux qu’un livret de famille et que tous les laissez-passer et les sauf-conduits du monde¹⁵.

Queneau también tendrá un papel decisivo en la concesión del Grand Prix de l’Académie française a *Les boulevards de ceintures*¹⁶. Durante esos años, Queneau cambiaría, al menos por un día, su papel de padrino literario por el de testigo de una boda sobre la que escribirá con humor: “Patrick Modiano m’a demandé aujourd’hui d’être son témoin de mariage. Il se marie demain. C’est rapide et expéditif. Le témoin de la fiancée se nomme André Malraux. J’ajouterai que ça ne se passe pas rue Sebastien-Bottin [sede de la editorial]...”¹⁷.

¹³ Lançon, *ibidem*.

¹⁴ “ Je n’osais pas lui dire que j’écrivais. Puis j’ai pris mon courage à deux mains et j’ai déposé chez lui le manuscrit, sans le voir et sans le lui dire. J’avais tapé le texte à la machine sans interlignes, c’était très désagréable à lire, très serré. Il était surpris que je ne lui ai rien dit, et le texte était un peu agressif pour lui, je crois. Il l’a fait passer au comité de lecture.” *Ibidem*.

¹⁵ Patrick Modiano, “Mes papiers,” *Le Nouvel Observateur* 8 février 2011.

¹⁶ Queneau, que formaba parte del jurado, tenía por costumbre votar sistemáticamente a Modiano. Vide, Janine et Raymond Queneau, *cit.* p.24. En el telegrama de felicitación que le envía se pregunta con sorna. “Mais pour qui voterai-je maintenant?”

¹⁷ Carta a su hijo Jean-Marie, 11 septiembre 1971, citada en Anne-Isabelle Queneau. *Album Raymond Queneau: Iconographie commentée*, . Paris: Gallimard, 2002. Para acabar de comprender el contexto de la “petite histoire”, hay que añadir que el padre de la novia era el célebre arquitecto Bernard Zehrfuss,

Thierry Laurent calificó a Raymond Queneau como el más importante de los padres de sustitución del escritor con el que pudo establecer simbólicamente el diálogo fundamental y ritual de un hijo y un padre sobre el sentido de la vida y la experiencia del progenitor¹⁸. No puede olvidarse que, después de las cartas de ruptura que se cruzaron en 1966, padre e hijo no volverían a verse en los diez años que transcurrieron hasta la muerte de Albert Modiano (*UP* 117-119). El propio Modiano ha contestado a la pregunta de si nunca tuvo un punto de referencia en algún adulto, reconociendo que tal vez sí en Raymond Queneau “qui a toujours porté un regard bienveillant sur les jeunes gens”¹⁹.

Con todo, la trascendental importancia de los apoyos de Queneau al joven Modiano no debe llevar a la conclusión mecánica de que actuase como sustituto familiar de un padre siempre ausente, sino, antes bien, otorgarle toda su dimensión como mentor literario del escritor en ciernes, lo que no es poca cosa.

Y en ese papel de *maître* y de amigo, el amor por los perros se convierte en un catalizador de complicidades, humanas y literarias, como hace explícito Modiano en un texto²⁰, que adelanta las páginas dedicadas a Queneau en *Un pedigree*, las únicas líneas que escapan a la tristeza que recorre toda su autobiografía.

“A Paris, à la même époque [1959-1960], [...] il me parle d’une promenade qu’il avait faite avec Boris Vian dans une petite rue que presque personne ne connaît, tout au fond du XIII^e arrondissement, entre le Quai de la Gare et la voie ferrée d’Austerlitz : rue de la Croix-Jarry. Il me conseille d’y aller. Plus tard, chaque fois que nous nous verrons, nous parlerons de cette rue de la Croix-Jarry. Il y a quelque temps, j’ai lu que les moments où Queneau a été le plus heureux, c’était quand il devait écrire des articles sur Paris pour *L’Intransigeant* et qu’il se promenait

coautor del primer edificio de nuevo quartier de La Défense, inaugurado en 1958 por De Gaulle y su ministro de cultura, /ré Malraux.

¹⁸ Thierry Laurent. *L’oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997. p. 96. Según Laurent, la otra gran figura paterna sería la de Emmanuel Berl, con el que sostuvo un largo diálogo que sustituiría al frustrado con su padre. Vide Patrick Modiano. *Emmanuel Berl, Interrogatoire*. Paris: Gallimard, 1976. Aunque Modiano no hizo ninguna apostilla al respecto cuando leyó el original de Laurent, nos parece muy acertada la matización de Roux, quien sin corregir a este, llama a Berl intercesor destacando que forma parte de una generación anterior a la de Albert Modiano y ejerce el papel de “passeur”. Cfr. Baptiste Roux. *Figures de l’Occupation dans l’oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L’Harmattan, 1999. p.304-305.

¹⁹ Anne Diatkine, "Patrick Modiano : «Mon père aurait aimé que je disparaisse»," *Libération* 24/07/2006, .

²⁰ Patrick Modiano. *Éphéméride*. Paris: Gallimard / Le Monde, 2001. (E). Los fragmentos sobre Queneau son casi idénticos a los de *Un pedigree*, p. 108-109.

l'après-midi à travers les rues. Je me demande si ces années mortes en valaient vraiment la peine. Les seuls instants où j'étais vraiment moi-même : ceux où je me retrouvais seul dans les rues, comme Queneau, à la recherche des chiens d'Asnières. J'avais deux chiens en ce temps-là. Ils s'appelaient Jacques et Paul. A Jouy-en-Josas, en 1952, nous avions une chienne, mon frère et moi, qui s'appelait Peggy et qui s'est fait écraser, un après-midi, rue du Docteur-Kurzenne. Queneau aimait beaucoup les chiens. [...] Le rire de Queneau. Moitié geyser, moitié crécelle. Mais je ne suis pas doué pour les métaphores. C'était tout simplement le rire de Queneau" (E 11).

La empatía de Modiano con Queneau se expresa aquí a través de la búsqueda de los perros d'Asnières. Pero, ¿quiénes son esos perros d'Asnières que buscan ambos escritores? Asnières es un municipio próximo a Paris en el que funciona desde 1889 el primer cementerio de perros y gatos del mundo. *Les chiens d'Asnières* es también el título de un poema de Raymond Queneau²¹, que Modiano utiliza aquí para referirse a su trabajo de escritor, a su búsqueda memorial para sacar de la fosa común del olvido a aquellos "chiens de notre vie" de los que hablaba en prólogo de Aymé. Perros reales como Jacques, Paul y Peggy, la perra atropellada de la que también hablará en *Accident nocturne*. Pero también, como hemos visto, perros metafóricos como los seis millones de perros exterminados en los campos de concentración (LPE 142,158), como Dora Bruder ("chiens perdus, enfants abandonnés", DB 88), o como los perros sin collar, jóvenes sin brújula, que deambulan por Saint-Germain-des-Prés (CJP 17).

En 1987, Modiano selecciona diez fragmentos de otros tantos escritores (Balzac, Verlaine, Larbaud, Celine, Apollinaire...) para un pequeño y hermoso libro²² de evocaciones de Paris. Cada fragmento está ilustrado con la reproducción de una pintura de tema parisino: Renoir, Utrillo, Pissarro, Rousseau, Monet... En la selección, que dice

²¹ "On enterre les chiens on enterre les chats /on enterre les chevaux on enterre les hommes/ on enterre l'espoir on enterre la vie/ on enterre l'amour — les amours/ on enterre les amours — l'amour/ on enterre en silence le silence/on enterre en paix — la paix/la paix — la paix la plus profonde [...] on enterre les chiens on enterre les chats deux espèces qui ne s'aiment pas". Publicado originalmente en "Les lettres françaises" 12/4/1951", Raymond Queneau. *Oeuvres complètes*. I Vol. Paris: Gallimard (La Pléiade), 1989. p.715-716

²² Patrick Modiano. *Paris, un choix de Patrick Modiano*. Rennes: Fixot, 1987.

mucho de los gustos literarios del compilador, no podía faltar un texto de Queneau. Es un poema²³ que puede ser leído como una interpelación del viejo maestro al joven alumno:

Que me dis-tu de ton présent/
Enfant qui traverses à la nage/
La place Saint-Germain-des-Prés²⁴/[...]
Enfant, enfant, n'aurais-tu donc
n'aurais tu que des souvenirs?

Modiano hará un homenaje a Raymond Queneau en *Un cirque passe*²⁵. Una novela en la que el padre del protagonista ha salido hacia Suiza para acabar allí su vida y el joven héroe se une a una mujer que en un determinado momento aparecerá con un labrador negro. Como si lo conociera de antes, el perro lo recibe moviendo la “queue” y se llama Raymond (UCP 63). Raymond se une de tal modo a la pareja que comerá con ellos en el restaurante (UCP 91) o les acompañará al cine (UCP 104), antes de morir junto a su dueña en un accidente de automóvil (UCP 153). En un momento en que el joven, que está a punto de escribir su primera novela, se siente angustiado ante la posibilidad de tener que entrar en el ejército, el perro le lamerá la oreja con su “langue râpeuse” (UCP 72) del mismo modo como otro perro labrador, Mektoub, con su “langue râpeuse” lamía la oreja de una niña aterrorizada por los bombardeos (LF 153-154). Si Mektoub (lo que está escrito²⁶) era entonces, como veremos en el análisis de *Livret de Famille*, el sustitutivo del padre, Raymond será ahora una fantasmagoría de su querido *Chien a la mandoline*.

Por lo demás, el perro de *Un cirque passe*, como ha analizado Breut²⁷ al que seguimos en este punto, es un perro barómetro, un procedimiento narrativo, que permite indicar los estados de ansiedad o relajación de los protagonistas. Este perro señal funciona como un sustituto de la focalización interna que marca diversas señales. Señal de interrogación, por ejemplo cuando Gisèle empieza a reírse en lugar de explicarse sobre Ansart “Le chien a relevé la tête et m'a regardé en dressant l'oreille” (UCP 64). Señal de miedo ante la policía: “Le chien s'est dressé sur la banquette arrière et il a posé sa tête au creux de mon

²³ “Le Pétun du titi”, en Raymond Queneau. *Courir les rues*. Paris: Gallimard, 1967.

²⁴ “ Je suis un enfant de Saint-Germain-des-Prés” escribe Modiano en *Fleurs de ruine*, p. 40.

²⁵ Patrick Modiano. *Un cirque passe*. Paris: Gallimard, 1992. (UCP).

²⁶ Vide infra p. 201, nota 33.

²⁷ Michèle Breut. “Un cirque passe, un tour de passe-passe romanesque.” *Patrick Modiano*. Ed. Jules Bedner. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993. P. 114.

épaule” (UCP 70). Señal de inquietud cuando los jóvenes se saltan un semáforo en rojo: “Je sentais le souffle du chien dans mon cou” (UCP 71). O como elemento de la realidad tranquilizante cuando el protagonista constata la imposibilidad de que ella le explique, de una vez por todas, la situación: “Le chien était monté sur le talus et reniflait le tronc des arbres” (UCP 76). Semióticamente redundante, explica Breut²⁸, el perro subraya el malestar del narrador: “Le chien, la tête levée vers nous, semblait inquiet lui aussi”. Y el día en que el protagonista tiene que hacer un extraño favor, su angustia se ve sobre marcada por el perro: “Elle aussi avait l'air angoissé. Pour me rassurer, je ne quittais pas du regard le chien qui courait devant nous” (UCP 94). Y cuando el narrador, una vez cumplida la misión no quiere entrar en la zona peligrosa de quien se la ha encargado “Le chien lui-même, qui n'était pas retenu par sa laisse, demeurait immobile, à nos côtés, comme s'il sentait lui aussi une frontière invisible entre eux et nous” (UCP 98). Mientras que cuando el narrador está a punto de conjurar su pasado abandonando la sala de striptease que le recuerda el “demi-monde” en el que se movió “Le chien s'impatientait. Il avait monté l'escalier, puis, s'apercevant que nous ne le suivions pas, il l'avait redescendu et s'était couché au pied des marches” (UCP 197). De forma que, como concluye Breut²⁹, a través de maneras discretas, Raymond, el perro señal, nos aproxima a un narrador del que traduce su ansiedad.

Y, por otra parte, además de un “explorador”³⁰ como el perro de Villa Triste³¹, también el labrador Raymond es, a la vez, como señala la profesora Dervila Cook, por la letra inicial, una alusión al hermano muerto³² sobre la que volveremos más adelante.

Además, Modiano heredará de Queneau la metáfora del flipper³³, que incorpora a dos de sus novelas *Rue de Boutiques Obscures*³⁴ y *Du plus loin de l'oubli*³⁵. Modiano nunca olvidará la música de aquel perro con mandolina llamado Raymond, ya que, como ha

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Además de algunos de los pasajes anteriores, al final de la novela, cuando los jóvenes deciden huir, dice el narrador “Le chien marchait devant nous sans laisse” (UCP 146).

³¹ Tal como veremos en el próximo capítulo.

³² Dervila Cook. “Une représentation une fois pour toutes et pour toujours ?” Un cirque passe de Modiano et Des gens qui passent de Nahum.” *French Cultural Studies* 23.4 (2012) p. 294.

³³ Wolfram Nitsch. “Le passé capté: Mémoire et technique chez Patrick Modiano.” *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p.388-389.

³⁴ Patrick Modiano. *Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard, 1978. p. 107, 109.

³⁵ Patrick Modiano. *Du plus loin de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1996, Folio 2010. p. 15.

puesto de manifiesto Anne-Yvonne Julien,³⁶ la expresión chispeante de Queneau está presente en muchas páginas de *Villa Triste* y algunos pasajes de *Accident nocturne* están muy próximos a la particular lógica de los poemas fábulas del autor de *Le Chiendent*. Y es que la prosa lírica de Modiano es heredera de Nerval y de Queneau³⁷.

Como tampoco olvidará el escritor los dobles sentidos de la letras del *Chien a la mandoline*, porque aunque el joven Patrick supiera “par cœur” y “de tout cœur” la moraleja del soneto *Faut être un bon animalier*³⁸, con los años, a lo largo de su carrera de escritor, demostrará que también es “un bon animalier”, en su estricta definición lexicográfica, un pintor, un escultor de animales.



Raymond Queneau haciendo ejercicios de autorretrato con un fotomatón.

³⁶ Anne-Yvonne Julien. "Du statut du souvenir heureux dans les romans de Modiano, *Villa Triste* (1975), *Remise de Peine* (1988), *Fleurs de ruine* (1991)." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 227,228, 237.

³⁷ *Ibidem* 220 y 228, donde para ilustrar el aliento queniano pone el ejemplo del uso del término “charmille” (VT 161-162) para invitar al lector a reconsiderar el pasaje a la luz de este sema en el que se oye también “charme” y darle al oscuro garaje del tío de Yvonne el carácter de *locus amoenus*; algo que, explica Julien, Modiano puede hacer porque conoce muy bien las leyes retóricas de los discursos humorísticos o irónicos. Cfr. Javier Aparicio Maydeu. "Introducción y notas." *Patrick Modiano, La hierba de las noches, edición crítica*. Madrid: Cátedra, 2015. p. 114, n. 34, que explica que “la célebre petite musique de su prosa le debe mucho a sus lecturas poéticas pese a que su narrativa es más lírica por el clima que genera o por ciertas concesiones a la imagen, y sobre todo, al ritmo, que a la prosa poética, con la que no tiene relación.”

³⁸ “La moral de cette histoire/ prouve que faut s’obstiner/ à tuer insecte ou infusoire/ faut être un bon animalier”, *Le chien à la mandoline*, p. 75.

Capítulo 5. El perro melancólico: De *Lacombe Lucien* a *Villa Triste*.

En este capítulo analizaremos la figura del perro en dos obras de Modiano temporalmente muy próximas en su concepción: por un lado el guión de la película *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) del que es coautor junto al director; y por otro, la novela *Villa Triste*¹, publicada apenas un año después.

En un primer apartado, contextualizaremos el guión y la película para explicar cómo esta obra cuestiona la historia y sus formas de representación cinematográfica. A partir de ahí, centraremos nuestra atención en la presencia del perro en el guión y en el film, para intentar mostrar la aportación de esta y de otras figuras animales propias del universo modiano a *Lacombe Lucien* y al cuestionamiento del mito resistencialista. Finalizaremos el capítulo estudiando la figura del perro melancólico en *Villa Triste*, íntimamente vinculada a la representación animal en *Lacombe Lucien*.

5.1 Cuestionar la historia y sus formas de representación cinematográficas.

Lacombe Lucien supuso una ruptura en la forma de aproximación política y estética del cine al período de la Ocupación y contribuyó decisivamente a abrir un debate en la sociedad francesa en torno al mito resistencialista sobre el que se había construido la historia “oficial” de la V República.

La película es el resultado de un proceso largo y complejo en el que confluyen diversas circunstancias. Louis Malle (1932) ya había mostrado su interés por la II Guerra Mundial, cuando, tras el veto a la emisión televisiva de *Le chagrin et la pitié* (Marcel Olphüs, 1969), que paradójicamente había coproducido la propia ORTF, montó con su hermano Vincent y con Claude Nedjar² una pequeña distribuidora para poder exhibir este documental³. Pero, más allá de este interés genérico e histórico, en la génesis de *Lacombe Lucien* coinciden varias experiencias personales vividas por Malle, que van tomando cuerpo a partir de 1972. Una primera experiencia son sus recuerdos infantiles, que luego constituirían el núcleo de *Au revoir les enfants* (1987) y que se sitúan en 1944, cuando estudiaba interno en un colegio religioso cerca de Montceau-les-Mines, en plena zona de maquis, y un sirviente al que habían despedido por robo, en venganza, denunció ante la

¹ Patrick Modiano. *Villa Triste*. Paris: Gallimard, 1975, Folio 1994. (VT)

² Nedjar había sido su productor delegado en *Le Souffle au coeur* y lo sería también de *Lacombe Lucien*.

³ José Enrique Monterde, "Lacombe Lucien, Louis Malle," Dirigido por Septiembre 2005. p. 75.

Gestapo al director del centro, el padre Jacques, que había cobijado a cuatro estudiantes judíos. El sacerdote moriría en el campo de Mauthausen y los estudiantes desaparecerían sin dejar huella⁴. Ocho años después, a través del famoso comandante Jacques-Yves Cousteau –con el que estuvo aprendiendo cine submarino–, conoció a su hermano Pierre-Antoine Cousteau, editor de *Je suis partout*, un semanario antisemita que tuvo en Lucien Rebatet su figura más destacada y a quien también tuvo ocasión de conocer el joven Malle. Pierre-Antoine Cousteau y Lucien Rebatet habían sido condenados a muerte en noviembre de 1946, pero seis meses más tarde se les conmutó la pena por la de cadena perpetua y al cabo de cinco años salieron de la cárcel⁵. “Estaban más convencidos que nunca”, recuerda un Malle ante el cual ambos colaboracionistas se muestran “doctrinarios, intolerantes, agrios” y diciendo “cosas monstruosas”⁶. El cineasta intenta “descubrir cómo habrían podido llegar a aquel tipo de razonamientos” y confiesa que “no entendía nada”⁷. En 1962, Malle viaja a Argelia para intentar comprender y filmar lo que sucede. Allí conoce a un cadete “joven, agradable y tímido, contable en la vida civil,” que le comenta que era oficial de información, un eufemismo de especialista en tortura, y a quien le pregunta si no le crea problemas de conciencia. El torturador le contesta: “Sí, un poco al principio. Pero, ya sabes, si no lo hago yo, lo hará otro. Para conseguir resultados hace falta información. Y para conseguir información...”⁸. Una cuestión similar le suscita la lectura, en 1969, de la historia de un marine acusado de haber masacrado civiles en Vietnam y que unos meses antes había recibido las máximas condecoraciones militares. Una historia que le hubiera gustado rodar y que, dice, explicaría por qué cinco años después, Lacombe Lucien suscitó tanto interés en Estados Unidos: a causa de la guerra del Vietnam, ya que “habían creado decenas de miles de colaboracionistas a los que luego dejaron atrás al retirarse”⁹. Dos años más tarde, en 1971, Malle está en el México posterior a la matanza de la plaza de la Tres Culturas, en el que se sigue librando una guerra sorda contra los estudiantes contestatarios, que, en esta ocasión protagonizan “los halcones”. Se trata de jóvenes procedentes del lumpen proletariado, reclutados, armados y entrenados psicológicamente por la policía para infiltrarse en las manifestaciones

⁴ Louis Malle. *Louis Malle por Louis Malle*. Valladolid: Semana de Cine de Valladolid, 1987. p. 5-9.

⁵ Alan Riding. *Y siguió la fiesta: la vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. p.377.

⁶ Malle, op. cit., p.34.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹ *Ibidem*, p. 37.

estudiantiles y reventarlas a palos, cuando no a tiros. Malle contacta con ellos, esboza un guión de veinte páginas para rodar un documental, pero tal como le había advertido Buñuel, las autoridades mexicanas le conminan a olvidarse del tema¹⁰. De regreso a Francia, se instala en su casa del departamento de Lot, donde concibe trasladar la historia de “los halcones” a los “harki” de la guerra de Argelia (las tropas autóctonas que colaboraron con las francesas), pero durante esos días de retiro en el campo, un vecino le cuenta la historia de un joven campesino que se había convertido en ayudante de la Gestapo y que, tras infiltrarse en el maquis, había provocado la detención de veinte miembros de la resistencia y Malle toma la decisión de situar la historia en el periodo de la Ocupación.

Estas seis experiencias, marcadas por el denominador común de querer comprender lo sucedido en los negros años de la Ocupación, constituyen la esencia de la que saldrá *Lacombe Lucien*. Una esencia a la que habrá que añadir un fermento decisivo, la aportación como co-guionista de Patrick Modiano, un joven escritor, que acababa de publicar una trilogía sobre la Ocupación. Malle aquilató muy bien la aportación del escritor:

Era un guión difícil y sin Patrick Modiano no hubiera sido capaz de sacarlo adelante. El acudió con su propio mundo, su instinto para las situaciones difíciles, con una mirada avezada para las zonas de sombra de la Ocupación. Con él los personajes tomaron cuerpo y el relato adquirió una densidad y un carácter sinuoso que no tenía antes.¹¹

Con el bagaje de tres novelas sobre la Ocupación a sus espaldas, Modiano se dirige a la casa de Malle en Lot, en un viaje en tren durante el cual, como ha recordado recientemente¹², lee el libro de Paxton¹³. La conexión entre ambos es inmediata, como explica Malle tras el estreno: “Il y a eu entre nous un très profond accord de sensibilité, et le scénario lui doit énormément, en particulier en ce qui concerne les rapports du bourgeois juif parisien et du petit paysan quercynois”¹⁴. Esa conexión profunda se

¹⁰ *Ibidem*, p. 38 y 39.

¹¹ Malle, *op. cit.* p. 40.

¹² Antoine de Gaudemar. "Ce que je dois au cinéma [entrevista con Patrick Modiano] ." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 238.

¹³ Robert O. Paxton. *La France de Vichy 1940-1944* . Paris: Seuil, 1997.

¹⁴ Gilles Jacob. "Entretien avec Louis Malle (à propos de Lacombe Lucien)." *Positif*.157 (1974, mai)

establece sobre tres bases, que fundamentan una amistad que se prolongará hasta la muerte de Malle como testimonian cuatro cartas del cineasta publicadas recientemente¹⁵. Por un lado está la fascinación por la Ocupación y el asombroso conocimiento enciclopédico, dice Malle¹⁶, que sobre ella tiene Modiano. Por otro lado, ambos comparten una sensibilidad común, de la que es muy ilustrativa la circunstancia de que la idea de la familia judía viviendo en un viejo edificio en ruinas les surgiera paseando por Figeac, al oír la música de una pieza de Schumann al piano que venía de una vieja casa¹⁷. La tercera “pata”, que posibilita la solidez de la mesa sobre la que pergeñaron a cuatro manos *Lacombe Lucien*, es el hecho de que Patrick Modiano tenga una escritura muy cinematográfica. Característica de estilo sobre la que merece la pena detenerse.

Más allá de las colaboraciones puntuales de Patrick Modiano con la industria cinematográfica, que abarcan desde los trabajos alimenticios de juventud (vgr. fichas para Carlo Ponti) a la escritura de guiones, como los proyectos con Losey o el de *Bon Voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2002), pasando por las adaptaciones para la pantalla de algunas de sus novelas, como *Le Parfum d'Yvonne*, de Patrice Lecomte (1994), a partir de *Villa Triste*, o *Te quiero*, de Manuel Poirier (2001), a partir de *Dimanches d'août*, interesa resaltar aquí la influencia que el propio cine ha tenido en su escritura. Al respecto resulta muy ilustrativo su artículo, “La caméra légère”¹⁸, publicado originalmente en *Libération* en 1999, que se inicia con estas palabras:

À seize ans, j'ai rêvé, comme beaucoup d'autres, d'une caméra légère et même invisible qui permettrait de filmer les rues de Paris, de jour comme

¹⁵ Louis Malle. "Lettres à Patrick Modiano." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 256-257.

¹⁶ “D'autant plus stupéfiant qu'il est né en 1947” dice Malle en la entrevista con Jacob. El año de nacimiento de Modiano no es una errata, durante décadas en sus libros y entrevistas aparecía como dos años más joven, debido a que cuando era menor de edad falsificó su pasaporte para poder moverse en la noche parisina y puso 1943. Luego lo volvió a refalsificar y, según dijo en 2009, le fue más fácil cambiar el 3 por un 7 que por 5, pero probablemente, como ha explicado Denis Cosnard, porque le torturaba haber nacido un año como el de 1945 y el de 1947 le apartaba de los años turbios. Denis Cosnard. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010. p.11-14

¹⁷ Gilles, ibídem p. 34. En una entrevista posterior y por tanto menos fiable, Malle dice que llamó a Modiano cuando oyó paseando por Figeac una sonata de piano de Beethoven muy melancólica e imaginó la historia de la joven judía (French Philip, *Conversation avec Louis Malle*, Denoël, París 1993, pp. 117-118, citado en Alain Kleinberger. "Patrick Modiano, co-scénariste de la mémoire historique. À propos de Lacombe Lucien (Louis Malle, 1974)." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p.460.

¹⁸ Reeditado en Patrick Modiano. "La caméra légère." *Le Cahier de l'Herne: Modiano* (2012) pp. 265-266.

de nuit, et qui capterait les visages et les paroles de passants, et les suivrait dans leurs aventures quotidiennes, sans qu'ils s'en aperçoivent. Le film que je voyais se projeter sur l'écran aurait été à la fois un film de fiction et un documentaire : des histoires d'inconnues se déroulant dans une lumière naturelle.

Para comprender mejor la dimensión de este sueño conviene recordar que de niño Modiano acompañó a su madre en algunos rodajes y que Albert Modiano intentó hacer negocios con el productor Sacha Gordine. El Modiano adolescente se identificaba absolutamente con el Antoine Doinel de los 400 golpes (F. Truffaut, 1959), protagonizada por un Jean-Pierre L aud que tenía la misma edad que  l¹⁹. El joven Patrick estaba fascinado por la *Nouvelle Vague*, Godard rodó una secuencia de *Bande   part* (film de 1964 en el que su madre participaba junto Anna Karina, Claude Brasseur y Sami Frey) desde la ventana de su habitación en el domicilio familiar del quai Conti. Anna Karina, la musa de la *Nouvelle Vague*, llevaría a Modiano a algunos de sus rodajes. Asistió a otros muchos, como *La Peau douce* (Truffaut, 1964) protagonizado por una Françoise Dorléac que, como vimos en el capítulo 3, le fascinaba. De esa fascinación por la *Nouvelle Vague* ha dejado una melancólica evocación en una de sus novelas.

(...) la rue Cujas demeurera toujours pour moi figée dans la lumière du début des années soixante, une lumière tendre et limpide que j'associe à deux films de cette époque: *Lola et Adieu Philippine*²⁰. Il existait vers le bas de la rue, au rez-de-chaussée d'un hôtel, une salle de cinéma, le Studio Cujas.

Un après-midi de juillet, j'étais entré dans la fraîcheur et l'obscurité de cette salle, par désœuvrement, et j'étais l'unique spectateur.

Un peu plus haut, sur la Montagne-Sainte-Geneviève, je retrouvais une amie qui tournait dans les films de la Nouvelle Vague – comme on disait alors (FR 41-42).

Y sin embargo, este “enfant du cinéma”, que a los dieciseis a os tomaba notas sobre los movimientos de cámara, los encuadres, las técnicas de montaje, las elipsis y las iluminaciones de las películas que veía una y otra vez en los cines de barrio (en especial visionando el film de Pabst *La caja de Pandora*), no lo hacía pensando en dedicarse al

¹⁹ Gaudemar, entrevista cit. p. 235.

²⁰ De Jacques Demy (1961) y Jacques Rozier (1962), respectivamente.

cine, sino en las novelas que quería escribir. “Le cinéma –ha explicado– ne m’a pas appris à écrire, mais il m’a appris des techniques romanesques”²¹.

Estaban pues dadas todas las condiciones personales, artísticas y profesionales para que la colaboración entre Malle y Modiano fuera extraordinariamente fluida. Y así, hoy carece de sentido el intento de una parte de la crítica de la época en atribuir, de manera interesada, un mayor protagonismo, tanto en el guión como en la película, a un Modiano que abría “arrastrado” a Malle a su visión de la Ocupación. E incluso más recientemente, desde instancias universitarias, se ha reivindicado positivamente la película como una obra completamente de Modiano y verdaderamente modianesca²². En cualquier caso, creemos que esta cuestión ha quedado definitivamente encarrilada tras la investigación de la paleógrafa Aurélie Feste-Guidon a partir de los archivos de Malle que se conservan en la Bibliothèque du Film de la Cinemateca Francesa, donde ha estudiado los seis primeros esbozos del guión, pergeñados por Malle en solitario y los otros tres, escritos en colaboración con Modiano. El título de su artículo “Lacombe Lucien: un film de Louis Malle sous influence modianesque”, define con precisión la autoría de la película,²³ si tenemos en cuenta que el término “modianesque” se ha incorporado al francés de nuestros días no tanto en lo que se refiere a la descripción de la Ocupación, sino, sobre todo, como forma de aproximarse a la realidad, siempre considerada “bizarra” –su muletilla –, percibida a tientas, o a través del limpiaparabrisas de un coche en un día de lluvia, como les ocurre a muchos de los protagonistas de sus novelas.

Desde esos presupuestos, Malle y Modiano cuestionan la historia oficial de la II Guerra Mundial y en especial la leyenda del gaullismo y del Partido Comunista Francés de una Francia completamente resistente. Una leyenda sobre la que se construye la imagen de la IV y la V República, que había ocultado el papel de lumpen proletariado en la construcción del fascismo. El tratamiento del personaje de Lucien, aunque sea un campesino, desvela ese papel del “ejército industrial de reserva del capitalismo” que conceptuó Marx.

²¹ *Ibidem*. Sobre este tema es interesante también Frédérique Bonnaud, "Entretien avec Catherine Deneuve et Patrick Modiano," *Les Inrockuptibles*, n° 103 7 mai 1997.

<http://www.ecran noir.fr/deneuve/inrock.htm>

²² Thomas Clerc. "Modiano est-il un auteur rétro?" *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 475.

²³ Aurélie Feste-Guidon. "Lacombe Lucien: un film de Louis Malle sous influence modianesque." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012)

Pero además, la película es innovadora también en la representación del antisemitismo, gracias a la cantidad de matices que expresan los miembros de la familia Horn y a la ambigüedad de las relaciones de Lucien con ellos y de manera especial con una hija que, no por casualidad, se llama France. Y es que, desde el título de su primera novela, *La Place de l'Étoile* (la plaza de París y el lugar del cuerpo en que tenían que ponerse la estrella los judíos), ningún nombre es gratuito en Modiano, todos participan de una nubosidad de sentido, por decirlo con Certeau²⁴. Tampoco es gratuito que el padre de esta familia judía se llame Albert, como el padre de Modiano, también judío²⁵. Las relaciones entre Lucien y la familia del sastre judío están construidas a base de saltos y sorpresas, que, como reconoció Malle²⁶, resultaban desconcertantes, como, por ejemplo, cuando el sastre Horn va a visitar a Lacombe a la sede de la Gestapo. Malle, que se confiesa apasionado por los desajustes y los hiatos psicológicos (mecanismos de defensa), busca, como en otros de sus films, mostrar una situación concreta en la que se adopta una decisión inexplicable: “Momentos de crisis, momentos de autenticidad también, en los que se actúa primero y se razona después. Yo mismo los he conocido tanto en mi trabajo como en mi vida personal”²⁷.

Esa “evidencia íntima que va contra la lógica dramática” es la que “sorprende al espectador, acostumbrado a que se le explique todo”²⁸. De ahí que en la película, “en la que los personajes se encuentran un poco fuera de quicio, por lo extraordinario de las circunstancias, es precisamente la zona de sombra, la cara oculta, la que pasa a primer término”²⁹. Esos giros pueden parecer absurdos, pero son profundamente verdaderos, ya que son, como el título de su documental de un par de años antes, “Humain, Trop Humain”. Sobre esas situaciones raras, recuerda Modiano³⁰, el historiador Pierre Laborie, que asesoró a Malle, les decía a menudo: “De toute façon, tout ce que vous pourrez inventer est arrivé pendant l'Occupation, même les choses les plus extravagantes”³¹. Y así, entre las cartas que les llegaron tras el estreno del film, el novelista recibió la de una

²⁴ Michel de Certeau. "Andar en la ciudad." *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*.7 (2008) p.12

²⁵ Sobre las referencias autobiográficas e intertextuales de la película, vide Cosnard, op. cit. 115-123.

²⁶ Op. cit. p.43.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 44.

³⁰ Gaudemar entrevista cit. p. 238.

³¹ Recuérdese por ejemplo la secuencia de los ejercicios de tiro sobre el retrato de mariscal Pétain, o los pantalones golf que le confecciona Horn a Lucien.

mujer que le decía que ella había vivido una situación casi idéntica. “Dans les périodes de chaos, tout est possible”, concluye Modiano³².

Pero *Lacombe Lucien*, además de poner en cuestión la historia de la Ocupación, también altera la estética de su representación cinematográfica. Algo que no es menos importante y que, intentaremos explicar desentrañando los mecanismos formales de su puesta en escena. Los más relevantes son los siguientes: la escenografía; el casting; el sonido y la música; los rótulos de inicio y final y el uso del color.

Lacombe Lucien recurre a escenarios naturales, tanto interiores como exteriores, con el propósito de dotar de una mayor veracidad a la narración, para contribuir a aproximarla al documental. Esto fue así hasta el punto de que Malle encontró algunos decorados antes de la versión definitiva del guión. En particular, explica en la amplia entrevista en *Positif*³³, el apartamento, en el que vive la familia judía y se desarrolla una gran parte del film, le pareció un decorado muy sorprendente y entonces, tras mostrárselo a Modiano decidieron adaptar el guión al decorado, en función de las particularidades de un espacio que les sugirió nuevas ideas.

Al mismo propósito realista responde la elección de los actores, empezando por el protagonista, Pierre Blaise, un campesino de la región, que se presentó al casting empujado por su madre y cuya naturalidad pasmó a Malle, hasta el extremo de considerar que cuando él no estaba bien era porque algo no funcionaba en el diálogo o en la situación y lo corregía³⁴. Para Aurore Clément (France), hasta entonces modelo y que luego desarrollaría una amplia carrera como actriz, también fue su primera película. El sastre judío fue interpretado por Holger Lowenadler, excelente actor sueco tan desconocido en Francia como lo era también para el gran público Therese Giehse, la actriz alemana que encarna a la abuela y que, en 1941, había protagonizado nada más ni nada menos que el estreno absoluto de la obra de Bertolt Brecht *Madre coraje*. El resto del reparto estaba formado en su totalidad por actores de teatro, también desconocidos para el gran público, escogidos, según el propio Malle, porque en el fascismo siempre hay algo muy teatral³⁵. En cualquier caso, si Malle optó por este tipo de casting, tan arriesgado, fue porque su

³² *Ibidem*. p.239.

³³ Jacob, Gilles, entrevista cit. p.34.

³⁴ Malle, op. cit, p. 40.

³⁵ Jacob, Gilles, entrevista cit. p. 33.

apuesta era muy ambiciosa: que los espectadores no vieran a los actores sino los personajes y se centraran en la historia.

Para incrementar esa impronta realista y documental, Malle también recurrió al sonido directo –posteriormente sincronizado–, a música de la época de la Ocupación –Django Reinhardt y el Quinteto del Hot-Club de Francia– a la utilización, inapreciable para el espectador, de la cámara en mano en determinadas secuencias y de grandes angulares, también sin percibirse, para rodar el hotel de la Gestapo con un efecto de vacío, pero “sin el barroquismo facilón que se obtiene con esos objetivos”³⁶.

Una impronta documental a la que también contribuyen los rótulos con los que comienza y termina la película.



³⁶ Malle, op. cit, p. 41.



El último, pero no por ello menos relevante de los mecanismos usados por Malle para cuestionar la estética de la representación cinematográfica de la Ocupación vigente hasta entonces, es el uso del color, utilizado por primera vez sin un propósito esteticista, en un film de esta temática, hasta entonces rodados en blanco y negro. Modiano lo ha explicado así:

Jusqu'alors, la plupart des films sur l'Occupation et le nazisme étaient en noir et blanc, mais les films réalisés dans les années 1970 étaient brusquement en couleurs, comme *Les Damnés* de Visconti, ou *Portier de nuit* de Liliana Cavani. Certains ont jugé qu'il y avait dans ces films, pour évoquer cette période sombre, quelque chose "d'esthétisant", à cause de la couleur. *Lacombe Lucien* est sorti à peu près en même temps, et comme il était en couleur, il a été associé à ces films alors qu'il n'avait rien à voir. Il y a eu une sorte d'amalgame. Il n'y a rien d'esthétisant dans *Lacombe Lucien*. Les films en noir et blanc créaient une distance, ils avaient pourtant été faits par des gens qui avaient vécu l'Occupation, et le noir et blanc donnait un côté irréel à cette période terrible, tandis que la couleur telle que l'avait utilisée Louis Malle n'avait rien d'esthétique, comme elle l'était chez Visconti ou Cavani. Au contraire, elle dégageait une sorte de brutalité: on voyait les choses telles qu'elles étaient parce que, évidemment, dans la vie les choses sont en couleur. La couleur avait un aspect très documentaire, et donnait l'impression que c'était un film au présent. Inconsciemment, les gens ont peut-être été troublés par ça...³⁷

³⁷ Gaudemar, entrevista cit. p 239.

En una entrevista de 2005³⁸, Modiano ya había adelantado esta cuestión con similares argumentos y una alusión aparentemente de pasada, en la que contrapone *Lacombe Lucien* a *Paris brûle-t-il ?* (René Clement, 1966). La oposición no puede ser más ilustrativa, no ya porque esta superproducción franco norteamericana sea como dice Sadoul³⁹, un film de propaganda gaullista, que lo es, sino también por el contraste con por lo menos dos de los mecanismos formales descritos, con los que Malle se enfrenta a la estética dominante. Así, a diferencia del casi anonimato de los actores de la película de Malle, la de René Clement reúne a una fulgurante constelación de las estrellas de la época: Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer, Leslie Caron, Jean-Pierre Cassel, Bruno Cremer, Alain Delon, Kirk Douglas, Glenn Ford, Yves Montand, Anthony Perkins, Michel Piccoli, Simone Signoret, Robert Stack, Jean-Louis Trintignant y Orson Welles, entre otros. Pero además, toda la película de René Clement se filmó en blanco y negro, excepto la secuencia genérica del final que es en color. Algo en apariencia extraño para una superproducción de la época, pero que, como hemos visto, no es, en absoluto, inocente.

El estreno de la película suscitó una controversia tremenda, que tuvo su reflejo en centenares de artículos en los medios generalistas y, obviamente, también en la crítica, cuya revisión exhaustiva sobrepasaría los límites de este capítulo. Sin embargo, sí es necesario hacer una referencia a los números que le dedicaron entonces *Positif* y *Cahiers du Cinéma* y también a *Le Monde*, que además de consagrarle numerosos artículos publicó, a modo de revista de prensa, una reseña en la que recogía las opiniones sobre el film de los otros medios⁴⁰.

La posición de las dos grandes paquebotes de la crítica especializada respecto al film de Malle no pudo ser más distante. *Positif*, además de la entrevista de Gilles Jacob, le dedica un ponderado artículo en el que Michel Sineux⁴¹ desmenuza la película con profundidad, tras analizar previamente su relación con la filmografía anterior de Malle y con el universo novelesco de Modiano. El núcleo de su crítica es que en la película no hay un rechazo a llegar a una conclusión histórica, o a tomar partido, sino que lo que hay es un

³⁸ "L'Histoire d'un salaud", documental de Bastien Ehouzan, incluido como bonus en el DVD de *Lacombe Lucien* (Malle, 1974), Arte vidéo, 2005.

³⁹ Georges Sadoul. *Historia del Cine Mundial*. México: Siglo XXI, 1984. , p. 524.

⁴⁰ M. E, "Faut-il voir *Lacombe Lucien*?" *Le Monde* 14.02. 1974, .Todas las referencias sobre este tema en medios generalistas, a excepción de las del propio *Le Monde*, están extraídas de esta reseña.

⁴¹ Michel Sineux. "Le hasard, le chagrin, la nécessité, la pitié (sur *Lacombe Lucien*)."*Positif*.157 (1974) 25-27.

suspense que deja a los personajes en una calma ilusoria, ni blancos ni negros, pero menos aún blanqueados, y que, por el contrario abre para el espectador un campo de reflexión sereno e ilimitado. Sineux añade que aunque no afirme que Malle es el único que podía haber explicado esa época y este caso, lo cierto es que “la historia de la mala conciencia de una clase que es la suya [Malle nació en una familia de la alta burguesía industrial] y de la cual posee la facultad de desmarcarse, ciertamente contribuye a la extraordinaria credibilidad de la reconstitución de este momento histórico excepcionalmente ambiguo”.⁴²

La lectura de *Cahiers du Cinéma* no pudo ser más distinta. Pascal Bonitzer perpetra un lacerante artículo⁴³, en el que utiliza la semio-pragmática, tan en boga entonces en determinados sectores de la crítica, para desplegar un discurso a menudo abstruso, rigorista siempre, con el que pretende, a partir del análisis de la secuencia del esparadrapo en la que Lucien tapa la boca a un miembro de la Resistencia con señales de haber sido torturado, descalificar toda la película. Un film que, dice, tiene como objetivo el deseo de la burguesía de culpabilizar la Historia [sic con mayúscula] en defecto de pararla. Bonitzer finaliza su crítica emparentando *Lacombe Lucien*, film al que acusa de racismo, con el de Liliana Cavani *Portiere di notte* (estrenado en abril), afirmando que ambas películas se habían rodado bajo los mismos “miserables procedimientos”. Un emparentamiento y una crítica que se prolonga en la siguiente edición de la revista, en la que con el genérico “Anti-retro” se publican sendos artículos de Bernard Sichère⁴⁴ y del propio Bonitzer⁴⁵, bajo el manto protector de una amplia entrevista a Michel Foucault de Serge Toubiana y del propio Bonitzer⁴⁶. El hilo argumental de todo este despliegue de artillería crítica es el siguiente: *Lacombe Lucien*, junto *Portiere di notte* y otros como *Le Chinois à Paris* o *Le Trio infernal*, cuyo objetivo confeso es reescribir la historia [aquí con minúscula] se inscriben en un contexto que es la llegada al poder de una nueva burguesía, de una fracción de la burguesía, con una ideología, la del gran capital multinacional y tecnocrático, de la cual Giscard es su representante y una concepción de

⁴² *Ibidem*, p.27.

⁴³ Pascal Bonitzer. "Histoire de sparadrap (Lacombe Lucien)." *Cahiers du cinema*.250 (1974, mai) p. 42-47.

⁴⁴ Serge Sichère. "La bête et le militant." *Cahiers du cinema*.251-252 (1974, juillet-août) pp.19-30.

⁴⁵ Pascal Bonitzer. "Le secret derrière la porte." *Cahiers du cinema*.251-252 (1974, juillet-août) p.31-36.

⁴⁶ Pascal Bonitzer/ Serge Toubiana. "Entretien avec Michel Foucault." *Cahiers du cinema*.251-252 (1974, juillet-août) p. 5-18.

Francia y de la historia marcadas por un cinismo que ilustra en las pantallas el fenómeno llamado moda retro. Una argumentación que será objeto de no pocas matizaciones y cautelas por parte de Foucault a lo largo de la entrevista. Matizaciones que no es cuestión de exponer aquí y ahora, porque cuarenta años después de su estreno, el interés de la diatriba de *Cahiers* no reside tanto en lo que dicen sus redactores sobre el film, sino en lo que denotan sobre el nivel de sectarismo maoísta alcanzado por la revista bajo la dirección de Bonitzer, Daney y Toubiana⁴⁷. Por lo demás, bastaría comparar la crítica de Bonitzer con su producción fílmica actual, como la elegante “comedia bobo”⁴⁸ *Je pense à vous* (2006), o *Le grand Alibi* (2008), adaptación de una novela de esa gran abanderada de la revolución cultural maoísta que fue Agatha Christie, para darnos cuentas de lo cruel que puede ser con algunos el devenir de la historia, sin mayúsculas.

En los medios generalistas la división de opiniones no fue menor. La primera crítica de *Le Monde*⁴⁹, publicada al día siguiente del estreno por Jean de Baroncelli, es muy elogiosa: el retrato de la época y del personaje es el más justo, el más complejo y el más desgarrador posible; una obra maestra, palabra desgastada, pero, por una vez, exacta. Por el contrario, la de Delfeil de Ton en *Charlie Hebdo* es un ataque furibundo: la película es una cosita innoble que conviene denunciar; lo que Louis Malle llama desmitificar yo lo llamo cine de extrema derecha; estéticamente es cine de hace treinta años, cine de papá como sólo un reaccionario puede hacer; a eso se le llama clasicismo, pero es academicismo. El novelista y crítico de *Le Nouvel Observateur*, Jean-Louis Bory agradece a Malle no haberse dejado cegar por la complacencia chauvinista de un patriotismo con retraso. Dice que la Francia de la Ocupación se cocía a fuego lento en un caldo innoble, que no es agradable de ver y menos de vivir y que de ese caldo salieron más cobardes y pobres tipos que héroes. Desde las páginas de *Le Point*, Michel Falcon elogia la gran inteligencia de Malle de quedarse al margen del análisis ante lo irracional. Por el contrario S. Daney, en *Libération*, opina que esta ausencia de explicación es demasiado bella, acusa a Malle de crear un campesino sin ideas –como si los campesinos no las tuvieran– y de mostrar a un joven “inocente” fuera de la historia; rasquen en el fascista y encontrarán al hombre, bajo vuelo –dice– la de esta filosofía de la gilipollez.

⁴⁷ José Enrique Monterde. *Arts en pantalla: El cinema com a dispositiu crític*. Barcelona: UOC, 2013. p. 9-10.

⁴⁸ Contracción de bourgeois-bohème muy en boga en París hasta el estallido de la crisis financiera.

⁴⁹ Jean de Baroncelli, "Un nouveau film de Louis Malle: 'Lacombe Lucien', un adolescent dans la Gestapo," *Le Monde* 31 janvier 1976.

Curiosamente *Aspects de la France* (semanario de Action Française, el movimiento político de extrema derecha que había apoyado a Pétain) coincide, por razones diferentes con *Libération* y denuncia la ideología burguesa de Louis Malle; como Sartre y algunos farsantes privilegiados –dice– Louis Malle es un impostor del que se puede decir lo que decía Céline de Sartre: para ser un artista verdadero, le faltará siempre la pequeña música del sentimiento, de la emoción, “le souffle au cœur”... Ante tantas contradicciones, Jean Rochereau, el crítico del periódico católico *La Croix*, tira por la vía de en medio y dice que no cree que se pueda amar de corazón una película como *Lacombe Lucien*, pero que indudablemente hay que verla, aunque sólo sea para discutir sobre ella. Y ya en plena polémica, apenas tres semanas después de los grandes elogios del crítico de *Le Monde*, el editorialista del periódico Pierre Viansson-Ponté publica un largo artículo de signo bien distinto⁵⁰, en el que sostiene que en las decenas de films sobre la resistencia se había pintado una Francia llena de héroes hermosos y puros, pero que de igual modo que no todos fueron héroes, tampoco el país estaba poblado de gestapistas y de denunciadores; para concluir que si el péndulo había ido muy lejos de un lado, ahora vuelve demasiado lejos en el otro sentido, porque si la exaltación del patriotismo fue mistificadora, el escarnio llevado a este grado no lo es menos.

El desconcierto en los medios y en la crítica fue, pues, casi total. Como si todo ese caos de la Ocupación representado en la película hubiera impregnado a los actores del debate político cultural, “como si todo volviera de nuevo”, por decirlo a la manera de Modiano.

Para Malle fue un momento difícil porque no esperaba la apasionada polémica que iba a desatar en Francia y creía que, tras *le Chagrin et la Pitié*, la herida estaba restañada⁵¹. Y así Malle se mostró convencido de que en algunas críticas hubo una importante dosis de mala fe porque los enemigos de la película “olvidan o fingen olvidar que el fascismo ha reclutado siempre sus peones entre el subproletariado, una ley histórica que Marx y Engels fueron los primeros en poner de manifiesto”⁵². Y añade:

“Se me acusaba también de exponer la torpeza, la pasividad de los franceses bajo la Ocupación. Se lanzó contra mí una especie de frente

⁵⁰ Pierre Viansson-Ponté, "Lacombe Lucien ou l'ambigüité," *Le Monde* 18-02- 1974, .

⁵¹ Op. cit. p. 41.

⁵² *Ibidem* p. 42.

común de gaullistas y de hombres de izquierdas para quienes la Resistencia era toda la nación. Pretenden que la historia haya sido como hubiera debido ser y no como realmente ha sido.”⁵³

Lo cierto es que las heridas de la Ocupación aún estaban bien abiertas en la Francia de los años setenta y que la acogida de *Lacombe Lucien* fue determinante en la salida de Malle hacia EEUU y el inicio de su fructífera etapa americana.

Malle regresa a Francia en 1987 para rodar *Au revoir les enfants*, filme que se estrena ese mismo año con el que vuelve a la época de la Ocupación a partir del episodio entorno al recuerdo de la historia del padre Jacques, a la que nos hemos referido al inicio de estas líneas. En el primer proyecto, la película debía titularse *My little madeleine*, en obvia referencia a Proust y a una memoria que, como el propio Malle ha explicado⁵⁴, le sirve de “trampolín” para sus guiones. Como *Lacombe Lucien* fue un gran éxito de público, aunque no suscitó la desgarradora controversia que trece años antes había forzado su “exilio americano”. Por lo que cabría pensar que esta vez sí, las heridas de la Ocupación, que *Lacombe Lucien* iluminó, estaban ya restañadas en la sociedad francesa.

¿Es realmente así? Básicamente sí. De hecho *Lacombe Lucien* es una película que se estudia en liceos y colegios, en Internet hay material pedagógico para los profesores y Gallimard, que publicó el guión nada más salir el film en su prestigiosa colección “blanche”, ha hecho una nueva edición orientada a estudiantes y docentes⁵⁵. Y, lo que es más relevante, el giro historiográfico iniciado por Paxton se ha consolidado en la literatura académica. Y así, un experto en el periodo, como el profesor Laborie sostiene⁵⁶ que *Lacombe Lucien* es una película de historia en la medida que sólo se puede entender en relación a lo que es la escritura de la historia. A la vez, afirma Laborie, la películas hace la historia en el sentido noble del término porque obliga a hacerse preguntas distintas a las que uno se hace encerrado en un determinado modo de pensar. También es historia, porque para entender la verdadera historia –asegura– hay que situarse en la escritura de

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Gilles Jacob, entrevista cit. p. 34.

⁵⁵ Louis Malle/ Patrick Modiano. *Lacombe Lucien*. Paris: Gallimard, 1974, Folio plus 2008. Dossier Olivier Rocheteau et Olivier Tomasini. (LL)

⁵⁶ “L’Histoire d’un salaud”, documental cit.

la historia, que no es la misma hoy que entonces. Y Malle, resume Laborie, ensambla una visión y otra.

Sin embargo, antes de llegar a una conclusión rotunda, habría que establecer algunas cautelas, en el sentido de que algunos episodios recientes revelan que aunque las heridas estén suturadas, no dejan de aparecer ciertas “supuraciones” bastante significativas. Así Modiano se ha preguntado ¿por qué han tenido que pasar cincuenta años para que la película que rodó Georges Stevens sobre la liberación del campo de concentración de Dachau se haya podido ver en color tal como se rodó?; un color que cuando se ha mostrado, ya en el siglo XXI, ha sido, dice Modiano, turbador para muchas personas⁵⁷.

Y más recientemente, en 2008, se suscitó una fuerte polémica a raíz de la exposición “*Les Français sous l’Occupation*” del fotógrafo André Zucca en el Museo Histórico de la Villa de Paris. El origen de la polémica es que Zucca, que trabajaba para una revista alemana –por lo que dispuso de los preciados carretes Agfacolor, made in Germany– ofrece una imagen muy bella, mostrando un Paris policromo, ante el que se alzaron voces pidiendo que se prohibiera por exhibir una representación agradable del período. No se prohibió, pero sí se cambió el título que pasó a ser “*Des Français sous l’Occupation*”. Probablemente, como señala el profesor Thomas Clerc⁵⁸, la exposición estuvo mal contextualizada y necesitaba de un encuadramiento verbal que le diera sentido a un “retournement chromatique rappelant l’affaire *Lacombe Lucien*”. Y de hecho, uno de los capítulos pedagógicos que acompañan a la edición citada del guión de *Lacombe Lucien* (“De la photographie au texte”) está dedicado a contextualizar la exposición de Zucca.

Por lo demás, no deja de ser “bizarro” que, por ignotas razones⁵⁹, de la edición en DVD de 2005 de *Lacombe Lucien* haya desaparecido el exordio, con que, a modo de advertencia, Malle daba paso a las imágenes: “Ceux qui ne se souviennent du passé sont condamnés à le revivre” (George Santayana). Frase que es una variación de la idea, formulada por Marx en *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, según la cual la historia se repite dos veces, la primera como tragedia y la segunda como farsa.

Antes de finalizar, conviene insistir en que la aportación de Louis Malle y de Patrick Modiano con *Lacombe Lucien* es central para comprender la Ocupación, no sólo porque

⁵⁷ Ibídem. Y entrevista citada con Gaudemar, p. 241.

⁵⁸ Clerc. op cit. p. 483-484.

⁵⁹ Feste-Guidon, en una nota del artículo citado, dice que es por razones técnicas, pero no las explica.

anticipa algunas de las cuestiones sobre las que luego se ocuparían los historiadores, algo ya de por sí muy valioso, sino también y fundamentalmente por la forma de hacerlo. Porque la puesta en escena de Malle –al igual que los mecanismos narrativos de las tres primeras novelas de Modiano– lejos de blanquear la historia, permite abordar zonas de sombra de una historia “oficial”, de héroes y villanos, en blanco y negro. Por lo que podemos concluir este apartado subrayando que en *Lacombe Lucien* se cumple la ya clásica definición de Godard, según la cual el cine es un pensamiento que toma forma y a la vez una forma que permite pensar.



Toulouse, marzo de 1973. De izquierda a derecha Ghislain Ulris, Dominique Zehrfuss, Roland Thénot, Fernand Moskowitz, Louis Malle y Patrick Modiano.

5.2. Matar un petirrojo.

La cuestión animal en *Lacombe Lucien* parecería un tema menor en un film que en última instancia apela a la Historia con mayúsculas. Y sin embargo, la presencia animal en la película es mucho mayor de lo que el espectador percibe en una primera visión del largometraje⁶⁰. En efecto, en dieciséis de las cincuenta y cinco secuencias del guión, es decir en un treinta por ciento de ellas, aparecen animales.

Además, esta presencia animal tiene un tratamiento diferenciado en los cuatro grandes bloques en los que se organiza la película. Una introducción, anterior a los títulos de crédito (secuencia 1), que se revela como una epifanía de lo que va a suceder y que finaliza con la muerte de un pájaro. Un bloque formado por las secuencias 2 a 10, que se desarrolla en un entorno rural integrado (aldea, granja, pastos) y en el que la interacción de los humanos y los animales construyen una metáfora de la vida y de la condición humana. Un tercer gran bloque en el que se agrupa el núcleo central de la historia (secuencias 11 a 43) que se desarrolla en la ciudad y en el que el protagonismo animal lo acapara una sola figura, un gran perro, espectador mudo de los violentos acontecimientos que se desarrollan a su alrededor. Y finalmente un epílogo (secuencias 43 a 55), que tiene lugar en un campo aislado de todo contacto humano, que parece fuera del tiempo y la Historia y en el que también hay una significativa presencia animal.

Esta taxonomía, con el animal como eje, exige una demostración que solo es posible hacer poniendo de relieve la presencia animal en las secuencias más significativas. Algo que efectuaremos a continuación seleccionando ochenta y tres planos que hemos diseccionado de las cincuenta y seis secuencias montadas.

El primero de estos bloques, que se corresponde con una secuencia prólogo que antecede a los títulos de crédito, es una contextualización del personaje que se organiza alrededor de tres referencias claras. El trabajo y la clase social del protagonista; la Historia –foto

⁶⁰ Ya que el centro de nuestra investigación es la obra del escritor, a pesar de que ilustraremos el análisis con imágenes del film, utilizaremos la numeración de las secuencias que utiliza el guión publicado, aun cuando una de ellas no aparece en el film, dos están montadas en otro orden y otras dos no aparecen en el texto.

del mariscal Pétain con un rosario encima y discurso radiofónico–; y un primer apunte moral sobre el protagonista a partir de la muerte de un pájaro.

En la primera secuencia de la película, Lucien levanta los ojos del suelo del hospicio de ancianos que está fregando, para mirar a un petirrojo⁶¹ que se mueve entre las ramas de un árbol al otro lado de la ventana.



Tras comprobar que ni los enfermos ni las monjas le observan, el joven saca una honda⁶² y apunta cuidadosamente.



⁶¹ A pesar de que el guión precisa “un rouge gorge”, denominación que en francés se presta a juegos de polisemia, el pájaro que aparece en el film es de plumaje amarillento.

⁶² El guión dice “une fronde de paysan” (LL p. 8), una concreción que respondería a la voluntad de los guionistas de darle un carácter natural al uso de la honda por un joven que por el blusón que lleva está caracterizado como un campesino.

Y el pájaro cae muerto en el patio.



La mirada y la leve sonrisa de Lucien expresan una serena satisfacción.



Antes de que se dé media vuelta y se reincorpore al trabajo, aparece otro plano del pájaro muerto. El espectador vuelve a oír con nitidez la perorata que suelta por la radio Philippe Henriot⁶³ y que siguen atentamente las monjas y los ancianos.

La secuencia de la muerte del petirrojo es una presentación del personaje antes de los títulos de crédito. Y parece así como una gran metáfora de la banalidad del mal, por decirlo con Hannah Arendt, cuya obra *Eichmann en Jerusalén*⁶⁴ había aparecido con gran polémica en 1961.

⁶³ Político de extrema derecha, católico y antijudío, miembro de la paramilitar Milice française, ocupó la Secretaría de Estado de Información y Propaganda del Gobierno de Laval, antes de su muerte en junio de 1944 a manos de un comando de la Resistencia.

⁶⁴ Hannah Arendt. *Eichmann en Jerusalén*. Lumen, 1999, ed. De Bolsillo, 2006.

En la segunda secuencia, Lucien, que se acerca en bicicleta a la aldea en la que vive, se cruza con un rebaño de ovejas. Un perro se lanza sobre él, intentando morderle los tobillos. La chica que conduce el ganado se ríe y luego llama al perro.



Poco después, Lucien entra con la bici en el patio de una granja en la que, subraya el guión “il y a beaucoup d’animaux” (LL9). En principio, la presencia animal aquí, no parecería tener más función que la de contextualizar el ambiente campesino en el que se mueve Lucien. Sin embargo, en un film que se desarrolla durante la II Guerra Mundial, no habría que forzar mucho la interpretación para ver en ese rebaño de inocentes corderos una alegoría de las tropas. Entre otras cosas porque en francés, troupe y troupeau, no sólo están muy cerca fonéticamente, sino que también tiene una sinonimia contextual⁶⁵.

La sexta secuencia se desarrolla en pleno campo, donde Lucien, acompañado de un muchacho más joven que él, observan a una decena de conejos retozando entre las

⁶⁵Vide <http://www.cnrtl.fr/definition/troupe> y <http://www.cnrtl.fr/definition/troupeau> . Además en el capítulo 11, examinaremos las referencias en la obra de Modiano al ganado.

hierbas. Lucien dispara su escopeta de caza y se cobra una pieza.



La recarga y vuelve a disparar. “On sent qu’il prend un plaisir physique intense à ce qu’il fait » (LL 13).



El plano parece sacado de la imagen de un espejo en el que se reflejara la cara de Lucien después de haber matado al petirrojo.

El film añade a continuación un plano que no está descrito en el guión, en el que aparece

el compañero de Lucien, rematando a uno de los conejos con un golpe seco en la nuca.



La secuencia finaliza con un plano de Lucien tumbado en la hierba mientras mira como su compañero recoge los últimos conejos y se acerca en silencio. “Lucien semble épuisé, mais heureux” (LL 13).



En la secuencia séptima, Lucien se pone a correr detrás de una gallina que se le escapa numerosas veces. “Ce jeu l’amuse” (LL 14). Finalmente acaba por atrapar a la gallina,

tirándose en plancha sobre ella.



Se levanta y le parte el cuello.



La sangre chorrea a raudales ante la mirada de unos niños que juegan al fondo del patio.



Lucien se sienta a desplumar la gallina junto a su madre y otra mujer, que permanece absorta en su trabajo. El joven le dice a su madre que no tiene intención de volver al

hospicio y ella le contesta que debería estar contento de tener esa plaza y que no puede quedarse en la granja.



La secuencia séptima tiene lugar en la escuela del pueblo, a la que ha acudido Lucien para hablar con el maestro. Éste, tras borrar la pizarra, pone la fecha del día siguiente y empieza a escribir una frase, “On hasarde de tout perdre”, que es el principio de la moraleja de la fábula *La garza* de La Fontaine que termina “en voulant tout gagner”. Un final que no llega a escribir porque empieza a hablar con el joven, pero que cualquier espectador francés reconstruye mentalmente, porque se enseña en todas las escuelas. Lucien deja un conejo encima de la mesa del maestro y le dice que es para él. El maestro lo mira, le da las gracias y con tono irónico le pregunta si es para eso para lo que ha venido a verle. Lucien le suelta que quiere entrar en el maquis. El maestro le asegura que eso no es asunto suyo, pero Lucien le dice que sabe que es él quien decide.



El maestro le explica que el maquis no es como ir de caza, que es como el ejército y acaba dándole largas.



Tanto en esta secuencia como en la anterior, Lucien utiliza a los animales siguiendo la función ritual del sacrificio que la cultura de las religiones del libro les otorga como elemento de intermediación con lo sagrado, en este caso con la autoridad: la madre por un lado y el maestro y jefe de la Resistencia por otro.

La presencia animal se prolonga en la secuencia novena, en la que vemos a Lucien con la joven con la que se había cruzado a la entrada del pueblo y su rebaño de corderos. En un momento dado, Lucien se para y contempla la vista desde unos acantilados. La chica le espera un instante, pero después se va detrás de su rebaño. “Lucien cligne les yeux, sans cesser de fixer le soleil. Il semble fasciné” (LL 17). A lo lejos se oye la voz de la chica llamando a Lucien, que no le escucha.



La décima secuencia del guión está montada en el film inmediatamente antes de la caza de conejos (sexta secuencia) y tras otra, muy breve, en la que los campesinos endomingados participan en una procesión con cánticos a la Virgen. Pero, en cualquier caso, las escenas rodadas no difieren sustancialmente de las indicaciones del texto.

En este pasaje vemos a Lucien y a varios vecinos arrastrando con gran dificultad el cadáver de Garçon, el caballo del dueño de la granja, Laborit, que dirige la operación, “sans mettre la main à la pâte” (LL 17).



Los hombres ríen y hacen bromas. Mientras le indican a Lucien que levante la cabeza del caballo.



Finalmente logran subirlo a una carreta.



“Lucien, muet, visage fermé, tient la tête de l’animal Il semble très frappé” (LL17).



Laborit se lamenta por la pérdida de un caballo tan bueno e invita a los campesinos a echar un trago. Los hombres le dicen a Laborit que no es para tanto y se van hacia la casa gastándose bromas. Los niños no han perdido en ningún momento detalle de la escena.



“Lucien avec timidité, flatte l’encolure du cheval” (LL 17).



Este plano, con el joven acariciando la cabeza del caballo muerto se prolonga durante quince largos segundos, el mismo tiempo que el plano en el que un silencioso Lucien permanece tumbado boca abajo mientras pensativo mordisquea una brizna de hierba al final de la secuencia de la caza de los conejos.

Los caballos, como veremos en el capítulo 11, tienen también una importante presencia en la obra de Modiano, que los utiliza preferentemente para simbolizar la condición humana y el transcurrir de la vida.

A partir de la undécima secuencia, comienza el segundo bloque del film, cuando la acción deja de transcurrir en el campo y se traslada a una pequeña ciudad. A sus afueras llega Lucien después del toque de queda, por culpa de un pinchazo de su bicicleta y acaba siendo detenido a las puertas del Hotel de Grottes⁶⁶, convertido en cuartel general de un grupo de colaboradores de la Gestapo⁶⁷. De un empujón, uno de los centinelas le hace

⁶⁶ El nombre del hotel, que equivale a la guarida del ogro de un cuento infantil, es muy propio de Modiano, al que, como explicaremos en capítulo 11, le gusta, en contra de la lingüística, establecer una relación natural entre los nombres y las esencias, entre el significante y el significado.

⁶⁷ Nettelbeck y Hueston establecen una relación entre la atmósfera de hadas, en la que se reconoce el toque Modiano, durante el descenso de Lucien con la bicicleta por las colinas y el pinchazo que precipita al joven en manos de la Gestapo y que sería a su vez un mecanismo artístico propio del escritor, que aporta a la película no solo contexto sino también una cierta calidad de la mirada. Colin W. Nettelbeck/ Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986. p.56-57 y 59.

entrar en el hall desde el que parte una gran escalera y en el que se encuentra una elegante pareja: Betty Baulieu, una bonita joven muy sofisticada y Jean-Bernard de Voisins, un hombre joven con un físico favorecedor que se da aires de dandi. Ambas figuras merecen un comentario específico, por lo que abriremos un pequeño paréntesis antes de volver a la selección de planos.

Betty Baulieu y Jean-Bernard de Voisins son dos personajes calcados de Corinne Luchaire y Guy de Voisins, personajes reales que ya habían inspirado a Modiano los de Guy de Marcheret y Annie Muraille y de su tío, Jean Muraille, en *Les boulevards de ceintures*⁶⁸. Modiano que haría evocar a Berle la contradictoria figura de Jean Luchaire⁶⁹, al que ya había hecho aparecer en *La place de l'étoile*⁷⁰, haría un homenaje a Corinne en *Livret de famille*.

Comment était Nice en 1945 ? Des fenêtres du Ruhl réquisitionné par l'armée américaine, filtrait une musique de jazz. Ma pauvre sœur Corinne, que la Sécurité militaire française avait arrêtée en Italie, était enfermée tout près d'ici, Villa Sainte-Anne, avant qu'on ne la conduisît à la prison puis à l'hôpital Pasteur... Et à Paris, les rescapés des camps attendaient en pyjama rayé, sous les lustres de l'hôtel Lutétia (LF 178-179).

La referencia a Corinne como “*ma pauvre soeur*” indujo a Laurent a pensar que el escritor tuvo una hermana, algo que Modiano le aclaró en su carta, que en este extremo venía a confirmar y ampliar las observaciones al respecto de Nettelbeck y Hueston.

Il s'agit d'une sœur “imaginaria”: Corinne Luchaire, une jeune actrice de cinéma, morte à 28 ans, en 1950, de tuberculose. Elle était la fille du journaliste Jean Luchaire, fusillé en février 1946, pour collaboration. Dans un certain sens, elle a

⁶⁸ *ibid.* p. 45 y 57, n.38 y 62.

⁶⁹ Patrick Modiano. *Emmanuel Berl, Interrogatoire*. Paris: Gallimard, 1976. p. 92-93.

⁷⁰ Juin 1940. Je quitte la petite bande de *Je suis partout* en regrettant nos rendez-vous place Denfert-Rochereau. Je me suis lassé du journalisme et caresse des ambitions politiques. J'ai pris la résolution d'être un juif collaborateur. Je me lance d'abord dans la collaboration mondaine : je participe aux thés de la Propaganda-Staffel, aux dîners de Jean Luchaire, aux soupers de la rue Lauriston, et cultive soigneusement l'amitié de Brinon. J'évite Céline et Drieu la Rochelle, trop enjuivés pour mon goût. Je deviens bientôt indispensable ; je suis le seul juif, le bon juif de la Collabo. Luchaire me fait connaître Abetz (LPE 36).

été une victime de l'aventure dans laquelle s'était fourvoyé son père entre 1940 et 1944 – aventure qui n'avait rien à voir avec celle d'un Rebatet ou d'un Brasillach. Luchaire venait de la Gauche, il n'était absolument pas antisémite, son beau-frère Théodore Fraenkel était juif et grand ami de Breton et des Surréalistes, sa belle-mère Antonina Valentin, juive également... Il venait d'un milieu ouvert, universitaire, « artiste », « parisien », qui n'était pas du tout celui de Brasillach et Rebatet. Il s'était égaré dans la collaboration par une certaine faiblesse de caractère, goût de la vie facile et de la « combinaison », besoins d'argent pressants – argent dont il faisait surtout profiter les autres car il était généreux et prêt à intervenir auprès des Allemands pour sauver quelqu'un – légèreté du joueur qui mise tout sur une seule carte... Les « fascistes » - comme Rebatet et Brasillach – le détestaient et lui reprochaient sa vie « dissolue » et le jugeaient « enjuivé ». Luchaire me semble tout à fait représentatif d'une certaine atmosphère et d'un certain monde troubles du Paris de l'Occupation, lié d'ailleurs au « marché noir » et que mon père a connu malheureusement par la force des choses... Luchaire a payé sa légèreté – de sa vie⁷¹.

Volvemos al hotel de Grottes, en cuyo hall Lucien se topa con Jean-Bernard y Betty, acompañada de su gran danés, que en última instancia sería el perro de una hermana imaginaria del escritor.



⁷¹ Patrick Modiano. "Lettre à Thierry Laurent." *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Ed. Thierry Laurent. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997. p. 6.

Betty a un gros chien, un danois superbe, couché à côté d'elle. Il se dresse et s'approche de Lucien, en grognant et l'air mauvais, comme s'il allait lui sauter à la gorge. Betty l'appelle (LL 20).



BETTY: Kid, viens, kid... Vien ici, Kid (LL 20).



Esta supuesta fiera del perro, que sólo aparece en este pasaje del guión, no se ve reflejada en la película, al punto de que el ladrido amenazador de Kid se oye con el perro fuera de campo. Lo cual puede ser debido a dificultades con el animal que interpreta a Kid, o bien porque finalmente Malle decidiera ser coherente con el aire taciturno con el que lo pinta el guión, que el animal acabará asumiendo a lo largo de la película.

El hecho es que el gran danés acaba aceptando la presencia de Lucien en el hotel. Un anuncio simbólico de su aceptación por la banda, pues, tras algunas preguntas y muchas copas, el joven acabará contándole a los gestapistas que el maestro es el lugarteniente de los grupos locales de la Resistencia. Lo que finalmente conducirá a que acabe por ser

reclutado en la banda filo nazi.



En la decimocuarta secuencia, unos gritos de dolor que vienen del piso de arriba llaman la atención de Lucien, que ve como unos niños y el perro bajan la escalera. La criada les dice a los niños que se vayan.



Unas risas y el golpeteo de unas pelotas de ping-pong que provienen de la puerta de debajo de la escalera llaman la atención de Lucien y del perro que intercambian algunas miradas.



De manera que parece que es el perro el que le indica que se dirija hacia allí.



Lucien entra en un salón grande. Betty y Jean Bernard juegan al ping-pong mientras Aubert, un antiguo campeón ciclista que forma parte de la banda, limpia las pistolas.



Aubert invita a Lucien a disparar usando como blanco una fotografía de Pétain. Admirado por la puntería del joven, Aubert le invita a incorporarse a la banda.



En la secuencia decimosexta, el perro es un espectador atento de las conversaciones y disputas que tienen lugar en el bar del hotel des Grottes, donde Betty, acompañada del gran danés, toma una copa con Jean-Bernard y con Lucien.



Faure, otro de los miembros de la banda, intenta oír las noticias en la radio. Betty le dice que ponga música, lo que enerva a Faure. Entonces, la joven le cuenta a Lucien que ella es actriz de cine y que el año pasado tuvo un hermoso papel en *Nuit de rafle*, con Yvonne Nevers, una película inventada por Modiano en *Les boulevards de ceinture*⁷², que habría protagonizado Annie Muraille. De manera que el escritor deja aquí una marca intertextual que, más allá de su carácter autorreferencial, vuelve a confirmar la filiación Betty Beaulieu / Annie Muraille / Corinne Luchaire.

Betty se muestra encantadora con el joven, al que acaba dedicándole una foto: “À Lucien, par un soir de juin, avec tous mes voeux de bonheur, de poésie et succès” (LL 41). Este le mira con cara de no entender nada. Una mirada vacía, que ya hemos visto en otros

⁷² “ Annie Murraille avait vingt-deux ans. Une blonde diaphane. [...]Elle voulait faire une grande carrière au cinéma et rêvait de voir son nom « inscrit en lettres lumineuses ». Après avoir tenu quelques petits rôles, elle fut la vedette de *Nuit de rafles*, un film aujourd’hui bien oublié. [...] S’il se trouve encore quelques personnes qui se souviennent d’Annie Murraille, ils auront gardé d’elle l’image d’une jeune actrice malchanceuse mais si émouvante... Elle voulait profiter de la vie...” (BC 73).

momentos del film, y que viene a subrayar lo que Roux⁷³ ha llamado la nulidad existencial del personaje, que no es otra que la que ya caracterizaba al Swing Troubadour de *La ronde de nuit*.



Mientras, Jean-Bernard le dice a Faure que ponga la BBC para contrastar las noticias. Finalmente es Jean Bernard quien sintoniza la emisora británica ante la consternación de Faure, que, impaciente, se pone a ojear el periódico colaboracionista *Je suis partout*⁷⁴ ante la atenta mirada del perro.



⁷³ Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 122.

⁷⁴ Supra, capítulo 2.1.

Jean-Bernard le pregunta si no entiende el inglés y Faure, molesto, le dice que ¿para qué? y que los ingleses le dan asco.



Betty, se mete en la conversación y le contesta en voz alta que son más guapos que los franceses y que ella estuvo enamorada de Leslie Howard⁷⁵, lo que provoca una agria disputa entre ambos que acaba cortando Tonin que, sudoroso, acaba de irrumpir en el bar. Tonin ordena a Jean Bernard y a Faure, que suban al piso de arriba, que tienen “trabajo”. Betty se apunta diciendo que eso le divierte.



El perro va tras ellos, pero se vuelve hacia Lucien como si quisiera conducirle con el grupo. Lucien se gira y mira atentamente hacia la escalera.

⁷⁵ El actor había fallecido justo un año antes (1/12/1943) cuando cinco aparatos de la Luftwaffe derribaron, frente a la costa de Cedeira (A Coruña), el avión que le llevaba de Lisboa a Londres.



El gran danés le devuelve la mirada como invitándole a subir.



Mientras tanto, al otro lado de la barra del bar, Aubert habla por teléfono con un tal Reoyo para negociar el intercambio en la frontera española de unos vagones de zapatos por wolframio.

En la secuencia decimoséptima, Lucien, a quien Marie, la criada, ha dado una cita en su habitación, sale casi de puntillas del bar y enfila la escalera. Y a través de la puerta del baño que está entreabierta observa como Jean-Bernard tortura a un hombre.



Betty le dice que se está manchando los pantalones y estalla en carcajadas.



“Lucien avance dans le couloir, les yeux fixes. Il croise le chien danois de Betty, qui a l’air de s’ennuyer et l’accompagne jusqu’à la porte de Marie” (LL 46).





Lucien con gesto resignado deja al perro en el pasillo y entra en la habitación de la criada mientras se oye a los torturadores amenazar al detenido. Marie se le ofrece y le aconseja que se aparte de la banda porque quienes van a ganar la guerra son los aliados.



En la secuencia decimoctava, Jean-Bernard y Lucien entran en el jardín de una gran mansión burguesa que parece un oasis al margen de la guerra. Van disfrazados de *maquisards* y Jean-Bernard cojea como si estuviera herido. Se presentan ante el profesor Vaugeois, a quien le dicen que son del maquis de Lorsac y le piden que le extraiga una bala de la pierna. El médico accede y Jean-Bernard confirma que ha ayudado a un comandante del maquis. Cuando le va a levantar los apósitos, Jean-Bernard se presenta como miembro de la policía alemana y lo encañona. Tras una señal, Tonin y el resto de miembros de la banda, entre los que hay un martiniqués (Hypolite) irrumpen en la mansión y empiezan a desvalijarla, después de decirle al hermano de Vaugeois que ha llamado por teléfono, que éste no puede ponerse porque van a fusilarlo. La secuencia

finaliza con una sucesión de planos en los que Lucien y Jean-Bernard destrozan, poco a poco, la maqueta de un barco en la que el hijo de Vaugeois ha estado un año trabajando. Aquí el niño parece una reencarnación del petirrojo con cuya muerte se abre la película.

Jean-Bernard passe son doigt sur un mât, qu'il casse d'un coup sec. Le fils Vaugeois regarde fasciné (LL 53).



Lucien s'avance, enfonce son doigt par un hublot et tire lentement, arrachant un morceau du pont, avec un craquement sinistre qui provoque un rictus douloureux sur le visage du fils Vaugeois (LL 53).



A lo largo de las nueve secuencias siguientes, en las que Lucien va aproximándose a France, la hija del sastre judío, no hay ninguna presencia animal. Pero en la secuencia vigesimoséptima, vuelve a aparecer el gran danés, que desde la escalera ve salir a Lucien y a France del salón donde se celebra una fiesta, en la que Aubert ha intentado manosear a la chica mientras bailan. Tras separarlos y achantar al antiguo ciclista, Lucien da un tirón del brazo de France que tropieza y se rompe el tacón de zapato.



France dolorida se sienta en el primer escalón de la escalera y se masajea el tobillo. El perro le mira con aspecto taciturno y parece como si también quisiera acariciar con una de sus patas el tobillo de la chica.



El perro se levanta y olfatea a France “d’un air mélancolique” (LL 78) y la joven le acaricia.



Lucien quiere llevar a France a su casa, pero ella le dice que le va a enseñar a bailar.



El perro observa los torpes pasos de Lucien que se mueve con mucha rigidez.



Desde el fondo del plano también les observa Marie, que se acerca enfurecida.



Insulta a Lucien e intenta agredir a France, a la que llama puerca judía. Le espeta que todas las judías son sifilíticas y le dice a Lucien que le va a contagiar la sífilis. Se arroja sobre ellos, amenazándoles con denunciarla a los alemanes.



Finalmente, Jean-Bernard logra sujetarla y meterla en el bar. Lucien busca a France con la mirada e Hipolite, que estaba medio dormido y se ha despertado con la bronca, le señala la escalera con la metralleta ante la atenta mirada del perro, que observa como Lucien se precipita escaleras arriba.





Lucien, intenta consolar a France, diciéndole que es raro, porque normalmente la criada es muy amable. La joven, entre sollozos, se echa en sus brazos diciéndole que está harta, que está cansada de ser judía.



La secuencia vigesimonovena tiene lugar en la sala de baño que utiliza la banda para los interrogatorios, donde los jóvenes amantes han pasado la noche. Se oyen los primeros cantos de los pájaros.

France, nue, dort en chien de fusil sur le canapé. Lucien, assis par terre, à côté

d'elle, la regarde et lui caresse le dos et les fesses, doucement, comme on flatte un animal⁷⁶ (LL 81).



Lucien oye un jolgorio y los ladridos del perro. Se levanta, mira entre las lamas de la ventana y observa como Betty y Jean-Bernard, acompañados por el gran danés, se despiden de la banda camino de la frontera.



Cuando France se despierta, le dice a Lucien que es necesario que su padre pase a España y se acurruca contra él como una niña pequeña.



⁷⁶ El subrayado es nuestro.

En la siguiente secuencia (la trigésima), dos potentes coches ruedan a toda velocidad por la carretera. Uno de ellos lo conduce un crispado Aubert y a su lado, con la metralleta sobre las rodillas, va Lucien. A la salida de una curva se topan con el coche de Jean-Bernard, cruzado en medio de la carretera con las puertas abiertas.



Ils descendent et découvrent successivement, allongés sur le bas-côté, espacés de quelques mètres, Jean-Bernard et Betty. Tous les deux ont été abattus à la mitraillette (*LL 82*).





Le danois, un peu plus loin, a été blessé au ventre et halète. Lucien et les gestapistes regarde sans un mot (LL 82).



Al perro, que es en última instancia la expresión de la inocencia, no le han dado siquiera el tiro de gracia.

En la famosa secuencia del esparadrapo (la cuadragésima del guión) Lucien releva a Faure en el interrogatorio de un miembro de la Resistencia, que tiene evidentes signos de tortura y le dice que él no parece como los otros. Tras recriminarle que colabore con los alemanes,

el prisionero le propone que le quite las esposas y que huya con él. Lucien, que juguetea con un pintalabios, no dice nada. Lo que enerva al prisionero.

LE PRISIONIER: Mais répons-moi, nom d'un chien!⁷⁷ C'est ta dernière chance... (LL 106).

Lucien no le deja continuar, le tapa la boca con un esparadrapo y sujetándolo por el mentón, le pinta unos labios.



Un comando de la Resistencia toma al asalto el hotel y ametralla a los gestapistas. Lucien logra esconderse y se salva.

⁷⁷ Esta exclamación tan modianesca, que es un eufemismo de “nom de Dieu!”, no llega a usarla el prisionero en el film. El subrayado es nuestro.

La tercera parte de la película comienza en la secuencia 42, cuando tras la avería del coche en el que huyen hacia España, Lucien, France y su abuela se refugian en una casa de campo abandonada. La abuela que intenta hacer un solitario protesta porque le falta una carta.



En este punto concreto, el guión incluye una larga nota descriptiva del ambiente a conseguir, como no hay otra en todo el texto. En ella, el lector de Modiano reconocerá claramente la mano del escritor y no podrá evitar asociarla a ciertas atmósferas propias del final de sus narraciones.

À partir de là, il n'y aura plus de suite chronologique, mais des moments, très longs, comme si l'on épiait, patiemment les faits et gestes de ces trois personnages. Ils ne parleront pas ou très peu. Dans cette campagne écrasée de soleil, sans aucune présence humaine, on aura l'impression d'être hors du temps, de l'Histoire (plus aucune allusion à la guerre), dans une sorte d'éternité où les activités les plus essentielles de la vie se répètent de manière monotone. Ce final, serein, mélancolique, sera comme un point d'orgue, une note prolongée (LL 112)⁷⁸.

⁷⁸ Roux op. cit. p. 246-247 reconoce como modianesco este pasaje y lo considera como un repliegue casi infantil en la anacronía, que emparenta con las huidas de sus obras anteriores y que simbólicamente traducen la vuelta a la vida intrauterina, lejos de las agresiones del mundo adulto. Un tema que declinará en otras obras mediante la confrontación con lo real, la huida y la búsqueda de la célula protectora, como el hotel en *Villa Triste*, o la amnesia en *Rue de boutiques obscures*.

En la secuencia siguiente, vemos a Lucien matar a unos conejos a los que ha cazado con unas trampas.



Lucien los asa y los trincha con una navaja. No hay platos y pone directamente la carne sobre la mesa.



France mira con horror y la abuela observa con distancia, pero finalmente acaban comiendo.



En la secuencia cuadragésimo séptima aparece otro animal, un palomo que ha cazado Lucien con una trampa y que le entrega a France, que lo acurruca con sus manos. A diferencia del guión, en el que el palomo está muerto –y lo utiliza Lucien para intentar asustar a France–, en la película está vivo.



Lucien vuelve a preparar la trampa.



Y France observa pensativa toda la operación mientras acaricia al palomo.



En el film aparecen a continuación dos secuencias que no están en el guión y en las que aparecen también animales. En la 47.2 vemos a France tumbada en la hierba en brazos de Lucien, cuando de repente nota el cosquilleos de una hormigas en sus piernas.



Espantada, sale corriendo gritando mientras se oyen las risas de Lucien.



En la 47.3 aparece la abuela paseando junto a la casa. Se oye el canto de una cigarra.



La abuela se aproxima y la contempla de cerca.



Mueve la hoja, la cigarra se calla y la abuela esboza una tímida sonrisa.



Pero ese primer plano de la abuela observando a la cigarra se encadena inmediatamente, en un raccord intersecuencial, con otro primer plano de France con el que abre la secuencia siguiente, como si su mirada pasara de la alegre cigarra a France.



La secuencia 49 del guión está montada inmediatamente antes de la última secuencia (55). En ella vemos a Lucien escondido en la copa de un árbol mientras France le llama a gritos cada vez más angustiada. “Celui-ci l’observe avec une sorte de d’indifférence, sans bouger de l’arbre » (LL 114).



La secuencia 51 del guión no está montada en el film. En ella se describe a Lucien robando unos jamones de una granja mientras los perros aúllan.

En la secuencia 52, France observa a Lucien mientras duerme.



Coge una gran piedra y se acerca de puntillas. Se queda inmóvil. “On a l’impression qu’elle va laisser tomber la Pierre sur son visage, mais elle la garde en la main en suspens” (LL 116).



En la última secuencia de la película, France se baña desnuda en un en un río. Lucien la contempla tumbado mientras masca una brizna de hierba.



“France le regarde à son tour, fixement, en tendant le cou” (LL 116).



En los doce largos segundos de este primer plano –el penúltimo del film, antes de que aparezcan los rótulos finales con los que se cierra la película informando de la captura y ejecución de Lucien– se condensa toda la película.

France, desnuda como un animal en el campo, con la vista helada, mira a Lucien y a la cámara, interpelando también al espectador que, como ella y esa Francia que ha desnudado el relato cinematográfico, se pregunta por el sinsentido de la Historia y el misterio de la condición humana. Y en esa desnudez de France aflora todo el desvalimiento de un animal que, además, con la mirada nos transmite su consciencia de ser para la muerte.

5.3 El dogo melancólico.

Villa Triste es una novela clave en la definición del perro en la obra de Modiano, como muy bien supo ver Guy Neumann, a quien corresponde el mérito de ser el primer investigador universitario en haber intentado articular una visión de conjunto sobre la representación de este animal en sus narraciones⁷⁹. Sin embargo, no podemos compartir totalmente su enfoque de reducir al perro a un mero centinela que acompaña al héroe modiano en las grandes encrucijadas de la vida. Una formulación que, en cierta medida, se da en *Villa Triste*, pero que de ninguna manera, pensamos, puede extenderse a todas las figuras del perro en esta novela y mucho menos en otras obras del escritor, como Neumann, monolíticamente y a nuestro juicio forzando la interpretación, hace en el resto del artículo. Antes bien, como a lo largo de esta tesis estamos intentando demostrar, la figura del perro en Modiano es una representación compleja, que apunta en diversos sentidos. En esta novela, en efecto, uno de ellos sería el del “sentinelle”, aunque, como explicaremos, después de sintetizar críticamente el planteamiento de Neumann, el más importante es la representación de la melancolía.

En *Villa Triste* la representación animal se plasma en dos construcciones muy diferentes. De un lado, la figura de Oswald, un perro que acompaña a los protagonistas a lo largo de todo el relato. De otro lado, el recurso metafórico de utilizar a los animales para describir a algunos personajes secundarios. Abordaremos primero este último recurso –que es de dónde extrae Neumann la figura del perro centinela– y posteriormente nos centraremos en Oswald, el gran dogo alemán que a nuestro juicio representa los diversos estadios de la melancolía. Entre el análisis de ambas representaciones abriremos un pequeño paréntesis para poner de manifiesto las conexiones entre Oswald y Kid, el gran danés de *Lacombe Lucien* y desvelar también las referencias autobiográficas de *Villa Triste* para así poder contextualizar mejor nuestro planteamiento.

En efecto, en *Villa Triste*, al igual que en otras de sus novelas, Modiano utiliza a los animales para describir a algunos personajes. Así una de las participantes en un concurso de elegancia lleva bajo el brazo un caniche enano que sirve de oposición al gigantesco dogo alemán de la protagonista. Y otro concursante llama a su pareja de una forma que

⁷⁹ Cfr. Guy Neumann. "Aux carrefours de la vie: Le chien dans les romans de Patrick Modiano." *Australian Journal of French Studies* 36.2 (1999).

“l’on eût dit une plainte, une prière pour apprivoiser un animal exotique et farouche” (VT 88). Mientras que la mujer de otra de las parejas participantes tiene un “visage énergique et chevalin” (VT 89). Unos símiles que serán una constante en su obra.

Pero es al principio de la novela cuando este tipo metáfora animal aparece con insistencia y profundidad. Victor, narrador y principal personaje, está en el comedor de una pensión familiar en una estación termal al borde de un lago de una pequeña ciudad de provincias francesa, próxima a Suiza, cuya descripción coincide mucho con Annecy. La gente cena por parejas menos un señor “à moustaches fines et tête d’épagneul” (VT 22), que, en medio del guirigay de las conversaciones, de vez en cuando lanza breves hipidos que parecen ladridos. Luego pasan al salón y “le monsieur à tête de chien” (VT 23) mira como juegan los otros a la canasta. Pasados unos días, Victor espera la llegada de un amigo para que le ayude en su traslado a un hotel sentado junto al hombre “à tête d’épagneul triste”. Victor está cada vez más convencido de haberse encontrado con él en otro sitio, unos doce años antes. Cree recordar que era un hombre que durante su infancia, hacía navegar una reproducción fiel de la Kon Tiki en el estanque del jardín de Tuileries. Ayuda a Victor con las maletas y el narrador dice que cada vez se parecía más a “un épagneul”. Para después asegurar que “il y a des êtres mystérieux –toujours les mêmes- qui se tiennent en sentinelles à chaque carrefour de votre vie” (VT 61-62).

Pues bien, es esta última frase la que toma aisladamente Neumann⁸⁰ para unirla al exergo de Dylan Thomas (“Qui est-tu, toi, voyeur d’ombres?”⁸¹) y aplicarla forzosamente no solo a la figura del dogo a lo largo de todo el relato, sino también por extensión a una serie de citas caninas de otras novelas –las más de las veces descontextualizadas– y concluir que el perro en Modiano es un centinela que siempre aparece en las encrucijadas de la vida. Entiéndase bien que nos parece un acierto el haber puesto de relieve que el perro modianesco es un “voyeur d’ombres” y “un sentinelle aux carrefours de la vie”, si bien, pensamos, que ambos enunciados no siempre van juntos y este no es, ni muchos menos, el único sentido de la representación animal en su obra.

Solo en este pasaje de “le monsieur à tête de chien” hay cuatro elementos narrativos en los que Neumann no repara y que nos invitan a extender el sentido de la representación animal en más direcciones. El primero es la caracterización del personaje como un

⁸⁰ *Ibidem* 258.

⁸¹ VT 9.

“épagneul triste”, una referencia clara al mismo título de Villa Triste, al carácter melancólico de toda la novela y en especial, como luego explicaremos, a la figura melancólica del perro.

El segundo es la precisión de que el barco con el que jugaba el hombre con cabeza de perro no era un barco cualquiera sino la Kon-Tiki, que es la balsa y el nombre de la expedición con la que el explorador Thor Heyerdahl intentó en 1947 demostrar el origen amerindio de los pueblos de la Polinesia, en una larga travesía de ocho mil kilómetros. Constituye por lo tanto una alusión indirecta a la cuestión de los orígenes y por tanto de la identidad, uno de los temas mayores en Modiano. Cuestión, por lo demás, siempre huidiza y borrosa en sus textos y también, como no, en este pasaje. Pues cuando el narrador duda de si preguntarle por los encuentros pasados y finalmente se dice que no, añade: “Mais sans doute avait-il perdu son bateau” (VT 60). O dicho de otro modo, el hombre con cabeza de perro había perdido la capacidad de conocer su pedigrí.

El tercer aspecto a considerar es la embarrullada conversación que tiene lugar entre Victor y el hombre “à tête d'épagneul triste” antes de que le ayude con las maletas y el narrador reflexione sobre los seres misteriosos que se comportan como centinelas:

Quelqu'un se tenait immobile face au bureau de la réception : l'homme à tête d'épagneul. Il a marché vers moi et s'est arrêté. Je savais qu'il voulait me dire quelque chose mais les mots ne passaient pas. J'ai cru qu'il allait pousser son aboiement, cette plainte douce et prolongée que j'étais sans doute le seul à entendre (les pensionnaires des Tilleuls poursuivaient leur partie de canasta ou leur bavardage). Il restait là, les sourcils froncés, la bouche entrouverte, faisant des efforts de plus en plus violents pour parler. Ou bien était-il pris de nausées et ne parvenait-il pas à vomir ? Il se penchait, il s'étouffait presque. Au bout de quelques minutes, il a retrouvé son calme et m'a dit d'une voix sourde : « Vous partez juste à temps. Au revoir, monsieur. » (VT 59)

El pasaje alude a las dificultades de la comunicación no sólo entre los seres humanos, sino también, en un segundo nivel, entre estos y los animales. Modiano deja al respecto una pista clara cuando el narrador dice de sí mismo que era el único en “entendre” el ladrido, un suave y prolongado quejido, jugando con la doble acepción de la palabra “entendre”: oír/escuchar y entender/comprender. La acepción oír/escuchar se

correspondería con una primera lectura, en la que la explicación de que los otros pensionistas estaban abstraídos en su charla y en jugar a la canasta, normalmente el escritor la habría articulado a través de un conector de consecuencia. Sin embargo, Modiano recurre a una construcción inusual, un largo paréntesis con el que concluye la oración y que invita a una segunda lectura, en la que abstrayéndonos del contenido del paréntesis, prioricemos la acepción de entender/comprender. Finalmente el hombre-perro logra hacerse entender y confirma al joven que hace bien abandonando esa residencia. Una residencia en la que el narrador deja entrever que se ha refugiado con un nombre falso ante la amenaza de ser reclutado.

Por último, pero no por ello menos importante, el pasaje contiene una referencia precisa al lugar y la época en que, según recuerda el narrador, vio al hombre “à tête d’épagneul triste” jugando con su Kon-Tiki.

J’admirais ses chaussures: en daim grisâtre avec de très, très épaisses semelles de crêpe. J’étais certain d’avoir rencontré cet homme avant mon séjour aux Tilleuls, et cela devait remonter à une dizaine d’années. Et soudain... Mais oui, c’étaient les mêmes chaussures, et l’homme qui me tendait la main celui qui m’avait tellement intrigué du temps de mon enfance. Il venait aux Tuileries chaque jeudi et chaque dimanche avec un bateau miniature [...] (VT 59-60).

El narrador –que como veremos dirá de sí mismo “J’ai la mémoire des vêtements” (VT 84)– de entrada se fija en los zapatos de suela de crep, un tipo de calzado que en Modiano remite a la herida edípica⁸² y que actúa como elemento desencadenante del recuerdo. Luego, el escritor fija ese recuerdo de la infancia en las tardes de los jueves (en las que no había clase) y de los domingos en las Tullerías, que, como ha contado en su autobiografía, era el territorio de los juegos infantiles con su hermano Rudy⁸³.

De l’autre côté de la Seine, mystères de la cour du Louvre, des deux squares du Carrousel et des jardins des Tuileries où je passais de longs après-midi avec mon frère. Pierre noire et feuillages des marronniers, sous le soleil. [...]Le lion en bronze des jardins du Carrousel. La balance verte contre le mur de la terrasse du bord de l’eau. Les faïences et la fraîcheur du « Lavatory » sous la terrasse des

⁸² Vide infra, capítulo 10 *Le chien écran: Accident nocturne*.

⁸³ A quien, como las precedentes, también está dedicada esta novela.

Feuillants. Les jardiniers. Le bourdonnement du moteur de la tondeuse à gazon, un matin de soleil, sur une pelouse, près du bassin. L'horloge aux aiguilles immobiles pour l'éternité, porte sud du palais (UP 39-40).

De la lectura de ambos textos podemos colegir que "l'homme à tête de chien triste" cumple también en esta novela con el papel de perro psicopompo, que conduce el alma del narrador a ese más allá donde vaga el alma del hermano muerto, ese lugar en el que para el escritor las agujas del reloj se quedaron paradas hasta la eternidad. Un rol que como veremos volverá a aparecer en otras narraciones y especialmente en *Chien de Printemps*.

Por lo tanto, además de la función de centinela, el hombre con cara de perro personifica la tristeza, encarna la búsqueda de la identidad, plantea la dificultad de la comunicación y remite a la figura de un ser mitológico capaz de conectar con el mundo los muertos.

Publicada apenas unos meses después del estreno de *Lacombe Lucien*, la novela *Villa Triste* comparte con el film de Malle la figura del perro melancólico, representado en la película por un gran danés y aquí por un dogo alemán no menos gigante y taciturno. De manera que, sustancialmente, el perro de *Villa Triste* es el mismo que el de *Lacombe Lucien*, si bien el trasfondo histórico ha pasado de la II Guerra Mundial al de la Guerra de Argelia. Aunque el miedo que producen ambas guerras sea el mismo, como asegura el narrador, que sitúa al perro en el mismo punto de vista que el héroe.

Elle se baignait. Je la regardais nager. Le chien lui aussi la suivait des yeux. Elle me faisait un signe de la main et me criait en riant de venir la rejoindre. Je me disais que tout cela était trop beau, et que demain une catastrophe allait survenir. Le 12 juillet 39, pensais-je, un type de mon genre, vêtu d'un peignoir de bain aux rayures rouges et vertes, regardait sa fiancée nager dans la piscine d'Éden-Roc. Il avait peur, comme moi, d'écouter la radio. Même ici au cap d'Antibes, il n'échapperait pas à la guerre... Dans sa tête se bousculaient des noms de refuges mais il n'aurait pas le temps de désertir. Pendant quelques secondes une terreur inexplicable m'envahissait puis... (VT 124).

La otra diferencia fundamental entre *Lacombe Lucien* y *Villa Triste* es la relativa a su adscripción genérica, que en la primera obra estaría más próxima a la tragedia y en la segunda, al melodrama⁸⁴. Además, ambas obras recurren a discretas referencias autobiográficas. En el caso de *Lacombe Lucien*, ya hemos visto que fundamentalmente eran alusiones al padre. En *Villa Triste*, estas referencias autobiográficas están mucho más presentes. Así el joven narrador, que se hace llamar conde Victor Chmara, dice que su padre antes de su extraña desaparición le daba citas en hall de hoteles y en uno de ellos lo vio por última vez (VT 67), dato que se revelaría como cierto en *Un pedigree*. Y el mismo personaje, que es un impostor, se inventa una familia que es el revés del espejo de la del narrador y la del autor, cuando le cuenta a Yvonne, actriz en ciernes, que está en la ciudad balnearia en la que la ha conocido por una decisión de su familia, palabra que pronuncia con una gran voluptuosidad. Mientras le da explicaciones, se imagina a un consejo de familia de diez personas reunidas en torno a una mesa para tomar decisiones sobre él (VT 67). Y añade que su abuela vivía en un gran apartamento en la rue de Lord-Byron (VT 68 y 132), calle que aparece en muchas de sus novelas y que siempre alude al padre de Modiano, porque allí tuvo una pequeña oficina. Más adelante, hace referencia a los viajes de su padre a Brazaville (VT 126), capital africana que también frecuentó el padre de Modiano con motivo de uno de sus quiméricos negocios⁸⁵. La búsqueda de la familia que no tuvo se pone en escena en el capítulo en que Victor conoce al tío de Yvonne y asegura que su infinito respeto a las familias francesas y sus secretos le impedía hacer determinadas preguntas.

Esa voluntad de Victor –y del joven Modiano– de encontrar protección en una familia tradicional de provincias se hace explícita, cuando después de unas bromas con el tío, el protagonista hace la siguiente reflexión:

⁸⁴ Sobre la estructura melodramática de VT y el carácter melodramático de sus intrigas, vide Dominique Rabaté. "Revisitant Villa Triste." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: Cécile Defaut, 2009. p. 228-229.

⁸⁵ Vide UP p. 36: "Ce qu'il a cherché en vain, c'était l'Eldorado". En otro pasaje de *Villa Triste*, Modiano anticipa lo que años después contará en su autobiografía sobre las aventuras africanas de su padre "Il avait une odeur très particulière de cuir que je n'ai connue qu'à lui et qu'aux deux fauteuils qui ornent le bureau de mon père, rue Lord-Byron. C'était du temps de ses voyages à Brazzaville, du temps de la mystérieuse et chimérique *Société Africaine d'Entreprise* qu'il créa et dont je ne sais pas grand-chose. L'odeur du canapé, la carte Taride de l'A.O.F. et la photo aérienne de Dakar composaient une série de coïncidences. Dans mon esprit, la maison de Meinthe était indissolublement liée à la « Société Africaine d'Entreprise » trois mots qui avaient bercé mon enfance. Je retrouvais l'atmosphère du bureau de la rue Lord-Byron, parfum de cuir, pénombre, conciliabules interminables de mon père et de Noirs très élégants aux cheveux argentés..." (VT 177).

J'aurais voulu ajouter : rassurant, parce que sa présence, sa manière de parler, ses gestes me protégeaient. Dans cette salle à manger, entre Yvonne et lui, je n'avais rien à craindre. Rien. J'étais invulnérable. (VT 147).

Y unas páginas más adelante, cuando Victor se interesa por los orígenes del garaje, el tío de Yvonne nombra al padre de esta como Albert (VT 149). Y para que el juego autoficcional sea completo, a la referencia al nombre de su padre añade un guiño sobre los orígenes italo egipcios de su verdadero nombre⁸⁶ (VT 171).

Con todo y con eso, el pasaje autoficcional de la novela más turbador para un lector que se fije en la cronología de Modiano es un fragmento que parece profético. Al final de *Villa Triste*, Victor tiene la premonición de la muerte de Meinthe en Ginebra, que también parece una premonición de la muerte del padre del escritor en la misma ciudad en 1977⁸⁷, dos años después de la publicación de la novela⁸⁸.

Qu'allait-il donc y faire ? Qui rencontrait-il au Bellevue ou au Pavillon Arosa, ces lieux que m'indiquait Kustiker au téléphone ? Un jour, il ne reviendrait pas vivant. Genève, ville en apparence aseptisée mais crapuleuse. Ville incertaine. Ville de transit (VT 200).

Poner de relieve estas referencias autobiográficas es sustancial en la medida que la figura del perro de *Villa Triste* lleva los genes literarios del perro suicida de la madre del

⁸⁶ El abuelo de Modiano procedía de una familia judía de Toscana, que vía Salónica se estableció en Alejandría (UP 13-14).

⁸⁷ « A l'occasion de vacances sur les rives du lac Léman, le père et le fils allaient enfin reprendre contact. C'est alors qu'Albert Modiano est décédé, dans des circonstances non élucidées : "J'ai été prévenu tard. Je n'ai jamais reçu un quelconque papier administratif. Je ne sais même pas où il est enterré" » Pierre Assouline, "Modiano, lieux de mémoire," *Lire* n° 176 Mai 1990.

⁸⁸ Aunque el personaje de Meinthe nada tiene que ver con los sustitutos de la figura paterna, que en esta novela estarían representados por el tío de Yvonne y por el personaje de Pulli (curiosamente a Neumann no se le escapa que hay una raza de perros pastores húngaros que se llama Puli). Pulli, al final de la novela ayuda a Victor con las maletas, tras ser abandonado por Yvonne, y le habla como un padre: "—Je pourrais être votre père, Chmara... Écoutez-moi... Vous avez la vie devant vous... Il faut être courageux..." (VT 211). Para Nettelbeck y Hueston, la figura de Pulli ("alter ego del padre y guardián de los recuerdos"), encarna, depositario de la maleta olvidada por Victor, a todo ese "temps des origines" que el narrador deja tras de sí. Nettelbeck/ Hueston. p. 77-78.

escritor⁸⁹. Así, cuando Victor e Yvonne pasean con el perro por los jardines del Casino, dice el narrador:

Le chien marchait devant de plus en plus las. Quelquefois il s'asseyait au milieu de l'allée et il fallait crier son nom « Oswald », pour qu'il consentît à poursuivre son chemin. Elle m'a expliqué que ce n'était pas la paresse mais la mélancolie⁹⁰ qui lui donnait cette allure nonchalante. Il appartenait a une variété très rare de dogues allemands, tous atteints d'une tristesse et d'un ennui de vivre congénitaux. Certains mêmes se suicidaient (VT 34).

El párrafo recoge una definición general del perro melancólico y una extensión pleonástica al perro suicida. La imagen del perro melancólico tiene gran tradición en la cultura europea desde el Renacimiento. Porque, tal como nos enseñó Walter Benjamin, la teoría de la melancolía cristaliza alrededor de una serie de antiguos símbolos, “en los que solo el Renacimiento, con su incomparable genialidad interpretativa, supo leer la imponente dialéctica de aquellos dogmas”⁹¹. Benjamin analiza la figura del perro en el célebre grabado de Albert Dürero *Melancolía*⁹² y explica que el perro simboliza el aspecto sombrío de la complexión melancólica. Además, añade, “se hacía hincapié en el olfato y en la perseverancia de este animal, que así proporcionaba una imagen del investigador y del pensador infatigable”⁹³. El autor del *Libro de los Pasajes* rescata una cita del humanista Pierio Valeriano en la que, al comentar este jeroglífico, afirma que el perro que *faciem melancholicam prae se ferat*⁹⁴ es el mejor en la carrera y el rastreo. Y añade que la ambivalencia de este signo en el grabado de Dürero “está realizada por el hecho de que el animal se representa dormido: si los malos sueños provienen del bazo,⁹⁵ también los sueños adivinatorios son privilegio del melancólico”⁹⁶. Pero, advierte Benjamin, estos sueños proféticos y toda la sabiduría del melancólico “viene(n) del abismo; deriva(n) de

⁸⁹ El hecho de que el perro no sea un dogo cualquiera, sino concretamente un dogo alemán alude también a la madre del escritor, que durante la guerra llega a París gracias a un joven oficial de la Propaganda-Staffel para trabajar en los estudios de doblaje de la Continental, que dirigía Alfred Greven y se une a uno de sus adjuntos, Aurel Bischoff (UP 11-12). Recordemos también la referencia a la madre de la Petite Bijou como “la boche”.

⁹⁰ Ambos conceptos, pereza y melancolía, en la antigüedad se integraban en el término acidia, vide Agamben op. cit. p. 23 y ss.

⁹¹ Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990. p. 144.

⁹² En el Anexo gráfico 1.4 hemos incluido una reproducción.

⁹³ Benjamin, op. cit. p. 144.

⁹⁴ Tiene cara melancólica (N. del T. de la ed. esp.)

⁹⁵ Benjamin alude aquí a una vieja tradición.

⁹⁶ Benjamin, op. cit. p. 144.

la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe(n) a la voz de la revelación”⁹⁷. Una inmersión en el abismo que, en el caso del melancólico Victor le permite adivinar la muerte de Meinthe y en el de su no menos melancólico creador, como hemos visto, profetizar la de su padre.

Y como si quisiera completar el cuadro al modo de Durero, Modiano también nos pinta al perro dormido en cinco pasajes de esta novela. En el primer pasaje (VT 48, 49), el sueño del perro precede a la primera noche de amor de Yvonne y Victor, refugiados en la biblioteca de una mansión, donde se ha celebrado una fiesta que ha acabado convirtiéndose en una orgía. Previamente, camino de esa fiesta que da el productor de una película en la que ha actuado Yvonne, el perro, que va en la parte de atrás del coche, apoya la cabeza en la clavícula de Victor y su aliento le quema, como anunciando la pasión entre ambos. Y antes de que se apaguen las luces, el perro observa reprobatoriamente al productor que se ha emborrachado: “Le chien d’Yvonne, assis au bord de la terrasse dans une position de sphinx, suivait leur va-et-vient en tournant la tête de droite à gauche, de gauche à droite.”(VT 44).

En el segundo pasaje, el sueño del dogo alemán subraya la reiteración de los encuentros amorosos en L’Hermitage, el hotel donde vive Yvonne y al que ahora se ha trasladado Victor⁹⁸. En esa habitación el perro cumple con la función de vigilante nocturno de la pareja.

Toutes les deux ou trois heures, – régularité de métronome – il faisait le tour de la chambre, puis allait se recoucher. Avant de passer au salon, il s’arrêtait quelques minutes face à la fenêtre de notre chambre, s’asseyait, les oreilles dressées, suivant peut-être des yeux la progression de *l’Amiral-Guisand* à travers le lac ou contemplant le paysage. J’étais frappé par la discrétion triste de cet animal et ému de le surprendre dans sa fonction de veilleur (VT 74).

En el tercer y en el cuarto pasaje, las siestas del perro, ora a los pies del tío de Yvonne ora a los de Victor, acentúan la melancólica imagen familiar que tan feliz hace al joven y

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ El nombre del hotel, que va precedido de una referencia a “ce pays fuyant qu’on appelle la Suisse” (VT 13) y que se adivina al otro lado del lago, es un homenaje de Modiano a su admirado Rilke, que vivió una temporada en Villa l’Ermitage (Nyon) bajo la protección de la condesa bohemia Mary Dobrzensky. Vide Albert Roig. *Perro: Vida de Rainer María Rilke*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016. p.221 y foto 27.

anticipa su sueño americano⁹⁹ y la fantasía de formar una familia con Yvonne protegidos por una decena de dogos alemanes¹⁰⁰.

Je prévoyais pour bien plus tard un retour en Europe. Nous nous retirerions dans une région montagneuse – le Tessin ou l’Engadine. Nous habiterions un chalet immense, entouré d’un parc. Sur une étagère, les oscars d’Yvonne et mes diplômes de docteur *honoris causa* des universités de Yale et de Mexico. Nous aurions une dizaine de dogues allemands, chargés de déchiqeter les visiteurs éventuels et nous ne verrions jamais personne (VT 194).

Esa contribución de la figura del dogo a la representación de la familia había aparecido ya en la descripción de una fotografía “prise avenue d’Albigny, où Yvonne me tient par le bras. Le chien est à côté de nous, très grave. On dirait une photo de fiançailles” (VT 190). Lo que equivale a otorgarle al perro el papel de hijo, algo implícito en un pasaje anterior en el que la joven pareja para irse de fiesta deben salir de puntillas de la habitación sorteando al perro, que a la vuelta aulla con ladridos “plaintifs et réguliers” (VT 129) durante una hora y ellos ponen el tocadiscos a todo volumen para cubrir su voz. Luego le preparan la cena con los botes de conserva que almacenan y un calentador, esperando que después de comer se callara, como hacen los padres cuando a mitad noche dan el biberón a un bebé llorón.

Finalmente, en el quinto pasaje, la imagen del perro durmiendo en el sofá, mientras los jóvenes yacen en el suelo, resalta los momentos de mayor éxtasis de la pareja, encerrados, por decirlo con Marsé, con un solo juguete.

Decíamos unas líneas arriba que la caracterización del perro melancólico tenía en la imagen del perro suicida una extensión hiperbólica, es decir, en última instancia, retórica.

⁹⁹ “Où qu’elle soit – très loin j’imagine – se souvient-elle vaguement des projets et des rêves que j’échafaudais dans la chambre de l’Hermitage, pendant que nous préparions le repas du chien ? Se souvient-elle de l’Amérique ? [...]J’avais en effet sérieusement réfléchi sur le mariage de Marilyn Monroe et d’Arthur Miller, mariage entre une vraie Américaine sortie du plus profond de l’Amérique et un juif. Nous aurions un destin à peu près semblable, Yvonne et moi. Elle, petite Française du terroir qui serait d’ici quelques années une vedette de cinéma. Et moi, qui finirais par devenir un écrivain juif à très grosses lunettes d’écaille” (VT 193). El subrayado es nuestro.

¹⁰⁰ El narrador dice que para este periodo de su vida se inspiraba en Eric Marie Remarque y Paulette Godard (VT 194).

Y es que el suicidio canino es una construcción literaria con cierta tradición. Baste recordar lo que cuenta Virginia Woolf sobre Nerón, el perro de Thomas Carlyle y de su esposa, Jane Welsh Carlyle, en *Flush* (1933), la obra que le dedicó al cocker spaniel de la famosa poetisa Elisabeth Barrett, en la que asegura que el can de los Carlyle se arrojó desde la ventana del último piso con intención de suicidarse, algo que a *Flush* no le extrañó¹⁰¹. Pues bien, en una amplia nota,¹⁰² Woolf precisa que Nerón, un perrito cubano blanco, se arrojó en 1850 por la ventana de la biblioteca y se estrelló contra el suelo pero sobrevivió y que posiblemente, como creía la señora Carlyle, se cayera accidentalmente al perseguir unos pájaros. La autora de *Las olas* se inclina sin embargo por la tesis del suicidio y especula con la posibilidad de escribir un texto más amplio sobre la influencia ejercida en los perros por el espíritu, la filosofía y la poesía de cada época¹⁰³.

Obviamente Neumann, al igual que otros investigadores Nettelbeck y Hueston, no podía reparar en que el gran danés de Yvonne remite al chow-chow suicida de Louisa Colpeyn, porque su artículo es muy anterior a la autobiografía de Modiano en la que revela el abandono al que su madre tenía condenado al perro, algo que no se le ha escapado a Christine Jérusalem¹⁰⁴.

A nuestro juicio, esta conexión amplifica los ecos que la figura de Louisa Colpeyn tiene en los personajes de Betty Beaulieu y de Yvonne¹⁰⁵, las dos también actrices de carácter voluble y frívolo como la madre del escritor. Aunque, en cualquier caso se trata de resonancias menores que la que proyecta la madre del escritor en los personajes de la madre actriz en *Vestiaire de l'enfance* y en la *Petite Bijou*, para cuya construcción, como hemos visto, también recurre a la figura del perro. Aquí, en *Villa Triste*, la frivolidad de la actriz también es desvelada a través de la relación con el animal. Así, cuando Victor le

¹⁰¹ Virginia Woolf. *Flush*. Barcelona: Austral / Planeta, 1933, ed esp. 2015. p. 121.

¹⁰² *Ibidem* p.147-148.

¹⁰³ *Ibidem* p. 148-149. Sobre esta cuestión en la época victoriana, vide Jennifer Mcdonell. "À la lisière de l'humanité: chiens, affectueux et division des espèces dans l'Angleterre du XIX^e siècle." *Aux frontières de l'animal*. Eds. Annik Dubied et al. Genève: Librairie Droz, 2012. p. 119-141.

¹⁰⁴ Christine Jérusalem. "L'éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, Portrait of the Artist as a young Dog." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Paris: Cécile Defaut, 2009. p. 88-89.

¹⁰⁵ La conexión entre Betty e Yvonne, en última instancia, sería Corinne Luchaire, cuya primera transfiguración en un personaje de Modiano fue, como vimos, la Annie Muraille de *Les boulevards de ceintures*. Aquí deja una pista para el lector atento cuando Victor dice desde el presente de la narración que ha olvidado el apellido de Yvonne y solo recuerda quera muy suave francés esbozando una pequeña lista de posibles apellidos entre los que se encuentra el de Muraille. Lo que le conduce a esta melancólica reflexión: "Il suffit donc de douze ans pour oublier l'état civil des personnes qui ont compté dans votre vie" (VT 29).

pregunta a Yvonne por qué había escogido un perro de humor tan sombrío, ella le contesta que porque son más elegantes que los otros. Respuesta que no satisface a Victor, que se embarca en una inaudita reflexión, que, sin embargo, no interesará lo más mínimo a la actriz.

Aussitôt, j'ai pensé à la famille de Habsbourg qui avait compté dans ses rangs certains êtres délicats et hypocondriaques comme ce chien. On mettait cela au compte des mariages consanguins et on appelait son état dépressif la « mélancolie portugaise ».

-Ce chien ai-je dit souffre de la « mélancolie portugaise ». Mais elle n'a pas entendu (VT 34-35).

Cuando el narrador evoca su primer encuentro con Yvonne, no descarta que el perro haya hecho de alcahueta entre él y la joven, a la que ha descubierto en el hall de un gran hotel sentada en un sofá. Yvonne lleva unos zapatos blancos con tacones de aguja y parece esperar a alguien (VT 27). El dogo cumplirá con creces ese papel de intermediario entre los jóvenes que acabarán emparejados. Así inmediatamente dan un paseo en el que “le chien ouvrait la marche” (VT 28). Hablan de cosas sin importancia, Yvonne no le hace preguntas “mais le chien appuyait sa tête contre mon genou et m'observait” (VT 30). Luego, el perro sigue acompañando a la pareja y viaja en el descapotable de René Meinthe que les deja en el Casino (VT 32).

En cualquier caso, conviene advertir, que aunque nos centremos en la figura del perro, en la novela la melancolía no es privativa de este dogo alemán. Sino que antes bien impregna todos los espacios y atmósferas¹⁰⁶ de un relato que no por casualidad se llama *Villa Triste*. Título que proviene del nombre de la casa de Meinthe, en la que se quedan unos días los jóvenes protagonistas para, en su ausencia, tomarle unos recados telefónicos.

En effet, elle ne respirait pas la gaieté, cette villa. Non. Pourtant, j'ai d'abord estimé que le qualificatif « triste » lui convenait mal. Et puis, j'ai fini par

¹⁰⁶ Vgr. de manera premonitoria en la fiesta de celebración de la Copa a la elegancia, sonará “*L'amour, c'est comme un jour/ Ça s'en va, ça s'en va/ L'amour*” (VT 99), famosa canción que popularizara Charles Aznavour.

comprendre que Meinthe avait eu raison si l'on perçoit dans la sonorité du mot « triste » quelque chose de doux et de cristallin. Après avoir franchi le seuil de la villa, on était saisi d'une mélancolie limpide (VT 175-176).

Como acota Rabaté¹⁰⁷, la hermosa fórmula de “limpide mélancolie” es la que le da el color específico a esta villa con nombre poético. Un color que impregna todos los espacios y momentos de este periodo de la juventud de Victor Chmara. Pero además, en Modiano, la expresión villa triste, remite a su novela anterior y al, subjetivamente, eterno retorno del período de la Ocupación:

Le panier à salade stationne un peu plus haut, rue de Rivoli. Nous voilà sur les banquettes de bois, côte à côte. Il fait si noir que je ne peux pas me rendre compte du chemin que nous prenons. Rue des Saussaies ? Drancy ? La villa Triste ¹⁰⁸? En tout cas, je vous accompagnerai jusqu'au bout (BC 182).

De manera similar, esa melancolía límpida, que tras cruzar el umbral de Villa Triste embarga a Victor y a Yvonne, es análoga a la que respiran Lucien y France en la campaña al final de la película. Comparemos la atmósfera de ambos refugios:

On entrait dans une zone de calme et de silence. L'air était plus léger. On flottait (VT 176). C'était un après-midi paisible et ensoleillé. Les feuillages des arbres oscillaient doucement. [...] Je n'ai jamais connu par la suite de moments aussi pleins et aussi lents que ceux-là. L'opium, paraît-il, les procure. J'en doute (VT 179).

On aura l'impression d'être hors du temps, de l'Histoire (...), dans une sorte d'éternité (...). Ce final, serein, mélancolique, sera comme un point d'orgue, une note prolongée (LL 112).

¹⁰⁷ Op. cit. p. 227.

¹⁰⁸ Con el nombre popular de villa triste se conocían en Italia los lugares usados por los fascistas y las SS para torturar a sus prisioneros al final de la II Guerra Mundial, https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Triste

En cualquier caso, la mirada depresiva del perro y su aire indolente refuerzan siempre el tono melancólico de todo el relato, como podemos ver en los pasajes del concurso de elegancia en el que participa Yvonne, acompañada de Meinthe y del gran dogo.

A medida que se acerca el día de la competición, Yvonne está más crispada y le habla con dureza a su perro, cuya mirada se derrite ante ella con una misericordia que el narrador califica de “douce”, lo que aun refuerza más el aire melancólico del animal (VT 82). En uno de los ensayos, Meinthe frena el coche delante de Víctor, que sentado en una silla hace el papel de jurado y observa como Yvonne y el animal salen del automóvil. (VT 83). El narrador describe la indumentaria de Yvonne y de Meinthe para el concurso y melancólicamente dice de sí mismo “J’ai la mémoire des vêtements” (VT 84). Para a continuación añadir “Nous sommes sortis, Yvonne, Meinthe, le chien et moi¹⁰⁹, sous le soleil”. Siente esa “matinée de juillet comme je n’en ai plus connu depuis”. Le llega “Un vent léger agitait le grand drapeau fixé au sommet d’un mât, devant l’hôtel. Couleurs azur et or”. Y se pregunta: “À quel pays appartenaient-elles ?” (VT 84).

Es decir, que Modiano anticipa aquí la misma forma sintáctica de “mon frère et moi”, el sujeto desdoblado, que, utilizará luego en *Remise de peine*¹¹⁰ y en otros textos a los que nos referiremos a lo largo de nuestro trabajo. Y además, como se desprende del tono melancólico de todo el pasaje y de la referencia a la memoria, no es arriesgado deducir que detrás de la pregunta retórica sobre el país al que pertenecía esa bandera se esconde el país de la infancia¹¹¹, cuya bandera ha agitado el viento ligero de la nostalgia.

Llegado el gran día del concurso, la mirada melancólica del dogo primero anticipa el nerviosismo de los personajes mientras esperan que comience la prueba. (VT85). Luego, durante el concurso, esa melancolía del perro se extiende a sus movimientos indolentes. (VT 90-91). Finalmente, Yvonne triunfa y en la crónica del concurso, la prensa local se hace eco de la presencia de un dogo impresionante y publica una gran fotografía de los

¹⁰⁹ El subrayado es nuestro.

¹¹⁰ Anne-Yvonne Julien. "Du statut du souvenir hereux dans les romans de Modiano, Vila Triste (1975), Remise de Peine (1988), Fleurs de ruine (1991)." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 229.

¹¹¹ ""On est de son enfance comme on est d'un pays". Patrick Modiano aurait pu reprendre à son compte ce mot de Saint-Exupéry. (...) "Son enfance, c'est la clef de Patrick, assure Dominique Modiano, sa femme. Pour lui, c'est le paradis perdu, l'âge d'or, un monde d'hier à la Zweig. Plus il est plongé dans le monde réel, plus il a été pris par le vertige du vide"", Assouline, op. cit. p. 36.

ganadores acompañados de Victor, que describe la imagen. Tras la ekphrasis, el narrador hace un comentario ligeramente irónico, pero sobre todo profundamente melancólico.

Cette photo, je l'ai gardée sur moi pendant de nombreuses années avant de la ranger parmi d'autres souvenirs, et, un soir où je la regardais avec mélancolie¹¹², je n'ai pu m'empêcher d'écrire en travers, au crayon rouge : « Les rois d'un jour. » (VT 118).

Otra de las funciones que cumple el dogo Oswald en *Villa Triste* es la de “explorador”, como el labrador Raymond en *Un cirque passe*; y también, la de intermediador, aspecto este último del que ya hemos visto su hipérbole en el papel de “alcahuete” entre los jóvenes. En efecto, ya desde los primeros paseos por los jardines del Casino, el perro avanza por delante de Yvonne y de Victor dibujando movimientos de caballo de doma. (VT 35). Y cuando salen del hotel, camino de casa del tío de Yvonne con el perro, este vuelve a componer esas figuras de ballet equino, algo que solía hacer cuando salían a horas que no eran habituales para el animal (VT 134). De manera paradójica, cuando se acercan hacia el garaje del tío, que está en las afueras y Victor se hace cábalas, diciéndose asimismo que, a pesar de que por esa carretera pasen pesados camiones, estaría encantado de vivir allí con Yvonne, la figura del perro actúa como contraste (VT 135). El mismo mecanismo de contraste se opera entre la figura altiva del perro e Yvonne que para adaptarse al barrio se quita los guantes (VT 137).

Al final de la velada, el tío se queda dormido y los jóvenes se levantan. “Le chien nous a lancé un regard sournois, s'est levé à son tour et nous a suivis” (VT 154). El carrillón lanza entonces un sonido incoherente y brutal : “Le chien, terrorisé, a gravi l'escalier et il nous a attendus au sommet de celui-ci” (VT 154). Yvonne se sienta en el somier, que es lo único que queda de la cama y antes de empezar a desnudarse, el perro que se había aposentado en una vieja alfombra, discretamente, “s'est levé au bout d'un instant et a quitté la chambre” (VT 154). A media noche, Yvonne aparece en el inmenso y oscuro garaje del tío, donde se encuentra Victor, que se ha reunido allí un rato antes con él. Va

¹¹² El subrayado es nuestro.

acompañada por el perro que, como un auténtico explorador, avanza desbrozando el camino.

J'ai reconnu la silhouette d'Yvonne, ses cheveux roux qui lui tombaient jusqu'au creux des reins lorsqu'elle ne les coiffait pas. D'où nous étions, elle paraissait minuscule, une lilliputienne. Le chien lui arrivait à hauteur de poitrine. Je n'oublierai jamais la vision de cette petite fille et de ce molosse qui marchaient vers nous, et reprenaient peu à peu leurs véritables proportions. [...] Nous ne la quittions pas des yeux, à mesure qu'elle traversait le hangar. Le chien marchait en éclaireur (VT 164).

Y mientras Victor, aunque lo desea fervientemente, no se decide a pedirle al tío la mano de Yvonne, el perro les observa (VT 166). En el último capítulo de la novela, poco antes de que Victor se diga que aún le quedan muchos detalles que ultimar para emprender el viaje a América, como el visado del perro, el dogo sigue sus evoluciones mientras prepara el equipaje (VT 203). Luego él y el perro se miran fijamente a los ojos durante un largo rato.

Je n'avais plus la force de fermer ces valises et je me suis écroulé sur une chaise. Le chien avait posé son menton au bord du canapé et m'observait par en dessous. Nous nous sommes fixés longtemps l'un et l'autre dans le blanc des yeux. (VT 203).

Y a partir de ese cruce de miradas, Modiano consigue transmitirle al lector la impresión de que la historia de la pareja va a dar un vuelco definitivo.

A lo largo de este capítulo, hemos hecho un repaso por las figuras animales en *Lacombe Lucien* y *Villa Triste*. En el análisis de ambas obras hemos podido diferenciar distintas representaciones animales. Por un lado, en el film aparecen animales que simbolizan la inocencia: el petirrojo, la tórtola, e incluso el gran danés abatido; y animales que aluden a la condición humana: el caballo, los corderos, los conejos y las gallinas. Por otro lado, en la novela hemos examinado la utilización de la figura animal en la descripción de personajes humanos: el hombre con cara de perro triste y la mujer de rostro caballuno. También hemos tratado de profundizar en el sentido del perro centinela: protector, espejo de la tristeza, rastreador de la identidad, conector entre vivos y muertos... Pero sobre

todo, hemos puesto de relieve cómo en ambas obras se configura el retrato del perro melancólico, auténtico “voyeur d’ombres” que, por decirlo con Benjamin, extrae toda su sabiduría de la inmersión en el abismo del pasado, para proyectarla, y en eso reside el arte de Modiano, añadimos nosotros, hacia un futuro tan incierto como difuso.



Fotograma de *Le parfum d'Yvonne* (Patrice Leconte, 1994), adaptación cinematográfica de *Villa Triste*.

6. Livret de chenil, análisis de *Livret de famille*

El objetivo de este capítulo es analizar los usos metafóricos y simbólicos de los perros y otros animales en *Livret de famille*¹, libro que, por un lado, recoge como ninguna otra obra de Patrick Modiano el conjunto y la variedad de estos usos metafóricos; y que, por otro lado, marca el gran giro autoficcional en su obra.

Pero antes de adentrarnos en el análisis, conviene reparar en la asimilación del documento del libro de familia con el pedigrí, establecida ya desde el principio de la narración:

Je descendis les escaliers de l'hôpital en feuilletant un petit cahier à couverture de cuir rouge, le: « Livret de Famille ». Ce titre m'inspirait un intérêt respectueux comme celui que j'éprouve pour tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigrees... (LF 9-10).

Una asimilación entre el documento civil y la credencial canina sobre la que el autor volverá, casi veinte años después, en *Du plus loin de l'oubli*² recurriendo igualmente al mecanismo de la autoficción al hacer referencia a la fecha de su nacimiento:

J'étais né pendant l'été de dix-neuf cent quarante-cinq [...]. Heureusement j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance, comme les chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de leur maître... (DPLO 148-149).

Esta asimilación por la vía documental entre el Libro de familia, los árboles genealógicos y el pedigrí –y también, entre la partida de nacimiento y la chapa de identificación canina– responde obviamente a la necesidad de conjurar el fantasma del bastardo. Un fantasma que se expresa abiertamente, sin el manto protector de la ficción, en el primer párrafo de su autobiografía: “je ne me suis jamais senti un fils légitime et en encore moins un héritier” (UP 9). A la luz de los estudios de teoría de la novela de Marthe Robert, tanto Roux como Gellings³, han explicado cómo la literatura de Modiano prolonga en muchos pasajes la reacción que Freud denomina la “novela familiar”, un punto clave en la

¹ Patrick Modiano. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977. LF.

² Patrick Modiano. *Du plus loin de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1996, Folio 2010. DPLO.

³ Vide Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 219-222; Paul Gellings. *Poésie et mythe dans l'oeuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009. p. 79-82; y Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1981.

edificación del psiquismo, en el que el niño en una situación de crisis, hacia la edad de los cinco años, puede inventar una parentela de sustitución de un familiar que supuestamente no lo es y soñar con un tercero ausente poniendo en escena otra familia siguiendo el modelo del bastardo y del niño perdido, por lo demás dos figuras tradicionales de los cuentos de hadas. Según Marthe Robert, los novelistas no hacen sino prolongar, de mayores, este proceso de ficcionalización de la realidad, reprimida en el periodo de latencia y utilizada inconscientemente en la creación literaria. Sin embargo, la asimilación entre unos y otros documentos no se agota en el tema del bastardo o del niño perdido, ni siquiera en una más amplia búsqueda de un estado civil⁴, sino que apela también a la hermandad entre el hombre y el perro, el más civilizado de los animales.

Para nuestro análisis de *Livret de famille*, encuadraremos cada una de las referencias a los animales que aparecen en la obra en una serie de oposiciones binarias, tanto formales como temáticas, siguiendo la metodología establecida por el profesor Alan Morris⁵ para el conjunto de la obra modianesca. Unas oposiciones binarias, que muy bien supo anticipar Daniel Parrochia –al que sorprendentemente Morris no cita– en su espléndido ensayo filosófico sobre la obra de Modiano, en el que distingue tres tipos de dialéctica en su narrativa⁶.

En cualquier caso, Morris, sobre la base de un extenso corpus extraído de la obra de Modiano, ofrece una serie de ejemplos de sus textos que le permiten establecer una amplia lista no cerrada de oposiciones binarias que recorren los textos del escritor⁷: presente/pasado, rememoración/olvido, construcción/destrucción, asociación/disociación, modernismo/ clasicismo, fijeza/deriva, integración/marginación, inocencia/culpabilidad, positivo/negativo, verdad/mentira, claro/oscuro, certeza/misterio, presencia/ausencia, vida/muerte... Para nuestro análisis englobaremos las distintas referencias animales en cinco antinomias: semejanza/diferencia, víctimas/verdugos, memoria/olvido, acogimiento/abandono y finalmente, identidad/alteridad, una dialéctica que, como el propio Morris señala respecto al conjunto de la obra de Modiano, es la

⁴ Thierry Laurent. "La quête d'un état civil." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 165-175.

⁵ Alan Morris. *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000. Morris usa la expresión tendencias bipolares, pero aunque no lo haga en un sentido psiquiátrico se puede prestar a alguna confusión, por lo que preferimos utilizar "oposiciones binarias" o "antinomias".

⁶ Daniel Parrochia. *Ontologie fantôme: essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*. La Versanne: Encre Marine, 1996. p. 94-97.

⁷ Morris, op. cit. p. 11.

oposición principal que engloba y determina a todas aquellas que le acompañan. En cualquier caso, conviene advertir, como hace el propio Morris⁸, que esta concepción binaria de la lectura de los diferentes textos de Modiano, que supone tensiones, se entrecruza formando nuevas discordancias que se tejen entre sí y dan coherencia y se armonizan en una relación de conflicto/unidad, encabalgándose pasajes, personajes y situaciones, rompiendo los compartimentos estancos entre unas obras y otras, de manera que más que terminar por la palabra “fin”, invitan a un “À suivre”.

6.1 Semejanza/diferencia

Los seres humanos y los animales son semejantes y diferentes. Así, Henri Marignan, que llegó a frecuentar a la Cagoule y a las Brigadas Internacionales⁹, es mitad *briard*, mitad *beauceron*¹⁰ y tiene una mirada que traicionaba un deterioro interior (LF 34). El productor con el que huye la madre del narrador tiene cara de comadreja pero sus ojos tienen un óvalo magnífico. (LF 43). El duque, que es un fiero cazador, tiene cabeza de “bull-terrier, avec son nez trop court et retroussé, ses gros yeux clairs et ses bajoues” (LF 69). El pabellón de caza está presidido por una cabeza de jabalí disecada “qui souriait de ses lèvres humaines” (LF 70). Un policía es descrito como “un blond à tête de mouton et coiffure à crans” (LF 76). Gerbauld, ahora radiofonista, pero que durante la Ocupación fue gestapista y que interrogó a su padre, aparece en sueños primero y luego en la realidad con boca de batracio (LF 106 y 120). Y el amigo del taxista que les lleva por Niza es “un brun à tête de bélier”, que tiene más o menos la misma edad que el narrador y que, como él, se llama Patrick posiblemente, apunta el narrador, por la llegada de los soldados anglosajones y la apertura de los primeros bares americanos: “L’année 1945 était toute entière dans les deux syllabes de “Patrick” (LF 179). Una percepción que remite al binomio identidad/alteridad del que hablaremos más adelante.

6.2 Víctimas/verdugos

En determinadas situaciones, los perros, que como vimos simbolizaban a las víctimas del Holocausto (LPE 158), representan también a los verdugos nazis. Así cuando el narrador

⁸ LF 11-12.

⁹ Otra bipolaridad, fascistas y comunistas.

¹⁰ Dos razas de perros pastores, considerados “primos”.

de *Livret de Famille*) va con su padre a una cacería en el centro de Francia, los organizadores, a los que califica de asesinos, le dan un libro para que se lo empolle, *La Chasse a Courre*, (LF 62) cuyo título coincide con la obra del escritor judío Maurice Sachs, homosexual y colaboracionista, que a pesar de ello, tras una persecución de los nazis, murió devorado por los perros en una llanura de Pomerania¹¹. El narrador, que teme que los perros de la cacería le descuarticen a él y a su padre, fabula con la idea de matar a alguno de los cazadores lo que supondría “Alors tous les autres arriveraient avec leurs chiens et leurs piqueurs, et bien qu’on se trouvât au cœur de la France, en Sologne, ce serait comme à Varsovie.” (LF 71)¹². De modo que a la dualidad víctimas/verdugos se le añade la de pasado/presente, que como tantas obras de Modiano aparece como eterno retorno. Además, el tema de la caza remite al padre en el papel de víctima. Como de manera más explícita aparecerá en *Fleurs de ruine* (1991).

Le marquis était l’un des maîtres d’équipage d’un rallye de chasse à courre qui « découplait » – j’avais surpris ce terme dans leur bouche – en forêt de Vierzon (FR 131). Le monde auquel appartenaient ces gens réveillait des souvenirs d’enfance : c’était le monde de mon père. Marquis et chevaliers d’industrie. Gentilshommes de fortune. Gibier de correctionnelle (FR 134).

Y sin apenas margen para la ficción, un año después, el escritor recurrirá al mismo tropo cinegético en *Un cirque passe* (1992).

Mon père m'avait paru brusquement vieilli et las, comme quelqu'un qui, depuis trop longtemps, joue « au chat et à la souris » et qui est sur le point de se rendre. Le seul livre qu'il avait emporté pour ce voyage, s'appelait *La Chasse à courre*. Il me l'avait recommandé à plusieurs reprises, car l'auteur y faisait allusion à notre appartement ou il avait habité vingt ans auparavant. Quelle drôle de coïncidence...

¹¹ Historia real de la que ya se hizo eco en *La Place de l'Étoile*: “ Qui aurait pu penser que ce charmant jeune homme 1925 se ferait dévorer, vingt ans après, par des chiens, dans une plaine de Poméranie ?” (LPE 30). Sobre ella volverá en *Un pedigree*. Por lo demás, en la historia de Maurice Sachs, tal como la declina en LPE, confluye una complicada gama de oposiciones como la de ficción/realidad y la de judaísmo/colaboración.

¹² Sobre la correspondencia entre este pasaje en que la cacería de Sologne es vivida por el hijo como una repetición de la angustia y el miedo paterno durante la Ocupación, vide Roux, op. cit. p. 307-311.

La vie de mon père, à certaines périodes, n'avait-elle pas ressemblé à une chasse à courre dont il aurait été le gibier ? (UCP 20)¹³.

Por lo demás, el tema de la caza ya había sido utilizado de manera ambivalente en 1938 por V.H. Auden en el libreto para el poema sinfónico de Benjamin Britten *Our Hunting Fathers*, en el que en un primer grado presenta la caza como un homenaje a los animales pero también como una sátira política sobre la persecución de los judíos en Europa¹⁴.

En otro pasaje de *Livret de famille*, el director de cine George Rollner, que, no por casualidad, está enfermo como un perro y que no deja de ser otra figura paterna, le pide al narrador –que hace sus pinitos como guionista– que como sea introduzca una frase en el guión: “On peut être juif et être un as de l’aviation, Monsieur...” (LF 90).

Y también las víctimas, como en cierta medida lo fueron sus padres, pueden estar representadas por animales: “Lui et ma mère étaient deux déracinés, sans la moindre attache d’aucune sorte, deux papillons dans cette nuit du Paris de l’Occupation où l’on passait de la lumière à l’ombre ” (LF 174). El motivo petrarquista de la mariposa y la lámpara aparece en otras obras del escritor como *Une jeunesse* (1981), *Dans le café de la jeunesse perdu* (2007) y *L’herbe des nuits* (2012), como explica el profesor Javier Aparicio Mayeu en una de sus notas a esta última obra, la primera edición crítica de una novela de Modiano¹⁵.

Además, el binomio luz/sombra en la lengua francesa tiene una expresión, “entre chien et loup”, en alusión a ese período en que el claroscuro no permite distinguir uno del otro y que ha sido frecuentemente utilizado para referirse al período de la Ocupación en el que la colaboración entre la población civil y los ocupantes fue mayor de lo que la historia oficial contó tras la Liberación. Pues bien, cuando Koromindé, antiguo amigo del padre del protagonista de *Livret de famille*, le dice al joven que en la zona de garajes y hangares en la que se encuentran ahora estuvo con su padre tras la Liberación, el narrador añade

¹³ El párrafo es una analépsis que el narrador inserta un pasaje en el que el joven protagonista aporta un dato autobiográfico clave: “Mon père était parti en Suisse pour y finir sa vie”(UCP 14).

¹⁴ Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011. p.72.

¹⁵ Javier Aparicio Mayeu. "Introducción y notas." *Patrick Modiano, La hierba de las noches, edición crítica*. Madrid: Cátedra, 2015. p. 125, n. 50.

el detalle de que había un perro lobo tumbado en la acera durmiendo (*LF* 22), en una alusión a la latencia de la Ocupación¹⁶.

6.3 Memoria/olvido

Otro juego de luces y sombras lo aportan los proyectores del *bateau-mouche* cuando sus ráfagas iluminan la fachada del viejo domicilio familiar al que el narrador ha vuelto y le evocan el pasado. Los muros se llenan bruscamente de manchas y de trezados que giran y se pierden en el techo. Las luces proyectadas le llevan al recuerdo de Rudy:

Dans cette même chambre, il y a vingt ans, c'étaient les mêmes ombres fugitives et familières qui nous captivaient mon frère et moi¹⁷, quand nous éteignons la lumière au passage de ce même bateau-mouche (*LF* 175).

La memoria no es un museo, es activa y movediza, frágil como el celuloide de una película que se puede romper¹⁸. Como las sombras que proyecta el barco en la habitación de infancia, la memoria es fugitiva, intermitente, como esas luces del *bateau-mouche*. Eterno retorno físico y mental que remite a la antinomia memoria/olvido y que también jugando con las luces aparecerá en *Voyage de noce*.

Depuis longtemps déjà [...] l'été est une saison qui provoque chez moi une sensation de vide et d'absence et me ramène au passé. Est-ce la lumière trop brutale, le silence des rues, ces contrastes d'ombre et de soleil couchant, l'autre soir, sur les façades des immeubles du boulevard Sault ? Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression¹⁹ (*VN* 26).

No es cuestión, aquí y ahora de multiplicar los ejemplos de las intermitencias de la memoria en la obra de Modiano que simbolizan esas luces del *bateau-mouche*, pues es precisamente en un libro con ese título, *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*,

¹⁶ El pasaje ha sido objeto de un interesante análisis sobre los recuerdos imaginarios y su papel en la elaboración de la posmemoria. Vide Johnnie Gratton. "*Livret de famille* (1977): Jeux et enjeux du récit incertain." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

¹⁷ El subrayado es nuestro, una vez más el sujeto desdoblado cuando el narrador habla de Rudy.

¹⁸ "Elles me sont utiles, ces notes, pour donner un peu de cohérence aux images qui tressautent au point que la pellicule du film risque de se casser" (*HN* 21).

¹⁹ Modiano recurre al fenómeno de la sobreimpresión muchas veces en otras novelas como *Vestiaire de l'enfance*, *Fleurs de ruine*, *Chien de printemps* o *L'herbe de nuits*. Aparicio Maydeu, explica que para Modiano "no se trata tanto de una reconstrucción del pasado (de aquella búsqueda del tiempo perdido de Proust) sino, en efecto, de una sobreimpresión, de una sobreposición de estratos temporales que permita sentir de forma simultánea que pretérito y presente mutua y constantemente trezados, op cit. p. 180, n. 104.

donde se ha reunido la más completa colección de estudios sobre su obra. Y a modo de síntesis nos limitaremos a citar a la directora de la obra cuando explica que Modiano opera “sur la matière textuelle, pour que l’intermittence, cet indice de moins, soit aussi un indice de lien, de l’interconnexion de mémoires”²⁰.

*

En *Livret de famille*, el escritor también utiliza a los animales para describir el tránsito del olvido a la memoria. Como en el caso de la madre de Denise, que es una variación de la madre del narrador, apenas hay memoria, tan solo su imagen de amazona de los caballos de feria del famoso cabaré Le Tabarin, que, al son de la *Invitación al vals* de Weber, daba vueltas con la melena al aire y el torso desnudo, lo cual en su doble circularidad (el tiovivo y el vals) es otro eterno retorno. Pero los animales también pueden ser el reflejo del olvido en el que con la muerte caen millones de seres humanos. Frente a ese olvido, el escritor reacciona y reivindica su trabajo: “Je me souviens de tout. Je décolle les affiches placardées par couches successives depuis cinquante ans pour retrouver les lambeaux de plus anciennes” (*LF* 179). Una imagen, que como ya vimos en el capítulo 2.1, apela a la elaboración de la posmemoria, pero también al bricolage literario, que Gérard Genette, siguiendo al Jorge Luis Borges de *Pierre Menard autor del Quijote*,²¹ llama palimpsestos²². Tal vez, nos permitimos añadir acotando a Borges, porque “quizá la historia universal [también de la literatura] es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”²³.

En *L’herbe de nuits* Modiano ha bromeado sobre la copia literaria. Y así al final de la novela, ante la desazón del joven escritor que ha perdido su manuscrito, su compañera le hace una singular proposición :

« Ne te casse pas la tête, Jean. On finira bien par retrouver ton manuscrit. » Et elle a ajouté que je me donnais vraiment beaucoup de mal pour rien. Il suffisait de fouiller dans les boîtes des bouquinistes et de choisir l’un de ces vieux romans dont les rares lecteurs étaient morts depuis longtemps et dont les vivants ne

²⁰ Anne-Yvonne Julien. "Avant-propos." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 23.

²¹ Gérard Genette. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. p. 556; cfr. *Ibidem* p.29, 359-364, 449-450, 523, 548-549, 554-559.

²² Jorge Luis Borges. *Pierre Menard, autor del Quijote*. I Vol. Buenos Aires: Emecé, 1939, OC 1989. p. 450.

²³ Jorge Luis Borges. *La esfera de Pascal*. I Vol. Buenos Aires: Emecé, 1953, OC 1989. p. 638.

soupçonnaient plus l'existence. Et de le recopier. À la main. Et de dire que l'on en était l'auteur (HN 176).

La humorada no se le ha escapado a Javier Aparicio Maydeu, quien asegura que con esta ironía Modiano sugiere que “tal vez haya que entender el plagio como una de las bellas artes”²⁴. En el mismo sentido, reseña un pasaje de *Vestiaire de l'enfance* (1989), en el que encuentra resonancias borgianas y/o de Bartleby²⁵. Este deseo de “ne plus écrire, mais recopier” (VE 71) también ha sido relacionado con la voluntad de registrar lo real, una aspiración que Modiano habría conseguido con *Dora Bruder* (1997)²⁶. En esta línea, conviene recordar un artículo de 1994, en el que Modiano, tras deshacerse en alabanzas hacia Serge Klarsfeld, que había publicado junto a su esposa Beate el *Mémorial de la déportation des Juifs de France* (1978), expresa el malestar que le causa su lectura porque le hace dudar de la validez de toda la literatura: “Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c' était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait”²⁷. Ese deber de memoria, Modiano ya lo había proclamado explícitamente en su segunda obra: “Si je n'écrivais pas leur nom, [...] il n'y aurait aucune trace de leur séjour en ce monde”²⁸. Por lo demás, las informaciones suministradas por Klarsfeld a Modiano, a partir de la publicación del artículo de 1994, fueron claves en la escritura de *Dora Bruder*, como queda reflejado en la correspondencia entre ambos publicada en el citado cuaderno de L'Herne. Y sin embargo, Modiano no mencionará al abogado en ningún pasaje de *Dora Bruder*²⁹.

En cualquier caso, lo que importa ahora destacar es que ese motivo de la lista memorial Modiano lo anticipa en *Livret de famille* en clave canina. Así para el director de la perrera de Auteuil, dice el narrador, es un tormento pensar en los miles de perros muertos en el anonimato total sin que hubieran dejado la menor traza. El pasaje merece ser citado en extenso:

²⁴ Aparicio Mayeu op. cit p. 261, nota 169.

²⁵ Ibídem p. n. 141 in fine, p. 224-225

²⁶ Catherine Douzou. "Du blanc de la mémoire aux blancs du texte." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p.303.

²⁷ Patrick Modiano. "Avec Klarsfeld, contre l'oubli." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012, Libération 2/11/1994) p.176.

²⁸ Patrick Modiano. *La ronde de nuit*. Paris: Gallimard, 1969, Folio 2001. p. 83.

²⁹ Además de la correspondencia entre ambos publicada en *Le Cahier de l'Herne* cit., vide la publicada en Klarsfeld Beate / Klarsfeld Serge. *Mémoires*. Paris: Flammarion, 2015. p. 628-629, y un breve comentario en el que, junto a su reconocimiento literario, dejan constancia de que su amistad finalizó en 1997, el año de publicación de *Dora Bruder*.

Le directeur du chenil, un homme sensible, conservait depuis quarante ans les copies des pedigrees et une petite photo d'identité de tous les chiens qu'il avait vendus. Il m'a fait visiter ses archives qui occupaient une grande salle et il a retrouvé le pedigree et la photo du labrador. Celui-ci était né dans un élevage de Saint-Lô, en 1938, et les noms de ses parents et de ses quatre grands-parents étaient mentionnés. Le directeur du chenil m'a donné un duplicata du pedigree et un double de la photographie. Nous avons eu une longue conversation. Il rêvait de créer un fichier central où tous les chiens seraient répertoriés à leur naissance. Il aurait aussi voulu collecter tous les documents – photos, films de long métrage ou d'amateurs, témoignages écrits ou oraux – se rapportant à des chiens disparus. Son tourment à lui, c'était de penser à tous ces milliers et ces milliers de chiens morts dans l'anonymat total et sans qu'ils eussent laissé la moindre trace. J'ai collé le pedigree et la photo du labrador sur le cahier à dessin, parmi les autres pièces relatives à Harry Dressel. Peu à peu, je commençais à rédiger mon livre, par fragments. (LF 154).

La identificación del proyecto del director del criadero de Auteuil con el “deber de memoria” y el trabajo del escritor es evidente, metafórica la labor de los investigadores y museógrafos de la Soah, o como hemos visto la que hará el propio Modiano en *Dora Bruder*, a la que volveremos en el capítulo 9. El mismo símil aparecerá en *Une jeunesse*³⁰ y cambiando los perros por caballos, en *Quartier perdu* (QP 146) y *Memory lane* (ML 36).

*

Pero los animales también pueden estar insertados en un hilo narrativo, que como el de Ariadna, le permite al narrador de *Livret de famille* moverse en el laberinto de la memoria familiar. Al menos esa es la imagen que sugiere la vieja amiga de sus padres Flo Nardus con la que se cita en un destartalado hotel de Túnez y a la que encuentra tallando en vidrio pequeños animales (reptiles, peces, pájaros) que luego va insertando en un hilo metálico (LF 172). Aunque la memoria, además de redención, es castigo: “Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr par exemple d'avoir vécu dans

³⁰ Como vimos en el capítulo 3, en *Une jeunesse*, p. 172, aparece un antiguo pintor al que le hubiera gustado hacer un álbum con las fotos de todos los perros que ha tenido a lo largo de su vida.

le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique. ” (LF 96). Y si nada turba el sueño de su hija es porque “ Elle n'avait pas encore de mémoire. ” (LF 179)

6.4 Acogimiento/abandono

La primera referencia al abandono y al acogimiento es su episodio de la caza del zorro, cuando el narrador dice que teme que su padre le abandone en la finca de Sologne, porque, escribirá años más tarde, tiene miedo de que “ces tueurs m'entraînent dans leur chasse à courre” (UP 90). Aunque es más significativa su larga estancia, sin sus padres y con Rudy su hermano pequeño, en Biarritz, donde tras ser atropellado fue recogido por unas monjas que le aplicaron éter (LF 95) por lo que siempre asocia ese olor al sufrimiento que se borra, “mémoire et oubli” (UP 34). Otro atropello real, el de su perra Peggy (UP 108) será objeto de distintas variaciones que, como veremos, conectan con la muerte del pequeño Rudy y con su temor a ser asesinado por su padre.

Sin embargo es el capítulo dedicado a Denise, la hija de Harry Dressel, el que mejor refleja el papel del perro en esta oposición acogimiento/abandono que también podría plantearse como búsqueda/fuga como hace Morris para analizar otros aspectos de la obra de Modiano. Harry Dressel, que en la novela anterior, aparece episódicamente (VT 43) como uno de los actores de la película en la que ha participado Yvonne, es aquí un artista de cabaret desaparecido en Egipto en 1951³¹. En esta historia hay una transpolación del narrador que la escribe (y que se ofrece a escribir la historia del padre que busca Denise) con la propia Denise que reproduce algunos de los sentimientos de Modiano³². La madre hace tiempo que abandonó a padre e hija. París está siendo bombardeado. El padre está trabajando, la niña está al cuidado de una niñera flamenca (como la madre de Modiano):

³¹ Sobre las fluctuaciones de los nombres en Modiano, vide Edith Perry. "L'instabilité onomastique dans le roman modianien." *Onomastique romanesque*. Ed. Yves Baudelle. Paris: L'Harmattan, 2008. p. 101-114.

³² Tanto en lo que respecta a la figura del padre: dice del padre de Denise “comme j'ai souffert à cause de vous...Mais je ne vous en veux pas ” (LF 156) y del suyo propio, “ Je ne lui en voulais pas et, d'ailleurs je ne lui en ai jamais voulu ” (UP 119). Como de la madre: la de Denise la abandona a los tres años (LF 148) y la de Modiano, cuya trayectoria vital ya hemos examinado en el capítulo 2.

“Dressel avait eu un chien. Denise se souvenait de ce labrador nommé Mektoub³³. Une nuit, quand les sirènes de la Défense passive se mirent à hurler, ils descendirent à la cave, la Flamande, Denise et le chien.[...] Il s’agissait sans doute du bombardement de la gare de La Chapelle. Denise se serrait contre le chien et il lui léchait la joue. Cette langue râpeuse calmait sa peur de petite fille ” (*LF* 153-154). El animal es aquí el sustituto del padre, el que acompaña, acaricia y tranquiliza a la pequeña. Pero además, la raza del perro, como ningún detalle en la precisa escritura de Modiano deja de tener peso semántico y valor intertextual, porque precisamente será esa la raza que tendrá Choura, el perro antropomórfico creado por Patrick y Zina Modiano. El perro simboliza hasta tal punto el orden familiar que cuando habla del futuro con Denise dice que comprarán un perro (*LF* 155)³⁴.

La oposición acogimiento/abandono vuelve a aparecer cuando el biógrafo de Dressel averigua que el labrador procede de un criadero de Saint-Lôt (*LF* 154), ciudad en la que posteriormente situará a un veterinario (*UJ* 167-174) y en la que el Modiano adolescente fue acogido por una antigua niñera y su marido veterinario de caballos, una de las muchas veces que estuvo a la deriva (*UP* 94). Dice que eran su único recurso y los nombra como José y Henri B. *Livret de famille* está dedicado, como todas sus obras anteriores a Rudy y además a José y Henri Bozo. Un cruce de historias que remite a otra antinomia que atraviesa toda la escritura de Modiano: realidad/ficción, que a su vez abre la crucial oposición identidad/alteridad.

Por lo demás, el capítulo dedicado a Harry Dressel ilustra muy bien cómo elabora la autoficción Patrick Modiano. Así, para obtener más información sobre el padre de Denise, el narrador publica la foto de Dressel en la sección de Búsquedas de dos periódicos neerlandeses. Y en las páginas de anuncios por palabras de un gran rotativo parisense inserta uno, en el que se ruega que quien pueda facilitar detalles sobre la vida del artista de variedades Harry Dressel telefonee urgentemente al señor P. Modiano al número Malakoff 10-28. El resultado de las pesquisas no le proporciona mucha información, lo que no arredra al escritor en ciernes:

³³ Nombre que en árabe quiere decir “lo que está escrito”, en un sentido próximo al fatum griego y que coincide que con el que le había puesto uno de los personajes de *Les boulevards de ceinture* a una villa expoliada.

³⁴ Como ya destacamos en el capítulo anterior, el narrador de *Villa Triste* imagina su futuro con Yvonne en una casa con una docena de dogos alemanes (*VT* 194).

[...] Mon dossier était bien mince, mais je comptais laisser aller mon imagination. Elle m'aiderait à retrouver le vrai Dressel. Il suffisait, et je parviendrais à restituer le reste, comme l'archéologue qui, en présence d'une statue aux trois quarts mutilée, la recompose intégralement dans sa tête (*LF* 155).

6.5 Identidad/alteridad.

Toda la crítica literaria y la literatura académica han coincidido en destacar que, de las preocupaciones de Patrick Modiano, la fundamental es sin duda la identidad. Examinando la cuestión en el objeto de esta investigación hay que recordar que, en la misma medida que personas y animales son semejantes y diferentes, Modiano confiesa que un pedigrí le inspira el mismo interés respetuoso que un libro de familia (*LF* 10), lo que supone un juego especular de identificación/ oposición que hace que, por un lado, su autoficción lleve el título del documento de filiación humano y por otro, su autobiografía, el del documento animal.

Ese respeto se manifiesta cuando dice que la hija que acaba de inscribir será nuestro delegado en el futuro y que había obtenido a la primera el bien misterioso que se había sustraído entre nosotros: un estado civil (*LF* 21). El “bien misterioso del estado civil” forma parte de la propia identidad y también de la familiar, como ya vimos en este pasaje de su autobiografía: “Que l'on me pardonne tous ces noms qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballottés, si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelque balises...” (*UP* 13).

Esa búsqueda de la identidad y su reflejo canino, como tendremos ocasión de examinar, se proyecta en la esposa del escritor y su obra *Peau de Caniche*. Y se extiende a los judíos y en general a todos los personajes que, como perros perdidos sin collar, deambulan por su mundo³⁵. Pero sobre todo, como vimos en la evocación del contrato con Gaston Gallimard³⁶, en la propia escritura. De ahí su afecto por el director de la perrera, que no

³⁵ La expresión perros perdidos la usa no solo para referirse a los niños abandonados, sino también a los jóvenes sin brújula, vgr. *CJP* (19). La búsqueda de identidad del narrador en *LF* se extiende a cinco de sus personajes.

³⁶ Vide supra capítulo 4.

sólo guarda la foto del labrador sino también su pedigrí, en el que se mencionan los cuatro abuelos del perro (*LF* 154).

El tipo de hotel donde inserta sus animalitos Flo Nardus es el paradigma de lugar en el que acaban desembocando los seres que, como sus padres, no han tenido asiento en su vida ni un estado civil muy preciso (*LF* 170). El narrador dice que conserva una foto de sus padres de la época en que se relacionaban con Flo Nardus: “ Ils sont assis l’un à côté de l’autre, sur le divan du salon, ma mère un livre à la main droite, la main gauche appuyée sur l’épaule de mon père qui se penche et caresse un grand chien noir dont je ne saurais dire la race. [...] Qui a bien pu prendre cette photo un soir de l’Occupation ? Sans cette époque, sans les rencontres hasardeuses et contradictoires qu’elle provoquait, je ne serais jamais né. ” (*LF* 173). Cualquier lector acostumbrado a la prosa poética de Modiano, percibirá en ese perro negro de raza imprecisa al propio escritor.

Pero Modiano puede llevar la oposición identidad/alteridad hasta la hipérbole que sin duda representa la alusión a una película en la que participa Dressel, *Le Loup des Malveneur*, film que cuenta la historia de un hombre lobo que intenta resucitar a sus ancestros y en el que aparece un enorme dogo, al que ya nos referimos en el capítulo 2, a propósito de *La Petite Bijou*.

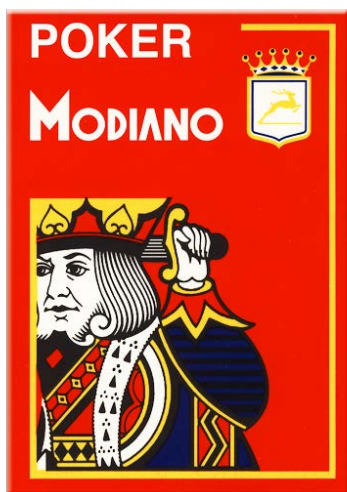
Una función identitaria similar al libro de familia cumple su partida de bautismo, que el narrador localiza en Biarritz. Cuando la reproduce en el texto (*LF* 94) deja los nombres de sus padres en iniciales que se corresponden con las de los progenitores del escritor, no oculta la coincidencia con su domicilio familiar real, pero sobre todo no olvida su última línea: “Mentions marginales: Néant”. Es decir, la nada, la ausencia del ser que se corresponde con la sensación de vacío que embarga a tantos personajes de Modiano: ¿soy? y si soy ¿quién soy?

Pero el carácter azaroso de la identidad/alteridad, sugiere con humor el narrador, también puede buscarse en el propio apellido, como hemos visto que también estaba inscrita en el nombre de Patrick, común a 1945. Y así cuando un personaje, que resulta ser Faruk, el último rey de Egipto, conoce su apellido, estalla en carcajadas con risa de ballena, porque era el mismo nombre de una marca de cartas con la que jugaba al póker toda Italia³⁷, decide llamarle Póker. Tras compartir algunas noches en la sala de fiestas y tomarle

³⁷ Las barajas Modiano siguen fabricándose.

cariño, el destronado rey le dice que le va adoptar (abandono/acogimiento, una vez más) y que antes le nombrará Bey (*LF* 121-128). Pero quien le ha presentado a Faruk es Claude, una amiga que trabaja en un cabaré acompañada de dos caniches blancos que dan vueltas alrededor de la bailarina mientras ella hace cabriolas y se despoja de su ropa³⁸.

De forma similar a Claude, desnudo ante un animal, en este caso, una gata, se nos presenta un Jacques Derrida sorprendido por la mirada que le observa en silencio y que le hace preguntarse ¿quién soy?³⁹. La mirada del animal que le mira desnudo le produce un malestar. Le embarga la vergüenza, una vergüenza tal vez de tener vergüenza y le hace preguntarse si esa vergüenza ¿es como la de la bestia que no tiene sentido de la desnudez?, o al contrario ¿es la de un hombre que guarda el sentido de la desnudez? Entonces vuelve a preguntarse ¿quién soy? y ¿quién es el que soy? Derrida no contesta, deconstruye, desnuda, la tradición filosófica sobre los animales y plantea como buen filósofo nuevas preguntas. Sólo da pistas a través de la poesía de Baudelaire y de Rilke, dos de los poetas predilectos de Modiano. Las seguiremos y buscaremos nuevas trazas de esos perros en otras de sus obras.



Baraja de póker de la marca italiana Modiano.

³⁸ Ya en su primera novela, Modiano hace aparecer a los perros amaestrados de Himmler en un music-hall en el que también actúan Hitler, Goebels y Rudolf Hesse, entre otros (*LPE* 161). Demeyère ha estudiado el espacio del cabaret en su obra como lugar de destinos individuales y de metaforización de los personajes de la Historia. Annie Demeyère. *Portraits de l'artiste dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 17-20.

³⁹ Jacques Derrida/ Marie-Louise Mallet ed. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006. p. 18.

7. Retrato de joven con perro.

La lectura de *Un pedigree* nos permite reparar en la intensa relación del futuro escritor con los animales – especialmente con los perros –, durante su infancia y juventud, y a la vez nos invita a descubrir las derivaciones de esa relación en sus narraciones. A ello dedicaremos este capítulo.

En efecto, en la autobiografía de sus primeros años encontramos por un lado la referencia a un oso de peluche y a un caballito de juguete; y por otro lado, la evocación de tres perros de carne y hueso. El hecho de que el autor les dedique su atención en una autobiografía tan breve como esta, merece que nos preguntemos por ellos, intentando indagar en su papel en la conformación de su personalidad y en la posible influencia en su obra.

7.1 El efecto oso de peluche y los objetos transicionales.

El primero de estos “animales” fue un regalo de Gay Orloff¹, quien tras instalarse en París, vivió en un hotel de la rue du Cirque, en el que Alberto Modiano la visitaba.

Elle m'avait offert quelques mois après ma naissance un ours en peluche que j'ai longtemps gardé comme un talisman et le seul souvenir qui me serait resté d'une mère disparue. Elle s'est suicidée le 12 février 1948, à trente-quatre ans. Elle est enterrée à Sainte-Geneviève-des-Bois. (*UP* 20)².

La contención de la escritura modianesca no le resta patetismo al pasaje. Por un lado, el escritor guarda el recuerdo de una mujer a la que llama madre desaparecida y que por tanto considera como una madre de sustitución³, con Edipo incluido pues apunta que fue amante de su padre. Por otro lado, fija con veneración lapidaria la fecha exacta de su muerte por suicidio y precisa el nombre del cementerio ruso de las proximidades de París en el que reposan sus restos. Pero además, enfatiza por partida doble el gran valor del objeto. Primero, cuando dice que lo ha guardado largo tiempo como un talismán. Y

¹ Antes de ser amiga de su padre había emigrado de Rusia a Estados Unidos, donde había sido bailarina y amante de Lucky Luciano; tras un matrimonio de conveniencia para obtener la nacionalidad francesa, trabajo en París de maniquí (*UP* 19).

² El detective amnésico de *Rue de boutiques obscures* indagará sobre un personaje que aparece con el parónimo de Gay Orloff y a propósito de su suicidio recogerá de un exmarido un símil de la existencia humana, tan triste como hermosa, protagonizado por unos caballos de carrera, vide *RBO* 162 e infra capítulo 11.

³ La ausencia de los padres se produce nada más nacer: “Mes grands-parents maternels sont venus d'Anvers à Paris pour s'occuper de moi. Je suis toujours avec eux, et je ne comprends que le flamand” (*UP* 37).

segundo, cuando resalta que es el único recuerdo que le quedará de esa madre desaparecida.

El segundo objeto del que habla el escritor es un pequeño caballo de plástico que tenía a la edad de los once años cuando es separado de la familia y comienza su periplo por los internados.

En octobre 1956, j'entre comme pensionnaire à l'école du Montcel, à Jouy-en-Josas. J'aurai fréquenté toutes les écoles de Jouy-en-Josas. Les premières nuits au dortoir sont difficiles et j'ai souvent envie de pleurer. Mais bientôt, je me livre à un exercice pour me donner du courage : concentrer mon attention sur un point fixe, une sorte de talisman. En l'occurrence, un petit cheval noir en plastique (*UP* 44).

La importancia del pasaje es paralela a su ubicación en el relato de su infancia y juventud, porque es el párrafo que precede inmediatamente al anuncio del hecho más determinante de su vida⁴ y que arranca con la misma construcción sintáctica: “En février 1957, j'ai perdu mon frère” (*UP* 44). Tema capital sobre el que tendremos ocasión de volver, por lo que aquí nos centraremos en esos momentos de gran soledad que anteceden a la separación definitiva del hermano. En esas noches tremendas, su único apoyo, nos dice, es un caballito de plástico en el que concentra su atención para intentar disipar todos los horrores que le acechan. Ese pequeño animal se convierte en un punto fijo que le permite darse ánimos. Observemos el valor que le otorga el escritor: el caballito es “une sorte de talisman”, de igual manera que el osito lo ha guardado “comme une talisman”. Ambas representaciones animales constituyen pues un amuleto de efecto apotropaico.

De manera que ambos objetos se convierten en sendos fetiches con los que el pequeño Patrick intenta alejar los males que le acechan, la soledad y el abandono. Es sabido que uno de los episodios más importantes que contribuye a la estabilización del mundo infantil durante los primeros meses de vida es la elección de “un objeto tranquilizador”, una fase que pocos niños eluden⁵. En todos los casos, explica Cyrulnick, se trata de “un objeto sensorial, visual o sonoro, evidente o no en una primera observación, al que el niño

⁴ “À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur” (*UP* 44).

⁵ Boris Cyrulnik. *Del gesto a la palabra: la etología de la comunicación en los seres vivos*. Barcelona: Gedisa, 2004. p. 62.

atribuye una función de familiaridad”⁶. A este fenómeno del que ningún ser humano puede prescindir, Cyrulnick lo llama “función oso de peluche”, un objeto de apego que todo ser humano se procura para construir su mundo y explorar el universo⁷. El desapego respecto a este objeto, añade Cyrulnick, no suele llegar hasta la escolarización. Este neuropsiquiatra ha estudiado experimentalmente los llamados “pañuelos tranquilizadores”, un foulard que impregnado del olor de la madre cumple con dicha función. En el caso de una niña que padecía crisis de angustia cuando la llevaban al colegio, estas desaparecían cuando lo sacaba de la cartera y lo olfateaba⁸. Pero lo interesante del estudio es que aunque el ritual de sosiego entorno al pañuelo tenía como base el olfato, éste solo era relevante en la medida en que “el olor era ‘un signo’ que remitía a la madre”⁹. Es decir que otros signos hubieran podido cumplir la misma función. Además un experimento similar en niños que habían sido criados por el padre no funcionó con los pañuelos de la madre y si en cambio con otras prendas del padre.

No sabemos si aquel osito de peluche que Gay Orloff regaló al niño Patrick estaba impregnado de su olor. Pero los estudios de Cyrulnick nos permiten inferir que algún signo, claro y profundo, hizo perdurar en la memoria de ese niño el vínculo entre aquel osito de peluche y la madre de sustitución que se lo regaló.

Desde una perspectiva psicoanalítica, Winnicott ya había estudiado en su célebre ensayo sobre los objetos transicionales¹⁰ el papel que juegan los muñecos que las madres ponen a disposición de los bebés a partir de los primeros meses de vida previendo que el niño se unirá a ellos de manera habitual y tiránica. Obviamente no podemos forzar una interpretación en clave psicoanalítica del rol del osito de peluche y del caballito de plástico de Patrick Modiano, que serían respectivamente un objeto transicional y una prolongación tardía del mismo. Pero no debemos dejar de recordar con Winnicott, que, por un lado, los fenómenos transicionales tienen lugar en una zona intermedia de la experiencia intensa que es la propia del terreno del arte, la vida imaginativa y la creación, por lo que tienen un valor positivo¹¹. Y por otro, que en algunos casos la relación del niño con ellos está ligada a ciertas psicopatologías como la toxicomanía, el fetichismo, la

⁶ *Ibidem* p. 62.

⁷ *Ibidem* p. 62.

⁸ *Ibidem* p. 74.

⁹ *Ibidem* p. 74.

¹⁰ D. W. Winnicott. "Objets transitionnels et phénomènes transitionnels: Une étude de la première possession non-moi (1951)." *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1978. p. 109-125.

¹¹ *Ibidem* 124-125.

mentira y el robo¹², que, como veremos, de alguna manera, estuvieron presentes en la adolescencia y primera juventud del escritor¹³.

En cualquier caso, lo relevante literariamente para nuestra investigación es descubrir cómo utiliza el escritor esa prolongación del objeto transicional, o del efecto oso de peluche, constituida por el caballito de plástico convertido en un tranquilizador punto fijo.

Un claro ejemplo nos lo ofrece el personaje de Moreau-Badmaev, que ya vimos que, además de estar inspirado en el escritor Armand Robin, actuaba en la novela como un psicoanalista. Pues bien, “el escritor terapeuta” le aconseja de este modo a la Petite Bijou :

Le problème, c’est de trouver un point fixe... » [...] « Il faut trouver un point fixe pour que la vie cesse d’être ce flottement perpétuel... » [...] « Une fois que nous trouverons le point fixe, alors tout ira mieux, vous ne croyez pas ? » (PB 36).

La misma idea del punto fijo como mecanismo tranquilizador lo encontramos en la, por ahora, última novela de Modiano *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Jean Daragane, que es un viejo escritor que ahora sólo lee a Buffon, sufría cuando estaba de noche solo en casa momentos de “passage à vide” y tenía necesidad de acercarse a un café para que el jaleo del ambiente le hiciera sobreponerse. Sin embargo, con los años, se tranquiliza de otra manera.

[...I]l se rappela brusquement un passage des Mémoires d’une philosophe française¹⁴. Celle-ci était choquée de ce qu’avait dit une femme pendant la guerre : « Que voulez-vous, la guerre ne modifie pas mes rapports avec un brin d’herbe. » Elle jugeait sans doute que cette femme était frivole ou indifférente. Mais pour lui, Daragane, la phrase avait un autre sens : dans les périodes de cataclysme ou de détresse morale, pas d’autre recours que de chercher un point fixe pour garder l’équilibre et ne pas basculer par-dessus bord. Votre regard s’arrête sur un brin d’herbe, un arbre, les pétales d’une fleur, comme si vous vous accrochiez à une bouée. Ce charme – ou ce tremble – derrière la vitre de sa fenêtre le rassurait. Et

¹² Ibidem 125.

¹³ Algo que Modiano pone en boca de uno de sus personajes: “« Ce n’était pas si grave, a-t-il répété, de l’enfantillage... de la kleptomanie... Vous savez ce que l’on dit de la kleptomanie ? » – j’étais étonné que cet interrogatoire prenne brusquement l’allure d’une conversation ordinaire, presque amicale entre nous – « un manque d’affection... On vole ce que les autres ne vous ont jamais donné” (HN 171).

¹⁴ Elegante pastiche de *Mémoires d’une jeune fille rangée*, de Simone de Beauvoir en el que Modiano, como gran imitador de estilos literarios que fue en sus primeras novelas, se permite mantener la ligera aliteración del título.

bien qu'il soit presque onze heures du soir, il était réconforté par sa présence silencieuse. (*PPDQ* 43-44).

Han pasado los años, ya no hay ni osito de peluche ni caballito de plástico en que concentrar la atención. Con el tiempo el objeto se ha hecho vegetal, pero el recurso es el mismo, buscar un punto fijo para mantener equilibrio para que la angustia vital no le haga caer por la borda.

Además, la figura del punto fijo tiene en la obra de Modiano una extensión en los puntos de referencia. Esos *point de repère* que van buscando tantos personajes de sus relatos. Así, por seguir con la misma novela, vemos a Jean Daragane “trouver des points de repère à quoi s'accrocher dans ce sable mouvant” (*PPDQ* 87). Unos puntos de referencia que posiblemente le permitan descubrir “un indice enfoui” que le pondría en la pista de Annie Astrand, la madre de sustitución a la que busca en esta novela. Modiano usa el término “enfoui” figurativamente, en el sentido de tener profundamente escondido un secreto, algo del pasado que aparentemente, solo aparentemente, se pretende desvelar. Cuestión que conecta con el binomio memoria/olvido, de manera que podemos preguntarnos si ese tipo de indicio, que aquí presenta como “enfoui”, en algunas ocasiones podría ser “refoulé”. Tema sobre el que indagaremos en el capítulo 10, a propósito de *Accident nocturne*.

En cualquier caso, es importante subrayar que la necesidad de estos “point de repère” alcanza a casi todos los héroes modianescos, como podemos ilustrar con estos ejemplos: “Aucun point de repère” (*PB* 75). “Il avait commencé à en dresser une liste, en essayant quand même de retrouver des points de repère” (*LH* 11). “Le nom d'une ville qui était un point de repère, le noir d'un tunnel...” (*LH* 124-125). “À l'aide des points de repère qui lui restaient en mémoire, il finirait par retrouver le jour exact et la saison” (*LH* 160). “Bosmans (...) n'oubliait jamais le nom des rues et les numéros des immeubles. C'était sa manière à lui de lutter contre (...) les incertitudes de la vie” (*LH* 28). “Il ne restait plus pour lui que de vagues points de repère et de vagues silhouettes. Et, par un phénomène de réciprocité, ces êtres et ces choses, à son contact, perdaient leur consistance” (*CP* 69). “Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère” (*RBO* 196). “Alors, elle se serait postée, jour après jour, soir après soir, à sa table, en espérant le retrouver dans cet endroit qui était le seul point de repère entre elle et cet inconnu” (*CJP* 18). “J'ai fini par établir des points de repère qui me confirment dans l'idée qu'elle n'est pas venue pour la première fois au Condé en janvier comme le laisserait croire Bowling”

(CJP 22), “J’ai découvert dans le cahier du Capitaine un point de repère : « 15 octobre. 21 heures. Anniversaire de Zacharias” (CJP 23). “Ça n’avait l’air de rien mais c’était important. Sinon, on finit par n’avoir plus aucun point de repère dans la vie” (CJP 127).

La obsesión por estos “points se repère” es tan intensa en su obra, que el propio escritor se permite la autoironía: “J’avais besoin de points de repère, de noms de stations de métro, de numéros d’immeubles, de pedigrees de chiens¹⁵, comme si je craignais que d’un instant à l’autre les gens et les choses ne se dérobent ou disparaissent et qu’il fallait au moins garder une preuve de leur existence” (HN 107-108).

Es en su novela de 2007 *Dans le café de la jeunesse perdue*, donde Modiano expone con más claridad lo que significan para él estos puntos de referencia y el sentido que les da a lo largo de su narrativa. Caisley, que es un detective del que su jefe dice que tenía que haber sido novelista (CJP 41), hace esta esclarecedora reflexión:

Dans cette vie qui vous apparaît quelquefois comme un grand terrain vague sans poteau indicateur, au milieu de toutes les lignes de fuite et les horizons perdus, on aimerait trouver des points de repère, dresser une sorte de cadastre pour n’avoir plus l’impression de naviguer au hasard. Alors, on tisse des liens, on essaye de rendre plus stables des rencontres hasardeuses. [...]Et il fallait chercher un sens à tout cela... (CJP 50)

De manera, que el tener “points de repère” significa para el héroe modianesco haber superado, o tener momentáneamente a raya, el “passage à vide”, una fase aguda de la que sólo puede salir a través del “point fixe”¹⁶ o del suicidio, como ocurre en esta novela con Louki y con tantos otros de sus personajes, entre ellos la propia Gay Orlow.

¹⁵ El subrayado es nuestro.

¹⁶ En el sentido que hemos explicado de prolongación del objeto transicional. Porque aunque en esta novela aparezca también los “points fixes” que anota Bowing en un cuaderno con las idas y venidas de los personajes del café (CJP 19, 21, 22 y 27) éstos “points fixes” son pese a su nombre, también “points de repère”.

7.2 Vagabondage, errance, fuite et fugue.

Quince mil años de relación entre humanos y perros han producido una comprensión y afecto entre ambas especies mucho mayores que entre humanos y cualquier otro animal.¹⁷ Un reciente estudio publicado en la revista *Science*¹⁸ ha demostrado que los perros tienen la capacidad de distinguir las palabras que utilizan sus amos cuando se dirigen a ellos y la entonación que usan. La causa habría que buscarla en el hecho de que el proceso de domesticación habría influido en su estructura cerebral, de manera que los perros utilizan para reconocer las palabras el hemisferio izquierdo del cerebro, al igual que los humanos¹⁹. Una capacidad de comunicación, por lo demás, que, aunque ignoren su causa, conocen por experiencia propia todos los dueños de perros. Por eso, en no pocas ocasiones, algunas personas consideran a su animal como un humano más, e incluso como un animal más humano. Y es que, más allá de la fácil caricatura de la señora mayor hablando con su pekinés antropomorfizado con abrigo y moño con pirri, recordemos lo que escribía Thomas Mann en su inolvidable relato de 1918 *Señor y perro*.

Los animales son más indómitos y primitivos que nosotros, y por consiguiente más humanos, hasta cierto punto, en la expresión corporal de su estado anímico; ciertos giros que entre nosotros subsisten todavía, pero únicamente como metáforas o imágenes morales, tienen en ellos, en modo alguno sentido figurado, hecho que no deja de tener su encanto para nuestros ojos²⁰.

El amor entre personas y perros puede alcanzar altísimas cotas de intensidad. Esa intensidad responde a un proceso de retroalimentación de la felicidad que les produce a amos y perros mirarse a los ojos, que tiene como efecto que se dispare la oxitocina, también conocida como la hormona del amor, según han puesto de manifiesto un equipo

¹⁷ Brian Hare. *The genius of Dogs: Hoow Dogs Are Smarter Than You Think*. Dutton: Penguin Group, 2013. citado por Yuval Noah Harari. *Sapiens: De animales a dioses*. Barcelona: Debate 2016. p. 62.

¹⁸Andics, A. Gábor, M. Gácsi, T. Faragó, D. Szabó Á. Miklósi "Neural mechanisms for lexical processing in dogs". *Science* 353 (6303), 1030-1032.

<http://science.sciencemag.org/content/353/6303/1030>

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Thomas Mann. *Señor y perro*. Barcelona: GP. Los Premios Nobel de la Literatura, 10, 1963. p. 237. En este sentido, Fernando Romay, el ex pivot de la selección española de baloncesto, sostiene no sin humor, que Hugo, su perro labrador, es más grande que los perros de su raza porque "ha querido crecer más para estar a la altura de toda la familia". Carolina Pinedo, "Fernando Romay y Hugo el grandullón," *El País Semanal* 8/1/ 2017.

de investigadores japoneses, dirigido por el profesor Takefum Kikusui²¹. Los resultados de sus experimentos, con mediciones de los rastros en la orina de esta hormona, “respaldan la existencia de un bucle de oxitocina que se autoperpetúa en la relación entre humanos y perros, de una manera similar a como ocurre con una madre humana y su hijo”²². Y no deja de ser significativo al respecto que desde los años setenta se hayan utilizado en Francia los perros como mediadores sociales en numerosas terapias y particularmente en jóvenes que habían sufrido malos tratos durante su infancia²³.

Sin necesidad de mediciones hormonales, algo de esto demuestra saber Milan Kundera cuando describe los sentimientos de Teresa hacia su perra Karina.

Es un amor desinteresado. Teresa no quiere nada de Karenin. [...] No lo educó porque quisiera transformarlo a su imagen y semejanza, estaba de antemano de acuerdo con su mundo canino [...]. El amor hacia el perro es voluntario, nadie lo fuerza a él. [...] Ninguna persona puede otorgarle a otra el don del idilio. Eso sólo lo sabe hacer el animal porque no ha sido expulsado del Paraíso. El amor entre un hombre y un perro es un idilio. En él no hay conflictos, no hay escenas desgarradoras, no hay evolución²⁴.

Tal vez porque fue expulsado del paraíso de la infancia muy pronto, el Modiano adolescente siempre se procuró la compañía de un perro al que mirar a los ojos. Sabemos que en la época en la que el joven frecuentaba a Queneau –en la que solo sentía que era él mismo cuando vagaba por las calles de París– tenía dos perros, que curiosamente tenían nombre humano, Jacques y Paul (*UP* 108). Algo bastante raro por lo menos hasta principios de los años sesenta, cuando Lévy-Strauss constata que, a diferencia de a los pájaros, a los perros “on ne donne pas de prénom humain sans provoquer un sentiment de malaise, sinon même un léger scandale”²⁵. Y añade que los perros de esos años no tienen nombres humanos, sino nombres míticos o teatrales, es decir, en cualquier caso,

²¹ Nagasawa, Miho. Mitsui, Shouhei. En, Shiori. Ohtani, Nobuyo. Ohta, Mitsuaki. Sakuma, Yasuo. Onaka, Tatsushi. Mogi, Kazutaka. Kikusui, Takefumi. “Oxytocin-gaze positive loop the coevolution of human-dog bonds”. *Science* 348 (6232), 333-336.

<http://science.sciencemag.org/content/sci/348/6232/333.full.pdf>

²² *Ibidem*.

²³ Vide Christophe Blanchard. *Les maîtres expliqués à leurs chiens: Essai de sociologie canine*. Paris: La Découverte, 2014. p- 51-52.

²⁴ Milan Kundera. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets, 1986. p. 303-304.

²⁵ Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. p. 270. La mayor novedad desde los años sesenta sería la aparición de nombres catapultados por los media. Vide <http://www.noms-de-chiens.com/top100.html>

metafóricos²⁶. El fundador de la antropología estructural explicaba que se clasifica al otro si el nombre que se le da está en función de los rasgos que tiene, o uno se clasifica a sí mismo si, creyéndose dispensado de seguir una regla, nombra al otro “libremente”, o lo que es lo mismo, en función de los caracteres que uno mismo tiene²⁷. Y ponía al respecto un claro ejemplo: “Je me crois libre de nommer mon chien à ma fantaisie; mais si je choisis Médor, je me classerai comme banal; si je choisis Monsieur, ou Lucien, je me classerai comme original et provocateur”²⁸.

Por lo tanto, no es aventurado apuntar que ese adolescente que pulula por las calles de París, acompañado de dos perros que ha bautizado con dos nombres humanos, se siente en cierta medida un rebelde y un provocador. Máxime si tenemos en cuenta que ese joven, que de pequeño fue al catecismo y que acaba de salir de un internado católico, ha optado por ponerle a sus perros los nombres de los apóstoles Santiago y Pablo. Pues bien, si recordamos algunas de sus páginas, veremos cómo la figura del perro, que muchas veces hacía apelación como vimos a propósito de *Villa Triste* al orden familiar, paradójicamente también remite en muchas otras páginas al compañero del vagabundo, del marginal. Los perros, como ha analizado el profesor de sociología Christophe Blanchard²⁹, tienen un gran papel como “muleta social” de los vagabundos y de esos nuevos *clochards* conocidos en Francia como “zonards” y “punks à chien” y que en España llamamos “perro flautas”.

Nelly Wolf ha subrayado que los narradores en Modiano carecen de vínculos familiares sólidos ni ejercen generalmente otra ocupación profesional que el oficio de escritor o, en su lugar, algún sustituto metafórico, como investigador, explorador, actor de teatro o cantante³⁰. De manera que la vileza del vínculo contractual se convierte en el paradigma de la sociedad ficticia que aparece en sus novelas³¹. Por su parte, Demeyère habla de la fuerte tentación en los artistas modianescos de “se clochardiser”, asegurando que el vagabundo representa el estado límite del artista marginal³². En la misma línea, Lecarme³³

²⁶ *Ibidem*, p. 272.

²⁷ *Ibidem*, p. 240.

²⁸ *Ibidem*, p. 241.

²⁹ *Op. cit.* p. 117-154.

³⁰ Nelly Wolf. “*Figures de la fuite chez Patrick Modiano.*” *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam: Editions Rodopi, 2007. Web., p. 215.

³¹ *Ibidem*, p. 215.

³² Annie Demeyère. *Portraits de l'artiste dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 101.

³³ Jacques Lecarme. “*Quatre versions de La place de l'étoile (1968-2008).*” *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. 87-109. p. 90.

ha puesto de relieve que los protagonistas narradores en Modiano son siempre marginales e irregulares y que aun cuando sean judíos no lo son ni por la comunidad, ni por los ritos ni por la fe, sino por el odio de los antisemitas. Lo que no quita, añadimos, que cuando los relatos están a punto de finalizar casi siempre haya para el héroe modiano un pasaje de salvación, de salida de ese mundo marginal.

El protagonista de *Voyage de nocces*, que una vez más se llama Jean, tiene miedo de que le tomen por un clochard (VN 40). El miedo no deja de estar justificado, porque en cierta medida Jean puede acabar convertido en un vagabundo, como apunta con su obsesión de deambular de hotel en hotel. Y es que el clochard es una figura distinta aunque con similitudes con el trotamundos, ese viajero profesional que ha sido Jean, cumpliendo su sueño infantil de querer ser explorador (VN 18). Un sueño que surgió de la fascinación por los animales que el niño conoce en un zoo, al que Jean volverá reiteradamente a lo largo de la novela (VN 20, 22, 50, 86, 89)³⁴. Pero Jean no pasa de ser un semi-clochard como le llama su mujer, que en cierta medida controla su fuga.

En una entrevista concedida con motivo de la aparición de esta obra, Modiano justifica el protagonismo de los marginales en su obra como algo propio de la literatura de la época.

Julien Gracq explique quelque part que la littérature décrit, depuis quelques décennies, des gens qui ne sont pas en harmonie avec le monde. Il prenait des exemples, de Beckett à Camus. C'est une littérature de marginaux, mal à l'aise, avec des problèmes d'identité. On est prisonnier de son époque. Si j'avais pu choisir, j'aurais peut-être préféré faire une littérature plus... je ne dirais pas positive, mais dans un univers plus harmonieux où les gens sont en harmonie avec la nature, comme dans certains livres que j'aime...³⁵

Un par de años después, Modiano concederá otra entrevista al mismo periodista a propósito de la publicación de *Un cirque passe* y el escritor insistirá en esa situación de marginalidad de los jóvenes de los años sesenta.

³⁴ No deja de ser interesante observar, a propósito del cambio de mentalidades sobre la cuestión animal operada en las últimas décadas, cómo ese escaparate animal que es el zoológico y que en esta novela conecta con la naturaleza, veintidós años después, en *L'herbe de nuits*, los animales enjaulados en el Jardin des Plantes, redoblan con sus rugidos la amenaza que las fieras humanas representan para los jóvenes protagonistas, cfr. HN 85.

³⁵ Pierre Maury, "Entretien avec Patrick Modiano," *Magazine Littéraire* Septembre 1990.

La majorité était à 21 ans, et pendant toute une période intermédiaire on avait l'impression de vivre en fraude, et on était obligé de frayer avec des gens plus âgés. On risquait de faire de mauvaises rencontres. [...] Maintenant des gens de cet âge-là ont tendance à vivre entre eux, tandis que ces adolescences du début des années 1960, on côtoyait des gens plus âgés et on avait l'impression, pas d'être manipulé, mais de vivre en fraude comme des clandestins³⁶.

Recordemos que el joven protagonista de esta novela ayuda a su extraña compañera a transportar unas misteriosas maletas y que van siempre acompañados de un perro al cual, pese a tener muy poco dinero, le compran carne picada en un restaurant³⁷. Incluso, en un par de ocasiones, el perro les acompaña al cine. Un detalle que hoy puede parecer inverosímil, pero que se corresponde con la realidad de aquellos años, según ha contado Modiano al cineasta Antoine de Gaudemar.

Quand j'étais adolescent, j'avais un chien, et je devais aller dans des salles qui acceptaient les chiens. Il y en avait quelques-unes. Le Dragon, rue du Dragon, qui n'existe plus. Je me souviens aussi d'une salle rue D'Athènes, dans le quartier Saint-Lazare, qui s'appelait les Agriculteurs. J'aimais aller au cinéma, aux Champs-Élysées mais aussi dans les quartiers périphériques, où l'on pouvait voir des vieux films, en particulier des westerns...³⁸

Esa sensación de vivir en la mentira de la que habla el escritor adulto tenía una base autobiográfica, porque ese joven Modiano que se hacía acompañar de dos perros llamados Jacques y Paul no solo robaba libros raros o preciosos³⁹, sino lo que es más fascinante,

³⁶ Pierre Maury, "Patrick Modiano: "On avait l'impression de vivre en fraude", " *Magazine Littéraire* (republication octobre 2014 n°2 hors serie) 1992. P.30, 32.

³⁷ "Quand nous nous sommes aperçus que les plats étaient très chers, nous avons commandé simplement un potage, un dessert et un peu de viande hachée pour le chien" (UCP 91).

³⁸ Antoine de Gaudemar. "Ce que je dois au cinéma [entrevista con Patrick Modiano] ." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 236. En efecto, los dos films que el protagonista de *Un cirque passe* ve en compañía del perro son dos westerns. "Nous avons décidé d'aller au cinéma, mais nous ne voulions pas abandonner le chien dans la voiture. J'ai pensé qu'au Napoléon, du côté de l'avenue de la Grande-Armée, on serait plus indulgent à l'égard du chien que dans les grandes salles d'exclusivité. En effet, la dame de la caisse et l'ouvreuse l'ont laissé entrer avec nous. Le film s'appelait L'Aventurier du Rio Grande". (UCP 80). "Il fallait attendre encore deux heures. A gauche, tout près, sur l'avenue, j'ai remarqué la façade illuminée du Maillot Palace, et je lui ai proposé de voir le film qu'on y jouait : La Reine de la prairie. L'ouvreuse n'a fait aucune remarque au sujet du chien" (UCP 104. *Cattle Queen of Montana* es un film de 1954 dirigido por Allan Dwan, con Barbara Stanwyck y Ronald Reagan en los principales papeles. *The Wonderful Country* (*Más allá de Río Grande*, en español) es una película de 1959 dirigida por Robert Parrish, protagonizada y producida por Robert Mitchum.

³⁹ En el año 1963, cuando él y su madre están sin un franco, el joven Patrick roba libros en bibliotecas públicas y domicilios particulares: "Un exemplaire du premier tirage de *Du côté de chez Swann* édité

en algunas ocasiones también falsificaba dedicatorias de sus autores a reconocidos personajes de la época.

Il y a longtemps, je tentais d'écouler des livres avec de fausses dédicaces pour augmenter leur valeur. C'était des livres des années 30 ou du début du siècle. Des livres de Gide, d'Artaud, ou même de Proust. Je me lançais dans des opérations étranges qui n'étaient pas uniquement économiques. Il y avait peut-être l'espoir de débrouiller des pistes, de réconcilier des gens à leur insu. J'étais parvenu à avoir entre les mains la première édition d'un volume d'*À la recherche du temps perdu*, paru chez Grasset. Je croyais qu'un exemplaire dédicacé par Proust à Gide pourrait me sortir d'un mauvais pas financier. Certains écrivains ont une graphie facile à imiter. Simone de Beauvoir a ainsi dédicacé *Le Deuxième Sexe* à Luis Mariano. Le libraire a été un peu surpris, et pourtant ce n'était pas totalement invraisemblable, si l'on se réfère aux biographies. J'ai aussi fait signer Cocteau. Il a toujours été très généreux à l'égard de ses faussaires. Je crois qu'il a accepté d'authentifier des copies, pour tirer des gens d'un embarras. J'ai dû arrêter cette occupation lorsque Barrès a écrit à Dreyfus. *Était-ce un travail ? J'avais 17 ans.*⁴⁰

El *modus operandi* de Modiano, que nunca ha ocultado su fascinación por la estafa⁴¹, consistía en vender tres libros, de los que solo uno de ellos tenía la preciada dedicatoria. El joven lo ofrecía como si no supiera el supuesto valor del ejemplar y el incauto librero

chez Grasset, une édition originale d'Artaud dédicacée à Malraux, des romans dédicacés par Montherlant, des lettres de Céline, un *Tableau de la maison militaire du roi* publié en 1819, une édition clandestine de *Femmes* et *Hombres* de Verlaine, des dizaines de Pléiade et d'ouvrages d'art... À partir du moment où j'ai commencé à écrire, je n'ai plus commis le moindre larcin. Il arrivait aussi à ma mère, en dépit de sa morgue habituelle, de faucher quelques articles de « luxe » et de maroquinerie aux rayons de la Belle Jardinière ou dans d'autres magasins. On ne l'a jamais prise sur le fait" (*UP* 113-114)

⁴⁰Anne Diatkine, "Patrick Modiano : «Mon père aurait aimé que je disparaisse», " *Libération* 24/07/ 2006, . Más recientemente, el escritor ha dado más detalles sobre su particular lista de "pseudónimos": "Un jour, dans la vitrine d'une librairie, rue de Vaugirard, j'ai vu un livre de Robbe-Grillet, dédicacé à je ne sais plus qui, et j'ai reconnu ma signature ! Parfois la réalité rattrape la fiction : je me rappelle avoir imité une dédicace de Beckett pour un chansonnier des années 1960, Pierre-Jean Vaillard, je crois. En fait, ils se connaissaient, je l'ignorais... " Marianne Payot Delpine Peras, "Patrick Modiano: "Je suis devenu comme un bruit de fond", " *L'Express* 04/03/2010.

⁴¹ Si je n'avais pas écrit, l'escroquerie m'aurait séduit. Quand on est enfant, on se choisit souvent un modèle : un coureur cycliste, un chanteur, ou n'importe quoi. Mon héros était Stavisky. J'étais tombé, à onze ans, sur un article de journal qui m'avait ému. Ensuite, j'ai lu tout ce que j'ai pu trouver sur lui. Il ne serait pas exagéré de dire que je voyais en lui une sorte d'image paternelle. Je comprenais si bien son angoisse perpétuelle, son espoir d'être un jour libéré de ses acrobaties, cette soif de respectabilité : il était si content d'avoir été reçu par Briand ! Et toute cette architecture construite sur du vent m'apparaissait comme le comble du poétique. " Josane Duranteau, "Le grand prix de l'académie a Patrick Modiano: L'obsession de l'antihéros," *Le Monde* 11.11. 1972, .

pagaba por el lote lo que aquel joven con cara de inocente le pedía, convencido de hacer un gran negocio⁴². El tejemaneje no deja de ser paradigmático pues, como demostraría apenas unos meses después con la escritura su primera novela, ese “petit escroc” era también un experto en esa imitación del estilo literario que llamamos pastiche.

Los personajes de *Dans le café de la jeunesse perdue* evidentemente no son clochards, aunque sí haya mucho de vagabundeo en las idas y venidas por ese París fantasmagórico por el que se mueven. Recordemos que su protagonista, Louki, fue fichada en la adolescencia por “vagabondage de mineure” (*CJP* 73) y que el joven estudiante de minas que describe el café en la primera parte de la novela recurre a la definición de “bohème” para representar a la fauna que allí se reúne: “Personne qui mène une vie vagabonde, sans règles ni souci du lendemain” (*CJP* 14). Sin olvidar la asociación de este deambular errático con la condición de perros vagabundos, de manera que cuando al cabo de los años, el antiguo estudiante se encuentre con la patrona del garito, ella hablará de los miembros de esa tribu como de “chiens perdus” (*CJP* 17), que es el sentido de “la jeunesse perdue” a la que se refiere “un philosophe sentimental” (*CJP* 16), en referencia a Debord. Tampoco hay que olvidar que otro de los habituales del café, Adamov, tiene mirada de “chien tragique” (*CJP* 23), o que el comprensivo detective Casley, cuando recorre el camino entre el café –en la zona del Odeon– y el hotel en el que sospecha que se esconde Louki –situado en el *arrière pays* de Montparnasse⁴³– se da ánimos tomándose un cognac

⁴² Vide Peter de Jonge, "The Notes of Patrick Modiano: A Young writer finds his voice on the radio," *Harper's Magazine* January 2017. <http://harpers.org/archive/2017/01/the-notes-of-patrick-modiano/?single=1> Courson, compañero del Lycée Louis Legrand, con el que compondría numerosas canciones habla también de la habilidad de Modiano para gastar bromas telefónicas, algunas incluso crueles y afirma que Modiano no es tartamudo, sino que es una pose que usa ante los medios para aparentar desamparo porque siempre ha representado el papel que más conviene a sus intereses. Por su parte, Jacques Derrida ha sostenido, con admiración, que con su tartamudez Modiano había sabido abrirse un espacio propio en la televisión, transformando la escena pública y adaptándola a su ritmo:

<https://blogs.mediapart.fr/thierry-briault/blog/121014/derrida-sur-modiano>

⁴³ El nombre del hotel Savoie, donde se refugia Louki con su amante, remite evidentemente a la región de Saboya, donde pasó temporadas Modiano como interno en un colegio, pero también a la elección del propio camino por parte de la esposa que huye: *sa voie*, su vía. El hotel está en la rue de Cels, que es casi C(i)els, jugando con la referencia que hace Maurice Raphael a que ella vive en los limbos (*CJP* 29) y a la vez a un pequeño pero célebre hotel ubicado en esa calle, el Mistral, donde vivieron durante años Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Y si quisiéramos seguir buscando entre las capas de hojaldre del Hotel Savoie, encontraríamos un hotel con ese nombre en el boulevard Richard Lenoir, donde tenía su apartamento el comisario Maigret, de Simenon, al que Casley hace evidente guiños: determinar con

en *Au Chien qui fume* (CJP 37) y cuando hace el camino de vuelta se toma otro en este conocido bistrot, cuyo logotipo no deja de ser una caricatura del detective novelesco.



Con todo y con eso, conviene no dejar de lado que el territorio en el que deambulan estos *chiens perdus* tiene una alta carga semántica. Así, para Manet van Montfrans, los lugares parisinos de *Dans le café de la jeunesse perdue* adquieren una dimensión sorprendente gracias a las relaciones intertextuales con la *Divina Comedia* de Dante⁴⁴. Para él, el exergo de Guy Debord, que da título a la novela (“*À la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d’une sombre mélancolie, qu’ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue.*”), es una variación de los tres primeros versos de la *Divina Comedia*: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura/ ché la diritta via era smarrita*”. De manera que los espacios urbanos, lejos de ser lugares a describir, son fuentes de las cuales surge el sentido, de forma que en su lectura encuentra una segunda ciudad subterránea y tenebrosa, que se convierte en escenario de un viaje dantesco.

Hay otros muchos espacios hipersemánticos y a su vez cargados de referencias intertextuales en la novela, por ejemplo, le chateau de Brouillards (CJP 79), donde vivió su admirado Gerard de Nerval al que, apenas tres años antes de publicar este relato Modiano, le había dedicado un artículo en el que lo evocaba como “un homme qui déambule, un flâneur” que “part à la recherche du temps perdu, mais avec plus de douceur

exactitud los itinerarios de la gente para mejor comprenderla (CJP 39), dejarse penetrar por el espíritu de los sitios (CJP, p.40), compararse con un confesor (CJP 54), o seguir la investigación como dormido (CJP 65). Dice Modiano: “J'ai beaucoup lu Simenon. Cette précision m'aide à exprimer des choses, des atmosphères où tout se dilue”. Maury. 1992 p. 34. Y *Un pedigree* es un título casi idéntico al de la autobiografía de Simenon, *Pedigree*.

⁴⁴ Manet van Montfrans. “Dante chez Modiano: une divine comédie à Paris.” *Relief* 1.2 (2008) <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.127/>. De manera que, podríamos decir, siguiendo la tipología de Genette (op. cit. p. 45) entre la obra de Modiano y la de Dante hay una relación de transformación de régimen serio, que el autor de *Palimpsestes* denomina transposición.

que Proust”⁴⁵. Un Nerval, que murió en una calle en la que se levantaba un hospicio para niños abandonados y cuyo último domicilio, recuerda Modiano, fue la rue des Bons-Enfants. Y añade con emoción: “Un enfant. Voilà pourquoi nous sentons si fort sa présence”⁴⁶.

Y si tiramos del hilo Guy, encontraremos el nombre de dos personajes de la novela, Guy de Vere y Guy Lavigne, más un tercero eludido, Guy Roland, el detective amnésico de *Rues de Boutiques Obscures* (1978), que aquí da su apellido, transformado en nombre, al amante de Louki, el escritor de las zonas neutrales. A los que habría que añadir el de Guy Debord, de quien toma prestado el título de la novela y que junto a sus compañeros letristas y situacionistas inspira a los personajes del café⁴⁷. De forma que tenemos cuatro “guys” y ese plural nos lleva al apellido del pintor Constantin Guys, a quien Baudelaire dedica un ensayo en el que califica al flâneur de “hombre de las multitudes”, título de un famoso cuento de Poe que Benjamin define como “radiografía de una historia de detectives”⁴⁸ y cuya obra “penetró por entero”⁴⁹ en la de Baudelaire. Pero además Poe tiene un poema⁵⁰ en el que aparece una mujer (“la reina muerta que murió tan joven”) cuyo novio se llama – eterno retorno, también, de los nombres – Guy de Vere. Otro (¿o el mismo?) Guy de Vere que, veinte años después de la muerte de Louki, se encuentra con Roland y le comenta burlescamente que siempre ha estado “à la recherche du lierre perdu”⁵¹. Como Poe en ese cuento y Baudelaire en el poema en prosa “Les foules” que buscan “casarse con las multitudes”, Modiano en el *Discours à l'Académie suédoise*, proclama que el escritor “doit se fondre dans la foule”⁵². Y sin embargo, a diferencia de

⁴⁵ Patrick Modiano, "Gérard, de la rue des Bons-Enfants," *Le Monde* 02/07/ 2004 .

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ En *CJP* 16 lo evoca como filósofo sentimental. Hay también otra referencia directa (*CJP* 121) en la pintada “NE TRAVAILLEZ JAMAIS” de la rue Mazarine, que Debord reivindicó como suya. Vide Mathieu Rémy. "Psicogéographie de la jeunesse perdue." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut, 2009. p. 199-217, donde establece las concomitancias entre el Café Condé de la novela y el Chez Moineau de los situacionistas, retratado por Ed van der Elksen en un libro felizmente recuperado que sirvió de inspiración a Modiano, Ed van der Elksen. *Love on the left bank*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1956, facsímil 1999, reprinted 2011. Vide Anexo gráfico 1.5.

⁴⁸ Benjamin, Walter. "El flâneur", en Walter Benjamin. *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. OC I, 3 Vol. Madrid: Abada, 2006. p. 137.

⁴⁹ Ibidem, p.131

⁵⁰ *Lenore*, 1843.

⁵¹ *CJP* 132. Además del obvio pastiche de Proust, “lierre”, remite no sólo a las yedras de las fachadas que busca Roland, sino sobre todo a “liens” y a “lieux”, a los nexos con lugares y espacios del pasado.

⁵² Patrick Modiano. *Discours à l'Académie suédoise*. Paris: Gallimard, 2015. p. 7. También dedica un pasaje entero al cuento de Poe, p. 24-25.

los poetas del siglo XIX, la flânerie de sus personajes es angustiosa y melancólica⁵³, tal vez, pensamos, porque para él desde bien joven la vida colectiva es agobiante⁵⁴.

De manera que en *CJP*, más que hablar de flânerie, en rigor hay que hablar de errancia, de huida y de fuga, o si se quiere de literatura vagabunda, por decirlo con Jérôme Garcin⁵⁵. Como tampoco en rigor debería hablarse de “deriva”, el concepto acuñado por Guy Debord,⁵⁶ a pesar del exergo y de las referencias que acabamos de reseñar al filósofo sentimental y a su famosa pintada de la rue Mazarine. Porque, las errancias de sus personajes no tienen el carácter de resistencia social, de subversión y de protesta que tienen en la obra de Debord⁵⁷. Algo que por más que Modiano haya podido jugar al equívoco, el propio escritor ha acotado sutilmente en el propio texto: “Plus tard, nous marchions vers le nord et, pour ne pas trop dériver, nous nous étions fixé un but : la place de la République, mais nous n’étions pas sûrs que nous suivions la bonne direction” (*CJP* 126-127). Porque, la novela no tiene ninguna vinculación con el situacionismo, sino que su origen está en las imágenes del citado libro de Ed van der Elsken y los recuerdos de infancia que le suscita sobre esos bares de Saint Germain a los que le llevaba una estudiante que se hacía cargo de él⁵⁸.

En efecto, en la obras de Modiano no hay deriva, ni estrictamente flânerie, hay errancia, huida y fuga⁵⁹. La primera conecta con la imagen del judío errante; la segunda con los grandes éxodos de población durante el tiempo de los fascismos; y la tercera con las fugas de los internados del joven Modiano: “Mes seuls bons souvenirs jusqu’au présent sont de souvenirs de fuite”⁶⁰ dirá Modiano en *De plus loin que l’oubli* ; y en *Dans le café de la*

⁵³ Dervila Cook. "Modiano et la flânerie." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p.254.

⁵⁴ Patrick Modiano. "La vie collective est étouffante." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012 [1961]) Vide infra Capítulo 11.1.

⁵⁵ Jérôme Garcin. *Littérature vagabonde*. Paris: Flammarion, 1995.

⁵⁶ Debord, Guy, “Théorie de la dérive”, *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958, reproducido en: <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

⁵⁷ Régine Robin. *Le mal de Paris*. Éditions Stock, 2014. p. 77.

⁵⁸ Sylvain Bourmeau, "Patrick Modiano: "Grand écrivain?, c'est bizarre comme concept", " *Les Inrockuptibles* Octubre 2007. <http://www.lesinrocks.com/2014/10/09/actualite/modiano-grand-ecrivain-bizarre-11528940/>

⁵⁹ Vide Paul Gellings. *Poésie et mythe dans l'oeuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009. p.135-196.

⁶⁰ DPLO 79.

jeunesse perdue añadirá: “Mes seuls bons souvenirs sont des souvenirs de fuite ou de fugue ⁶¹”.

Huida y fuga por un París que, como ha explicado Blanckeman a partir de otras novelas del escritor⁶², lejos de ser una ciudad decorada, es una ciudad fenomenológica, que sólo existe a través de los estados de consciencia de los personajes que por ella deambulan. De forma que la ciudad es a la vez un “tapuscrit”: un conjunto de nombres, signos y mitologías que remiten a un pasado, en muchos casos personal; y un “corpuscrit”: un espacio que actúa como gigantesco doble del cuerpo y de sus sensaciones. Ambos usos del espacio aparecen en *Dans le café de la jeunesse perdue*, como podemos ver en la oposición entre la *rive gauche* y la *rive droite*⁶³, en el que el Sena sirve de línea de demarcación, o telón de acero entre dos ciudades extranjeras (*CJP* 116). Una oposición espacial que se manifiesta también en los cementerios (junto al de Montmartre vive Louki de niña, junto al de Montparnasse, muere de mayor) y que previamente había establecido entre Le Canter (que duda si se llama Chez Dante) y Le Condé. Y es que hay “frontières infranchissables dans la vie” (*CJP* 83) de las que apenas se está a resguardo en unas zonas neutrales (*CJP* 109-113), tierras de nadie que en realidad son el refugio de la infancia (*CJP* 146) y que a veces pueden ser absorbidas por la materia oscura (*CJP* 120 y 124). Pero, como reconoce el detective Casley “il fallait chercher un sens a tout cela...” Porque, para este “detective metafísico” que es Modiano⁶⁴, en este terreno indefinido y sin postes indicadores que es la vida, en medio de todas las líneas de fuga y de horizontes perdidos, nos gustaría tener puntos de referencia para no tener la sensación de navegar al azar (*CJP* 50) como esos perros perdidos sin collar⁶⁵ que acompañan a unos personajes con los que comparten esa condición (*CJP* 16, 125-126).

⁶¹ *CJP* 95.

⁶² Bruno Blanckeman. "Droit de cité (un Paris de Patrick Modiano)." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut, 2009. p.176-177.

⁶³ En otras novelas de Modiano esta oposición ha sido analizada por Marie-Claire Bancquart, en Marie Claire Bancquart. *Paris dans la littérature française après 1945*. Paris: Éditions de la Différence, 2006.

⁶⁴ La expresión es de su esposa, Dominique Zehrfuss. "P.M." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012) p. 46.

⁶⁵ La novela de Gilbert Cesbron *Chiens perdus sans collier* (1954) y la película homónima (Jean Delanoy, 1955) protagonizada por Jean Gabin, tuvieron un extraordinario éxito a mediados de los años cincuenta y primeros sesenta. Gilbert Cesbron. *Perros perdidos sin collar*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1967.

7.3 “Où vont les chiens?”

Errancia, huida y fuga, tres constantes en la narrativa modianesca. Unas semanas antes de cumplir los veinte años, Patrick Modiano abandona París en busca de nuevos horizontes y toma un tren nocturno que le llevará hasta Viena (UP 102). Una escapada que, sin duda, inspirará los últimos párrafos de su novela *Fleur de ruines*.

À vingt ans, j'étais parti pour Vienne avec Jacqueline de l'avenue Rodin. Je me suis souvenu des jours qui avaient précédé ce départ et d'un après-midi porte d'Italie. J'avais visité un petit chenil, au bout de l'avenue d'Italie. Dans l'une des cages, un terrier m'observait de ses yeux noirs, la tête légèrement inclinée, les oreilles dressées, comme s'il voulait engager une conversation et ne pas perdre un seul mot de ce que je lui dirais. Ou bien, tout simplement, attendait-il que je le délivre de sa prison : ce que j'ai fait après quelques minutes d'hésitation. Pourquoi ne pas emmener ce chien à Vienne ? (FR 142).

En esta novela, como en *Un cirque passe*, el joven protagonista, se enfrenta a gente mayor, aunque afortunadamente esta vez ha tenido éxito. El héroe está a punto de emprender con su amada, una huida que es liberadora, pero antes de partir redimirá a su vez a otro ser que sufre una cruel e injusta condena, un perro que le hace más humano en la medida que es capaz de tener empatía con el animal y establecer con el terrier una comunicación.

Antes de emprender el viaje, el joven se sienta con el perro en la terraza de un café y observa las líneas de fuga que entonces se abrían a las puertas de un París que aún no había sido rodeado por la trinchera del boulevard périphérique⁶⁶.

Je me suis assis avec lui à une terrasse de café. C'était en juin. On n'avait pas encore creusé la tranchée du périphérique qui vous donne une sensation d'encerclement. Les portes de Paris, en ce temps-là, étaient toutes en lignes de fuite, la ville peu à peu desserrait son étreinte pour se perdre dans les terrains

⁶⁶ Los espacios que luego destruyó la autopista periférica construida en los años 1970 son un territorio mítico en la geografía de Modiano: “Nous nous engagions avenue de la Porte-des-Ternes dans ce quartier que l'on avait éventré pour construire le périphérique. Une zone comprise entre Maillot et Champerret, bouleversée, méconnaissable, comme après un bombardement” (LF 21) “Tout cette zone indécise dont on ne savait plus si c'était encore Paris, toutes ces rues ont été rayées de la carte au moment de la construction du périphérique, emportant avec elles leur garages et leurs secrets”(RP 116). Sobre el périphérique y su representación literaria vide Régine Robin, op. cit. p. 239-261.

vagues. Et l'on pouvait croire encore que l'aventure était au coin de la rue (*FR* 142).

Errancia, flânerie y huida en compañía de un perro confluyen en el final de esta novela, cuyo título de perfume baudelariano trae a la memoria otros relatos del autor de *Les fleurs du mal*. En el último de los cincuenta pequeños poemas en prosa, con el que se cierra *Le Spleen de Paris* y que lleva por título *Le bons chiens*, Baudelaire reivindica los pobres perros y canta a “les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète, qui les regarde d'un œil fraternel⁶⁷”. Y arremete contra los perros de pura raza el perro inexpresivo, el insulso danés, el “king-charles” y el dogo de pelo corto. “Ou vont les bons chiens?” se pregunta Baudelaire citando a Nestor Roqueplan,⁶⁸ para contestar que van a sus asuntos, “comme nous, il se sont levés de bon matin, et ils cherchent leur vie ou courent à leur plaisir”⁶⁹.

De manera que podemos decir que el terrier de *Fleurs de ruines* y el cruce de miradas con el joven que está a punto de partir se inscriben en la tradición de los buenos perros calamitosos que cantaba Baudelaire:

Soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels :
« Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur ! »⁷⁰.

“Où vont les chiens ?”. Sin duda a sus asuntos. Ciertamente algunos se suicidan, pero otros son el espejo que puede decirle a quien sabe mirar en sus ojos que la aventura está a la vuelta de la esquina y que la felicidad es posible.

⁶⁷ Charles Baudelaire. *Petits poèmes en prose : (Le Spleen de Paris)*. Paris: Garnier Frères, 1958. p. 222.

El texto no deja de ser una rareza por cuanto, como es sabido, Baudelaire, gran amante de los gatos no tenía en alta consideración a los perros, como se infiere de la lectura de otro de los pequeños poemas en prosa, *Le chien et le flacon*, en el que el animal, que rechaza un buen perfume, metafóricamente representa un público que no sabe apreciar la belleza y es capaz de olfatear con deleite e incluso devorar un paquete de excrementos. El elogio canino de *Les bons chiens* es un homenaje al pintor de perros Joseph Stevens, a quien está dedicado y que le había regalado un sugestivo chaleco, del que el poeta estaba enamorado.

⁶⁸ El texto de Roqueplan, largo tiempo perdido ha sido recuperado por Graham Chesters. "Sur "Les Bons Chiens" de Baudelaire." *Revue d'Histoire littéraire de la France* 3 (1980) Chesters ha puesto de relieve que esa dicotomía entre los pobres perros y los perros de lujo ya están en el texto de Roqueplan.

Asimismo, Chesters estudia este pequeño poema de Baudelaire en relación con otros textos de Aubryet, La Madelène y el mismo Roqueplan dentro de la tradición de la discusión “ideológica” sobre los méritos del perro y del gato.

⁶⁹ Baudelaire op. cit. p. 224.

⁷⁰ *Ibidem* 223.

8. Retrato de familia con perros.

En este apartado intentaremos aproximarnos por un lado a la relación personal de Patrick Modiano con los perros a través de las colaboraciones con su esposa, Dominique Zehrfuss, y con su hija, Zina Modiano, así como por las obras escritas individualmente por ambas.

Además de *21 Paradis*, obra a la que nos referiremos en el último tramo de este trabajo, Dominique Zehrfuss ha ilustrado dos álbumes escritos por Modiano, *Une aventure de Choura*¹ y *Une fiancée pour Choura*, protagonizados ambas por un perro antropomórfico del mismo nombre. En el primero de ellos, Choura, un labrador blanco de ojos azules, empieza a narrar la historia mostrando la casa en la que pasó su infancia con sus dueños, monsieur y madame Vervekken, apellidos flamencos que evocan a los abuelos de Modiano que se hicieron cargo de él durante sus primeros años, de forma que esta fue la primera lengua que entendió. El álbum, dedicado a Marie y Zina, sus hijas, reúne de forma edulcorada, como corresponde a un cuento para niños, algunas de las obsesiones de “los Modiano”. El tema del abandono subyace detrás de los continuos viajes de sus amos, así como en el trato distante que estos le dispensan y en la decisión que toman de mandarle a un pensionado (UAC 18). Choura, “un chien aux pattes vagabondes et l’âme verlainienne”² no deja de ser uno de los “enfants trouvés”³ del autor de *Un pedigree*.

También hay, cuando menos, dos alusiones a la infancia de Dominique Zehrfuss. La primera es la película que va a ver Choura, un film sobre la reina Maria Antonieta, que le emociona tanto que la vuelve a ver en la sesión siguiente. En sus memorias de infancia, la ilustradora recuerda este film entre las películas que veía de niña⁴ en un pueblo de la *banlieue* de Paris donde estaban construyendo una casa la familia de emigrantes italianos que cuida de ella. Y la segunda es la dirección de esa casa en la calle de Henri Dubois de Massy-Palaiseau⁵, que Modiano transforma apenas, mediante uno de sus habituales parónimos, para situar el domicilio de los amos de Choura en Rue du Bois Massy-

¹ Patrick Modiano/Dominique Zehrfuss. *Une aventure de Choura*. Paris: Gallimard, 1986. (UAC) y Patrick Modiano/Dominique Zehrfuss. *Une fiancée pour Choura*. Paris: Gallimard, 1987. (UFC).

² Bruno Blanckeman. "Patrick Modiano, À TITRE DE." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 259.

³ Paul Gellings. "Patrick Modiano, de Choura à Bobby Bagnard ." *La Nouvelle Revue Française* 554 (2000) p. 237; y también añadimos nosotros uno de los animales que acude al *rendez-vous des enfants trouvés* del cuento de Aymé.

⁴ Dominique Zehrfuss. *Peau de caniche*. Paris: Mercure de France, Folio, 2010. p. 44.

⁵ *Ibidem* p. 43

Palaisseau. Desde allí, Choura le escribe a la baronesa de Orzy –a la que admira mucho por su libro de “*Le Mouron Rouge*”⁶– para pedirle consejos porque está desesperado y se siente muy solo ante la perspectiva de ir a un pensionado (UAC 21). La baronesa le manda a su chofer y le invita a su villa en Montecarlo, donde le convierte en su secretario y le presenta a su amigo Porfirio Rubirosa, en la vida real un diplomático dominicano, modelo del play boy y comparsa del padre de Modiano, que aparece en *La Place de l'étoile*, *Rue des boutiques obscures* y *Quartier perdu*⁷. El cuento tiene un final feliz con Choura practicando esquí acuático, o tomando el sol en la piscina y acaba con esta moraleja: “Au fond, quand on y réfléchit bien, y n’y a que d’être un chien dans une bonne maison” (UAC 36).

Une fiancée pour Choura muestra al perro labrador de vacaciones con la baronesa en una estación de esquí, donde conoce a Flor de Oro⁸, –una perra que en los dibujos parece un gran caniche negro– de la que acabará enamorado. La llegada de un telegrama de sus antiguos amos, diciéndole que van a pasar por la estación de esquí, es vivida por Choura como una catástrofe por el miedo de volver a su casa. Pero la baronesa le tranquiliza asegurándole que se irá con ella y con Flor de Oro, a Santo Rosario, país sudamericano del que es presidente el amo de la perra. Allí viven su idilio esperando el día de la boda. En este cuento, aún más sencillo que el primero, Choura gasta una broma muy modianesca cuando por la noche cambia los zapatos que los clientes han dejado ante sus puertas para que los empleados se los limpien. El episodio es un guiño infantil que el escritor hace a la cuestión de la identidad y el desarraigo porque, según dice el narrador de *Villa Triste*, tiene “la mémoire des vêtements” (VT 84) y los zapatos, en muchas de sus obras, remiten al desamparo y como veremos en *Accident Nocturne*, a un perro de su infancia (AN 10). Además el nombre de Choura es el mismo que el del perro de M. Kovnovitzine, el profesor de gimnasia de *Des si braves garçons*, también un perro labrador con el que pasea por el jardín del colegio de Valvert, un parónimo de Montcel, donde estuvo internado el escritor.

⁶ El título en castellano es *La pimpinela escarlata*. Bossman, el narrador de *Quartier Perdu* la cita como su madrina literaria.

⁷ Sobre Porfirio Rubirosa vide Javier Valenzuela, "Rubirosa, un pene con pedigrí," *El País* 7 de julio 2012. http://elpais.com/elpais/2012/07/06/gente/1341585890_119317.html

⁸ La primera de las cinco esposas de Porfirio Rubirosa fue Flor de Oro, hija del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo.

Además de en el texto, también podemos observar dos alusiones muy concretas a la obra de Modiano en los dibujos de Dominique Zehrfuss. Una es la imagen del coche de los amos de Choura en la primera historia (*UAC 9*), que es de un color verde agua, como el auto de choque con el que juegan los dos hermanos en *Remise de Peine*⁹ y como el coche que atropellará al protagonista de *Accidente nocturne*. La otra es la imagen de Choura contemplando Villa Rosa¹⁰ (*UAC 25*), la mansión de la baronesa, y su geométrico jardín, que remite a la idea de hogar estable y vida ordenada que Modiano siempre asocia al parque a la francesa¹¹.

Christian Donadille¹² emparenta los dibujos de Dominique Zehrfuss con la pintura de Edward Hopper, una comparación que iconográficamente en absoluto podemos compartir. Porque por más que el aliento poético de algunas obras de Hopper, impregnadas de vacío y soledad, pudiera remitir al universo de Modiano, eso no significa que las ilustraciones de Zehrfuss se aproximen a los cuadros del pintor de Nueva York. Las ilustraciones de Zehrfuss emparentan más con la tradición franco belga de la línea clara, o con las ilustraciones de la primera ilustradora de Aymé, Nathalie Parain¹³, o incluso, aunque sin aproximarse a su nivel, con los dibujos de Pierre Le-Tan¹⁴, ilustrador y amigo de Modiano. Porque, digámoslo sin ambages, con su grafismo ingenuo¹⁵, las ilustraciones de Dominique Zehrfuss, no sobresalen muy por encima del amateurismo. Por lo tanto, podemos deducir que si Modiano en este caso recurre a su esposa, en lugar de a dibujantes profesionales como Le-Tan –con el que ya había hecho *Memory Lane*– o Sempé –con el que haría *Catherine Certitude*– y con los que además mantiene una gran amistad, es por una voluntad manifiesta de restringir la creación de estos cuentos al ámbito familiar.

⁹ El tema del auto de choque es una epifanía del golpe que va a sacudir la vida de los niños en *RP*. En los coches de la feria, el verde es el color favorito de Patoche, mientras que el de su hermano era el malva. En *Rue de boutiques obscures*, ya hizo un homenaje secreto a Rudy cuando el narrador describe a una niña subida en un auto de choque malva y se pregunta "Qui était-elle?" (*RBO 129*)

¹⁰ Vide Anexo gráfico 1.6.

¹¹ "Je sentais peu à peu revenir les terreurs de mon enfance. Depuis plus de trente ans, j'avais fait en sorte que ma vie soit aussi ordonnée qu'un parc à la française. Le parc avait recouvert de ses grandes allées, de ses pelouses et de ses bosquets un marécage où j'avais failli m'engloutir autrefois. Trente ans d'efforts" (*AN 64-65*).

¹² Donadille, Christian, "Christian Donadille. "Entre chien et loup : Incertitude de l'apparence et écriture du silence dans les œuvres illustrées et les images textuelles de Patrick Modiano ." *French Cultural Studies* 23.4 (2012) p. 332.

¹³ Vide Anexo gráfico 1.1 y 1.2.

¹⁴ Vide Anexo gráfico 1.7.

¹⁵ En *28 Paradis*, los dibujos imitan el naif haitiano. Vide Anexo gráfico 1.8.

El profesor Daniel Parrochia ha prestado particular atención a los cuentos de Choura, que, asegura, tienen una dimensión filosófica bastante profunda y una conclusión no hegeliana a extraer de la historia¹⁶. Los pobres, los pobres perros, tienen un juego mucho más interesante a jugar con los ricos, sus dueños, que el de la lucha por el reconocimiento: “quelque part les uns et les autres se retrouvent en effet à égalité, et cela précisément parce qu’il y a du malheur dans le monde”¹⁷. Ahora bien, no es la lucha, en la que el débil parte de entrada derrotado, ni las virtudes de Grand Soir Revolutionnaire (en referencia a la película *Marie Antoinette*, que va a ver Choura), ni tampoco un largo y doloroso trabajo de liberación los que fuerzan el reconocimiento. Lo que sugiere Modiano, posiblemente siguiendo las tesis de Lévinas, sostiene Parrochia al analizar el consejo de la baronesa a Choura sobre el esquí –lo importante es saber doblar las rodillas (AC 36) –, es que “ce qui force la reconnaissance est d’abord cette dimension de hauteur qui est celle du visage, en quoi les êtres se trouvent exposer à autrui leur propre faiblesse –faiblesse qui renvoie en fait à toutes les faiblesses du monde”¹⁸. Se obtendrá más por la exposición pública de las debilidades que por la lucha, apunta Parrochia, que también ve aquí la inspiración del arte de la prudencia de Gracián. Por lo tanto, explica, habría dos caminos en la existencia: el del héroe del ser que lucha por el poder y triunfa por su trabajo y sus cualidades personales; y el de héroe del parecer, un semi-gigoló que solo puede vencer en el terreno de la manera de ser¹⁹. En el primer caso, no se acepta la condición de perro y se lucha contra los amos, buscando forzar el reconocimiento. En el segundo, hay que saber hacerse humildes y abiertos al otro, exponer nuestra propia debilidad para dejar constancia de la debilidad. Y esta debilidad, entonces se convierte en fuerza. Entre Lévinas y Gracián, concluye Parrochia, Modiano, que no juzga, parece también sugerir que uno no se puede contentar con ser un ser solamente ontológico o ético, sino que también es necesario “la manière en tout”²⁰.

Ocho años después de la primera aparición en escena de Choura, Modiano vuelve a publicar otro cuento para niños, en esta ocasión ilustrado por su hija Zina y, como los anteriores, con los perros como protagonistas²¹. Como casi todas sus obras, este cuento

¹⁶Daniel Parrochia. *Ontologie fantôme: essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*. La Versanne: Encre Marine, 1996. p. 64.

¹⁷ *Ibidem*, p. 64.

¹⁸ *Ibidem*, p. 65.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ *Ibidem*, p. 69.

²¹ Patrick Modiano/Zina Modiano. "Les chiens de la rue du Soleil." *Raconte-moi la vie*. Paris: Disney Hachette, 1994. (LCRS). Vide Anexo gráfico 1.9.

también está escrito en primera persona. Una hija del narrador que vive entre los barrios de Charonne y Ménilmontant se incorpora al relato, como retratista de unos perros que deciden irse a vivir a la rue du Soleil, una calle, dice, que tiene ese nombre porque siempre luce el sol y corre una suave brisa, por más que, unos metros más allá, llueva o nieve²². El cuento narra la relación de amistad que ambos establecen con los perros que unen a su nombre de persona el del barrio del que son originarios y del que han venido a establecerse en tan portentosa calle: Guy de Lilas, Jean-Claude Belville, Jean-Pierre de Charonne... Uno de ellos, tiene el mismo nombre²³ que uno de los perros del escritor, Douglas, al que Modiano ha dedicado dos de sus libros, *Fleurs de ruine* (asimismo dedicado a sus hijas Marie y Zina) y *Accident nocturne*. El carácter intrafamiliar de la historia se acentúa por la profesión del único personaje completamente humano que vive en la rue du Soleil, Monsieur Cabaud, que es pulidor de joyas y que remite a la profesión de Dominique Zehrfuss, diseñadora de joyas. En esta ocasión, tal vez porque es un libro para niños, Modiano no esconde lo que oculta el apellido Cabaud y descubre el parónimo, cuando tras señalar la gran amabilidad que muestra hacia los perros, uno de ellos le dice: “Dites-moi, monsieur... Vous vous appelez Cabaud... quand les gens ne sont pas gentils, ils nous traitent, nous les chiens, comme de ‘sales cabots’²⁴...”. El hombre responde que en efecto es extraño, pero para confesarlo todo, cree que había un perro entre sus ancestros (CRS 18). La afición de los personajes de Modiano por los *Bottin*, los anuarios y las guías telefónicas reaparece en el cuento porque cada uno de los perros se instala una línea y el narrador transcribe esa parte del listín de la calle con sus números, sus nombres y sus oficios. Esas fichas de los perros y sus retratos en primer plano²⁵ no dejan de ser una versión del fichero del director de la perrera de Auteil (LF 154), o del fotógrafo de *Une jeunesse* (UJ 172). Por lo demás los perros de la rue du Soleil se divierten leyendo a Buffon²⁶ (al que quieren invitar porque conoce muy bien a los perros) y el cuento termina con una fiesta, en la que el narrador les lee un poema que les ha compuesto.

²² La calle existe y probablemente sea una de las más anodinas del barrio, por lo que si Modiano escoge el nombre es por la oposición sol/lluvia, que como la de luz/oscuridad es una de las oposiciones binarias explicadas por Morris, que vimos en el capítulo 6.

²³ Denis Cosnard. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010. p. 247. Por su fonética, “Akako” y “Kirtz”, a quien están respectivamente dedicados *L’horizon* y *Le chien mythomane*, podrían ser los nombres de otros perros de la familia.

²⁴ Esta expresión la hemos visto en la frase de Queneau evocada por Modiano, vide supra capítulo 4.

²⁵ Anexo gráfico 1.9.

²⁶ Buffon, como ya vimos remite también al domicilio de los padres de Modiano, en el quai de Conti, donde había un busto del célebre naturalista (LF 165) que constituye un objeto protector de la

Zina Modiano también ha hecho sus pinitos literarios escribiendo un cuento para niños,²⁷ en el que Modeste, una niña, a la que cuida Madame Fouette (látigo) porque sus padres siempre están de viaje, les cuenta a sus compañeras de colegio historias fantásticas sobre su familia. Para seguir el guion, también tiene entre sus protagonistas un perro llamado Marcel, en evidente homenaje a Aymé y a los cuentos que probablemente papá Modiano le diera a leer a la niña Zina. Y para cerrar el círculo familiar, Marcel tiene como apodo Douglas-Douglas. Dice que es artista de cine, pero acabará confesando que, en el fondo, no es más que un pobre perro solitario muerto de hambre. Finalmente será acogido por la cuidadora de Modeste para tener casa, comida y una buena familia. El cuento está plagado de referencias a la obra de Modiano y de metáforas animales (vgr. las rivales del colegio aparecen como “moutonnes peroxydées”), pero por no alargar lo que no deja de ser un elemento colateral, nos limitaremos a señalar que la niña llama a sus padres “imbéciles heureux”, como llamaba a Patoche la “bruja” de *Remise de Peine*. Zina Modiano, una mujer amante de los animales²⁸, ha publicado otros dos álbumes para niños en los que también hay una cierta presencia animal²⁹ y un tercero, *Moutoncaniche*,³⁰ protagonizado por un peluche que no se sabe si es un caniche o un carnero y que es un alegato a favor de la diversidad y contra el reduccionismo de algunas taxonomías, en la estela del discurso del perro protagonista de *Dieu prend-il soins des bœufs?*³¹.

Dominique Zehrfuss, cuyo amor por los animales ha hecho público,³² retoma la metáfora canina de Modiano, titulando la autobiografía de sus años de niña y de adolescente *Peau de Caniche* y le dedica a su esposo las últimas líneas: “ Mon chemin croise quelques années plus tard un autre chien perdu sans collier, et petit à petit grâce à lui et à cause de lui, au gré des rendez-vous de la vie, je quitterai mes oripeaux de caniche, et je deviendrai peu à peu un être humain ”³³. Como Monsieur Cabaud, el joyero de la rue du Soleil,

identidad, según Anne-Yvonne Julien, "Lieux dits," *Le Magazine Littéraire* Octubre 2009. p. 86. Pero sobre todo la figura de Buffon simboliza la reivindicación del animal, como veremos en el capítulo 11.

²⁷ Zina Modiano. *Le chien mythomane*. Paris: L'école des loisirs, 2003.

²⁸ Sabine Roche, "Zina Modiano," *Elle* Novembre 2015.

²⁹ Zina Modiano. *Les voyages de ma pantoufle*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2015. , Zina Modiano. *Où s'en vont les boutons?* Paris: Gallimard Jeunesse, 2015.

³⁰ Zina Modiano. *Moutoncaniche*. Paris: Éditions Le Baron perché / Hoche Communication SAS- Jacques-Marie Laffint Editeur, 2015.

³¹ Vide infra capítulo 11.

³² Su libro de cabecera es *Platero y yo*, y habla de su instinto como lectora describiéndose como “chien truffier”. Además se considera un fan de su marido, Adélaïde De Clermont-Tonnerre, "Les états d'art de Dominique Zehrfuss," *Point de vue* 13/9/ 2010. p. 54.

³³ Zehrfuss. p. 99.

Dominique Zehrfuss dice también que “je fus un chien, dans une autre vie”. Narra sus primeros años con una madre que le confiaba a las niñeras para que nunca le importunaran³⁴ y cuenta que recogía, perros y gatos abandonados que alimentaba con un biberón³⁵. Todo ello con una prosa que si no imita, por lo menos utiliza no pocas expresiones que el lector de Modiano reconocerá con facilidad: “Je me souviens de tout. [...] Il y aura une ligne de fuite. [...] Ces années se confondent pour moi dans un brouillard. [...] Vivre dans une nuit perpétuelle.”³⁶

Por consiguiente, de lo dicho en este apartado, podemos inferir que las aportaciones gráficas y literarias de la familia de Patrick Modiano configuran un auténtico jardín a la francesa en el que los perros tienen un espacio central donde actúan con roles diversos. Un primer papel es el de representante de la tradición literaria de los cuentos infantiles y poemas – especialmente Aymé y Queneau³⁷– que se transmite a los más pequeños y que se prolonga en un acercamiento edulcorado a algunas de las preocupaciones de la obra narrativa del padre de familia (abandono infantil, errancia, búsqueda de la identidad...). Otro es la representación del perro como metáfora y paradigma de la compasión entre los seres vivos. El último, pero no el menos importante de estos roles, sería el papel del perro como desencadenante lúdico en una doble faceta. Por un lado, en el placer de la creación compartida de un cuento y por otro, en la experiencia, también compartida del juego con las mascotas de la familia. De modo que las relaciones familiares con los perros, en el mundo real y en sus representaciones, que evidencian estos textos e imágenes, ponen de manifiesto el valor que para Patrick Modiano tienen los perros como sujeto de relación inter-psíquica y como mediadores, a través de ellos, en la relación entre los humanos.



El perro de Modiano recibe con ladridos a Bernard Pivot en las primeras imágenes del film “Je me souviens de tout”.

³⁴ *Ibidem*, p. 42.

³⁵ *Ibidem*, p. 51.

³⁶ *Ibidem*, p. 91, 94, 96.

³⁷ Lo que no excluye su relación con los cuentos tradicionales señalada por Gellings (art. cit. p. 235) y por Morris (Alan Morris. "Texte à images, images de textes : Dieu prend-il soin des boeufs ? de Patrick Modiano et Gérard Garouste." *French Cultural Studies* 23.4 (2012) p. 320).

9. El perro fantasma: *Chien de Printemps*

La obra de Patrick Modiano está plagada de sueños despiertos, de pesadillas, de figuras espectrales, de fantasmas que vuelven del pasado para acechar a un narrador, que, casi siempre, es el protagonista del relato. Un narrador cuya memoria envenenada precede a su nacimiento y que, como hemos visto hunde sus raíces en el terror del Holocausto y en la Ocupación, el substrato del que, dice, ha salido.

En *Chien de Printemps*¹, la obra que analizaremos en las próximas páginas, ese Terror con mayúsculas, que de manera transversal cruza toda su obra, también está presente de forma colateral a través del doble de uno de los personajes muerto en un campo de concentración. También encontramos en esta novela algunos de los fantasmas humanos que pueblan su universo literario, esos “revenants”, esos aparecidos, cuyo papel en su literatura han permitido a Daniel Parrochia definir su obra como una ontología fantasma que expresa el sentimiento de vacío y los límites del lenguaje.

Y es que si hay un verbo que recorre todas las narraciones de Modiano ese es el verbo “hanter”, en sus tres acepciones: Una, la familiar, es decir frecuentar un lugar, un ambiente: recordemos la omnipresencia de la toponimia parisina, de los cafés y los garajes... Dos, la figurada, que hace referencia a las obsesiones y al acoso. Y la tercera, la estrictamente, fantasmal, porque *hanter* es la acción propia del fantasma, de los *revenants*, *hanter* es aparecerse. Porque para Modiano escribir es dejarse habitar por esos fantasmas. El proceso creativo de un escritor –sostiene Modiano– es, en esencia, partir en busca del tiempo perdido y de las sombras que ha amado².

Ces ombres, elles vous accompagneront jusqu’à la fin, ou plutôt c’est vous qui ne cesserez de les accompagner. À la terrasse d’un café, en descendant une avenue, vous les sentez à vos côtés, dans la foule des vivants. Et quels étranges rapports vous avez avec elles... Parfois, vous avez l’impression qu’elles vous reprochent quelque chose, par exemple de les avoir trahies en continuant de vivre après elles. Mais le plus souvent leur présence douce et silencieuse vous reconforte, car ce qu’elles vous demandent à voix basse, c’est d’être un peu leur délégué, leur

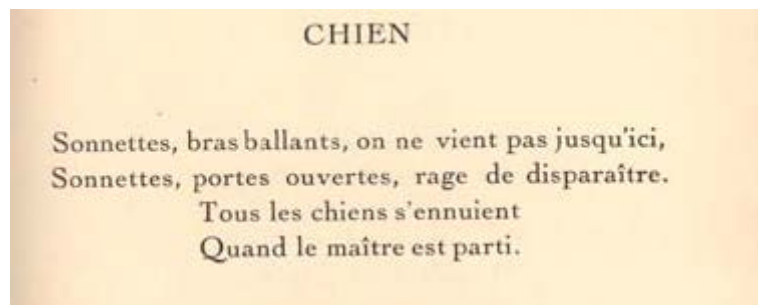
¹ Patrick Modiano. *Chien de Printemps*. Paris: Seuil, 1993. CP.

² Patrick Modiano, "Les fantômes de Michel Audiard," *Le Monde* 23/06/1978.

ambassadeur dans ce monde qu'elles ont quitté. Il ne vous reste plus qu'à écrire ou à parler d'elles³.

Y en esta “*hanto/onto logie fantome*” que constituye su narrativa también hay espacio para los perros espectrales. Mejor que ninguna otra novela de Modiano, esta ejemplifica, en torno al motivo del perro, la dicotomía identidad/ alteridad que recorre toda su obra y que hemos puesto de relieve en el epígrafe 6.5. Pero, como trataremos de explicar en este capítulo, en *Chien de Printemps* Modiano da una nueva vuelta de tuerca a esta antinomia utilizando la figura del perro fantasma para plantear el tema del doble. Dervila Cook⁴ se ha planteado, retóricamente, la pregunta de si los perros de los relatos de Modiano no son, ellos también, “des flâneurs fantomatiques” y se muestra convencida que el *Chien de printemps* es uno de esos que Modiano ha llamado en otro sitio, citando a Hugo, “des esprits qui nous accompagnent”⁵.

La complejidad de las transpolaciones espacio-temporales entre los personajes de esta novela requiere para su análisis seguir mínimamente la narración con algunas acotaciones que permitan la interpretación posterior. La novela lleva como epígrafe los versos del poema *Chien* de Paul Eluard⁶:



³ Ibidem.

⁴ Dervila Cook. "Modiano et la flânerie." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 250.

⁵ Cook se refiere sin duda al pasaje de *Los Miserables* en el que Modiano lee las andanzas de Cosette y Jean Valjean por la rue du Petit Picpus como una “visión” de la historia de Dora Bruder (DB 51-53).

⁶ Paul Eluard. *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*. Paris: Au sans pareil, 1920. p. 37. En la primera parte hay otro poema con el mismo título, “*Chien*”: Chien chaud, /Tout entier dans la voix, dans les gestes / De ton maître, / Prends la vie comme le vent, / Avec ton nez. / Reste tranquille. Op. cit., p. 25. Facsímil 1ª ed.

http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Les_animaux_et_leurs_hommes/index.htm

⁷ Para Schifano los márgenes blancos de los poemas de Eluard designan los espacios de latencia que el lector puede reconocer, habitar o ignorar. Vide Laurence Schifano. "Autoportrait du romancier en photographe au chien." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010. p. 446. La composición tipográfica que nosotros hemos reproducido aquí es la de la 1ª ed. citada en la nota anterior.

Un poema que guarda relación con la idea de que los perros, y posiblemente sólo los perros, aguardan siempre a los amos desaparecidos, idea que está presente en el relato sobre uno de los perros de *Les chiens de notre vie*, que abandona su trabajo en la granja cuando el amo parte a la guerra y cae en un estado de melancolía del que no se recuperará hasta su vuelta.

La novela está escrita en primera persona: “J’ai connu Francis Jansen quand j’avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd’hui le peu de choses que je sais de lui.” (CP 11). Francis Jansen es un parónimo de Fridtjof Nansen, explorador, científico y diplomático noruego, que impulsó y dio su nombre al “Pasaporte Nansen”, creado por la Sociedad de Naciones en 1922, para que los refugiados apátridas pudieran viajar y por el que recibió el Premio Nobel de la Paz. El nombre de Jansen lleva pues inscrito el problema del estado civil y por extensión el de la identidad. En la obra de Modiano hay varias referencias al Pasaporte Nansen, entre otras en *VT* (174) y en *BC* (81, 84, 101), siempre unidos a la cuestión de la identidad. En *UP* (14) describe los avatares de su abuelo para tener una nacionalidad. El personaje de Jansen, fotógrafo profesional, ha sido asociado por la literatura crítica con la figura de Brassai a través de dos conexiones. Por un lado, el libro *Paris tendresse*⁸ escrito por Modiano a partir de fotos de Brassai⁹. Y por otro lado, por el trabajo póstumo de Brassai sobre Proust y la fotografía y especialmente sobre la imagen latente¹⁰.



Brassai en una calle de Paris, hacia 1932.

⁸ Brassai /Modiano. *Paris Tendresse*. Paris: Hoëbeke, 1990.

⁹ Demeyer asocia el gusto de Brassai por el retrato de los grafitis con el de Jansen por los carteles despegados, imagen de la memoria de la ciudad y del palimpsesto. Vide Annie Demeyère. *Portraits de l'artiste dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 2002. p.29. Por nuestra parte cabría añadir además, como hace Schifano (op. cit. 445) la conexión con el último texto de *Paris Tendresse*, la fotografía a la que alude, con el poema de Éluard y en general con la idea melancólica del perro modianesco. Vide la foto de Brassai y el fragmento de Modiano, al final de este capítulo.

¹⁰ Schifano, op. cit. p. 439.

Al principio del relato, Jansen retrata con su *rolleiflex* al narrador y a su novia en un café de Denfert-Rochereau y les propone que hagan de modelo para un reportaje sobre la juventud en París que le ha encargado una revista americana. A la salida del café luce el sol y Jansen exclama: “Chien de printemps”, « une réflexion », dice el narrador, que repetería a menudo durante aquella estación (CP 12). Las expresiones “temps de chien” y “froid de chien” hacen referencia al mal tiempo. *Chien de printemps* remitiría en principio a una primavera fría y lluviosa, pero paradójicamente el narrador hace saber al lector que hacía sol, por lo que el título es deliberadamente ambiguo. Y es que, como con carácter general ha explicado Desblache, la aparición recurrente de un animal en una novela o su sugerencia en un título contribuye a la percepción de un conjunto textual más amplio¹¹. De manera que podría constituir una invitación al lector a leer el contenido de su texto en segundo grado¹².

Volvemos al café en el que se han conocido el fotógrafo y los jóvenes. El narrador ha guardado una de esas fotos: “J’ai l’impression qu’il s’agit d’autres personnes que nous, à cause du temps qui s’est écoulé ou bien de ce qu’avait vu Jansen dans son objectif et que nous n’aurions pas vu à cette époque si nous nous étions plantés devant un miroir: deux adolescents anonymes et perdus dans Paris.” (CP 13). El tiempo pues modifica la identidad, soy yo y no soy yo, nos viene a decir el autor.

Y ya desde esas primeras páginas la cuestión de la identidad remite directamente al tema del doble, cuando el narrador tiene la impresión de que Jansen es un doble de Robert Capa. Los jóvenes acompañan a Jansen a su estudio de la rue Froidevaux. Un taller, a pie de calle, medio vacío, en el que sólo hay colgadas dos fotos. Una, de una mujer, Colette Laurent, nombre que conocerá más tarde. Y otra, de Jansen más joven, metido en una bañera despanzurrada entre ruinas, sentado junto a otro hombre. El fotógrafo le explica que es su amigo Robert Capa y están en Berlín en 1945. Al cabo de los años, lejos de borrarse, esa imagen está aún más nítida en la memoria del narrador que lo estaba aquella primavera. “ Sur la photo, Jansen apparaissait comme une sorte de double de Capa, ou plutôt un frère cadet¹³ que celui-ci aurait pris sous sa protection.” (CP 14).

¹¹ Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011. p. 54.

¹² *Ibidem*.

¹³ El subrayado es nuestro.

La oposición memoria/olvido aparece enunciada por el narrador cuando dice que a veces la memoria conoce un proceso análogo al de las fotos Polaroid. Durante treinta años no ha pensado en Jansen, que dejó Francia en junio de 1964. Él escribe en abril de 1992. Nunca ha tenido noticias suyas. Su recuerdo ha permanecido en hibernación hasta esa primavera, tal vez, se pregunta, ¿porque ha encontrado la foto con su amiga o porque todas las primaveras se parecen? “Aujourd’hui, l’air était léger, (...) et le mois d’avril de 1992 se fondait par un phénomène de surimpression avec celui d’avril 1964, et avec d’autre mois d’avril dans le futur. Le souvenir de Jansen m’a poursuivi l’après-midi et me poursuivrait toujours” (CP 17-18). Conviene recordar aquí que el fenómeno de sobreimpresión fotográfico es característico de los cuadros narrativos sobre los que la escritura de Modiano construye todas sus novelas. Un fenómeno fotográfico que como ha señalado Laurence Schifano¹⁴ a propósito de esta novela, complementa el dispositivo de reconocimiento retrospectivo proustiano y el dispositivo de parecido y de identificación que se opera en el sueño y en ciertos efectos de perspectiva temporal.

Tras constatar que Jansen no figura en los libros sobre fotógrafos célebres de los que sería digno, el narrador afirma que se sentiría feliz si las páginas que escribe le sacan de un olvido que buscó deliberadamente (CP 18). Y a continuación anota las informaciones biográficas que ha reunido sobre él. Entre ellas su nacimiento en 1920 en Amberes [referencia a la madre de Modiano] sus trabajos con Capa durante la guerra de España, su internamiento por judío en el campo de Drancy [referencia a su padre RP 116-118], su refugio en Alta Saboya [referencia a la adolescencia del propio escritor], su reencuentro con Capa a quien acompaña a Berlín y sus trabajos posteriores para la agencia Magnum. (CP 18-19) Tras la muerte de Capa y de su amiga Colette Laurent, Jansen se repliega cada vez más sobre sí mismo (CP 20). El narrador explica que basta mirar una de sus fotos para comprobar una de las cualidades más importantes de su arte y de la vida: guardar silencio; y también, cuando le dice que piensa ser escritor, Jansen le comenta que de todos los caracteres de imprenta él prefería los puntos suspensivos (CP 20-21). El joven le pregunta por las fotos que había sacado desde hacía 25 años y Jansen, señalando las maletas, le dice que si le interesa, está todo ahí. Las abre sin importarle que algunas se desparramen por el suelo y le regala un álbum, del que dice que debe ser el último ejemplar que queda en el mundo. Se trata de *Neige et Soleil*, publicado en Ginebra [lugar

¹⁴ Op. cit. p. 442-443.

de la extraña desaparición del padre del escritor] por las Éditions de La Colombière [otra referencia a su madre que trabajó en el Théâtre du Vieux-Colombier] en 1946. (CP 23).

Como no tiene otra cosa mejor que hacer, el joven le propone a Jansen clasificar y repertoriar todo el material. El fotógrafo se extraña, le dice que no le va a dar tiempo porque se va a México, pero finalmente le da un duplicado de la llave. Cada vez que el fotógrafo vuelve al estudio se queda sorprendido de verlo allí y le pregunta que por qué hace todo eso. “Je lui avais répondu que ces photos avaient un intérêt documentaire puisqu’elles témoignait de gens et de choses disparus.” (CP 24). Aquí, como vemos, Modiano vuelve a hacer explícita la identificación entre la fotografía, la memoria y el repertorio como forma de escritura. El repertorio, pues, en la medida que construye la memoria, se convierte una vez más en literatura, como hemos visto a propósito de los ficheros de perros del director de la perrera de Auteil (LF 154) o con el álbum de fotos de perros del pintor de la avenue Junot (UJ 172) y *Le Mémorial de la Déportation des Juifs de France* de Serge Klarsfeld¹⁵.

El narrador encuentra una lista de llamadas que hizo en la época entre las que se encuentran, además de Nicole, los nombres de los Meyendorff, Jacques Besse y Eugène Deckers. El joven llega a la conclusión de que la muerte de Robert Capa y la de Colette Laurent, en un cierto intervalo de tiempo, habían producido una ruptura en la vida de Jansen y había ido recortando sus relaciones (CP26-27). De Colette Laurent, el joven sabía pocas cosas. Aparecía en numerosas fotos de Jansen, pero este sólo la evocaba con medias palabras. Veinte años más tarde, el narrador se percató de que se había cruzado con esta mujer en su infancia y que podía haberle hablado de ella a Jansen. Pero no la había reconocido en las fotos. “Ainsi, certaines coïncidences risquent d’être ignorées de nous, certaines personnes sont apparues dans notre vie et à plusieurs reprises et nous ne nous en doutions même pas” (CP 28). El narrador evoca un encuentro fugaz, cuando tenía diez años y estaba con su madre en la rue Saint Guillaume, donde ambas mujeres estuvieron paseando y hablando un rato. Más tarde oyó decir que había muerto en circunstancias turbias en el transcurso de un viaje al extranjero. Algo que le había chocado. La conversación entre ambas mujeres se había perdido en la noche de los tiempos, pero el narrador constata que había hecho falta esperar decenas de años para que un nexo apareciera entre dos momentos de su vida: aquella tarde soleada en la rue Saint-

¹⁵ Vide supra capítulo 6.3.

Guillaume y sus visitas al taller de Jansen en la rue Froidevaux : “Une demi-heure de marche d’un point à un autre, mais une si longue distance dans le temps...” (CP 29). Recientemente, Modiano ha publicado un artículo¹⁶ en el que glosa una fotografía de Colette Laurent realizada por Robert Capa, en el que además de confirmar la existencia del personaje y su relación con el fotógrafo así como otros hechos inspiradores de la novela, revela que de pequeño oyó hablar de la muerte de la modelo en extrañas circunstancias y cómo esas palabras se le quedaron grabadas para siempre sin comprender su auténtico sentido.

El joven compra dos cuadernos para fichar las fotos, uno para él y otro para Jansen, que en un determinado momento le gasta una broma y le llama “el escriba”. Pero, recuerda el narrador que él no bromeaba y, como si repitiera la carta a Klarsfeld, explica: “Si je m’étais engagé dans ce travail, c’est que je refusais que les gens et les chose disparaissent sans laisser de trace” (CP 35).

Encuentra entre las fotos unas notas de Jansen sobre la luz natural. Desde entonces se da cuenta de hasta qué punto es difícil encontrar lo que Jansen llamaba la “lumière naturelle” (CP 36), que aquí equivale a la escritura límpida (cfr. CP 109) o a los esfuerzos por ejercer un oficio e intentar “écrire une langue le mieux possible” (CP 117). Jansen le explica al joven cómo despegaba los carteles pegados en las calles para descubrir y fotografiar con minuciosidad los trozos a medida que iba descubriendo los pedazos hasta llegar al último pegado a la pared. (CP36), lo que, como ya vimos, no deja de ser una transposición del narrador de *Livret de Famille* mirando el papel pintado del viejo apartamento familiar¹⁷ (LF 179).

Mientras el joven protagonista prosigue su trabajo, el fotógrafo reúne a algunos amigos en el estudio para tomar una copa de despedida a la que acuden los Meyendorff, una pareja de unos cincuenta años, que Jansen debía conocer desde hacía tiempo porque el joven había descubierto una foto de ellos con Colette Laurent. Henri Meyendorff había escrito “un petit ouvrage”¹⁸, *Orphée et orphéisme*¹⁹(CP 76). Un título que extrañamente,

¹⁶ Patrick Modiano. "Années 50, Génération X." *Reporters sans frontières n° 50, Robert Capa* (2015) p. 142,143. Hemos reproducido la fotografía de Colette Laurent en el Anexo gráfico 1.6.

¹⁷ Vide supra, p. 33.

¹⁸ La expresión es del narrador, el subrayado es nuestro.

¹⁹ Supuestamente publicado en 1949 por Éditions du Sablier, sello editorial también citado en AN 68 y en LH, p. 61-65, 144 y 163, donde el “sablier” alude al eterno retorno del reloj de arena. La elección de este nombre responde sin duda a un homenaje de Modiano a Danilo Kis y su novela *Le Sablier* (1972). La

por tratarse de una novela, el autor nos cita en nota a pie de página. Según el análisis de Genette²⁰, estos umbrales del texto literario que son las notas a pie de página, en ocasiones se utilizan en la novela en textos cuya ficcionalidad es muy “impura” (i), también cuando se pretende desvincular al autor, irónicamente o no, de las conductas y opiniones de los personajes (ii); y otras notas muy personales y aparentemente crípticas parecen puestas allí como por descuido (iii). Así, cabe preguntarse, utilizando la metáfora de Genette para estos paratextos²¹, ¿por qué dispara Modiano este pistoletazo referencial en su concierto ficcional? La primera motivación hay que descartarla porque tal libro no aparece en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia; ni tampoco en el catálogo de la Bibliothèque National Suisse, donde sí aparecen veintisiete obras editadas por Éditions du Sablier, una firma editorial de Ginebra en la que en la primera mitad del siglo XX publicaron Romain Rolland, Georges Duhamel y otros escritores pacifistas²². La tercera motivación es improbable por el lado del descuido, en un escritor “pinailleux”, como Modiano se autocalifica²³, aunque sería verosímil por su voluntad de añadir misterio al asunto. Algo que no es incompatible con la segunda motivación de la tipología de Genette, que aquí se concretaría en el propósito de marcar el distanciamiento de Modiano respecto al orfismo y en general sobre el espiritismo²⁴.

Sin embargo, las cuestiones que plantea el título de *Orphée et orphéisme* van más allá de su sorprendente ubicación en una nota a pie de página. Ya que además, en dicho título aparece misteriosamente un torpe archisílabo, por cuanto lo correcto es “orphisme”; lo cual es inexplicable en un autor de lengua límpida como Modiano. Pero en otra vuelta de tuerca, ese *Orphée et orphéisme* es aún más turbador por cuanto, apenas dos años después de salir la novela, aparecería publicado un ensayo del investigador Reynal Sorel con el mismo título pero en correcto francés: *Orphée et l'orphisme*;²⁵ y para mayor coincidencia, en el catálogo más famoso de “petits ouvrages”: la colección “Que sais-je” de PUF. ¿Tuvo

obra de Kis Enciclopedia de los muertos y Dora Bruder han sido unidas por Régine Robin bajo el común epígrafe de “La disparition des anonymes”, vide Régine Robin. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003. p. 94-102.

²⁰ Gérard Genette. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, Points 2002. p. 334-338.

²¹ *Ibidem*, p. 337.

²² https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_du_Sablier

²³ Patrick Modiano. "Lettre à Thierry Laurent." *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Ed. Thierry Laurent. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997. p.8.

²⁴ “Il s’agissait de faire parler les morts. J’éprouve une méfiance instinctive et beaucoup de scepticisme vis-à-vis de ce genre de manifestations” (CP 77).

²⁵ Reynal Sorel. *Orphée et l'orphisme*. Paris: PUF, 1995.

Modiano ese don de la *voyance* que tanto le gusta atribuir a los grandes escritores²⁶ y supo anticipar una obra que se iba a publicar dos años después de su imaginativa nota a pie de página? ¿Si fue así, cómo es que nunca lo ha comentado? ¿Es posible que a un gran lector como es Modiano²⁷ se le haya escapado la existencia de este título, que además estaría durante meses en el inmenso escaparate, que, hasta el año 2000, tenía PUF en la place de la Sorbonne, a escasos metros de su domicilio? ¿O bien, sabía que ese libro iba a salir y conociendo el título y el manuscrito jugó al parónimo para añadir misterio a algo aparentemente banal? ¿Tenía amistad con este especialista en el pensamiento griego arcaico y quiso hacerle un homenaje secreto? Hipótesis que, además, estaría reforzada por el hecho de que Meyendorff puede leerse como un paragrama de Reynal Sorel. Puede ser, pero en cualquier caso lo que no es ni casual, ni mucho menos banal, es la fecha elegida por el escritor en la misteriosa nota a pie de página para la supuesta publicación de *Orphée et orphéisme* : 1949, que es el año del primer descenso al Hades del pequeño Patrick y de su hermano, Rudy ; cuando, en ausencia de sus padres, los niños son confinados en Biarritz, al cuidado de una “gouvernante”²⁸. Esa fecha es sin duda, un punto de referencia que deja el escritor como una baliza que aún no se ha hundido en el mar del olvido.

De vuelta a la trama novelesca de *CP*, el narrador nos cuenta que la mujer del autor de *Orphée et orphéisme* organizaba sesiones de espiritismo para contactar con los muertos en su casa de Fossombrone (Seine et Marne). Jansen había participado en algunas y el narrador, pese a su desconfianza, entiende que en una época de mucho desarraigo hubiera participado en ellas. Ellos, piensa, le hubieran podido dar detalles sobre Jansen. Una noche el narrador sueña que estaba en el sofá de Jansen, que miraba las fotos en la pared y que bruscamente quedaba impresionado por el parecido de su amiga de aquella época con Colette Laurent. La distancia de los años había borrado las perspectivas. Tenían los mismos cabellos castaños, los ojos grises y el mismo nombre (*CP* 91). Sale a la calle. La rue Froidevaux se le hace interminable como si las distancias se estiraran hasta el infinito. La acera está tapizada de hojas muertas y él bordea los muros y los taludes de césped del

²⁶ Además de la referencia a Victor Hugo en *DB* y sus comentarios en numerosas entrevistas, vide Patrick Modiano. *Discours à l'Académie suédoise*. Paris: Gallimard, 2015. p.21 un don que dice debe ser complementario al de dar misterio a las cosas aparentemente banales, ibídem, p. 20.

²⁷ Dedicó poco más de una hora diaria a la escritura activa, durante el resto del día lee, pasea y elucubra.

²⁸ Patrick Modiano. "Repères biographiques." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012) p. 273.

depósito de Montsouris, detrás de los cuales imagina el agua durmiente, una clara metáfora de la muerte. Un pensamiento le acompaña, primero de forma vaga, luego cada vez más precisa: “je m’appelais Francis Jansen”²⁹ (CP 92).

La elección de este espacio está cargado de intención porque la rue Froidevaux (nombre que remite a valle frío), que bordea el cementerio de Montparnasse, simboliza para el escritor el limbo: “Alors vous habitez dans les limbes”, le dice Maurice Raphaël a Louki (CJP 29). La rue Froidevaux, que es donde está el estudio de Jansen, llega hasta la plaza D(enfer)t-Rochereau³⁰, donde está la entrada a las catacumbas. Por lo que el pasaje es una nueva sobreimpresión, que actúa como otro dispositivo de parecido y de identificación onírico, que hace experimentar al narrador la comunicación con los muertos pretendida por un Meyendorff que es el autor de un libro sobre el mito de Orfeo, el poeta que con su música consiguió dormir a Cerbero, el temible perro del Hades. Orfeo en su afán de mirar a Eurídice la perderá, de un modo similar explica Roger Yves-Roche,³¹ a como Jansen, consideraba los seres y las cosas desde muy lejos y por un fenómeno de reciprocidad, “ces êtres et ces choses perdaient leur consistance” (CP 69). Esa dimensión órfica que Yves-Roche identificaba en el fotógrafo es asumida por el narrador, en una especie de identificación retrospectiva³², cuando dice que a medida que se acuerda de esos detalles toma el punto de vista de Jansen (CP 69). Por su parte, Marie Miguet-Ollagnier ha publicado un hermoso ensayo³³ sobre “l’orphéisme” encubierto en *Chien de Printemps*, en el que hace una lectura de la novela desde esta perspectiva. Una lectura en la que omite la figura del perro, sin duda porque es imposible encajar la fiera imagen del terrible Cerbero en el retrato siempre amable del perro modianesco.

El día antes de dejar Paris, Jansen le pide al narrador que le espere un momento en el café de la Paix. El joven no había vuelto a ese café desde que su padre le llevaba los domingos por la tarde. Por curiosidad busca la balanza, donde se pesaban y no puede evitar subir,

²⁹ Un nuevo ejemplo de fusión con otros seres, propio de la flânerie.

³⁰ Antes de levantarse esta plaza sobre las derruidas murallas se encontraba allí un fielato con la llamada barrière d’ Enfer (http://fr.wikipedia.org/wiki/Barri%C3%A8re_d%E2%80%99Enfer) y en una especie de calambour municipal jugando con la homonimia fue rebautizada con el nombre de Denfert Rochereau, en homenaje al héroe de Belfort.

³¹ Roger-Yves Roche, "La chambre noire de la mémoire," *Le Magazine Littéraire* Octubre 2009. p. 89.

³² *Ibidem*.

³³ Marie Miguet-Ollagnier. *Métamorphoses du mythe*. Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997. p. 31-44.

echar una moneda y esperar el ticket rosa. En medio del calor y del estrépito del tráfico, experimenta una extraña sensación.

“Je regardais fixement le ticket rose comme s’il était le dernier objet susceptible de témoigner et de me rassurer sur mon identité, mais ce ticket augmentait encore mon malaise. Il évoquait une époque si lointaine de ma vie que j’avais du mal à la relier au présent. Je finissais par me demander si c’était bien moi l’enfant qui venait ici avec son père. Un engourdissement, une amnésie me gagnaient peu à peu, comme le sommeil le jour où j’avais été renversé par une camionnette et où l’on m’avait appliqué un tampon d’éther sur le visage” (CP 96-97).

Dejamos ahora de lado el episodio de la camioneta, que ya apareció en *Livret de famille* (LF 95) y que retomaremos en *Accidente nocturne*, para centrarnos en este agujero negro, como lo llaman Jansen, en el que ha caído el joven. El pasaje, como explica Blanckeman³⁴, viene precedido de secuencias anteriores que describen la porosidad del ser, su interdependencia con objetos y lugares. El narrador recuerda que Jansen decía que un fotógrafo no es nada y que debe fundirse en el decorado y devenir invisible para trabajar mejor y captar la luz natural. (CP 113). Es lunes de Pascua y el jardín de Luxembourg está lleno. El narrador está feliz de perderse entre la multitud y –según la expresión de Jansen– de fundirse en el decorado. (CP 115). Una impresión que conduce al narrador a una neutralización a la vez angustiante y liberadora: “C’était fini. Je n’étais plus rien. Tout à l’heure, je me glisserais hors ce jardin en direction d’une station de métro, puis d’une gare et d’un port.” (CP 117-118).

Modiano reserva para el final de la novela el espacio de los perros en este universo tan difuso, aun a pesar de la precisión de los recuerdos. Son perros reales y perros fantasmagóricos. Jansen y el joven dan un largo paseo, durante el cual el fotógrafo dispara su cámara al paso de un perro, de un niño, o con la aparición de un rayo de sol (CP 99). Pasada la medianoche, siguen hablando sentados en un banco de la avenue du Maine, cuando “Un chien pointer avançait seul sur le trottoir, d’un pas rapide et il est venu nous renifler. Il ne portait pas de collier. Il paraissait connaître Jansen. Il nous a suivis jusqu’à la rue Froidevaux, d’abord de loin, puis il s’est rapproché et il marchait à nos côtés.” (CP 102). Llegan al estudio y Jansen entra, sin que el joven tenga tiempo a decirle que el perro

³⁴ Bruno Blanckeman. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009. p. 162, 163.

se ha deslizado detrás de él y ha entrado en el taller. Al día siguiente el estudio está vacío. “ Une question m’a brusquement traversé l’esprit: qu’était devenu le pointer qui nous avait suivis hier soir et qui avait pénétré dans l’atelier à l’insu de Jansen ? L’avait-il emmené avec lui? Aujourd’hui que j’y pense, je me demande si ce chien n’était pas tout simplement le sien.” (CP 105). A la caída del sol vuelve al estudio. Se pregunta por qué no le había prevenido de su partida y dice que a pesar de todo lo comprendía bien: “Je ne pouvais présager de l’avenir, mais d’ici une trentaine d’années, quand j’aurais atteint l’âge de Jansen, je ne répondrais plus au téléphone et je disparaîtrais, comme lui, un soir de juin, en compagnie d’un chien fantôme.” (CP-106-107) Una tarde poco antes de su partida le hace una confesión. Se había puesto en contacto con los consulados de Bélgica y de Italia para obtener una partida de nacimiento y otros papeles que necesitaba para su partida. Una confusión tuvo lugar. De Amberes, su ciudad natal, habían transmitido al consulado de Italia el estado civil de otro Francis Jansen, y este estaba muerto. (CP 120). El narrador encuentra unas notas que Jansen debió haber tomado en italiano como si se las dictasen por teléfono, según las cuales el otro Jansen, deportado en Fossoli el 26 de junio de 1944, había muerto en lugar y fecha desconocidos. (CP 120). Aquella tarde de confidencias paseaban hacia el carrefour de Montparnasse y el narrador antes de poner el punto final recuerda “Il ne savait plus quel homme il était. Il m’a dit qu’au bout d’un certain nombre d’années nous acceptons une vérité que nous pressentions mais que nous nous cachions à nous-même par insouciance ou lâcheté : un frère, un double³⁵ est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous” (CP 120- 121).

En su interpretación de *Chien de Printemps*, Gellings encuadra la figura del perro en su análisis general de que la imagen canina en Modiano es una representación del niño perdido –omnipresente en una obra cuyo modelo serían los cuentos tradicionales, los de hadas y la novela familiar– para añadir tres características más. Una es la particularidad de “éclairneur”, una especie de antena del protagonista, que como hemos visto ya tenía el dogo de *Villa Triste* (VT 21, 27, 61-62) y el labrador de *Un cirque passe* (UCP 94) y que

³⁵ El subrayado es nuestro.

en *Chien de Printemps* estaría subrayada por la raza del animal, ya que “pointer” en francés es también apuntar o señalar³⁶.

La segunda característica es la de representación de la ausencia, de la desaparición y de la muerte. Gellings asocia el deambular cerca del cementerio y el viaje de Jansen a México a la figura del perro en la mitología maya, en la que el perro guía a los muertos en el viaje al reino de las sombras. Una doble asociación que aunque correcta, creemos, que es bastante más compleja. Por un lado la interpretación de ese espacio parisino en Modiano, como hemos apuntado líneas arriba, está llena de sugerencias. Por otro, en el sueño del narrador se relaciona también con la posibilidad de hablar con los muertos, recordemos que el domicilio de los Meyendorff (donde ella practica el espiritismo), está en Fossombrone³⁷, nombre que sugiere fosa oscura y que Orfeo tiene la capacidad de franquear la frontera entre el reino de los vivos y el de los muertos. Pero además la función del perro como psicopompo no es privativa de la cultura maya (donde su papel está circunscrito a las aguas del infierno) sino que aparece también en la mitología egipcia (Anubis)³⁸ y en la griega (Sirio y Proción) así como en culturas tan diversas como la hindú, la germana, la armenia, la iraní y la de diversos pueblos amerindios (iroqueses, hurones, algonquinos y menomeni)³⁹. De hecho Modiano volverá a utilizar al perro como psicopompo en ese mismo espacio cuando, en *Dans le café de la jeunesse perdue* el detective Casley experimenta una sensación de ansiedad al acercarse hacia el limbo de la rue Froidevaux y, como ya vimos en el capítulo 7, decide darse ánimos tomando un cognac en un bar de la avenue Montparnasse que se llama “Au Chien qui fume” (*CJP* 37). También en el capítulo XI de *De si braves garçons*, un enorme perro de pelo negro y rizado actúa como psicopompo de Charrell y su mujer en el descenso al infierno de la droga y los encuentros sexuales azarosos.

Le chien nous précédait à une dizaine de mètres, se retournant de temps en temps, pour vérifier si nous étions toujours là. [...] Comme nous arrivions à la porte Saint-

³⁶ Paul Gellings. *Poésie et mythe dans l'oeuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009. p. 132. Esa función de señalar, aparece en la imagen de un hombre cuyos ladridos anuncian la muerte VN 12.

³⁷ Modiano toma el nombre de Fossombrone de un pueblo de Italia.

³⁸ Jean Humbert. *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili, 1928. p. 290-291.

³⁹ McHugh, Susan, *Perro*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p.41-43. Sobre este tema vide Aurore Petrilli. "La figure du chien de la mythologie à la magie antique." *Ephesia Grammata*.2 (2009)Web. <http://www.etudsmagiques.info/index2.php?go=revues>

Denis, j'ai compris tout à coup que le gros chien bouclé nous guiderait, de son pas lourd et indolent, jusqu'au quartier de la gare du Nord. (DSBG 178).

Para Gellings el perro en la expresión “chien de printemps” es sobre todo Jansen; un perro al que le añade una tercera característica, que sería la de encarnar las almas errantes de los amigos muertos de Jansen y que en un bucle remite a la figura del doble romántico de l'enfant trouvé. Pensamos que, aunque no lo argumente, ni cite a Gellings, Blanckeman⁴⁰ acierta cuando relaciona el título *Chien de printemps* con la figura patética del perro en su obra, como imagen del doble, de uno y de todos los desaparecidos.

Sin embargo, con ser ciertas ambas interpretaciones, creemos que no alcanzan a explicar toda la complejidad del papel del perro en esta novela, porque la relectura de los pasajes seleccionados nos permite constatar dos series diferenciadas de desdoblamiento de los personajes. Por un lado tenemos a Jansen que aparece como doble de Robert Capa, como doble velado del padre⁴¹ de Modiano y como doble de otro Jansen muerto en lugar y fecha desconocidos. Y por otro, el narrador se desdobra identificándose con el fotógrafo en un proceso de sobreimpresiones sucesivas que se proyecta hacia un futuro en cual él también desaparecerá acompañado de un perro fantasma. Pero, a partir de ahí, ese perro fantasma ya no es el de Jansen, sino el del narrador.

¿Qué o a quién representa ese perro fantasma? Si nos atenemos a las últimas palabras del relato, tendríamos que inferir que “le chien fantôme” aquí alude directamente al hermano del escritor, “un frère, un double est mort à notre place” cuya sombra acaba por confundirse con el narrador. Thierry Laurent lo apunta así: “Y aurait-il là la trace de l'histoire personnelle de Patrick Modiano. Le frère survivant ne se demanderait-il pas parfois s'il n'a pas usurpé le droit à l'existence du disparu”⁴². Cook⁴³ hace una interpretación similar y opina que la verdadera tristeza que surge del libro está impregnada de una tragedia más grande. Parrochia⁴⁴ se pregunta retóricamente si el autor no está condenado a ser atrapado por ese hermano, ese doble muerto en su lugar. La

⁴⁰ Bruno Blanckeman. "Patrick Modiano, À TITRE DE." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 258.

⁴¹ Y en cierta medida también de la madre ya que además de por las alusiones que hemos explicitado, en dos momentos de confusión del narrador, Jansen le ofrece un vaso de leche y hay también una identificación de la madre del narrador con la amiga de Jansen.

⁴² Thierry Laurent. "La quête d'un état civil." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 172.

⁴³ Op. cit. p. 249.

⁴⁴ Op. cit. p. 58.

muerte de ese doble, de ese hermano muerto en su lugar, pensamos, es una verdad, un recuerdo, que se oculta a sí mismo porque es doloroso⁴⁵ como con la distancia de los años expresa en *L'herbe de nuits*: “Je marchais avec elle dans le quartier de mon enfance, ce quartier que j'évitais d'habitude parce qu'il m'évoquait des souvenirs douloureux (...)” (HN 109). Es un recuerdo que conduce al silencio como vimos en *Remise de peine* y que se expresaba entre puntos suspensivos, el carácter de imprenta favorito de Paul Éluard y de Jansen. También de quien se identifica con el fotógrafo, el narrador cuya voz aquí se solapa con la del autor. Unos puntos suspensivos que invitan, una vez más, “*A suivre...*” los pasos de ese perro fantasmagórico en otras obras suyas.



Foto de Brassai y fragmento de Modiano⁴⁶.

“Et le chien de Charonne ? Il se tient devant l'hôtel du Lion d'or, les oreilles dressées, le museau attentif. La photo a été prise de telle façon que j'ai l'impression d'être à bord d'un bateau qui s'éloigne du rivage. [...] Leur image se fixera dans ma mémoire. Il y aura la guerre, les années cinquante, soixante, soixante-dix, quatre-vingt... Et le chien, immobile, les oreilles dressées, restera à m'attendre dans ce quartier qui n'existe plus. On dirait qu'il me demande si les dernières cinquante années qui m'ont séparé de lui valaient la peine d'être vécues. Je ne sais pas quoi lui répondre.”

⁴⁵ La frase de Jansen de “fundirse en el decorado” es una idea asociada a la voluntad de escapar a recuerdos demasiado pesados, explica Dervila Cook en “*Modiano et la flânerie*”, cit. p. 250.

⁴⁶ Brassai, Modiano, op cit. texto p. 87, foto p. 38.

10. Le chien écran: *Accident nocturne*

Nos equivocamos de zapatos y es el exilio, el vagabundeo y la soledad.
Hélène Cixous¹

Al comienzo de *Accident nocturne* –la segunda novela que Modiano dedica a su perro Douglas– el protagonista es atropellado por un Fiat color verde agua en la Place de Pyramides, causándole una herida en la pierna. En el accidente pierde el zapato y, con la conmoción, el joven héroe no sabe muy bien si se trata de un zapato o de un animal que acaba de abandonar, “ce chien de mon enfance qu’une voiture avait écrasé quand j’habitais aux environs de Paris, une rue du Docteur-Kurzene²” (AN 10). Tras una primera cura en el hospital, lo llevan a una clínica donde le aplican éter y su olor, que le transporta a un punto de frágil equilibrio entre la vida y la muerte, le hace asociar el episodio del perro con otro accidente de la infancia. Un día en que nadie vino a buscarle a la salida de la escuela, fue atropellado por una camioneta y resultó herido en el tobillo, recuerda. Para curarle, unas monjas le aplican éter con la misma mascarilla negra que le han puesto tras el accidente de la place de Pyramides³. No sabe muy bien si el atropello de la infancia, dice luego en una de las rememoraciones del episodio, fue en Jouy-en-Josas o en Biarritz (AN 85-87).

10.1 Un zapato en la chimenea

El título de *Accident nocturne*, como el de *La ronde de nuit* y el de *Rue de Boutiques Obscures*, evoca lo que se ha perdido, lo que permanece desconocido o lo que atañe al inconsciente⁴. La trama fundamental de la novela gira en torno a la búsqueda por parte del joven protagonista de Jacqueline Beausergent, la conductora del Fiat color verde agua, quien en las horas que pasaron juntos en el hospital le cogió de la muñeca produciéndole un gran alivio y a la que cree haber conocido en otro tiempo. El joven, que está a punto de entrar en la mayoría de edad, cree que el accidente no es fruto del azar, sino que marca una ruptura: “C’était un choc bénéfique, et il s’était produit à temps pour me permettre

¹ Hélène Cixous. "Mi perro de tres patas." *Deseo de escritura*. Ed. Marta Segarra. Barcelona: Reverso, 2004.

² Que como vimos llama Docteur-Dordaine en *Remise de peine*.

³ Un espacio unido al dolor ya desde su segunda novela: “Place des Pyramides. Vous voudriez oublier le passé mais votre promenade vous ramène sans cesse aux carrefours douloureux” (RN 106).

⁴ Bruno Blanckeman. "Patrick Modiano, À TITRE DE." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p.258.

de prendre un nouveau départ dans la vie” (AN 18) porque hasta ese momento “je courais à la catastrophe”, según habían dicho de él (AN 20).

El color verde claro, como vimos, es el mismo que el del coche en el que el perro Choura toma conciencia del abandono y es también un color idéntico a un viejo auto de choque con el que jugaban los hermanos de *Remise de Peine*, literalmente sacudidos por la conmoción de ver entrar a la policía para registrar una casa –la de la avenue du Docteur-Dordaine– cuyos moradores han sido detenidos. El auto de choque quedará definitivamente abandonado en el jardín al final de la novela. Ni a Denis Cosnard⁵, ni a Dervila Cook⁶, se les ha escapado la unión del Fiat verde agua (asociado desde el principio de la novela con el que le atropella de pequeño y con el que aplasta al perro de su infancia) con el auto de choque verde y, lo que consideran más revelador con el automóvil en el que el padre de Modiano le anuncia, esta vez en la realidad, la muerte de su hermano Rudy:

“En février 1957, j’ai perdu mon frère. [...] Dans la voiture, mon père m’a annoncé la mort de mon frère. Le dimanche précédent, j’avais passé l’après-midi avec lui, dans notre chambre, Quai de Conti. [...] Je n’oublierai jamais son regard ce dimanche-là” (UP 44).

No deja de ser significativo que por más que la referencia de Patrick Modiano a Rudy haya sido mínima, un psicoanalista del prestigio de J-B Pontalis haya reparado en la profundidad de la herida causada por la muerte de su hermano, a quien cree que, secretamente están dedicadas todas sus obras. Y también, en la profundidad de ese amor fraterno que le hace identificarse con el novelista: “(...) il ne peut être que notre ami, qu’un frère très proche, ce grand garçon inquiet, incapable de finir une phrase [...] Comme j’aurai aimé dans une autre vie être le petit frère de PM...”⁷.

El atropello por la camioneta y la consiguiente aplicación de éter también es un episodio real de la vida de Modiano (UP 34), que, como hemos visto, utiliza con ligeras variaciones en *Livret de famille* (95) y en *Chien de printemps* (96-97). Igualmente la Petite Bijou, la niña que teme seguir los pasos del caniche perdido por su madre, será víctima de un

⁵ Denis Cosnard. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010. p. 248.

⁶ Dervila Cook. “Une représentation une fois pour toutes et pour toujours ?” *Un cirque passe de Modiano et Des gens qui passent de Nahum*. *French Cultural Studies* 23.4 (2012) p. 295.

⁷ Jean-Bertrand Pontalis. *Frère du précédent*. Paris: Gallimard folio, 2006. p. 123-127.

atropello similar en el que le aplicarán éter (PB 80-82) para amortiguar el dolor en las piernas. A partir de ese atropello, dice Modiano, que será particularmente sensible, “beaucoup trop” enfatiza, al olor del éter: “L’*éther* aura cette curieuse propriété de me rappeler une souffrance mais de l’effacer aussitôt. *Mémoire et oubli*” (UP 34). Memoria y olvido, una antinomia que recorre toda su obra y que hemos puesto de relieve al analizar *Livret de famille*, donde hemos visto que, a modo de sonata, se superpone a otro tema contrastante, el del acogimiento y el abandono, una oposición binaria también omnipresente en su narrativa y particularmente en todos los pasajes en los que incardina el episodio del atropello. Pero en *Accident nocturne*, el narrador añade a las distintas variaciones sobre este tema contrastante una coda, la asociación con el perro de su infancia aplastado por un coche. De la veracidad de este atropello Modiano había dejado constancia en *Éphéméride*⁸ y volvería a dejarla en *Un pedigree*, mediante un breve pasaje⁹ interpolado entre su identificación con Queneau cuando se encontraba a “a la recherche de chiens d’Asnières” y lo mucho que le gustaban los perros al autor de *Le Chiendent* (E 11 y UP 108). Aunque sólo fuera por la reiteración (tres novelas, un relato de autoficción y dos textos autobiográficos) habría que concluir que esta sonata contrastante y su coda, es uno de los temas principales de la sinfonía animal de Modiano. Una sinfonía animal que tiene también su scherzo, como hemos visto, en las obras para niños.

La centralidad del motivo merece que intentemos profundizar al máximo en él. Christine Jérusalem¹⁰ afirma, con acierto, que la herida en el pie de *Accident nocturne* y de *La Petite Bijou* es claramente la herida edípica del abandono. Burgelin establece la misma relación del pasaje en *Accident nocturne* con el pie herido de Edipo: “Avec cette particularité que celle dont les soins sont recherchés est la responsable de la blessure, ce qui renforce encore subrepticement la thématique œdipienne”¹¹. Por su parte, Morris¹² apunta la hipótesis general de que la fascinación de Modiano por las páginas de sucesos podría explicarse por algunas pulsiones personales unidas muy a menudo al Edipo. Esta

⁸ Publicada en su primera versión dos años antes que *Accident nocturne*. Vide Patrick Modiano. *Éphéméride*. Paris: Gallimard / Le Monde, 2001.

⁹ Supra capítulo 4.

¹⁰ Christine Jérusalem. "L'éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, Portrait of the Artist as a young Dog." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Paris: Cécile Defaut, 2009. p. 90, donde también alude, en nuestra opinión sin mucha justificación, al dolor en el pie del detective Casley (CJP 55).

¹¹ Claude Burgelin. "'Je me suis dit que j'allais me réveiller', lecture d'Accident nocturne." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 124.

¹² Alan Morris. "Patrick Modiano et les faits divers." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012) p. 66.

herida edípica, que por lo demás atraviesa toda la obra de Modiano, se manifiesta, una vez más, en *Accident nocturne* con las referencias por un lado a la Ocupación y los negocios oscuros del padre del protagonista¹³ (AN 45, 116) y por otro a una vieja, que representa la figura de un madre incierta, surgida de una pesadilla de la infancia (AN 62).

Y avait-il un lien de parenté entre nous ? Peut-être l'avais-je connue il y a longtemps. Le chapeau à large bord accentuait la dureté de son visage et, sous la lumière jaune du lampadaire, elle ressemblait à une très vieille cabotine allemande du nom de Leni Riefenstahl. La vie et les sentiments n'avaient pas eu de prise sur ce visage de momie, oui, la momie d'une petite fille méchante et capricieuse d'il y a quatre-vingts ans. Les yeux de rapace me fixaient toujours et je ne baissais pas mon regard. Je lui faisais un large sourire. Je sentais qu'elle était prête à mordre et à m'inoculer son venin, mais sous cette agressivité, il y avait quelque chose de faux, comme le jeu sans nuances d'une mauvaise actrice (AN 63-64).

El parecido con la actriz y cineasta nazi, unido a la asimilación del personaje con una mala actriz dejan pocas dudas sobre la relación familiar a la que alude este personaje de una novela publicada ochenta años después de que Louisa Colpeyn fuera una petite fille de cinco años.

Esa vieja que se hace pasar por su madre, y que pesa tanto como los recuerdos de infancia del joven es descrita como una medusa (AN 65), que en la literatura psicoanalítica se relaciona con la imagen de la castración¹⁴. Cinco años después de AN, Modiano repetirá la imagen de la madre medusa, con dos claros guiños autobiográficos. El primero, a su madre con la referencia a la lengua gutural con la que habla; y el segundo, a él mismo cuando dice que es demasiado grande, pues el escritor mide 1,98 m.

Elle aussi le reconnut. Il s'était arrêté à la hauteur de l'ancien café Fraysse et la regardait dans les yeux, pétrifié, comme s'il faisait face à une Gorgone. Elle le dévisageait, le menton tendu, d'un air de défi. Elle lui lança un flot d'injures dans une langue gutturale qu'il ne comprenait pas. Elle leva sa canne et tenta de le

¹³ Vide supra capítulo 2. Sobre el parricidio en la literatura y su elaboración poética, vide Sigmund Freud. *Dostoievski y el parricidio* (1928 [1927], OC XXI. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1992.

¹⁴ Sigmund Freud. *La cabeza de medusa* (1940 [1922]), OC XVIII. Buenos Aires /Madrid: Amorrortu, 1979. p. 270-271.

frapper à la tête. Mais il était trop grand et la canne vint heurter son épaule, lui causant une douleur assez vive (LH 43).

Como en el universo novelesco de Modiano, lo esencial de los seres se lee en la superficie¹⁵, la herida en el tobillo se traslada al zapato¹⁶, de un modo similar a como en *Vestiaire de l'enfance* el dolor del abandono se transformaba en ironía representada por la cazadora de ante que “llevaba” el perro del empresario teatral de su madre¹⁷. Aquí, en *Accident Nocturne*, la “mémoire des vêtements” (VT 84)¹⁸ convierte el dolor en objeto de museo por la vía del sarcasmo.

Je ne pouvais détacher les yeux de cette chaussure. Plus tard, quand ma vie aurait pris un cours nouveau, il faudrait toujours qu'elle restât à la portée de mon regard, bien en évidence sur une cheminée ou dans une boîte vitrée, en souvenir du passé. Et à ceux qui voudraient en savoir plus sur cet objet, je répondrais que c'était la seule chose que mes parents m'avaient léguée ; oui, aussi loin que je remontais dans mes souvenirs, j'avais toujours marché avec une seule chaussure. (AN 21)

La herida es tan fuerte que se expresa como una auténtica hemorragia verbal en las respuestas del joven protagonista a una encuesta sobre la juventud que le hacen en el barrio latino. ¿Qué estructura familiar ha conocido usted? Respuesta, ninguna. ¿Guarda una imagen de su padre y de su madre? Respuesta, nebulosa. ¿Se considera usted un buen hijo (o una buena hija)? Respuesta, yo nunca he sido un hijo. ¿En los estudios que ha emprendido usted, busca conservar la estima de sus padres y amoldarse a su medio social? Respuesta, sin estudios, sin padres, sin medio social... (AN 117). Pero, la respuesta más turbadora es la que cierra el recuerdo de la encuesta y abre la reflexión del narrador.

Voulez-vous changer la vie ou bien retrouver une harmonie perdue ? Retrouver une harmonie perdue. Ces deux mots me faisaient rêver, mais en quoi pouvait bien consister une harmonie perdue ? [...] [J]e me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre

¹⁵ Colette Camelin. "'J'ai la mémoire des vêtements'." *Modiano, ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 177.

¹⁶ Jansen después de fotografiar el paso de un perro y de un niño toma una imagen de sus propios zapatos (CP 99).

¹⁷ Vide supra capítulo 2.

¹⁸ Supra capítulo 5.

pied. Il y avait peut-être toute une partie de ma vie que je ne connaissais pas, un fond solide sous les sables mouvants. Et je comptais sur la Fiat couleur vert d'eau et sa conductrice pour me le faire découvrir.

Una reflexión, que formalmente enlaza con Queneau¹⁹ y que en una lectura intertextual remite, a través de la referencia al color verde del coche, a la pareja de hermanos abandonados en un jardín, con la que concluye *Remise de peine*.

Dando esta conexión edípica por sentada²⁰, cabe preguntarse si el *ritornello* del accidente infantil tiene alguna otra derivada freudiana ligada al tema del perro. Pues bien, en los meses anteriores al accidente, el narrador protagonista frecuenta a un grupo de jóvenes que, en distintos cafés, sigue un seminario en el que un tal doctor Bouvière pontifica sobre diversas cuestiones espirituales y entre ellas el "eterno retorno". De nuevo Modiano juega a la polisemia animal, pues, como en castellano, boyero –en francés "bouvière"– es el que conduce a los bueyes. Bouvière tiene una especie de secretario al que sólo conocemos por su cara de gavián (AN 40), otra figura animal. En su intervención en un encuentro universitario sobre la obra de Modiano, celebrado en febrero de 2008, el profesor Jacques Lecarme²¹ destaca que una de las obras supuestamente escritas por Bouvière, *Les Souvenirs-écrans*, (AN 68) evoca un sorprendente estudio de Sigmund Freud titulado *Sur les souvenirs écrans*²². Un año después, Modiano viene a confirmar lo acertado del planteamiento de Lecarme, al asegurar: "Je ne suis pas non plus familier de la théorie analytique, même si certaines notions me fascinent, comme celle de souvenir-écran. Ces notions peuvent être romanesques, on peut presque s'appuyer sur elles pour écrire"²³.

¹⁹ Anne-Yvonne Julien. "Du statut du souvenir heureux dans les romans de Modiano, *Vila Triste* (1975), *Remise de Peine* (1988), *Fleurs de ruine* (1991)." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 236.

²⁰ En *Fleurs de ruine*, el golpe es en la rodilla, pero la naturaleza de la herida es la misma: "Ils empilent un grand nombre de valises sur des chariots. L'un d'eux me bouscule au passage. En tombant, je me blesse au genou. Aussitôt, la femme me relève, se penche vers moi et, à l'aide d'un mouchoir et d'un petit flacon de parfum, elle frotte l'éraflure du genou d'un geste maternel. C'est une femme d'une trentaine d'années dont le visage m'émerveille par sa douceur et sa beauté. Elle me sourit. Elle me caresse les cheveux" (FR 72).

²¹ Jacques Lecarme. "Variations Modiano (autour d'*Accident nocturne*)." *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Default, 2009. p. 35.

²² Sigmund Freud. *Los recuerdos encubridores* (1899) OC, v.2. Buenos Aires: Biblioteca Nueva/Orbis, 1988.

²³ Maryline Heck, "Modiano: "Seule l'écriture est tangible", " *Le Magazine Littéraire* (nº 490) Octobre 2009. p. 67.

La acumulación y confusión entre los distintos atropellos evocados en *Accident nocturne*, ejemplifican bien el mecanismo de superposición de los recuerdos pantalla. Y así, el narrador dirá:

L'oubli finit par ronger des pans entiers de notre vie et, quelques fois, de toutes petites séquences intermédiaires. Et dans ces vieux films les moisissures de la pellicule provoquent de saut de temps et nous donnent l'impression que deux événements qui s'étaient produits à des mois d'intervalle ont eu lieu le même jour et qu'ils étaient même simultanés (AN 78).

Pero además de estas imágenes truncadas, que de forma lenta o brusca aparecen en medio de los agujeros negros de la memoria (AN 78), Modiano, siguiendo el juego de los parónimos, había dejado una buena pista sobre los recuerdos pantalla, al anteponer al apellido Bouvière el nombre de Fre[u]d. Aunque conviene advertir que los parecidos entre el padre de la teoría psicoanalítica y el personaje de *Accident nocturne* se limitan a esa referencia a los recuerdos encubridores, porque Fred Bouvière, según ha explicado el propio Modiano²⁴, está inspirado en Georges Gurdjieff, un gurú del esoterismo que alcanzó cierto predicamento en Francia.

Freud llama recuerdos encubridores a una serie de recuerdos de la infancia elegidos, “entre infinitas escenas análogas y distintas”, que “adquieren un valor por representar en la memoria impresiones y pensamientos de épocas posteriores cuyo contenido se haya enlazado al suyo [al recuerdo encubridor] por relaciones simbólicas”²⁵. Aunque Modiano haya reconocido que hay cosas que le vuelven a la cabeza de manera obsesiva, que eso le angustia un poco y que un psicoanalista encontraría en ellas la materia a interpretar, asegura que nunca ha estado tentado por la cura psicoanalítica porque el psicoanálisis para él sería como una intrusión: “Une radiographie de mon inconscient dont j'aurais peur qu'elle mette tout à plat, Que ça m'assèche, que ça brise l'équilibre un peu fragile dans lequel se passe l'écriture pour moi”²⁶. Es decir, Modiano no recurre al psicoanálisis porque quiere mantener sus obsesiones como materia novelesca, lo que no le impide utilizar el proceso psíquico de los recuerdos pantalla (“mémoire et oubli”) como mecanismo narrativo. En esa dirección apunta también el escritor Didier Blonde cuando

²⁴Jérôme Garcin, "Sans famille," *Le Nouvel Observateur* 02/10/ 2003.

²⁵ Freud (1899) p. 337.

²⁶ Heck, *ibídem*.

señala que los crímenes no elucidados que aparecen en las novelas de Modiano no son más que coartadas del relato, “des souvenirs écrans” porque lo esencial se encuentra “enfermé comme le grand secret, ce bloc d’inconnue et de silence”²⁷.

La pregunta, entonces, sería ¿qué episodios dolorosos se encubren bajo el recurrente recuerdo pantalla de su atropello por una camioneta y su asociación con el atropello de su perra? ¿Qué recuerdos pueden enlazarse con el abandono infantil –que casi le lleva a la muerte– y con la muerte de un ser inocente como es ese “chien de mon enfance”? Nuestro análisis de *Chien de printemps* en el capítulo anterior nos condujo a contestar afirmativamente a la cuestión planteada por Thierry Laurent sobre si el hermano superviviente no se preguntaría si no estaba usurpando el derecho a la existencia del desaparecido. Y planteábamos la hipótesis de que el perro fantasma no sería sino ese hermano muerto. Una hipótesis que intentaremos verificar y matizar a continuación.

Blanckeman ha explicado que el accidente en la obra de Modiano provoca “una doble fractura” la de la violencia infligida a una persona amada y el sentimiento doloroso de la supervivencia²⁸. Y tal como avanzamos al examinar la figura del perro Raymond, que muere en un accidente al final de *Un Cirque passe*, Dervila Cook²⁹, veía en la R de ese nombre una alusión a Rudy. Una alusión que, para esta profesora de la Dublin City University, desvelaría el carácter de “image écran”³⁰ de otros motivos de esa novela.

Como hemos visto, el narrador de *Accident nocturne* dice que no sabe muy bien si el episodio de la camioneta fue en Biarritz o en Jouy-en-Josas; sin embargo no tiene ninguna duda de que el atropello de la perra fue en Jouy-en-Josas. Ambos accidentes remiten, en última instancia a Jouy-en-Josas, que es el territorio de *Remise de peine*, donde sin embargo no aparece ninguna referencia al atropello de la perrita, lo cual se explicaría porque se trata de una novela, fundamentalmente, de recuerdos felices, solo enturbiados por la constatación, entre puntos suspensivos, de la pérdida del hermano (RP 102), un recuerdo que, al quedar explícito y enunciado aisladamente del relato, no es objeto

²⁷ Didier Blonde. "L'abonné absent." *Les Cahiers de l'Herne*, nº 98 (2012) p. 80. Roux tuvo el acierto de anticipar algo de toda esta cuestión al explicar que en las primeras novelas la Ocupación se convertía en una zona-pantalla, que se interponía entre el escritor y el mundo, para constituer un obstáculo en la elaboración de la identidad, vide Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 272.

²⁸ Bruno Blanckeman. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009. p. 79.

²⁹ Cooke, Dervila, “ *Une représentation une fois pour toutes et...* ”, cit. p. 294.

³⁰ *Ibidem*.

narrativo. Ese recuerdo no puede ser novelado porque, según ha explicado Modiano, para él sería una traición³¹.

A Pontalis no se le escapa que, a diferencia de la investigación de todos los desaparecidos que hace Modiano (incluidos los padres), Rudy no desaparece, ni reaparece, ya que “no podría ser el objeto de una búsqueda, este hermano pequeño perdido, porque está siempre presente”, dice antes de enfatizar lo inolvidable de la frase “Je n’oublierai jamais son regard”³². Y es que la muerte de Rudy es el eterno recuerdo que, encubierto, siempre retorna, porque como ha confesado Modiano: “Le choc de sa mort a été déterminant. Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d’un passé brouillé qu’on ne peut élucider, l’enfance brusquement cassée, tout cela participe d’une même névrose qui est devenue mon état d’esprit”³³.

Por lo tanto, podemos precisar que “ce chien de mon enfance” no es solo Rudy sino “mon frère et moi” y que lo que se rompe bruscamente es la conjunción copulativa que los une, el fino “fil de la Vierge” (RP 102) y con él toda la infancia.

10. 2 Culpabilidad y fatalidad

Jacques Lecarme, además del acierto sobre los recuerdos pantalla que pueden iluminar la interpretación de toda la obra de Modiano, introduce en el citado texto una variación biográfica de suma importancia. Se trata de la referencia a la enfermedad que causó la muerte de Rudy, que, hasta ese artículo, siempre había sido descrita como leucemia. Pues bien, Lecarme se refiere a ella diciendo que los padres “laissent mourir le fils cadet, Rudy, dans une étrange distraction”³⁴. El giro es radical porque supone pasar de la fatalidad a la culpabilidad. Como Lecarme no justifica este giro biográfico, cabría dejar de lado el tema, atribuyéndolo sin más a una impresión subjetiva. Pero sería una frívola irresponsabilidad soslayarlo, dado el prestigio de este profesor de la Sorbonne Nouvelle. Máxime si tenemos en cuenta que su artículo ha sido reproducido en el citado *Cahier de L’Herne* y

³¹ Pierre Assouline, "Modiano, lieux de mémoire," Lire n° 176 Mai 1990. Vide infra capítulo 12.

³² Pontalis, op. cit. p. 126.

³³ Patrick Grainville, "Patrick Modiano: Retour aux sources," Le Figaro littéraire 01/02 1988.

³⁴ Lecarme, op. cit. p. 42. En 2005, Lecarme ya había adelantado este planteamiento en el n° 38 de La Faute à Rousseau, revista de la Association pour l’Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique, <http://autobiographie.sitapa.org/publications/la-faute-a-rousseau-revue-de-l-autobiographie/article/la-faute-a-rousseau-no38-fevrier-2005-l-argent> .

que esta obra no se hubiera podido conformar sin la contribución³⁵ de un Modiano, que, dado su particular celo respecto a los escritos sobre él³⁶, habrá, presumiblemente, supervisado. Pero a pesar de lo dicho, como se trata de una cuestión crucial, en rigor no podemos interpretar el silencio de Modiano como una aquiescencia y habrá que dejar abierta la cuestión, a la espera de que el autor confirme o desmienta la acusación de Lecarme, que, por su gravedad, permitiría ir a la raíz de muchos aspectos de su obra. Baste recordar, a modo de ejemplo, la frase escrita por Modiano en mayúsculas apenas dos años antes de *Accident nocturne*: “IL FALLAIT TUER LA BOCHE POUR VENGER LE CHIEN³⁷” (LPB 116), que ya tuvimos ocasión de analizar en el epígrafe 2.2.2 de esta tesis.

La tentación de investigar a partir del “giro biográfico” apuntado por Lecarme es tanto más grande por cuanto, en dicho cuaderno, Modiano ha publicado el certificado médico del doctor Gaston Ferdière,³⁸ de 1970, que contribuyó a su exención del servicio militar. Lo más sorprendente es que el certificado médico escrito a mano por el psiquiatra, con una letra ligeramente complicada, viene acompañado de una transcripción, también a mano, del propio Modiano. La entrega del certificado a los editores de L’Herne y la transcripción de puño y letra de Modiano, sólo pueden ser interpretadas como una aceptación/ratificación por parte del paciente de su “personalidad tendente a estructurarse de manera neurótica”, que describe el médico. El diagnóstico, sobre todo en lo relativo a

³⁵ Correspondencia, textos inéditos, fotos familiares, e incluso la reproducción de un grabado del escritor realizado por Miquel Barceló, del cual se han editado 45 ejemplares originales, numerados y firmados por el artista.

³⁶ Cuando Marie Lebey, una escritora obsesionada con su obra, publicó un texto que llevaba bajo el título la etiqueta taxonómica de “roman (Marie Lebey. *Oublier Modiano*. Paris: Léo Scheer, 2011.) Modiano, irritado por el tratamiento que hacía sobre su hermano, planteó infructuosamente una demanda (“*Modiano ‘choqué’ para un livre sur lui*”, *Le Figaro* 18/05/2011). <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/05/18/03005-20110518ARTFIG00437-patrick-modiano-choque-par-un-livre-sur-lui.php> Es comprensible que la frivolidad con la que Lebey describe la búsqueda de la tumba de Rudy (p.53-56) provocara la reacción de Modiano.

El escritor tampoco se ha mostrado muy indulgente con el periodista de *Le Monde* Denis Conard, que además de elaborar desde hace años una completísima web sobre su obra (<http://lereseauomodiano.blogspot.fr/>) publicó en 2010 un libro que no debió ser de su agrado, *Dans la peau de Patrick Modiano*, texto no académico, pero muy apreciado por estudiosos anglosajones de su obra como Morris y Cook y que hemos citado ya en algunas ocasiones. En 2012, Modiano aprovechó un error de Cosnard sobre el escritor que había inspirado el título de *L’herbe de nuits* para arremeter contra él: “Ce site [Le Réseau Modiano], c’est celui d’un type [Cosnard], un économiste, je crois, qui m’a pris dans son collimateur. Il a publié un livre sur moi sans me consulter... L’embêtant, c’est qu’on ne peut rien faire contre”. Vide, Elisabeth Barillé, “Modiano parle...” *Le Figaro* 28/09/ 2012. <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/09/28/03005-20120928ARTFIG00665-modiano-parle.php> .

³⁷ En mayúsculas en el original.

³⁸ Gaston Ferdière. “Certificat médical.” *Les Cahiers de l’Herne*, nº 98 (2012) p. 20-22. Ferdière es conocido por haber sido el psiquiatra que trató a Antonin Artaud.

la angustia profunda “d’incomplétude” y de carencia, así como a la “agresividad reprimida por mecanismos de defensa fóbica con miedos de pasar al acto” respecto a la figura paterna, es muy atractivo para la interpretación de su obra, pero creemos que, más allá de dejar apuntada la cuestión, su análisis en profundidad excede, con mucho, el ámbito de nuestro trabajo.

10.3 El loro de Modiano

Orillada la indagación psicológica tras este apunte, retomaremos nuestro análisis textual para poner el foco en otra figura animal de *Accident nocturne*, que llamaremos “Le perroquet de Modiano”, por decirlo a la manera de Julian Barnes y su loro de Flaubert. Pues bien, al protagonista de *Accident nocturne* en su desesperación por encontrar a Jacqueline Beausergent se le ocurre la idea de enseñarle al loro de un bar del barrio de Passy la frase “busco un coche Fiat color verde agua”. Previamente se ha mudado al hotel Fremiet, situado en la avenida del mismo nombre, en Passy, y ha dejado el hotel en la rue du Voie-Vert. El cambio de hotel le permite estar más cómodo, dejar atrás el peso del pasado y le da fuerzas para el porvenir (AN 106-107). De nuevo, la carga semántica oculta es profunda porque, desde la Liberación, la rue du Voie-Vert se llama rue Père Coentin, en homenaje a un franciscano asesinado por los colaboracionistas por ayudar a la Resistencia. La calle, además, está situada en el distrito del Petit-Montrouge, donde tienen lugar los últimos encuentros con su padre. Paralelamente, Emmanuel Fremiet es el más célebre escultor de animales (*un bon animalier*) de Francia, autor, entre otras obras de la estatua ecuestre de Juana de Arco, ubicada en la place des Pyramides, donde, tiene lugar el accidente, que el joven héroe considera un choque benéfico porque le permite cambiar de vida.

Aunque el loro Pépère aprende y repite la frase de forma eficiente, al joven no le sirve de nada, pero el narrador, ya adulto, se imagina que, como los loros viven muchos años, posiblemente hoy, en algún otro bar de Paris, el loro esté repitiendo la salmodia y concluye: “Il n’y a plus que les perroquets qui restent fidèles au passé” (AN 109). El loro aparece aquí como una nueva oposición binaria, una figura antinómica de las “merles de Moluques”, unos pájaros oscuros que se comen el papel y la madera de la cabaña de Freddy, a quien Guy Roland, el detective amnésico protagonista de *Rue de boutiques obscures*, ha ido a buscar hasta la isla de Papeete en el Pacífico para que le ayude a reencontrar su identidad (RBO 213). Le “merle de Moluques” (también conocido como

martín triste) es destrucción, olvido; por el contrario, el loro, memoria. El loro Pèpère remite de nuevo al “deber de memoria”, al trabajo del escritor, al repertorio de los investigadores de la Shoah y a la búsqueda de todos los desaparecidos de los que al menos hay que encontrar sus nombres. Y más allá de la paronimia entre Pèpère y Papeete, el nombre del loro (Pèpère es abuelo, viejo) remite a Jacques Modiano, el abuelo del escritor. Así, en un determinado momento en que el narrador decide acabar con su empeño en olvidar su infancia (AN 91-93) saca de una caja los viejos papeles que pueden probar más tarde su paso por la tierra y entre ellos aparece un acta de nacimiento de Boulogne-Billancourt (donde nació Modiano), la partida de bautismo de la parroquia Saint Martin de Biarritz (donde fue bautizado el escritor, UP 34) y un carnet de la Sociedad Protectora de Animales (uno de los documentos del abuelo paterno conservados por Modiano, UP 14).

El loro queda sobreimpresionado, fundido con la figura del narrador que en su deambular va repitiendo la frase de Pèpère. *Mutatis mutandis*, nos dice Modiano con su loro, “sólo los escritores permanecen fieles al pasado”. Pero, a diferencia del loro de Flaubert³⁹, que ilumina y guía a la vieja criada como el Espíritu Santo, el loro de Modiano esta vez no conducirá al joven héroe a la mujer buscada, porque ese papel de guía y de “éclairer” en su errancia por las calles de Passy, una vez más, está reservado al perro.

³⁹ Del famoso cuento *Un cœur simple*, o *Le perroquet* (1877).

10.4 El eterno retorno del perro

El joven tiene problemas para conciliar el sueño y tras resistir la tentación de inhalar éter se compra unas novelas policiacas y un libro de ocasión, *Les merveilles célestes*⁴⁰, cuya lectura le absorbe y le procura un apaciguamiento que ni el éter, ni la morfina, ni el opio le habría dado (AN 118). La lectura le impulsa a pasear por la noche y mirar el cielo limpio. Una noche, un perro le sigue desde el [puente o la plaza del] Alma hasta la explanada del Trocadero. Tiene el mismo color y raza que el atropellado en su infancia. Primero le sigue a una decena de metros, luego anda a su lado. Cree que ha leído en *Les Merveilles célestes* que a determinadas horas de la noche uno se puede deslizar en un mundo paralelo en el que se pueden encontrar objetos perdidos hace mucho tiempo, “...une clé et les chats, les chiens ou les chevaux que vous avez perdus au fil de votre vie”, y piensa que ese perro es el de la rue du Docteur-Kurzenne (AN 119-120). Se fija en que el perro tiene collar y placa lo que le evitaría ir a la perrera y lo asocia a sus papeles con la fecha de nacimiento falsificada para evitar que lo detengan por ser menor⁴¹. Pero ya no tiene miedo porque la lectura de *Merveilles célestes* le hace considerar las cosas desde muy alto. Ahora el perro le precede comprobando que él le sigue, el tiempo no existe y es sin duda lo que Bouvière llama “el eterno retorno” (AN 121). El tiempo se ha abolido “puisque ce chien venait du fond du passé”. El perro le lleva a la rue Vineuse⁴², una calle que no había transitado pero que da un giro por el que desemboca en la calle donde está el loro repitiendo, imagina, la frase que le ha enseñado (AN 122). En ese ángulo hay un bar cerrado porque es domingo. Se entretiene un momento mirando el nombre del bar, Vol de Nuit [novela homónima de Saint Exupéry] y se da cuenta que pese a la luz de noche boreal no hay ni rastro del perro.

Pas de chien à l’horizon, ni sur le trottoir en pente du boulevard, ni de l’autre côté, ni en face de moi vers la petite gare du métro et les escaliers qui descendent jusqu’à la Seine. La lumière était blanche, une lumière de nuit boréale, et j’aurais

⁴⁰ Como ha explicado Modiano, en la citada entrevista con Garcin, es un libro de divulgación científica de Camille Flammarion, astrónomo y hermano del editor, que leía en la época “ou j’allais si mal”. La hermosa edición original y su transcripción pueden consultarse en Intenet:

<https://archive.org/details/lesmerveillescl00flamgoog>

⁴¹ La acción se desarrolla durante la guerra de Argelia, durante la cual hubo períodos de toque de queda que el narrador yuxtapone a los de la Ocupación vividos por su padre. En esa época la mayoría de edad era a los 21 años.

⁴² La joven y desamparada protagonista del primer relato de *Des Inconnues* (1999) es acogida por una amiga en un apartamento “au bout de la rue Vineuse” (DI 19).

vu ce chien noir de loin. Mais il avait disparu. J'ai éprouvé une sensation de vide qui m'était familière et que j'avais oubliée depuis quelques jours grâce à la lecture apaisante des *Merveilles célestes* (AN 122).

Lamenta entonces no haber retenido el número de teléfono que llevaba en el collar esa noche sueña con el perro y se levanta con buena moral porque tiene la certeza de que "ni lui ni moi ne risquions plus rien"⁴³ y que ningún coche podría jamás aplastarlos (AN 123-124). La noche siguiente interrumpe la lectura de *Merveilles célestes* en medio del capítulo de las constelaciones del sur [donde, enfatizamos, están las constelaciones del gran perro y del pequeño perro] para salir a buscar tabaco. Cree oír al loro repetir la frase "Fiat couleur vert eau" y entra en la rue Vineuse para llegar al ángulo donde le había dejado el perro y en el que se encuentra estacionado el coche. Duda en dejar una nota en el parabrisas, pero finalmente entra en el Vol de Nuit, donde finalmente encuentra a Jacqueline (AN 127-129). La novela finaliza en el ascensor de casa de Jacqueline, que resulta ser una especie de enfermera⁴⁴, susurrando una palabra en la oreja del joven mientras apoya la mano en su hombro.

Nos abstendremos ahora también de intentar desentrañar en clave psicoanalítica el personaje de Jacqueline Beausergent y nos limitaremos a dejar constancia de la interpretación del profesor Claude Burgelin⁴⁵ que la asocia, como tantas figuras femeninas de Modiano, a un sustituto de la indiferencia materna y superpuestamente a una hermana que sería el doble del hermano, llegando incluso a proponer la lectura de *Accident nocturne* (historia de tobillo y de zapato, enfatiza) como una suerte de reescritura de *La Gradiva*, novela de Wilhem Jensen que fue objeto de análisis psicoanalítico por parte de Freud⁴⁶. Sí diremos, por un lado, que su nombre está tomado de una Jacqueline Beausergent, implicada en el asesinato de Roger y Jules Peugeot (1948), un asunto que no aparece directamente en esta novela⁴⁷. Y por otro lado añadiremos que, a la vez,

⁴³ El subrayado es nuestro.

⁴⁴ Una vez más, el subrayado es nuestro.

⁴⁵ Claude Burgelin. "*De quoi se plaindre? Comment se Plaindre (Une lecture de La petite Bijou)*." *Lectures de Modiano*, Paris: Cécile Default, 2009. p. 84-85.

⁴⁶ Sigmund Freud. *El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen, (1907 [1906])*, OC IX. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1999.

⁴⁷ Modiano p. 98-104, el escritor, que se jacta de conocer todos los sucesos desde 1920, confiesa que el nombre Jacqueline Beausergent es real y que si se hiciera una radiografía de sus novelas aparecerían trozos enteros de algunos asuntos como, entre otros que cita, el rapto de los hermanos Peugeot. Por este asesinato, fue condenado a pena de muerte, que luego le sería conmutada, José Giovanni, quien con los años acabaría siendo un famoso escritor de novela negra, guionista y director cinematográfico.

Jacqueline Beausergent también podría ser uno de los parónimos a los que tan acostumbrados nos tiene Modiano. En efecto, el apellido Beausergent remite al de Mlle. Sergentet, la colaboradora del doctor Ferdière, que le ayudó a precisar el diagnóstico del joven escritor, cuyo apellido habría sido homenajeado y embellecido. Para apoyar este aserto, que no es en absoluto incompatible con la interpretación de Burguelin, añadiremos dos confesiones de Modiano. Una, el escritor reconoce que la novela se corresponde con un periodo bisagra de su vida, que la explicación clínica sobre el protagonista es que habría usado estupefacientes, de los cuales en ese momento no tiene necesidad y que él quería traducir esa sensación porque la había experimentado en esa época⁴⁸. Dos, Modiano ha explicado que cuando conoció al psiquiatra en una cena familiar, “Ferdrière a vu que j’allais mal”⁴⁹. Luego el encuentro con Ferdière y Sergentet, bien podría ser el choque benéfico que se había producido a tiempo porque corría hacia la catástrofe (AN 18, 20).

Retomamos nuestro análisis textual para enfatizar, a modo de conclusión de este capítulo, algunos aspectos que ya hemos sugerido en el resumen de los pasajes en el que el perro negro conduce al protagonista. Así el homenaje a *Vol de nuit* esconde también una alusión a Rudy, puesto que la prematura muerte de François, el hermano pequeño y compañero de juegos de Antoine de Saint-Exupéry, también fue determinante para el autor de *El Principito*, obra con la que también conecta el pasaje del perro a través de las referencias estelares y al cielo limpio bajo el que pasea el protagonista.

La referencia topográfica, tan omnipresente en Modiano, es también aquí poéticamente esclarecedora, puesto que el escritor consigue que el perro surja literalmente del alma del protagonista mediante una frase tan ambigua como precisa, tan mínima como compleja: “Une nuit un chien m’avait suivi depuis l’Alma jusqu’à l’esplanade du Trocadero” (AN 120). La elisión de la marca topográfica “pont” [de l’Alma] o “place” [de l’Alma] pero no de la referencia topográfica “esplanade”, además de no quitarle naturalidad a la frase da pie a una lectura en segundo grado. Porque el conocimiento de Modiano de la poesía española⁵⁰, le permite escribir y sugerir la lectura de la palabra Alma –más allá de la

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Philippe Lançon, "Modiano, la ronde de nuit," *Libération* 4/10/ 2007, .

⁵⁰ Vide infra capítulo 14

referencia toponímica a esa batalla de la Guerra de Crimea– como una alusión a “l’âme”. De manera que si la place de l’étoile era el lugar de la estrella judía⁵¹, por lo tanto del dolor, aquí estamos en el lugar del alma. El perro, como ese hermano del alma, viene del pasado para abolir el tiempo en un eterno retorno, puesto que es el mismo de la rue du Docteur-Kurzene, la de los juegos con “mon frère et moi”, construcción que tiene aquí su doble en el perro con el que sueña y apenas se transforma en “ni lui ni moi.” Pero ahora a diferencia del chien de printemps, que le lleva a la incertidumbre, este perro hermano le conduce a la “certitude⁵² que ni lui ni moi ne risquions plus rien”, porque le ha guiado por el mundo paralelo de las maravillas celestes, otro estado de la consciencia, en el que encuentra la promesa de felicidad, el amor. Las pantallas han comenzado a caer. Sí, ¿pero qué hay detrás de ellas?



Rue Vineuse

Après l’angle que faisait la rue, une enseigne éteinte. Un restaurant, ou plutôt un bar, fermé. [...]Je m’étais arrêté un moment et j’essayais de déchiffrer ce qui était écrit sur l’enseigne, au-dessus de la porte d’entrée : Vol de Nuit. Puis j’ai cherché du regard le chien, devant moi. Je ne le voyais plus. J’ai pressé le pas pour le rattraper. Mais non, il n’y avait pas trace de lui. [...]J’ai mal dormi, cette nuit-là. Je rêvais à ce chien surgi du passé pour disparaître à nouveau (AN 122-123).

⁵¹ Recuérdese el exergo de *La place de l’étoile* : “Au mois de juin 1942, un officier allemand s’avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l’Étoile ? »/ Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine. / (Histoire juive.)” (LPE 11).

⁵² De nuevo el subrayado es nuestro.

Capítulo 11. *Dieu prend-il soin des bêtes?*

Tal como sugiere su título y, a pesar de que formalmente es un cuento breve, *Dieu prend-il soin des bœufs?*¹ es la obra de Modiano en la que de manera más condensada, compleja y laberíntica se expresa la cuestión de la animalidad, por lo que su análisis requiere un tratamiento detallado, tanto de la obra en sí, como de las circunstancias en las que fue concebida y realizada junto al pintor Gérard Garouste.

Ya en su propia materialidad se trata de un libro raro y precioso y como tal está depositado en ese *sancta-sanctorum* de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) que es la *Reserva de libros raros*², estando sujeta su consulta a las cauciones y liturgias propias de este tipo de tesoros bibliográficos³. Y es que *DPSB* es un libro formalmente concebido para bibliófilos, en una edición de 125 ejemplares numerados y firmados por el escritor y por el pintor. La obra se inserta en un estuche de 390 milímetros de alto por 290 de ancho, realizado por Demont-Duval, que guarda un total de dieciséis cuadernos. En ocho de ellos se agrupan treinta y dos litografías de Garouste. Los otros ocho cuadernos tienen cuatro páginas cada uno y recogen el texto de Modiano en tipografía (p.5-31) y están ilustrados por una litografía y cuarenta letras capitales, realizadas también por Garouste. Los textos fueron compuestos a mano por los tipógrafos del *Atelier du Livre*, con caracteres llamados “Romain du Roi” (grabados por Philippe Granjean por orden de Louis XIV) e impresos con las prensas tipográficas de la *Imprimerie Nationale*. Por su parte, las litografías de Garouste fueron objeto de una tirada especial en las prensas de Frank Bordas. Tanto el texto como las litografías están impresas en papel vitela, concretamente *Velin d’Arches* de 270 gramos de Arjo Wiggins, histórica empresa papelera cuyo origen se remonta al Renacimiento. La BNF tiene dos ejemplares: uno es el ejemplar destinado al Depósito Legal, que firmado por los autores se conserva en el estuche original; y otro ejemplar, el número XX de los veinte realizados al gouache por Garouste, que fue encuadernado por encargo de la Reserva de libros raros por Philippe Fié en 2008. El primero de ellos ha sido digitalizado en 2014, por lo que puede consultarse en Gallica intramuros de la BNF.

¹ Patrick Modiano/ Gérard Garouste. *Dieu prend-il soin des boeufs ?* La Combe–Les Éparres: Éditions de l’Acacia, 2003.

² http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/dpt_rlr/s.collections_reserve_livres_rares.html

³ Aunque recientemente ha sido digitalizado, dado que está bajo protección de derechos de autor, sólo puede ser consultado en línea a través de la web intramuros de la Biblioteca François Mitterrand. Razón por la cual nos extenderemos en algunos detalles de los textos e imágenes para poder seguir la argumentación sin haber leído necesariamente la obra.

El libro salió a la venta, al precio de 2700 euros⁴, a beneficio de la asociación La Source, lo que añade al objeto de bibliófilo un propósito altruista altamente significativo.

11.1 Avoir été jeunes ensemble et avoir fait un bout de chemin ensemble

Este último dato, su elevado precio con propósitos altruistas, nos abre una pista importante para contextualizar la concepción de *DPSB* como obra de lujo, ya que La Source es una asociación fundada por Garouste en 1991, que tiene como misión ayudar a niños y jóvenes, de 6 a 18 años, con dificultades sociales, familiares o identitarias, a desarrollar su creatividad artística⁵. Es decir, que el propósito de Garouste, secundado por Modiano con esta obra, es ayudar a esos cachorros que el escritor ha llamado “chiens perdus, chiens sans collier, chiens sans pedigree”. O en palabras del pintor:

La Source m’a permis de réaliser un rêve : fonder un lieu de libération et de création pour donner aux enfants défavorisés des clés pour avancer : la tolérance, la découverte au contact des artistes et la curiosité. Il y en a d’autres, comme leur révéler que l’univers est fait de questions⁶.

Un sueño en el que nadie sino Patrick Modiano podía acompañarle, porque es una ilusión que nace de profundas y traumáticas experiencias vividas por ambos en la infancia y de sentimientos compartidos en la adolescencia, la edad en la que se fraguan las amistades más intensas y porque tanto el pintor como el escritor fueron también niños con dificultades sociales, familiares o identitarias, como los que acoge La Source.

En efecto, Modiano y Garouste son amigos desde ese momento crucial del paso de la infancia a la adolescencia y, en no pocos momentos, sus vidas han recorrido caminos paralelos. Ambos se conocen desde octubre de 1956 cuando, con 11 y 10 años respectivamente, ingresaron como internos en el Colegio Montcel, en Jouy-en-Jossas, que ha sido novelado por Modiano en *De si braves garçons*⁷, con el nombre de Valvert, en un nuevo juego de parónimos marca de la casa. Porque si el nombre real integra cielo y

⁴ Y por 7.500 los numerados del I al XX, realizados al gouache por Garouste. Previsiblemente, con los años y la concesión del Premio Nobel de Literatura a Patrick Modiano, los precios habrán aumentado.

⁵ <http://www.associationlasource.fr/>

⁶ *Ibidem*.

⁷ Patrick Modiano. *De si braves garçons*. Paris: Gallimard, 1982.

monte, el literario lleva inscrito un verde valle. Un colegio cuyos alumnos inspiran los relatos que integran la obra, una de las pocas que no lleva en portada la referencia architextual “Roman” y que Modiano ubica en un pueblecito de la periferia parisina, cuya descripción coincide con Jouy-en-Jossas.

“Mes amis de cette époque le sont encore aujourd’hui”, escribe Garouste en las primeras páginas de su estremecedora autobiografía⁸, para dar cuenta más delante de los fuertes lazos con ellos y cómo han llegado a ser quienes son: Jean-Michel Ribes, dramaturgo y realizador; Patrick Modiano, escritor; Olivier Coutard, abogado; Francis Charhon, fundador junto a otros de Médicos Sin Fronteras; y François Rachline, economista y escritor⁹. Todos ellos han posado con la gestualidad que el viejo amigo les ha pedido para convertirlos en modelos de algunos de sus cuadros de tema bíblico¹⁰. Pero además, con Ribes ha hecho teatro, con Rachline está estudiando hebreo y Coutard le ha ayudado a encontrar un viejo expediente judicial de su padre sobre el que nos detendremos inmediatamente para trazar los paralelismos vitales con Modiano.

El sufrimiento que provoca el abandono familiar es la primera semejanza que puede establecerse entre las vidas del pintor y del escritor. Ya que, si antes de entrar en Montcel, Modiano había sido confiado a unas extrañas amigas de su madre en el mismo Jouy-en-Jossas, –como hemos explicado en el capítulo 3– de un modo similar, Garouste también fue alejado del domicilio familiar parisino en los años anteriores al pensionado. Concretamente fue enviado a casa de unos tíos que vivían en Soussey-sur-Brionne, aldea de la Borgoña en la que sus habitantes habían acogido, por encargo de la *Assistance publique*, a huérfanos de guerra, hasta el punto de que estos superaban en número a los hijos de las familias. Unos huérfanos, explica, de los que se sentía muy próximo porque su origen estaba a mitad camino de ambas procedencias.

Este sentimiento de orfandad, común en Modiano y Garouste, se hace evidente mediante la comparación de dos alusiones a sendos amigos de la infancia en sus respectivas autobiografías. En *Un pedigree* Modiano recuerda los veranos de 1958 y 1959, es decir en la época del internado en Montcel, cuando, al llegar las vacaciones, sus padres lo mandaban a Mègeve (Alta Saboya) donde quedaba al cuidado de una estudiante, en unas

⁸ Garouste Gérard/Perrignon Judith. *L'Intranquile Autoportrait d'un fils, d'un peintre d'un fou*. Paris: L'Iconoclaste, 2009. p 14.

⁹ *ibid.*, p. 56.

¹⁰ *ibid.* 57. Un retrato de Modiano puede verse en Anexo Gráfico 2.1.

habitaciones de alquiler que servían de casa de una extraña pareja que había adoptado a una chica de su edad, a la que describe como “douce comme tous les enfants mal-aimées” (UP 58). Por su parte, Garouste evoca a Claude, un niño acogido por sus tíos a instancias de los servicios sociales: “Il est resté là jusqu’à ses quatorze ans, il parlait peu, jouait peu, je n’ai jamais pu m’en faire un vrai copain. Mais lorsqu’il est parti, que de larmes!”¹¹. Y no es difícil ver en este chico, al hermano que Garouste nunca tuvo por firme voluntad paterna, según revela un fragmento del diario de la madre transcrito por el pintor¹². Una ausencia que para Modiano se convierte en trágica pérdida cuando, a los cinco meses de entrar en Montcel, su padre le comunica la muerte de su hermano Rudy.

Pero ese sentimiento de orfandad podría extenderse a otros alumnos del colegio, porque, a fin de cuentas, Montcel no era sino un depósito “des enfants mal-aimés, des bâtards, des enfants perdus (...) la plupart de ces braves garçons n’auraient pas d’avenir” (UP 47). O como dirá de los alumnos de Valvert “enfants du hasard et de nulle part” (DSBG 9).

El segundo paralelismo es la incompreensión de la figura paterna. A través de las páginas de Modiano, sabemos, de una manera más o menos vaga pero indubitada, de los extraños negocios de su padre en el mercado negro durante la Ocupación. Una gran parte de sus obra es un ajuste de cuentas con la Ocupación, “ce terreau d’où je suis issu” (LF 169), al punto de afirmar que “ma mémoire précédait ma naissance” (LF 96). Pues bien, en el caso de Henri Garouste, el padre de Gérard, esa colaboración con los ocupantes nazis, está absolutamente documentada. Propietario de la firma *Garouste Père et fils, Ameublement-décoration-installation*, Henri consiguió expandir su negocio durante la Ocupación apropiándose de los bienes confiscados a los judíos deportados.

La historia del padre del pintor, podría formar parte de una novela de Modiano que está por escribir. En 2008, tras la muerte de Henri Garouste, Gérard renuncia a la herencia de su padre con excepción de unas pequeñas agendas rectangulares de moleskine, en las que consignaba sus jornadas. Unas viejas agendas que, alineadas por años, conserva en una maleta rígida y a partir de las cuales Henri Garouste hizo “inventario de sus actos”¹³. Y así, anota el 16 de junio de 1940, tras ser desmovilizado dos días después de la entrada de los alemanes en París: “enfin libre!”. O cómo el 29 de septiembre había sido recibido

¹¹ Garouste op. cit. p.43.

¹² Garouste, op cit. p. 25.

¹³ Garouste, op. cit. p. 17.

por el general [alemán Walter] Weiss. “J’ai fait lire tous les carnets de mon père a Patrick”, escribe Garouste¹⁴.

Pero sin duda, la anotaciones más misteriosas son aquellas en las que sólo aparece la fecha y el nombre de Levitan, muchas veces acompañada de cosas borradas, que el pintor imagina comprometedoras. Desde niño, Gérard Garouste había oído hablar de Wolf Levitan. Su abuelo había trabajado con él y cuando estuvo en el frente durante la primera guerra mundial, la familia Garouste recibió cierta ayuda del antiguo patrón. Durante la ocupación nazi, el edificio de la gran tienda que Wolf Levitan tenía en el 85-87 de la rue du Faubourg Saint Martin fue requisado por los alemanes. Levitan, judío, había huido hacia el sur de Francia. En el verano de 1943, la tienda de Levitan se convirtió en el Lager-Ost (Campo Este), anexo parisino del de Drancy. El 18 de julio de 1943, ciento veinte internos del campo de Drancy fueron trasladados allí. Durante el día, los prisioneros trabajaban en las plantas de clasificación de objetos que llegaban a diario de los apartamentos de familias judías deportadas. Los presos vaciaban las arcas, limpiaban su contenido y clasificaban metódicamente todo el botín. Algunos vieron pasar por allí los bienes de sus familias. Por la noche, dormían y comían en la planta superior. Se podía – escribe Garouste– ver a los nazis llevarse como gangas algunos hermosos muebles y también a los parisinos hacer compras más modestas. Para añadir, secamente: “Et [on pouvait voir] mon père remplir ses magasins”¹⁵. Almacenes de Garouste, que ubicados apenas unos metros más allá sobre la misma acera en un edificio, también habían sido confiscados a la familia Lévitán.

El 12 de agosto de 1944, los judíos que no habían sido deportados fueron evacuados en autobús a Drancy. Algunos reclusos escaparon durante el transporte. Los otros, finalmente, fueron puestos en libertad 18 de agosto de 1944.

Gracias a su amigo el abogado Olivier Coutard, compañero de Montcel, Garouste pudo hacerse con el sumario del pleito civil interpuesto tras la Liberación por la Société des Établissements Levitan contra la Société Garouste. La sentencia establece que los almacenes del 97 y 99 del Faubourg Saint Martin, puestos desde 1940 bajo la administración de un comisario gerente designado por las autoridades alemanas, después alquilados en 1943 a la *Sociedad Garouste Père et fils*, debían ser devueltos a sus

¹⁴ Gaouste, op. cit. p. 57.

¹⁵ Garouste, op. cit. p. 18.

explotadores les *Établissements Lévitán*. La anulación por los alemanes del contrato de arrendamiento inicial era considerada como un acto de expoliación. “Mon nom est une jurisprudence. Il faut réparer”, escribe amargamente el pintor¹⁶. Por su parte, Modiano asume la falta del padre, de manera novelada desde su primer libro y explícitamente, a partir precisamente de *De si braves garçons*, convirtiéndose en uno de los temas de su obra. Un tema que en los quince años siguientes aparecerá con distintas variaciones en seis relatos: *Remise de peine*, *Fleurs de ruine*, *Un cirque passe*, *Chien de printemps*, *Le première jour du printemps*, *Dora Bruder*... y con el que ajustará cuentas en 2005 con la publicación de *Un pedigree*.

El fardo de la figura paterna para el pintor no es menos pesado. Antisemita convencido y orgulloso de ello, Henri Garouste jamás se arrepintió. La marca del padre es tan fuerte para el pintor, que el primer atributo con el que se define Gérard Garouste en el subtítulo de su autobiografía es el de hijo. Durante décadas, la vergüenza ha corroído las entrañas del artista. Y al cabo de los años, con su padre de cuerpo presente, Garouste cree necesario hablarle a sus hijos de quién era su abuelo y explicarles que la guerra había generado héroes, pero asimismo gentes que se espabilaban y pasaban de la situación, también asesinos, además de grandes y pequeños cabrones. Para acabar añadiendo “Votre grand-père faisait partie de petits salopards”¹⁷.

Los viejos almacenes Lévitán albergan hoy a una importante empresa de publicidad que utiliza el pasaje que atraviesa el edificio del número 89 para el montaje de exposiciones, pases de moda y otras veladas¹⁸. Esta vía privada que desde 1789 se llama Passage du Désir y hasta esa fecha se llamó Allées de Puits¹⁹, llega hasta el boulevard de Strasbourg y al otro lado de este tiene un segundo tramo por el que se puede acceder al Faubourg Saint Martin. Detalles toponímicos que, como veremos en el análisis de la obra de Garouste y Modiano, no son triviales. En 2007, con el riguroso título de “Retour sur les lieux”²⁰, se organizó en este espacio una exposición sobre la expoliación a los judíos de París a partir de un pequeño álbum de fotos con 85 imágenes, probablemente tomadas por

¹⁶ Garouste, op. cit. p. 20.

¹⁷ Garouste, op. cit. p. 13.

¹⁸ <http://www.passagedudesir.com/accueil.php?lg=FR>

¹⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Passage_du_D%C3%A9sir

²⁰ Algunas de las imágenes puede verse aquí:

<http://www.passagedudesir.com/evenement.php?idp=4&lg=FR>

El título de la exposición remite, evidentemente, al locus criminis.

un soldado alemán, en su mayoría en los propios almacenes Lévitán y también en otros espacios de la ciudad que fueron utilizados en el expolio: el Palais de Tokyo, el Musée du Louvre, un hôtel particulier de la rue Bassano, la Gare du Nord y los Entrepôts et Magasins Généraux d'Aubervilliers. Quien hoy se acerque al inmueble del 85-87 de la rue du Faubourg Saint Martin - que después de unos años reconvertido en garaje ha acabado como edificio de oficinas- podrá leer una placa en la que se recuerda la historia del edificio y que termina con el ritual "N'oublions jamais". Y si levanta la mirada, aun podrá leer en el frontispicio "Aux Classes Laborieuses".

La figura materna del pintor también tiene una cierta similitud con la del escritor. Si Modiano ha dejado escrito de su madre que "C'était une jolie fille au cœur sec", Garouste ha hablado también de la suya como una madre distante al indicar que su padre se ocupaba de él más que su madre, a la que describe como "femme soumise, effacée jusque dans l'éducation de son enfant"²¹.

La lista de afinidades entre ambos es larga. Si Modiano tuvo dificultades para obtener el BAC, Garouste, simplemente, no lo conseguiría²². Si el entonces escritor en ciernes se matriculó en la Sorbona, sin jamás asistir a una clase, fue sólo con el propósito, confeso²³, de retrasar su entrada en el servicio militar. Por su parte, el joven pintor se matriculó por idénticos motivos en los últimos cursos de Bellas Artes a los que tampoco asistió en un momento, explica, en el cual "j'étais un aspirant [à artiste] sans boussole et je ne savais quoi faire de mon rêve de peintre"²⁴. Ambos fueron lo que en la época se llamaba un "étudiant fantôme",²⁵ una situación que provocaría fuertes enfrentamientos con sus respectivos padres. El de Garouste le dirá: "J'y crois pas à ta peinture. Si tu veux essaie, va aux Beaux-Arts, mais je ne financerai plus, tu vas devoir travailler pour vivre"²⁶ (Garouste 64).

Por su parte, el padre de Modiano le escribirá una carta diciéndole:

"[...] La plupart des hommes qui ont remporté les plus grands succès littéraires, à part quelques rares exceptions, ont fait de très brillantes études. Tu connais,

²¹ Garouste, op. cit., p. 25.

²² *Ibidem*, p. 57.

²³ Modiano, P. "Repères biographiques", en *Les Cahiers de l'Herne* cit. p. 273.

²⁴ Garouste, op. cit. p. 63.

²⁵ Modiano, P. "Repères biographiques", en *Les Cahiers de l'Herne* cit. p. 273.

²⁶ Garouste, op. cit. p. 64.

comme moi, de nombreux exemples : Sartre n'aurait probablement pas écrit certains de ses livres s'il n'avait poursuivi ses études jusqu'à l'agrégation de philosophie. Claudel a écrit *Le Soulier de satin* quand il était jeune attaché d'ambassade au Japon, après être sorti brillamment de "Sciences-Po". Romain Gary qui a eu le prix Goncourt, est un ancien élève de "Sciences Po", consul aux Etats-Unis" (UP 77-78).

Tras advertir de que si se correspondiera con la realidad, podría haber sido la carta de un buen padre a un buen hijo, Modiano comentará la misiva paterna en estos términos:

“Il aurait souhaité que je sois ingénieur agronome. Il pensait que c'était un métier d'avenir. S'il attachait tant d'importance aux études, c'est que lui n'en avait pas fait et qu'il était un peu comme ces gangsters qui veulent que leurs filles soient éduquées au pensionnat par les "frangines" ” (UP 78).

A pesar de no haber seguido los consejos paternos, ambos consiguen superar esa etapa en la que andan sin brújula a través de la consolidación de sus trayectorias artísticas. Y así la pintura y la literatura, son percibidas respectivamente como un auténtico camino de salvación por estos “braves garçons [qui] n'auraient pas d'avenir” (UP 47) y que finalmente han acabado siendo reconocidos y consagrados²⁷ en sus respectivas disciplinas. Garouste dice que ni los moldes ni la escuela pudieron hacer nada con él y que necesitó otras vías, lejos de las corrientes dominantes en las que vivía ahogado²⁸. Para Modiano es la noticia de que su primer libro va a ser publicado la que disipa la amenaza que durante todos esos años le obligaba a estar siempre en vilo, “où tout pouvait vaciller d'un instant à l'autre” (VN 62). Un momento crucial que ha evocado, con distintas variaciones en muchas de sus obras: “La place des Peupliers, l'après-midi de juin où j'ai appris qu'ils acceptaient mon premier livre” (E, 36, UP 122) [...]“J'avais pris le large avant que le ponton vermoulu ne s'écroule” (UP 122) ; o “J'avais dix-sept ans et il ne me

²⁷ Para ilustrar el reconocimiento de Garouste como pintor, basta apuntar que su galerista durante años ha sido Leo Castelli, o que entre los encargos de obra pública que ha recibido se encuentran los frescos del techo de una de las habitaciones del apartamento presidencial del Palacio del Elíseo (1983). Sin olvidar la instalación de un gran mural (pintura y hierro forjado) en la sede François Mitterrand de la Bibliothèque Nationale de France (1996). Además de suscitar el interés de crítica, coleccionistas y museos, su obra ha sido objeto del ensayo del filósofo Michel Onfray. *L'apiculteur et les Indiens: la peinture de Gérard Garouste (Ecritures/figures)*. Paris: Galilée, 2009. También el antropólogo Marc Augé se ha interesado por su pintura, vide Marc Augé. *Kézive, la ville mensonge*. Paris: Galerie Daniel Templon, 2002.

²⁸ Garouste, op. cit. p. 58.

restait plus qu'à devenir un écrivain français" (LF 158). Y también : " [...] On m'avait donné l'assurance que mon livre paraîtrait bientôt. J'étais enfin sorti de cette période de flou et d'incertitude pendant laquelle je vivais en fraude" (CP 108).

Ambos podrían identificarse con una historieta que a otro compañero de Montcel, el futuro dramaturgo Jean-Michel Ribes, le había contado su abuela: "Dos ratitas caen en un tarro de leche. Luchan, pero se resbalan por las paredes. La primera abandona y se ahoga. La segunda se pelea tan fuerte que transforma la leche en mantequilla y puede escaparse"²⁹. Garouste apostillará "Alors j'ai nagé contre le courant. Comme on remonte vers une source"³⁰. Y por supuesto, "la petite souris" Modiano enfrentándose al tabú de la Ocupación y atreviéndose a romper el mito resistencialista también nadó a contracorriente del discurso oficial.

Seguimos con las afinidades. Dante y la Divina Comedia, que, como apuntamos en el capítulo 7.2, estaría en el palimpsesto de *Dans le café de la jeunesse perdue*, es también una obra capital para el joven Garouste, quien señala que a los veinticinco años, "Dans le milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai par une forêt obscure..." y estaba atrapado entre un pasado y un futuro tan oscuro el uno como el otro, dirá, de manera que la obra de Dante, dice, fue el primer libro que ha "nettoyé ma tête"³¹. Y este exergo de Guy Debord, que da título a la novela, ("À la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue.") es una variación de los tres primeros versos de la Divina Comedia: "*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita*". A mitad del camino de la vida, / en una selva oscura me encontraba /porque mi ruta había extraviado.

Pero a pesar de la cita de Debord, Modiano está lejos de las posiciones de los situacionistas. No sólo no participó en la revuelta de Mayo del 68, que tuvo como campo de batalla su barrio, sino que la vivió aterrorizado y paranoico ante el despliegue policial. Y al mes siguiente, cuando apenas se habían extinguido las llamas de los cócteles

²⁹ *Ibidem*. Debe tratarse de una historia muy popular, pues aparece también en la película *Atrápame si puedes* (*Catch Me If You Can*), Steven Spielberg, 2002.

³⁰ Garouste, op. cit.p. 59. El subrayado es nuestro para enfatizar la coincidencia con el nombre de la asociación La Source, que a su vez coincide con el nombre de uno de los pabellones de Colegio de Montcel y de Valvert (DSBG 14).

³¹ Garouste, op. cit., pp. 72-73.

molotov, publicó un artículo en la versión francesa de Vogue, en el que a pesar de manifestar su insatisfacción con la sociedad de entonces, sumergida en “un clima de descomposición moral”, se muestra distante de lo que llama guerra “en dentelles” y fiesta de adolescentes, muchos de los cuales, asegura, habían olvidado que eran hijos de banqueros o de industriales del textil³². Un distanciamiento que también tendrá Garouste, quien a pesar de escuchar a Sartre desde la cuarta fila del Odéon, no podía sumarse a la revuelta porque, explicará, la cólera reinante no podía enjugar la suya propia: “Comme toujours je ne raisonnais pas comme les autres”³³. Tal vez porque, también como su amigo, pone más el énfasis en la ética que en la ideología. Sin duda en ambos casos porque, a diferencia de los insurgentes de Mayo del 68, los hijos de la Colaboración no intentan negar o derribar la autoridad paternal, sino que al contrario, dan primacía a los padres consagrándoles volúmenes enteros³⁴. Algo que podría explicarse también por lo que Nettelbeck y Hueston llaman el carácter “post freudiano” de la figura del padre en Modiano (que también, pensamos podría aplicarse al de Garouste), un carácter que no puede encarnar ni el orden, ni la autoridad, ni siquiera el principio de identidad, una figura demasiado confusa e insustancial para ser un modelo de conducta o de incitación a la revuelta³⁵. Pero además, en los años setenta y ochenta, Modiano fue ignorado por los intelectuales de uno y otro signo. Ni Barthes, ni Deleuze, ni Foucault se interesaron por su obra; mientras que en el campo de la derecha también lo ignoran porque están ocupados en la búsqueda de un nuevo Céline o en regodearse con los Hussards³⁶. Lo que no significa que Modiano desprecie al artista comprometido como han apuntado algunas voces³⁷.

Al contrario, Modiano es un escritor “comprometido, “peut-être malgré lui”, ironiza Nettelbeck en un artículo en el que contextualiza su obra en el actual panorama literario

³² Cosnard, op. cit. pp. 91-92.

³³ Garouste, op. cit. p. 79.

³⁴ Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 244.

³⁵ Colin W. Nettelbeck/Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986.

³⁶ Thomas Clerc. "Modiano est-il un auteur rétro?" *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. pp. 469-470. Con el apelativo de “les Hussards” se conoce a un grupo de escritores de la derecha antigauillista, opuestos al existencialismo y a la figura del intelectual comprometido que representaba Sartre.

³⁷ Cfr. Annie Demeyère. *Portraits de l'artiste dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 2002. que habla de « evident mépris » (p. 11), una apreciación que queda atenuada en la misma obra cuando asegura que los artistas modianescos nunca son revolucionarios sino rebeldes, que reflejan la propia rebeldía del autor (p.136).

francés³⁸. Evidentemente no lo es –explica– en el sentido sartriano de poner sus escritos al servicio de una ideología, o de una acción política, pero –recuerda– su contribución a la revisión de la historiografía francesa sobre la segunda guerra mundial adelantándose al giro de *La France de Vichy* de Robert Paxton, así como la contribución memorial sobre las víctimas francesas del holocausto que significó *Dora Bruder*. Y es que, como ha sintetizado Thierry Laurent, su “compromiso memorial” es una constante en su proyecto literario³⁹, aunque los lectores de sus primeros libros fueran menos sensibles que los actuales a un “deber de memoria” que ha acabado calando en la sociedad francesa y en los poderes públicos⁴⁰. Sin olvidar que las cuatro versiones publicadas de *La place de l'étoile*, tal como ha demostrado Jacques Lecarme⁴¹ en su estudio sobre el medio centenar de cortes y retoques efectuados –en función de las circunstancias históricas de cada versión– ponen de manifiesto que en sus textos hay más política de lo que se cree.

Y hay más política de lo que parece porque, como en tantos otros aspectos de su escritura, a Modiano le gusta “brouiller les pistes”. Así, ya en 1969, señalaba: “si l’on écrit des romans, il faut gommer les préoccupations politiques. Lorsque les écrivains se mêlent de politique, c’est grotesque. C’est comme si Fernandel faisait de la politique. Il faut en finir avec cet héritage du romantisme⁴²”. El novelista Enrique Vila-Matas, por lo demás un modianesco convicto y confeso, ha contado al respecto este encuentro con el escritor:

Me acuerdo que con Llop⁴³, pero también con los de mi generación, discutíamos en otros días sobre si leer a Modiano era de izquierdas o de derechas.

-Señor Modiano -le asaltamos finalmente una mañana-, no habla usted mucho de política.

-Es que es peligrosa para un escritor. La política no es más que una torpe simplificación de las cosas. El escritor trabaja justamente de la forma opuesta; trata de mostrar lo oculto, la complejidad.⁴⁴

³⁸ Colin Nettelbeck. "*Jardinage dans les ruines: Modiano et l'espace littéraires français contemporain.*" *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam, NLD: Editions Rodopi, 2007. Web.

³⁹ Thierry Laurent. *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*. Paris: L'Harmattan, 2015. p. 150-170.

⁴⁰ *ibid.* p. 170.

⁴¹ Jacques Lecarme. "*Quatre versions de La place de l'étoile (1968-2008).*" *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. 87-109. p. 102.

⁴² Entrevista con Jean-C. Texier (La Croix, 9-10 nov.1969) citada por Nettelbeck/Hueston.

⁴³ Se refiere a José Carlos Llop, otro conspicuo modianesco, autor del prólogo a la edición de Anagrama de la Trilogía de la Ocupación, que recoge en castellano las tres primeras novelas de Modiano.

⁴⁴ Enrique Vila Matas, “La luz incierta de los orígenes”, *El País*, 12/01/2012.

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/16/actualidad/1326715717_956838.html

Gusto por la complejidad, por el misterio. Esa es precisamente otra pasión compartida por Modiano y Garouste: el gusto por los misterios, por lo enigmático. “He puesto muchos misterios en mis cuadros y buscar claves es la historia de mi vida”, dice Garouste⁴⁵. Modiano no le va a la zaga. Mientras las cosas permanecían oscuras y misteriosas, señala, “más interés me provocaban y, a la vez intentaba encontrar misterio en lo que no lo tenía” (UP 45). En el discurso de recepción del Nobel se explayó sobre esta cuestión, que considera propia del rol de los novelistas, poetas y pintores:

“J’ai toujours cru que le poète et le romancier donnaient du mystère aux êtres qui semblent submergés par la vie quotidienne, aux choses en apparence banales, – et cela à force de les observer avec une attention soutenue et de façon presque hypnotique. Sous leur regard, la vie courante finit par s’envelopper de mystère et par prendre une sorte de phosphorescence qu’elle n’avait pas à première vue mais qui était cachée en profondeur. C’est le rôle du poète et du romancier, et du peintre aussi⁴⁶, de dévoiler ce mystère et cette phosphorescence qui se trouvent au fond de chaque personne” (DAS 20).

A toda esta larga lista de afinidades, habría que añadir el amor de Garouste por los animales -sus perros y un cordero son los únicos que pueden acceder libremente a su estudio- que, como en el caso de Modiano, tienen una amplia presencia en su obra. A modo de ejemplo no exhaustivo, nos remitimos a las reproducciones de sus cuadros que aparecen en el Anexo gráfico 2, en los que puede constatarse esa amplia presencia animal.

Y al respecto, nos limitaremos a hacer algunos apuntes sobre cuatro de ellos, ya que creemos que además de mostrar intersecciones con temas y figuras de la obra de Modiano, especialmente en la cuestión animal, nos pueden ser ilustrativos a la hora de adentrarnos en el mundo de *DPSB*. Previamente dejaremos constancia de que además de aparecer en muchos autorretratos, de los que hemos seleccionado dos, el autor presta su rostro a muchos de los personajes de los cuadros. Lo que en el caso de una pintura figurativa y con mucha narratividad como es la de Garouste, nos permite hablar de pintura autoficcional, estableciendo así un nuevo paralelismo con la obra de Modiano.

⁴⁵ Garouste, op. cit., p. 47.

⁴⁶ El subrayado es nuestro.

El primero de los cuadros sobre el que queremos llamar la atención es el más antiguo de todos, *Rouge à lèvres, bouchon de champagne et enfant*⁴⁷, obra de 1978, es decir apenas unos meses posterior a *Livret de famille*. Desde los bordes del cuadro, un hombre joven, tal vez el propio pintor, contempla una escena que protagonizan dos adultos (aparentemente dos mujeres, aunque los brazos de la que viste de blanco parecen de hombre) que llevan sendas máscaras de perro. No se sabe muy bien si pelean, o bailan y se cortejan, como cabría pensar al observar que en una mesa aparece el tapón de una botella de champagne y una barra de labios con la que el hombre joven, cuya mano se posa junto a ella, podría haber fantaseado con pintar la escena. Tras los enmascarados, un sofá y un cuadro en el que, más allá de unas tormentosas nubes, apenas atisbamos la figura de un perro que también parece contemplar la escena. En el ángulo inferior izquierdo, arriba de la firma del pintor, aparece un inocente niño en ropa interior (¿hijo de los enmascarados?), que recuerda un querubín del barroco y mira hacia fuera del cuadro como queriendo salir de él. A poco que el espectador repare en el rostro de esa criatura rubia y en alguna fotografía o autorretrato de Garouste, reconocerá en él la imagen infantil del pintor. Y sobre todo, *mutatis mutandi* (pintura por escritura y expresionismo barroco por contención minimalista) esta obra pone en evidencia la cercanía de los mundos de Garouste y Modiano.

Detendremos ahora nuestra mirada en “*Chien méchant*”⁴⁸, óleo sobre tela de 2007, en el que vemos a Garouste semidesnudo, acariciando a un gran perro que se encuentra detrás de una verja sobre la que aparece un cartel advirtiendo de su peligrosidad. El motivo de este cuadro no es una autoficción, sino que se trata de una pintura autobiográfica, pues según relata Garouste⁴⁹ se corresponde con un episodio de su vida, la noche en la que se escapa del hospital psiquiátrico de Villejuif y desnudo, apenas tapado con una sábana, se encuentra con un perro, que a pesar de su aspecto y de lo que diga el cartel, “no muerde”, según enfatiza el pintor. El libro de Onfray, publicado con motivo de una de sus exposiciones en la Galerie Daniel Templon, coincide en el tiempo con la publicación de *L’Intranquille*, donde el lector queda conmovido por la descripción que hace Garouste de sus caídas en los abismos de la locura, cuestión que había preservado en la intimidad y que aquí hace pública de forma directa: “Selon les époques, les mots me concernant ont

⁴⁷ Vide Anexo gráfico 2.3

⁴⁸ Vide Anexo gráfico 2.11

⁴⁹ Garouste Gérard/Michel Onfray (préface). *Gérard Garouste*. Paris: Skira Flamamrion, 2009.

changé: on m'a dit maniaco-dépressif ou bipolaire... Un siècle plus tôt, on aurait juste dit fou. Je veux bien"⁵⁰. El cuadro, pintado en 2007, es posterior tanto a *DPSB* como a *UP*, relato biográfico con el que emparenta *L'Intranquille* y también "*Chien méchant*", como se hace evidente en la irónica fotografía que ilustra la edición de bolsillo⁵¹. El cuadro es también un alegato contra las etiquetas clasificatorias, uno de los temas de *DPSB*, como veremos en el apartado 11.7.2.

El cuadro "*Epaules fils d'âne*" es un autorretrato de 2005, período al que también pertenece "*L'ânesse et la figue*", una serie de pinturas de la que forma parte el óleo en el que aparece Patrick Modiano. Toda la serie es representativa del interés de Garouste por la Biblia, de la que, como veremos, surge también el título de *Dieu prend-il soin des bœufs?* En efecto, con los años Garouste se ha dedicado al estudio del hebreo y de la Torá, así como de otros textos bíblicos que considera necesario leer sin las reinterpretaciones del cristianismo. Su objetivo con esta serie –explica Garouste⁵²– era mostrar cómo, desde hace siglos, nuestros ojos se han habituado a la pasividad y a la ceguera. Para ello, dice, va a las fuentes de nuestra cultura que es de donde su ojo se ha nutrido y en concreto a las fuentes escritas hebraicas de donde surge la iconografía cristiana, utilizando la burra y la higuera, "a la vez como vehículo y metáfora" basándose en asociaciones del talmud. En ninguna de las dos obras de Garouste, que hemos consultado explica por qué ha utilizado a Modiano como modelo en este cuadro en concreto. Un óleo, que pertenece a una colección particular y que sólo hemos podido observar en las reproducciones en papel, que por su reducción respecto al original (235X200 cm.) no permiten descifrar el texto caligrafiado del libro que lleva el escritor y en el que sólo podemos leer "Sermo ad plebem". Frase que parece remitir a San Agustín⁵³ y que sugiere una lectura moral de la obra de su amigo. Lectura que se corresponde con su concepción del arte: "L'art devrait

⁵⁰ Garouste, Gérard, *L'Intranquille*, cit. p. 88. Más sobrecogedor aún es el relato de los internamientos, de los miedos nuevas crisis y de una de las visitas de su mujer, Elisabeth, al hospital psiquiátrico de Saint Anne, donde le han adjudicado la habitación que ocupó Althusser tras estrangular a su esposa. Garouste le dice a Elisabeth que en esa cama durmió el filósofo, mientras sus manos ("c'est, ne pas de moi") aprietan sádicamente el cuello de su mujer (p. 130).

⁵¹ Vide Anexo gráfico 2.24.

⁵² Garouste, Gérard, *Gérard Garouste*, cit, p. 214-215.

⁵³ Autor del *Sermo ad Caesariensis ecclesiae plebem*, a quien Garouste ha consagrado la obra *Les palais de la mémoire: les Confessions, livre X / Saint Augustin*, [calligraphie et ill. par] Gérard Garouste. Vide <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34993395d>

avoir une fonction éthique, une raison sociale d'exister qui dépasse les critères esthétiques. En tant que artiste je défends des valeurs et des prises de positions morales.”⁵⁴

Finalmente, nos detendremos en “*La Masque de chien, autoportrait*”⁵⁵, obra de 2002, perteneciente a la colección del Centre National des Arts Plastiques, con la que los editores ilustran la portada de *L’Intranquille* y que, recordamos, lleva como subtítulo *Autoportrait d’un fils, d’un peintre d’un fou*. De manera que la marca architextual del autorretrato aparece dos veces, como texto y como imagen. “*La Masque de chien, autoportrait*” es un cuadro desasosegante que no deja indiferente al espectador y menos, tras la lectura de la autobiografía del pintor. Una lectura, que, a ante la contemplación del autorretrato suscita no pocas preguntas. Lo primero que llama la atención es el volumen de la espalda del pintor, una enorme giba, una carga evidente, que parece venir del pasado, puesto que los pies tienen la orientación invertida. Nótese que Modiano también aparece con los pies invertidos en *L’ânesse et la figue* y es detrás de su cuerpo, es decir también en el pasado, donde sitúa el libro que tiene entre las manos. La carga de Garouste podría ser el peso de la historia familiar (el padre antisemita, cuya actuación “il faut réparer”), o la carga genética en la que se inscribe la enfermedad mental, tal vez ambas, porque a fin de cuentas es el autorretrato de un pintor que, lúcida y sinceramente, se define y se pinta como hijo y como loco. Y si reparamos en el ángulo inferior izquierdo del cuadro veremos unas pequeñas y por tanto distantes figuras: un hombre, una mujer y un perro negro que llevan por el lazo. ¿Quiénes son? Sin duda, el padre y la madre del pintor. ¿Y el perro? ¿tiene algo que ver con el niño que aparecía en *Rouge à lèvres, bouchon de champagne et enfant*, detrás de cual aparecían unos personajes con máscara de perro? ¿es tal vez el pequeño Gérard? ¿son las máscaras de perro de aquellos personajes las que se han fundido en la negra máscara que años después vemos ahora en sus manos. ¿Acaso Garouste es también, como su amigo, “un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree” (UP 13)? Muchas de sus pinceladas así parecen indicarlo.

*

Sin embargo, llegados este punto y antes de pasar al análisis de DPSB, conviene abrir un paréntesis para señalar una diferencia relevante y matizar la valoración que uno y otro hacen de Montcel, colegio del que ambos fueron expulsados. Para Garouste es

⁵⁴ Garouste, Gérard, *Gérard Garouste*, cit, p. 214.

⁵⁵ Vide Anexo gráfico 2.12.

abiertamente positiva. El pintor se refiere a Montcel como “collège privilégié” en una carta en la que le agradece a su padre la educación recibida⁵⁶. Y de las rejas del hospital psiquiátrico de Sainte-Anne dirá que para él tienen el mismo efecto protector que las del colegio porque le tenía alejado de la realidad⁵⁷. El mismo sentimiento le produce una clínica privada, un castillo en una pradera en la que se afanan los jardineros: “un bel endroit (...) un autre Montcel”⁵⁸. Esta visión sobre el colegio es una excepción entre los alumnos como explica Jean Michel Ribes⁵⁹, cuyo único recuerdo positivo de su paso por Montcel fue haber conocido a Gérard Garouste, su mejor amigo, a quien describe como “un de rares à être plus heureux dans cette pension que chez lui où ses parents se déchiraient”⁶⁰.

Por el contrario, para Modiano, a pesar de que la relación entre sus padres no fuera mejor que la de los de Garouste, el internado es un espacio de sufrimiento del que apenas hace un comentario medianamente positivo⁶¹. Así, tras narrar el desfile matinal y la ceremonia de izado de la bandera, apunta que el director quería “nous habituer, nous qui étions enfants du hasard et de nulle part, aux bienfaits d’une discipline et au réconfort d’une patrie” (*DSBG* 9). Las primeras noches en el gran dormitorio común son difíciles y a menudo tiene ganas de llorar (*UP* 44). Modiano alude a él como “colegio cuartel” (*L2IM* 17) y años más tarde, recordará como en él imperaba la disciplina militar y las vejaciones de algunos “capitanes”, alumnos del último curso, encargados de hacer respetar la “disciplina” (*UP* 45). Y unas líneas más adelante, evocará a Salfirstein, compañero de pupitre en la clase de *quatrième*, que le había contado cómo los nazis, cuando su padre

⁵⁶ Garouste, *L’Intranquille*, cit. 14.

⁵⁷ Op. cit. p. 87.

⁵⁸ Op. cit. p. 131.

⁵⁹ Jean Michel Ribes. *Mille et un Morceaux*. Paris: L’Iconoclaste, 2015. p. 92-116.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 99. Otros compañeros de Montcel también han dejado testimonio de algunos de estos electrones libres, como les llama Paul Wermuss. *On m’a dit de ne pas le dire*. Paris: L’Archipel, 2003. También puede consultarse François Lavergne. *Rencontres et souvenirs*. Paris: Société des écrivains, 2013. en el que el autor, que sólo pasó tres meses en Motcel, dice reconocerse en el alumno que en *DSBG* es expulsado por traficar con pantalones Levis.

⁶¹ En *Memory Lane*, relato de 1980 anterior a *DSBG*, aparecen por primera vez ya a adultos dos de los alumnos. Bourdon y Winegrain, que se habían conocido en Montcel (*ML* 19) y para quienes la etapa del colegio fue la más hermosa de su vida porque con sus saltos de pértiga habían sido unos auténticos héroes para sus compañeros de internado (*ML* 22) episodio evocado también *DSBG* 106. Sin embargo, sus sentimientos personales no ofrecen ninguna duda como evidencia el comentario a Bernard Pivot cuando visita con este el colegio: “Ça me rappelle quand même les instants les pires de ma vie. Il vaut mieux que ça n’ait plus aucun rapport avec ce que c’était. Je me souviens de la brutalité, de la bêtise des élèves plus grands qui faisaient la discipline. C’étaient de vraies brutes”. Pivot Bernard ; Meaux Antoine, “Patrick Modiano: « Je me souviens de tout... » ”, *Équipage / France 5*, 2007 ; DVD Éditions Gallimard, Paris, 2015.

estudiaba medicina en la Viena del Anschluss, humillaban a los judíos, haciéndoles limpiar las calles y obligándoles a poner la estrella de seis puntas en los escaparates de sus tiendas. El padre de Salfirstein había sido víctima de esas vejaciones antes de huir de Austria. Una noche, el compañero de Modiano rechazó participar en una “excursión” colectiva, ante el temor a ser castigado en el caso de ser descubiertos. Al día siguiente Salfirstein fue puesto en cuarentena y tratado de “rajado”, “avec cette lourdeur de caserne qui vous accable quand les ‘hommes’ sont entre eux” (UP 46). Una tarde, el padre de Salfirstein acude al colegio y pide a los chavales que no traten a su hijo de “rajado” y con simpatía y cigarrillos, consigue reconducir la situación. Modiano dice que en ese momento sintió la inquietud de ese hombre que se había preguntado, si la pesadilla que había sufrido veinte años antes no recomenzaría para su hijo (UP 47).

Vitalmente, el episodio es muy relevante porque es el primer ejemplo claro de desplazamiento⁶² (geográfico, histórico y psíquico) del que tenemos constancia en el joven Modiano y que luego será una constante en su narrativa. Un desplazamiento que coincide en el tiempo, a la edad de trece años, con el descubrimiento de las imágenes de los campos de exterminio, cuando una tarde de sábado, acompañado de su padre, asiste a la proyección del documental *Les procès de Nuremberg* en el cine George V. “Quelque chose a changé pour moi ce jour-là” dirá antes de preguntarse ¿qué pensaría su padre? Y dejar constancia de que nunca, ni siquiera esa tarde, hablaron de ello (UP 56-57).

Un par de años después, en mayo de 1961, Modiano escribe en un cuaderno escolar, un texto que el escritor ha sacado a la luz al cabo de cincuenta años, con ocasión de la publicación del *Cahier de L’Herne*. Lleva el significativo título de “*La vie collective est étouffante*”⁶³ y está escrito en el colegio Saint-Joseph de Thônes, en Alta Saboya, el pensionado que siguió al de Montcel. En el texto, tras razonar por qué para él la vida colectiva de los internados es agobiante, el joven rememora un episodio acaecido cuando estudiaba *cinquième*, es decir el año anterior a la humillación a Salfirstein, por lo que también tuvo como escenario el colegio de Montcel⁶⁴. El protagonista es de nuevo otro compañero de internado. Se llama Lévy, estaba dos o tres cursos delante que él y llevaba

⁶² En el sentido explicado por Blanckeman del que ya hablamos en el capítulo 2.

⁶³ Patrick Modiano. "La vie collective est étouffante." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012 [1961])

⁶⁴ En el sistema escolar francés los cursos se enumeran de forma inversa a como se hace en España, por lo que el *Collège* (primer ciclo obligatorio) empieza en *sixième* y termina en *troisième con el Brevet (reválida)* y el *Lycée* (segundo ciclo) empieza con *second*, sigue con *première* y finaliza con el Terminal y los exámenes de BAC (reválida).

un numero en el hombro, recuerdo del campo de concentración en el que estuvo con sus padres por ser judíos. Lévy tartamudeaba, escribe el joven Modiano, como consecuencia de los malos tratos sufridos. Una tarde, Levy irrumpe en la habitación colectiva, tan entusiasmado por el libro que lleva en las manos, que siente la necesidad de transmitir su emoción a los otros. Tartamudeando, les dice que el libro es formidable y a duras penas logra pronunciar torpemente unas frases, antes de dejarles para seguir con su lectura. Apenas cierra la puerta, los compañeros se ponen a imitar su tartamudeo y a reír. Modiano, que se siente emocionado y no puede dejar de pensar en el pequeño número que siempre llevaría en su espalda, les dice que no deberían burlarse de él. En ese momento aparece Lévy, que mirándole a los ojos le dice lentamente “merci Modiano” y cierra la puerta. El texto finaliza así:

“Je crois que ce ‘merci’ me restera gravé dans la mémoire. [...] J’entends encore l’ironie amère de ce simple mot qui exprimait, à lui seul, des tas de chose. C’était un terrible reproche de Lévy adressé à ce monde qui l’avait blessé dans sa chair et surtout dans son âme puisqu’il lui faisait subir la pitié des autres. Et je l’imagine, rentrant dans sa chambre, le livre de la Pléiade à la main, après s’être laissé entraîner par son enthousiasme, mais pour ne rencontrer finalement chez les autres que de la pitié”⁶⁵.

Es comprensible que Modiano y los editores de L’Herne, hayan querido publicar, medio siglo después de haber sido escritas estas páginas escolares, porque además de por su precoz madurez destacan por contener de forma resumida todo el proceso de desplazamientos del escritor. Desplazamiento geográfico: del campo de concentración al colegio. Desplazamiento temporal: de las vejaciones de los nazis a las humillaciones de los compañeros; del pasado durante la Ocupación a un pasado más reciente en el que tiene lugar el episodio escolar; y de este al presente, en el que se rememora y se escribe. Desplazamiento psíquico: del compañero que lleva la marca del sufrimiento inscrita en la piel a un Modiano que también ha sufrido desde bien niño; de un Lévy de quien el compañero presume que tartamudea como consecuencia de los malos tratos, a un Modiano adolescente que también padece algún tipo de trastorno en el habla; del desamparo y la pena a la piedad de los otros; y al ser conocida al escuchar tras la puerta, a la transformación de esa piedad en sufrimiento propio. Desplazamientos, que son un

⁶⁵ “*La vie collective est étouffante*”, *Le Cahier de L’Herne Modiano*, cit. p. 16.

anticipo de los que ya habíamos visto manifestarse en el juego de espejos entre las hermanas Delphine y Marinette de los cuentos de Aymé; las hermanas Françoise Dorléac y Catherine Deneuve; y ésta última tras la pérdida de Françoise en el propio Modiano, tras la pérdida de su hermano Rudy. Un juego de espejos múltiples que también pone en marcha en *DPSB*, como tendremos ocasión de analizar y que, respecto a la prisión escolar ya había adelantado en *Dora Bruder*.

En efecto, Denise Cima, cuyo estudio⁶⁶ seguimos en este punto, cuando trata de explicar el porqué de la fuga de Dora y repasa las posibles causas, en primer lugar, añade a la situación de la ciudad convertida en “prison obscure” (*DB* 56), el ambiente del pensionado, que el biógrafo nos ha hecho conocer a través de los reglamentos y testimonios recogidos (*DB* 39 a 43). Un ambiente al que se suma el aspecto psicológico que puede añadir el propio Modiano por haber vivido un encierro, aunque más atenuado, similar (*DB* 57 y 59). De manera que recurre al “vous” para expresar una emoción compartida por el autor y la heroína: “[...] le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu’il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l’état qui va se refermer sur vous.” (*DB* 59). Una identificación que es tanto más clara en la medida en la que nada parece haber cambiado entre el pensionado de Dora en 1941 y el de Patrick en el Collège de Thones, en Alta Saboya, durante los años 60-62: “Je devine à peu près les horaires des journées. Lever vers six heures. Chapelle. Salle de classe. Réfectoire. Salle de classe. Cour de récréation. Réfectoire. Salle de classe. Chapelle. Dortoir. Sorties, les dimanches.” (*DB* 39).

Ese recuerdo de sus años de pensionado, reactivado por la escritura de Dora Bruder, volverá en el segundo relato de su siguiente obra *Des Inconnues*: “Je me pliais à la discipline. Dortoir, salle d’étude, ouvroir, préau, réfectoire, chapelle. Mais cela ne me concernait plus. J’étais ailleurs.” (*DI* 69). Cima⁶⁷ analiza la diferencia de ritmos entre este recuerdo y el anterior, de manera que la parataxis en *DB* insiste en el carácter rígido e inmutable de los horarios de la pensionista encerrada, mientras que la enumeración en *DI* traduce el alivio de quien ha conseguido liberarse.

De ahí que insistamos en subrayar que, a diferencia de Garouste que se encuentra protegido por las vallas del colegio, Modiano se siente un prisionero agobiado entre sus

⁶⁶ Denise Cima. *Dora Bruder, Jeux de miroirs biographiques*. Paris: Ellipses, 2003. p. 58-59.

⁶⁷ *Ibidem* p. 58-59.

muros. No es casualidad que entre las lecturas de la época que le han marcado recuerde en primer lugar, inmediatamente antes de *La Colonia penitenciaria*, la novela de Valery Larbaud *Fermina Márquez* (UP 47) que, sin duda, debió leer como un espejo de su encierro en Montcel. En efecto, la narración se desarrolla en un pensionado para hijos de ricos, en las afueras de París, al que Larbaud trasladó algunas de sus experiencias del colegio en el que estuvo internado entre los diez y los catorce años. Un colegio que se caracteriza por la dureza y la crueldad⁶⁸ con unos jóvenes cuyos padres no están hechos para que sus hijos les confíen sus corazones porque para ellos no son más que “des héritiers présomptifs”⁶⁹. Un colegio que para uno de estos alumnos había llegado a convertirse incluso en un suplicio renovado cada día, al punto de que el compañero que narra la historia comprende que tenía tal hábito de sufrir, “que la souffrance était devenue sa meilleure amie” y que no aspiraba a otra cosa que a hacerse completamente pequeño y a desaparecer⁷⁰. Modiano, que ha reconocido en numerosas entrevistas su amor por la literatura de Larbaud, le rindió tributo explícitamente en su primera novela: “Je vous recommande donc de lire cet écrivain [Scott Fitzgerald] et vous aurez une idée exacte des fêtes de mon adolescence. A la rigueur, lisez *Fermina Marquez* de Larbaud” (LPE 20). Y también en su pequeña y hermosa antología sobre París⁷¹, donde ha recogido su poema “*La rue Soufflot*”⁷², en el que algunos de sus versos habrán sido espejo de su alma:

Notre petite journée sera bientôt finie : les dernières / Années s’ouvrent devant nous comme ces rues ; Et le collège est toujours là, [...] / et tout notre vie aura été/ Un petite voyage en rond et un zigzag dans Paris./ Et même après, nous resterons encore ici, / Invisible, oublié, mais habitant toujours / La ville de l’enfance et du premier amour, / Avec l’étonnement des douze ans [...]”.

Unos versos que pueden leerse también como espejo del poema de Queneau recogido en esa misma selección, al que nos referimos en el capítulo 4: “ Que me dis-tu de ton présent/ Enfant qui traverses à la nage/ La place Saint-Germain-des-Prés⁷³/ [...] Enfant, enfant, n’aurais-tu donc/ n’aurais tu que des souvenirs? ”.

⁶⁸ Valeriy Larbaud. *Fermina Márquez*. Paris: Gallimard (Folio, 1972), 1926. p. 59, 60.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 86.

⁷⁰ *Ibidem*, 101.

⁷¹ Patrick Modiano. *Paris, un choix de Patrick Modiano*. Rennes: Fixot, 1987.

⁷² “*La rue Soufflot, romance pour l’éventail de Madame Marie Laurencin*”, Valeriy Larbaud. *Jaune, bleu, blanc*. Paris: Gallimard, 1927.

⁷³ “ Je suis un enfant de Saint-Germain-des-Prés” escribe Modiano en *Fleurs de ruine*, p. 40.

Y no deja de ser significativo que en un manual de retórica, Henri Suhamy⁷⁴, para ilustrar el tropo de la hipálage, recurra en paralelo a una frase de Larbaud (“L’odeur neuve de sa robe”, *Enfantines*, p. 11) y a otra de Modiano (“Ils ont commandé des cocktails d’une écoeurante et inutile complication ” *BC* 15).

En su estudio sobre los “souvenirs heureux” en tres obras anteriores a *DPSB*, Anne Yvonne Julien ha destacado que la vuelta al pasado, en Modiano, solo es percibida como liberadora cuando hace intervenir la dimensión del otro, tan aislado como el mismo, en un medio en el que la adaptación se plantea en términos de acceso a la supervivencia⁷⁵. De manera, añade⁷⁶, que “av[oir] été jeunes ensemble” (*CJP* 56) importa en su obra y más aun seguramente el hecho de haber “fai (t) en bout de chemin ensemble” (*CJP* 100). Un axioma en torno a los recuerdos felices que se cumple en la relación entre pintor y escritor y que, como veremos en nuestro análisis de *DPSB*, alcanza el paroxismo del cuento de hadas.

Por consiguiente, de lo expuesto hasta ahora sobre las interacciones entre la vida y la obra de los autores de *DPSB*, podemos concluir que, a pesar de la diferente percepción sobre el colegio que compartieron, el universo vital y artístico de Modiano y Garouste está lleno de numerosas coincidencias. A saber: abandono familiar; profundo sentimiento de pérdida del hermano, real en el escritor, sublimado en el pintor; enfrentamiento con el padre y cuestionamiento de su papel durante la Ocupación; madres distantes y poco afectuosas; dificultades con los estudios reglados; vivencia de la experiencia creadora como tabla de salvación en el pase de la adolescencia a la madurez; inmenso amor por los animales y especialmente por los perros; profunda devoción por la *Divina comedia*; distanciamiento de los jóvenes de su generación que participaron en Mayo del 68; gusto por lo misterioso o lo enigmático como factores que el artista debe introducir en la obra; abundancia de pasajes autobiográficos y autoficcionales en sus libros y cuadros; fuerte presencia de los animales y especialmente de los perros en sus obras, con una gran carga simbólica, que en ocasiones es autoficcional actuando como un desdoblamiento del autor.

⁷⁴ Henri Suhamy. *Les figures de style*. 7e éd corr ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. p. 54.

⁷⁵ Anne-Yvonne Julien. "Du statut du souvenir heureux dans les romans de Modiano, *Vila Triste* (1975), *Remise de Peine* (1988), *Fleurs de ruine* (1991)." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 237-238.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 238.

11.2 Elementos paratextuales: desapariciones y marcas.

Llegados a este punto, y antes de entrar en el análisis del relato, es necesario examinar algunos de sus elementos paratextuales con un doble objetivo. Por un lado, hacer algunas precisiones que permitan considerar el papel de ambos autores en la concepción y realización de la obra. Y por el otro, encontrar algunas pistas que faciliten ese análisis.

En la portada,⁷⁷ leemos primero el nombre del escritor y a continuación el del pintor, sin que aparezca mención al rol de cada uno. Debajo, el título aporta ya una singularidad tipográfica: el llamado en francés “point d’interrogation” aparece visto del reverso, como a través del espejo. De forma que el extraño carácter parece sugerir que la pregunta no tiene respuesta ya que el signo está abierto. Se trata además de un signo de interrogación de curvas muy atenuadas, de forma que cuando se reduce el cuerpo en el texto parece un signo de admiración y así, en la página de créditos, el título más que una interrogación da la impresión de ser una afirmación enfatizada⁷⁸, aunque aquí a diferencia de la portada y de la caja⁷⁹ no aparece invertido⁸⁰. ¿Una cuestión casual, o en todo caso menor? No pensamos que sea así, porque, por un lado Gérard Garouste es un reputado calígrafo⁸¹ y por otro Patrick Modiano, que se ha definido asimismo como “vraiment pinailleur”,⁸² solo ha evocado una enseñanza paterna: “On ne doit jamais négliger les petits détails...” (UP 54).

En el centro de la portada asoman abrazados un perro y un buey, que como veremos serán los protagonistas del relato. Llevan en la mano lo que a primera vista parece unas teatrales máscaras. El perro, la máscara alegre. El buey, la triste. Sin embargo, también podrían ser unos espejos que en su envés tuvieran un bajorrelieve con cada una de estas expresiones. No lo sabemos, pero la disposición de ambos personajes y sus miradas por

⁷⁷ Vide Anexo gráfico 2.13.

⁷⁸ Vide Anexo gráfico 2.15.

⁷⁹ Vide Anexo gráfico 2.14.

⁸⁰ Lo que podría explicarse porque se trata de la página legal o de derechos.

⁸¹ Garouste, además de en DPSB y en el fragmento de las Confesiones citado (nota 53), ha hecho la caligrafía de *Le débat du cuer et du corps de Villon*, vide <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb421771172>

⁸² Patrick Modiano. "Lettre à Thierry Laurent." *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Ed. Thierry Laurent. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997. p. 8.

lo menos suscitan la duda al lector.

La página de créditos⁸³ fija la cuestión de la autoría al precisar “écrit par Patrick Modiano, illustré par Gérard Garouste”. Sin embargo, ello no impide que insistamos en la profunda imbricación de ambos en el trasfondo de un relato que es incorporado a las ilustraciones no sólo a través de la representación de los pasajes, sino también mediante bloques de fragmentos manuscritos por el pintor que forman una malla textual que a veces se entremezcla con las ilustraciones, en ocasiones las une y en otras, las enmarca⁸⁴.

Y si seguimos examinado otros elementos paratextuales podemos observar, debajo del “Achévé d’imprimer”⁸⁵, un misterioso dibujo en el que un perro camina tras una extraña figura que parece tener el cuerpo de un buey que anduviera a dos patas. Sin embargo, la testa en modo alguno se asemeja a la cabeza de un bóvido, más bien evoca la de un pájaro, o un casco de aviador o motorista de principios del siglo XX. Lo que sí parece claro es que el buey lleva entre sus manos una vara de zahorí, como si estuviera buscando “la source”. El misterio se multiplica si nos percatamos de que el brazo derecho del buey esboza la suave silueta de una cabeza de perro, cuya composición se complementaría con la percepción del antebrazo izquierdo como una oreja del animal. De forma que el perro vería en contrapicado su cabeza, en un hipotético espejo que llevaría en sus manos el buey.

El primer cuaderno de litografías se abre, a modo de portadilla, con una ilustración⁸⁶ en la que, con gesto reflexivo, aparecen el perro y el buey, apoyados en una gran caja tipográfica cuadrada en la que encajan veinticuatro caracteres rectangulares de madera, compuestos en cuatro líneas que conforman el título, del que ha desaparecido el signo de interrogación. Detalle que resulta intrigante, puesto que el título se compone de veinticuatro caracteres (sin espacios y suprimiendo el guión entre el verbo y el sujeto invertido) incluyendo el signo de interrogación, por lo que, con su desaparición, para completar los veinticuatro espacios de la caja, Garouste ha desdoblado la ligadura œ en dos caracteres, cuando tipográficamente, en francés, sólo es uno. Un desdoblamiento que aún es más llamativo si lo comparamos con cómo aparece tanto en la portada como en el

⁸³ También llamada página legal, o página de derechos. Vide Anexo gráfico 2.15.

⁸⁴ Vide Anexo gráfico 2.20.

⁸⁵ Página que en España se llama colofón, expresión que en francés se reserva para los manuscritos e incunables. Vide Anexo gráfico 2.16.

⁸⁶ Vide anexo gráfico 2.17.

envés de la caja y en la página de créditos en los que la O no está pegada a la E, sino inscrita. Es decir, que si se hubiera querido encajar el título en veinticuatro caracteres lógico habría sido dejar la œ en un solo carácter reservando el último espacio para el signo de interrogación. Sin embargo, los artistas no son lógicos y menos quienes como los autores de *DPSB* gustan de buscar la complejidad, añadiendo misterio. Un misterio que se acrecienta en el caso concreto de esta ilustración si nos fijamos en que las pensativas miradas del perro y el buey se dirigen precisamente hacia el ángulo inferior derecho de la caja, donde, se supone estaría el signo de interrogación aparentemente desaparecido y que sin embargo podemos columbrar en el rabo del buey, que vendría a decirnos que por más que intentemos “encajar” el título, la pregunta va más allá de los bordes del lenguaje y sus formas de representarlo, porque supera sus límites.

El último elemento paratextual de la obra es un emblema que, al modo de un exlibris o de una antigua marca de imprenta, sella la contraportada⁸⁷ y en el que podemos ver la cabeza de un buey y de un perro unidas por la nuca y de las que surge una única pata. Una pata que parece sostener un lápiz o un pincel del que hubiera surgido, como un monograma con el que se marca el ganado, cuatro letras engarzadas y revueltas, que pueden leerse en este orden: PMGG. Un emblema, que además de abrirnos sugerencias autoficcionales sobre las figuras del perro y del buey, viene a corroborar que, más allá de los títulos de créditos y de la efectiva escritura por el uno y de la material ilustración por el otro, esta es una obra intrínsecamente de ambos.

⁸⁷ Vide Anexo gráfico 2.18.

11.3 El cuento y las lecturas de Morris y Beltaïef

Dieu prend-il soin des bœufs?, título que tiene su origen en un epístola de San Pablo⁸⁸, cuenta la historia de un buey llamado Blauve, que gracias a la fiera mirada de su amigo, un perro llamado “le chien noir du chagrin”, consigue escapar de un rebaño que unos malvados conducen al matadero. El buey fantasea con reencontrarse con su enamorada Marie Knudsen, una vaca que se le aparece en sueños paciendo en un antiguo dominio real y que tras invitarle a encontrarse en la vida consciente, le habla de un libro que podría ayudarle a encontrarla. El perro tiene poderes mágicos porque en sus pupilas lleva grabada la Osa Mayor. “Le chien noir du chagrin” se ofrece a ayudarle y emprenden el camino guiados por un libro muy delgado, “relié de maroquin vert”, que el perro había comprado a un bouquiniste “sur les quais”. Después de seguir varias indicaciones llegan a un edificio que parece un castillo, pero que en realidad es el “Garage de l’Astrolabe”, donde encuentran diversos coches y carruajes. Reponen fuerzas y el perro engancha al buey a una gran calesa con la que continúan hasta el fielato. Allí les aguardan una decena de individuos, algunos con uniformes de guardas de caza y “(...) le corps massif et le visage trop sanguin des tueurs des abattoirs” (*DPSB* 20), que les piden los papeles. El perro les deja petrificados con su mirada, les asegura que es el coronel Robert de Guise y consigue que les abran la barrera. Prosiguen el duro y caluroso camino para atravesar la Grand-Rue de Fossombrone y encontrar junto a la última casa en el linde del bosque, el albergue Robin des Bois. Blauve está exhausto, por lo que, pese a las cautelas del perro, finalmente entra y se encuentran con los tres malvados que querían llevarse al buey: “le colosse au nez de boxeur et au bandeau noir sur l’œil gauche, (...) la sorcière grise au fouet et le faux gardian au sombrero” (*DPSB* 25). El largo y duro enfrentamiento con estos canallas se salda de nuevo a favor del buey y del perro, que con su mirada, finalmente logra desarmarlos. Pasan la noche en un claro, al borde del bosque, donde el buey cree que ha pasado el peligro y se extasia contemplando el cielo y la estrellas que le muestra el perro.

Al día siguiente llegan al castillo donde encuentran a Marie refrescándose en el “théâtre de verdure”. Marie está muy emocionada de encontrar a Blauve en “la vraie vie” y para esconder su turbación les enseña las estancias y jardines “la Cascade, la Grotte, la Tuilerie, la Salle des Marronniers, le Labyrinthe... Ils allèrent jusqu’au bout du Grand

⁸⁸ Corintios 1. 1.9.

Canal, là où se dresse la Pagode Chinoise” (*DPSB* 31). El perro se dice que no hay que molestar a los enamorados. Él, “si tourmenté et d’humeur si sombre dans sa jeunesse” (*DPSB* 32), ahora está seguro de haber encontrado con semejantes amigos, la paz del alma. Es la antesala del paraíso con cuyo anuncio se cierra el cuento: “De beaux jours s’annonçaient à l’abri des hommes et du temps, des jours à l’infini où l’on pourrait paître et courir sous un soleil éternel de septembre, dans les prairies du ciel” (*DPSB* 32).

La obra ha sido objeto de una investigación específica del profesor Alan Morris⁸⁹ en la que destaca cómo a partir de una variación sobre un tradicional cuento para niños el texto crea numerosos juegos de espejos con el conjunto de la obra de Modiano. Y al respecto, destaca algunos elementos: los personajes son animales antropomórficos que como en los cuentos de Perrault son el reflejo de los seres humanos; la omnipresencia de la Segunda Guerra Mundial; lo que denomina un guiño sobre el Edipo; la importancia de las imágenes y las aportaciones intertextuales que reiteradamente califica de “narcisistas”⁹⁰. Valoración esta última que, en nuestra opinión focaliza en exceso su interpretación del cuento y, como intentaremos argumentar más adelante, obstaculiza una lectura singularizada de la obra.

Morris verifica que en *DPSB* aparecen los elementos que, según el clásico estudio de Vladimir Propp *Morfología del cuento* (1928), configuran el género. Así, según Propp todo cuento contiene un máximo de siete roles, de los que Morris destaca cuatro: el héroe, que puede ser una víctima-héroe, o un héroe-investigador (Blauve cumple ambas funciones); los malos, que por lo general puede ser bandidos, o una bruja (guardianes del rebaño); la princesa, o la persona buscada (María); y, finalmente, el auxiliar, que sirve como una guía y asistente (el perro, ese “chien noir du chagrin” que se presenta «impavide, aux pires moments de votre vie, pour vous réconforter et vous rendre service. Et chaque fois, il parv[ient] à vous sortir de situations très délicates” (*DPSB* 7)⁹¹ Y aunque Morris no los tome en consideración, podríamos agregar al posadero, al aduanero y, lo que es más importante para el fondo del relato, al rebaño que va camino del matadero; lo que completaría los siete papeles de la taxonomía de Propp. A lo que habría que añadir,

⁸⁹ Alan Morris. "Texte à images, images de textes : Dieu prend-il soin des boeufs ? de Patrick Modiano et Gérard Garouste." *French Cultural Studies* 23.4 (2012)

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem* 320.

reforzando la tesis de Morris, que además *DPSB* cumple rigurosamente la definición morfológica propuesta por Propp para los cuentos fantásticos:

Todo desarrollo narrativo que parta de un daño (*A*) o de una carencia (*a*) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (*W*) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (*F*), el apoderamiento del objeto de las búsquedas o, en forma general, la reparación del daño (*K*), el auxilio y la salvación durante la persecución (*Rs*), etc⁹².

Asimismo, Morris hace un recuento parcial de algunas de las treinta y una acciones recurrentes que Propp distinguió como propias de los cuentos de hadas tradicionales y constata, por un lado, que no se cumplen todas; y por otro, que su orden varía por el recurso de Modiano a la analepsia. Excepciones que, enfatiza Morris, el propio Propp admite como completamente normales, lo que le permite insistir en la adscripción de *DPSB* a la tipología establecida en la *Morfología del cuento*.

Otro de los aspectos analizados por Morris es el doble juego de espejos de la obra: por un lado, entre el texto y las imágenes; y por otro, entre este relato y el conjunto de la narrativa de Modiano. En este segundo aspecto destaca determinados pasajes que reflejan algunos de los usos narrativos que Modiano hace de la topografía (expresión del vacío y de la búsqueda), así como algunas correspondencias espaciales como la que se da entre el castillo del cuento y el Valbreuse de *Rue de boutiques obscures*, o la pagoda china de *DPSB* y a su vez la de *Quartier perdu*. Igualmente, algunas correspondencias explícitas como la del pueblecito de Fossombrone, que, señala, ya aparecía en *Chien de Printemps* o el albergue Robin de Bois, que a los lectores de Modiano les es familiar desde *Remise de Peine*.

Los personajes de *DPSB* también le producen a Morris una sensación de “déjà vu”⁹³. Así el apellido de Marie Knudsen es el mismo que el de Sophie Knudsen, que aparece en *Poupée Blonde*. El coronel Robert de Guise emparentaría con el pseudónimo del narrador de *Quartier perdu*, “un nom qui convient à merveille à ceux qui ont des troubles identitaires de toutes sortes, comme notre personnage canin, qui choisit cet alias, qui n’a pas de véritable prénom, et dont l’épithète, “le chien noir du chagrin”, n’est après tout qu’

⁹² V. I. A. Propp. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 2001. p. 121.

⁹³ Morris art. cit. 322.

‘un surnom’ ”⁹⁴. Asimismo enumera, con referencias a algunos pasajes concretos, los temas modianescos habituales que aparece en el cuento: la noción de identidad; el viaje; la búsqueda; el tiempo; la fuga; el exotismo de algunos lugares; el sueño; el lugar de asilo; la coincidencia; y finalmente, el complejo de Edipo, en la medida que, en lo sueños de Blauve, Marie le espera en el parque de un dominio real en el que hace siglos habían matado al rey (*DPSB* 8). Morris señala, la relación del Garage de l’Astrolabe con dos obras de Modiano, ya que, dice, recuerda al que aparece en *Une jeunesse*, ya que tiene la forma de “un hangar immense” donde se encuentran “vieux véhicules oubliés depuis longtemps” (*DPSB* 18), y también al Garage de la Comète de *Rue des boutiques obscures*, “à cause de son nom évocateur de l’espace et des étoiles”. La referencia es correcta pero imprecisa e incompleta⁹⁵, ya que se olvida de la mención al Garage de la Comète en *Remise de Peine*, que, sin embargo, sí recogía doce años antes en su propio libro⁹⁶. Sin embargo, para Morris todas estas referencias no son más que “un recours narcissique au “modianisme”” que ilustran como el escritor explota el cuento de hadas para dirigirse a las personas mayores. Una impresión, dice, que vendría reforzada por uno de los elementos fundamentales de *DPSB*: las alusiones a la Guerra y a la Ocupación.

En cuanto a las alusiones literarias, además de la conexión del título con la I Epístola a los Corintios, Morris señala tres referencias: el *Voyage du pèlerin de John Bunyan*⁹⁷; el *Colloque sentimental de Verlaine*,⁹⁸ y *Le Grand Meaulnes* d’Alain-Fournier. Para Morris, el castillo buscado y la asociación entre arena e infancia perdida [que nosotros no hemos podido verificar en *DPSB*] emparentarían la obra de Modiano con *Le Grand Meaulnes* y su domaine de Sablonnières. Burgelin también ha identificado la enumeración de una serie de pueblecitos de Sologne en *AN* con *Le Grand Meaulnes*⁹⁹. Sin embargo, Morris no tiene en cuenta el hecho de que si hay una influencia de la obra de Alain-Fournier en *DPSB*, la hay en la medida en que retoma aspectos que ya estaban en *Remise de Peine*, que a su vez

⁹⁴ *Ibidem*, p. 322.

⁹⁵ Intentaremos profundizar en la cuestión en 11.4.5.

⁹⁶ Alan Morris. *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000. p. 21 not. En esta obra, Morris utiliza los dos garajes como una muestra del uso de un mismo nombre para lugares distintos, encuadrando el ejemplo en su antinomia general identidad/alteridad.

⁹⁷ *The Pilgrim's Progress (1678)*. Sostiene Morris que él final del cuento recuerda la alegoría del decimoséptimo cielo de la obra del escritor británico.

⁹⁸ La frase «L’air y était plus léger, et doux l’éclat du soleil » (*DPSG* 30) entraría en armonía según Morris con la de Verlaine «Qu’il était bleu, le ciel, et grand l’espoir !» del *Colloque sentimental* (1869).

⁹⁹ Vide Claude Burgelin. “Je me suis dit que j’allais me réveiller”, lecture d’*Accidente nocturne*. “*Les Cahiers de l’Herne*, n° 98 (2012) p. 125.

luego retomará en *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*¹⁰⁰. Con ocasión de la publicación de esta última obra, Modiano lo ha explicado así:

“J’ai retrouvé un jour une note que j’avais prise très jeune, à l’âge de 12 ou 13 ans, dans laquelle je disais déjà vouloir essayer d’écrire quelque chose qui soit un mélange du *Grand Meaulnes* et du roman noir à la Peter Cheyney. Cela à partir d’un moment trouble de mon enfance, quelques années plus tôt, où je vivais dans les environs de Paris, en Seine-et-Oise, dans une banlieue encore très campagnarde, avec dans les environs un château en ruine qui évoquait le roman d’Alain-Fournier. Mes parents étaient absents, les personnes chez qui j’habitais étaient un peu louches, le climat était étrange. Dans un livre qui s’appelle *Remise de peine*, il y a vingt-cinq ans, j’avais déjà évoqué ces instants”¹⁰¹.

Finalmente, Morris considera que a partir de su título y de algunas referencias que enumera “se impone” una lectura religiosa de la obra, que a nosotros nos parece excesivamente sesgada como ya tendremos ocasión de explicar, limitándonos aquí a sintetizar su interpretación, al respecto de algunas referencias onomásticas y toponímicas. Así, el nombre de la vaca, Marie, aludiría, siempre según Morris, a la Virgen. El perro, además de guía, asumiría el papel de ángel anunciador, al levantar la pata hacia el cielo para señalar el nombre de las estrellas. Las referencias finales al cielo indicarían un paraíso reencontrado, así como la citada obra de Bunyan. Asimismo, algunas referencias toponímicas de la ruta seguida por los héroes como la Porte de la Croix Jarry, la route Cavalière de la Solitude, la Butte des Poternes, l’avenue des Basses-Gâtines, le chemin de la Croix brisée, la route de Malheur y le garage de l’Astrolabe, simbolizarían un itinerario de orden espiritual. Si bien Morris matiza que las alusiones, más o menos explícitas a la *Biblia* y al *Voyage du pèlerin*, son, en última instancia, alusiones literarias¹⁰².

¹⁰⁰Modiano, Patrick, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Gallimard, Paris 2014. En adelante, PPDQ.

¹⁰¹ Nathalie Crom “Patrick Modiano, prix Nobel de littérature” Telerama, 04/10/2014, mis à jour le 09/10/2014 à 15h02, <http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre,117471.php>

¹⁰² Morris, art. cit., p.324. El subrayado es nuestro.

Finalmente, Morris concluye que “*Dieu prend-il soin des boeufs ?* est un livre à images, non seulement parce qu’il comporte des illustrations, [...] mais un texte à images qui se compose, en grande partie, d’images de textes”¹⁰³.

*

Dieu prend-il soin des bœufs? también ha sido objeto de un análisis colateral, realizado por Emma Beltaïef en el marco de su estudio sobre *Remise de Peine*¹⁰⁴. Para esta profesora tunecina, *DPSB* es, en cierta manera, una reescritura de *RP*, ya que considera que bajo los trazos del “chien noir du chagrín”, al igual que bajo los del narrador llamado Patrick en el relato de infancia, se esconde la cara del escritor que dará como título irónico de su autobiografía el nombre de *UP*, asimilando su destino al de un perro¹⁰⁵.

A partir de esa premisa, Beltaïef establece una serie de paralelismos entre ambas obras, en ocasiones un tanto forzados. Así, la compra del libro por el perro a un *bouquiniste* de los *quais*, aludiría a la compra por el narrador de *RP* (18-19), también en los muelles, de un viejo número de *La Semaine de Paris* en el que aparecía el personaje de Fred y el cabaret Carrols¹⁰⁶. En esta ocasión, el parangón sería únicamente de lugar, algo, pensamos, que en este caso es banal, pues para cualquier lector parisino comprar un libro de viejo a los *bouquinistes* de los *quais* no es nada extraordinario, sino algo absolutamente normal. Pero es que además, difícilmente se puede establecer un paralelismo entre el libro mágico del cuento y la compra de la vieja revista (en la que se habla de uno de los personajes de la novela), porque la función en el relato de *RP* del episodio de la compra de la revista es tan solo añadir un plus de veracidad al pacto autoficcional de una novela que con el paso de los años y el conocimiento de detalles de la vida del autor se revela cada vez más como autobiográfica. Porque, además, ese pacto autobiográfico el propio autor lo hace casi explícito al hacer confesar al narrador, con el que además se identifica: «J’ai acheté ce programme, un peu comme on se procure une pièce à conviction, une preuve tangible que vous n’avez pas rêvé.” (RP 29). Por consiguiente la revista, lejos de tener poderes mágicos, tiene una función puramente notarial.

¹⁰³ Ibidem 325,326.

¹⁰⁴ Emma Beltaïef. *Remise de peine de Patrick Modiano: Voyage au pays de l'enfance*. Louvaine-la-Neuve: L'Harmattan, 2013.

¹⁰⁵ Ibidem, 247.

¹⁰⁶ Ibidem, 247.

El color verde del libro mágico, le recuerda a Beltaïef el color verde del auto de choque de los dos hermanos de *RP*, que era el color favorito de Rudy, de manera que a la puesta en escena del perro y el buey se superpondría la pareja de hermanos¹⁰⁷. Tampoco sería fortuito, asegura, que el castillo de *DPSB*, “se inspire”, afirma, en Versalles, porque es a este palacio donde el personaje de *RP* Roger Vincent lleva a los dos hermanos en su descapotable. Más pertinente nos parece y tendremos ocasión de volver sobre el tema, la conexión entre el Garage de l’Astrolabe y un garaje de París al que a veces llevaban a los niños, en el que dormían coches abandonados y en el que un día reconocen el descapotable de Roger Vincent (*RP* 108). La asociación, por parte de Beltaïef, de Henri, uno de los malvados que conduce el ganado¹⁰⁸, con uno de los jefes de la banda de la rue Lauriston, Henri Chamberlain, llamado Henri Lafont y también Henri Normand, es obvia y resulta extraño que se le pasara a Morris.

Por lo demás, Beltaïef toma una ruta absolutamente equivocada al asociar los pantalones de montar que lleva la bruja de *DPSB* con las mujeres que acogen a los niños de *RP*, ya que “la petite Hélène” que es quien usa ese tipo de pantalones (*RP* 33) es un personaje protector de los niños y esta es una novela de recuerdos felices¹⁰⁹. Y sobre todo porque si en la obra de Modiano hay, sin ningún género de dudas, una auténtica bruja con pantalones de montar a caballo no es otra Sylviane Quimphé, una de las “marquesas” de la Gestapo, que, con su voluptuosidad desbocada, se pasea con esa vestimenta a lo largo de *Les boulevards des ceintures*¹¹⁰. Una marquesa de la Gestapo a la que Modiano evoca con su apellido real en su autobiografía:

“(…) Sylviane Quimfe, une aventurière championne de billard qui deviendra sous l’Occupation marquise d’Abrantès, et maîtresse d’un membre de la bande de la rue Lauriston. Des personnes sur lesquelles il est impossible de s’appesantir. Tout

¹⁰⁷ *Ibidem* p. 247, 248.

¹⁰⁸ Aunque yerra Beltaïeff cuando dice que es “le colosse au bandeau noir” ya que es a su compinche, el llamado “faux gardian au sombrero”, a quien se dirige el primero diciéndole « Henri va lui passer le licol, à ce salaud de bœuf... » (*DPSB* 27).

¹⁰⁹ Julien.

¹¹⁰ De origen ruso y apellido real Quimfé, estuvo casada con Maurice Le Ray d’Abrantès, de quien el título de marquesa de Abrantès. Conocida como una de las marquesas de la Gestapo, tuvo entre sus amantes más conocidos a Henri Lafont. También fue amante del chofer de Lafont, el gestapista Louis Pagnon, alias Eddy, amigo del padre de Modiano. Sobre estos personajes, que aparecen de forma más o menos explícita en muchas novelas de Modiano, vide Roux op. cit y también el estudio de ámbito extracadémico de Cosnard. En castellano, se puede seguir el rastro de estos personajes en el libro de Fernando Castillo *Paris-Modiano*, Fórcola, Madrid, 2015.

juste des voyageurs louches qui traversent les halls de gare sans que je sache jamais leur destination, à supposer qu'ils en aient une" (UP 25).

Pero es que además, ya en 1991, con la publicación de *Fleurs de ruine*, Modiano había dejado perfectamente dibujadas esas peligrosas relaciones:

“L’hiver de 1943, mon père avait été interné dans cette annexe du camp de Drancy. Un soir, quelqu’un est venu le libérer : Eddy Pagnon qui faisait alors partie de ce qu’on a nommé plus tard la bande de la rue Lauriston ? Trop de coïncidences me le laissent croire : Sylviane, le gros Lucien... J’ai tenté de découvrir le garage où Pagnon travaillait avant-guerre et, parmi les nouvelles bribes de renseignements que je viens de rassembler sur lui, il y a ceci : arrêté en novembre 1941 par les Allemands pour les avoir doublés dans une affaire de marché noir d’impermeables. Détenu à la Santé. Libéré par Chamberlin alias “Henri”. Entre à son service, rue Lauriston. Quitte la bande de la rue Lauriston trois mois avant la Libération. Se retire à Barbizon avec sa maîtresse, la marquise d’A. Il était possesseur d’un cheval de course et d’une auto”¹¹¹.

Y basta con proseguir la lectura de este relato para despejar cualquier mínima duda sobre la identidad de la bruja:

“Les membres de la bande de la rue Lauriston aussi. Pagnon habitait dans un meublé de luxe au 48 bis de la rue des Belles-Feuilles. Il fréquentait les manèges de Neuilly et même le terrain du Cercle de l’Étrier, au Bois de Boulogne, qu’il avait fait réquisitionner un après-midi par “Henri” pour que sa maîtresse puisse monter à cheval toute seule, sans être gênée par personne...” (FR 127)

Tampoco podemos coincidir con Beltaïef en su interpretación de la referencia a Fossombrone, a cuyas afueras, en *DPSB*, se ubica el Auberge Robin des Bois, donde el perro y el buey están a punto de caer en las garras de los malvados. De entrada sorprende que una obra dedicada al estudio de *RP*, en referencia al albergue de *DPSB* que tiene el mismo nombre que el restaurante¹¹² del relato de 1981, se diga que allí iban los niños con

¹¹¹ P. 48-49. Los subrayados son nuestros.

¹¹² Las referencias al Auberge Robin de Bois en *RP* se corresponden con la realidad de un restaurante con el mismo nombre de Jouy en Jossas y que curiosamente, sesenta años después, aún permanece abierto, vide <http://restorobindesbois.fr/> Se trata de un recuerdo recurrente que ya aparecía en la mente de una antigua bailarina que había emigrado a Valparaíso “Cette avenue ombragée d’arbres et qui monte en pente douce lui rappelle la rue de Jouy-en-Josas, qu’elle habitait quand elle était enfant.

“les membres de la rue du Docteur-Dordaine”,¹¹³ cuando lo cierto es que iban con su padre, cuando algunos jueves iba a visitarlos y llevaba a los dos colegas acompañado de alguno de sus comparsas de la época: “Annet Badel, Sacha Gordine, Robert Fly, Jacques Boudot-Lamotte, Georges Giorgini, Geza Pellmont le gros Lucien P [...y] Stioppa de D” (*RP* 40). Unos comparsas de los que, a excepción de Jacques Boudot-Lamotte, deja constancia de su existencia real en *UP* (18, 23, 24 y 62).

Además, Beltaïef asocia Fossombrone con las zonas de sombra y asegura que es un anagrama formado por las palabras “fausse” et “ombre” y recuerda al respecto la visita del narrador de *Chien de printemps*¹¹⁴ a ese pueblecito, para señalar, que por el contrario, a diferencia de en *CP*, en donde alude a las zonas de sombra, en *DPSB* la “fausse ombre” es una sombra luminosa, una sombra positiva¹¹⁵. Pasar de la idea de falsa sombra, que podría en cierta manera ser admisible para *CP* e incluso para *AN*, a la sombra luminosa en *DPSB* nos parece un salto interpretativo difícilmente justificable. Si se pretende mantener la interpretación de falsa sombra para el Fossombrone de *DPSB*, más adecuado nos parece recurrir al sentido figurado de “ombre” como abrigo, como protección¹¹⁶, ya que el buey a pesar de las cautelas del perro, cree que podrá descansar en el albergue, que sería un falso abrigo. En cualquier caso, a poco que nos sirvamos de la navaja de Ockam, veremos que el sentido más claro –valga la paradoja– de Fossombrone no es el que sugiere el parónimo fonético (Fauxombrone) sino el más literal de “Foss(e)ombrone”, que aludiría a una oscura y sombría fosa, a una cripta, como explicaremos en nuestro análisis de los operadores espaciales en *DPSB*.

Elle revoie la maison, au coin de la rue du Docteur Kurzenne, le saule pleureur, la barrière blanche, le temple protestant, en face, et tout en bas l'auberge Robin des Bois » (RBO 156). Como otros personajes de Modiano también se fracturó el tobillo.

¹¹³ Beltaïef Op. cit, p.248.

¹¹⁴ Sus referencias a esta novela son indirectas, a través de la interpretación de Cosnard, 210, 211, que está fundamentalmente centrada en la función de la luz y la fotografía en *CP*. También es indirecta su referencia a Fossombrone en *AN*, recurriendo al artículo de Burgelin citado en nota 86, en el que deja constancia de que el nombre original de Fossombrone proviene de un pueblecito italiano, dato que utiliza Beltaïef para especular con una posible conexión con Rue des Boutiques Obscures.

¹¹⁵ Beltaïef, op. cit, p. 250, 251.

¹¹⁶ Ce qui abrite, protège, exerce une influence bienfaisante. Plus notre vie est publique et plus nous avons besoin d'une tendresse cachée; plus nous sommes exposés aux regards et aux coups, et plus nous est nécessaire l'ombre d'un coeur (Mauriac, *Journal* 2, 1937, p.197).

– À l'ombre (de). Sous la protection de. Notre temps n'offre plus de ces facilités de développer à loisir les dons les plus délicats de l'esprit, à l'abri des misères du siècle, à l'ombre d'une immense institution (Valéry, *Variété* IV, 1938, p.24). <http://www.cnrtl.fr/definition/ombre>

11. 4 Operadores espaciales

En la medida en que, ya desde la Biblia, nombrar significa tener dominio sobre algo o alguien, la toponimia responde a la necesidad del ser humano de dominar el paisaje o el territorio y también el sentido del relato.

La topografía en general, y de manera especial la toponimia parisina, constituye la armadura de las narraciones de Modiano. La cuestión ha sido objeto de numerosos estudios universitarios y también extracadémicos. Entre los primeros hay que destacar los artículos de Manet Van Montfrans,¹¹⁷ Bruno Blanckeman,¹¹⁸ Isabelle Dangy,¹¹⁹ Mathieu Rémy,¹²⁰ María Loreto Cantón Rodríguez¹²¹, los libros de Marie Claire Bancquart¹²² y de Myoung-Sook Kim¹²³, así como el hermoso ensayo de Régine Robin *Le mal de Paris*¹²⁴. Entre las aproximaciones no universitarias pueden citarse las de Denis Cosnard¹²⁵, Fernando Castillo¹²⁶, Luc Marie-Rabine¹²⁷, Béatrice Commengé¹²⁸, Pierre Assouline¹²⁹ y también un pequeño reportaje del autor de esta tesis¹³⁰. Esta abundante literatura crítica y divulgativa en torno a un tema tan concreto pone de manifiesto la relevancia de una cuestión que va más mucho más allá de la contextualización geográfica

¹¹⁷Manet van Montfrans. "Revêries d'un riverain: la topographie parisienne de Patrick Modiano." *CRIN* (1993)

¹¹⁸ Bruno Blanckeman. "Droit de cité (un Paris de Patrick Modiano)." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut, 2009.

¹¹⁹ Isabelle Dangy. "Hôtels, cafés et villas tristes: lieux privés et lieux publics dans les romans de Modiano." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut, 2009.

¹²⁰ Mathieu Rémy. "Psicogéographie de la jeunesse perdue." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut, 2009.

¹²¹ María Loreto Cantón Rodríguez. "El funcionamiento del espacio literario parisino en 'Des Inconnues' de Patrick Modiano: algunas consideraciones." *Anales de Filología Francesa* 13 (2004-2005).

¹²² Marie Claire Bancquart. *Paris dans la littérature française après 1945*. Paris: Éditions de la Différence, 2006.

¹²³ Myoung-Sook Kim. *Imaginaire et espaces urbains: Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*. Paris: L'Harmattan, 2009.

¹²⁴ Régine Robin. *Le mal de Paris*. Éditions Stock, 2014. También, su artículo "Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* 98 (2012).

¹²⁵ Denis Cosnard. "Ça ne te derange pas si on fait un detour?" La derive urbaine de Patrick Modiano." *Geografía Modiano*. Madrid: Galería José R. Ortega, 2013.

¹²⁶ Fernando Castillo. "Geografía Modiano." *Geografía Modiano*. Madrid: Galería José R. Ortega, 2013.

¹²⁷ Luc Marie-Rabin. "Les lieux de Modiano." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012)

¹²⁸ Béatrice Commengé. *Le Paris de Modiano*. Paris: éditions Alexandrines, 2015.

¹²⁹ Pierre Assouline, "À Paris, les amarres d'une errance," *Le Magazine Littéraire* Hors-série, Octobre 2014.

¹³⁰ Manuel Peris, "Tierra de nadie junto al Sena," *El País* 29/8/2009.

del relato y que alcanza el lirismo urbano en la mejor tradición de Baudelaire, Nerval o de Restif de la Bretonne, con cuyas obras emparentan algunos de los relatos.

En *DPSB* encontramos numerosos operadores espaciales¹³¹, que tienen una función narrativa y actúan como marcadores históricos, simbólicos, míticos y literarios del relato, como hemos podido esbozar con la referencia a Fossombrone. Examinaremos brevemente éste y algunos otros operadores espaciales, relacionándolos con sus equivalentes en otras obras del autor, en la medida que pueden ampliar el foco en la interpretación del relato. Al hilo de este paseo por la geografía modianesca inevitablemente tendremos que hacer referencias a los personajes que por allí transitan, aunque reservaremos su estudio para un análisis específico.

11.4.1 Les abattoirs et un claquement lointain de sabots.

El primero de todos estos operadores espaciales es una avenida en los límites de una gran ciudad, que, en el mismo íncipit, se encadena con otro espacio, que no por eludido tiene menor importancia:

UN BŒUF NOMMÉ BLAUVE, avançait parmi d'autres bœufs à l'aube, le long d'une avenue déserte, en bordure d'une grande ville et il ne se faisait plus guère d'illusions. Il savait vers quoi on les emmenait, lui et ses compagnons d'infortune (*DPSB* 5).

La gran ciudad por excelencia en el imaginario de la francofonía en general y en particular en el del lector de Modiano es, obviamente, París. En ese territorio vago que conformaban sus lindes¹³², tan presente en la novelística del autor de *Les boulevards de ceintures*, se alza una construcción elíptica, el matadero, el espacio eludido de la muerte hacia donde llevan al buey y a sus compañeros.

El matadero se convierte en espacio literario a partir de mediados del siglo XIX, cuando la objetualización de los seres vivos y la negación del sufrimiento que acompañaron la

¹³¹ El término operadores espaciales se aplica aquí a lo que Hoek llama "la determinación topológica" (por ejemplo ciudad, monte, río...) y "la determinación no topológica", capaz, en cualquier caso de suministrar nombres de lugares (por ejemplo pozo, tienda, cuna...). Leo Hoek. *La marque du titre*. La Haye-Paris- NewYork: Mouton, 1980. p. 116-117.

¹³² Vide *supra* capítulo 7, p. 212 y n. 66.

industrialización de los medios de producción agrícola generaron una conmoción política y filosófica, así como firmes tomas de posición por parte de algunos escritores¹³³. Como explica Anne Simon, “c’est tout d’abord l’abattoir qui a constitué pour le récit un passage à la limite des possibilités du verbe, sans doute parce qu’il a longtemps donné à voir le mouvement de masse de bêtes réunies pour un moment crucial, celui de leur mise à mort, acmé digne d’être littérisée – qu’elle soit envisagée comme un non-sens ou une épiphanie”¹³⁴. Como veremos a continuación ambas perspectivas, un no sentido y una epifanía, se dan en la obra de Modiano y particularmente en este cuento. Sin embargo, debemos matizar la referencia de Simon al XIX como época de la conversión del matadero en espacio literario, para dejar constancia que ese lugar ya fue descrito por Miguel de Cervantes como espacio del horror en una de sus *Novelas ejemplares*, *El coloquio de los perros* (1613). En este relato, el perro Berganza le cuenta a su amigo el perro Cipión lo que vio “en aquel matadero y las cosas exorbitantes que en él pasan”, en el que todos los que en él trabajan “es gente ancha de conciencia, desalmada”¹³⁵ y le explica su horror al ver que “estos jifereros con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca”¹³⁶.

La muerte planificada y su lugar de ejecución, *l’abattoir*, impregnan el cuento de Modiano y Garouste desde el comienzo del relato, proyectándose durante toda la narración. La mención al matadero se hará explícita en cuatro pasajes del relato. El primero, cuando el perro hable de la cobardía de los que conducen el rebaño “Des lâches, lui et les autres, a dit le chien. Tout juste bons à emmener les bœufs à l’abattoir» (p.7). En un segundo pasaje, al describir a los guardias del fieltro: “La plupart avaient le corps massif et le visage trop sanguin des tueurs des abattoirs” (p. 20). Aparecerá también en un tercero, cuando uno de los malvados [descrito como “le colosse au nez de boxeur et au bandeau noir sur l’œil gauche”] se jacta de sus matanzas: “Les bœufs ! J’en ai liquidé pas mal aux abattoirs depuis trois ans. Avant je m’occupais des chevaux” (p.25). Y el cuarto, cuando el perro observa las cajas de zapatos llenas de billetes de banco que tienen los malvados y piensa que “c’était l’argent qu’ils avaient gagné aujourd’hui aux abattoirs” (p.26).

¹³³ Anne Simon. "Animal: l'élevage industriel." *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*. Ed. Philippe Mesnard. Clermont-Ferrand: Mémoires des signes, 2015. Web.

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ Miguel de Cervantes. *El coloquio de los perros*. Madrid: Nórdica, 2014. p.12.

¹³⁶ *Ibidem* p. 14.

El espacio del matadero en *DPSB* no es, ni mucho menos, un marcador de lugar novedoso en la obra de Modiano. Todo lo contrario, ya desde su tercera novela, *Le boulevards de Ceinture*, l'abattoir forma parte de su particular geografía literaria. Y así, el narrador de esta novela asocia los mataderos con las deambulaciones con su padre por la zona norte de París:¹³⁷ “l'extrême nord de Paris – région de docks et d'abattoirs –” (BC 93).

Además, el espanto de Modiano ante el matadero es un horror que se remonta a sus primeros años, como cabe deducir de este pasaje de su autobiografía en el que evoca una de sus estancias, durante los años sesenta, en Saint-Lo, acogido por José¹³⁸ y Henri B., su marido veterinario:

Henri m'emmena dans les fermes des alentours, où il soigne les animaux même la nuit, quand on l'appelle. Et la nuit, justement, à la pensée de tous ces chevaux qui montaient la garde autour de moi ou dormaient dans leurs écuries, j'étais soulagé qu'eux, au moins, on ne les emmenât pas à l'abattoir, comme la file de ceux que j'avais vus, un matin, porte Brancion (UP 94-95).

Lo que permite deducir que con anterioridad a esa estancia, Modiano ya había experimentado una fuerte conmoción vital al paso de los caballos camino del matadero, dado que la Porte Brancion era en la época una de las vías de acceso a los *Abattoirs de Vaugirard*, ya desaparecidos¹³⁹ y que tienen una presencia muy relevante en su obra. Por lo que la afirmación del coloso de que “avant je m'occupais des chevaux” (*DPSB* 25) es, como vamos a ver, también una referencia intertextual pues son estos animales y no los bueyes los que tienen un protagonismo fundamental en muchas de sus narraciones. Empezando por *Rue des Boutique Obscures*, en la que los caballos de carreras componen un hermoso y triste símil de la existencia humana. Y así, cuando un antiguo jockey le cuenta al narrador que, desde el apartamento de Gay Orlow, se veía el campo de carreras de Auteuil, se acuerda de que alguien le había dicho que ella se había suicidado por miedo a envejecer.

Je suppose que souvent, elle regardait les courses par la fenêtre. Chaque jour, et plusieurs fois en un seul après-midi, une dizaine de chevaux s'élançant, filent le

¹³⁷ Es decir la “bordure d'une grande ville” (*DPSB* 5)

¹³⁸ « La jeune fille qui veillait sur moi de onze à quatorze ans, en l'absence de ma mère », UP 94, vide supra capítulo 6.

¹³⁹ Estaban situados en lo que hoy es el parque Georges Brassens, en una de cuyas entradas se conserva uno de los portales de acceso al matadero, junto al mercado de libros antiguos. Vide Anexo gráfico 2.19.

long du terrain et viennent se briser contre les obstacles. Et ceux qui les franchissent, on les reverra encore quelques mois et ils disparaîtront avec les autres. Il faut sans cesse de nouveaux chevaux, qu'on remplace au fur et à mesure. Et chaque fois le même élan finit par se briser. Un tel spectacle ne peut que provoquer la mélancolie, et découragement et c'était peut-être parce qu'elle vivait en bordure de ce champ de courses que Gay Orlow... (*RBO* 162).

Los mataderos de Vaugirard entran por primera vez en la narrativa de Modiano a través de *Memory Lane*, un relato breve publicado inicialmente en 1980¹⁴⁰, al que se le añadió una representación gráfica formada por dibujos de Pierre Le-Tan, complementados por unas leyendas, que no extractos del texto, escritas a mano por el propio Modiano¹⁴¹. El joven narrador cuenta las relaciones de un grupo de amigos¹⁴² alrededor de una pareja de mayor edad, Paul Contour y su mujer, Maddy. Contour, tiene un apellido y personalidad que parecen evocar un pasaje de Camus:

“Mais les êtres humains s'échappent toujours et nous leur échappons aussi; ils sont sans contours fermes. La vie de ce point de vue est sans style. Elle n'est qu'un mouvement qui court après sa forme sans la trouver jamais”¹⁴³.

Paul Contour comenzó una brillante carrera de abogado que la guerra truncó, dedicándose entonces al comercio de caballos (*ML* 15). Una noche, en el transcurso de una velada con amigos, cuenta cosas, dice el narrador, que no se correspondían con el tono suave de su voz:

Il parlait de son ancien métier de marchand de chevaux et de la nuit aux abattoirs de Vaugirard quand il attendait l'arrivée des trains de bêtes en provenance de zone Sud. Il en achetait chaque fois une dizaine, de ces bêtes, qu'il convoyait à l'aube vers une écurie de Neuilly. Certaines ne pouvaient plus marcher tant elles étaient faibles. Des chevaux de boucherie. Il les “retapait” dans ses écuries et les revendait

¹⁴⁰ En "Nouvelle revue française" (n°334, novembre 1980).

¹⁴¹ Patrick Modiano/Pierre Le-Tan (dessins). *Memory Lane*. Paris: Hachette, 1981, Points Seuil 1983.

¹⁴² Además de los ya citados Bourdon y Winegrain (vide supra nota 61) también forma parte de la pandilla Française, a la que ya nos referimos en el capítulo 3, p. 81.

¹⁴³ Albert Camus. *L'Homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951. p. 323.

à des haras, aux prix fort. L'un de ses chevaux avait même gagné plusieurs prix en concours hippiques. Un hongre alezan. Contour leur sauvait la vie, en somme.
(*ML28*)

Nettelbeck y Hueston han hecho una lectura de este pasaje que solo podemos compartir parcialmente. Por un lado, han visto en estos caballos a los refugiados judíos¹⁴⁴, algo que nos parece evidente, aunque esta afirmación no agota el tema. Por otro lado y aquí diferimos, sostienen que el éxito del “hongre alezan” aludiría al de Modiano como escritor. Una traslación que no nos parece muy pertinente. De entrada, porque nos cuesta vislumbrar una proyección del autor en un caballo castrado. Pero sobre todo, porque para justificarla Nettelbeck y Hueston recurren a un pasaje en el que Contour confiesa al narrador que sus dificultades habían comenzado “quelque part entre Diên Biên Fû et Suez” (*ML 45*), lo que según ellos, apuntaría a 1955, como fecha del hundimiento del imperio francés y también, dicen, la época de la catástrofe personal de Modiano provocada por la muerte de su hermano Rudy. Sin embargo, la muerte de Rudy no tuvo lugar hasta 1957 y la explicación de Contour se produce a preguntas de un narrador que, empujado por su “méticulosité naturelle”, quería saber “la date précise” (*ML 45*). Meticulosidad y precisión que hacen imposible hacer coincidir 1955 con la muerte de Rudy. Toda esta falsa ruta hermenéutica, podría estar inducida porque probablemente en 1986, cuando Nettelbeck y Hueston escriben su obra, aun no fuera conocida la fecha de la desaparición de Rudy, pues en un pasaje anterior de su monografía cierran también en 1955 –y no en 1957– el periodo de infancia de Modiano y “surtout, celle du frère Rudy”¹⁴⁵.

Por lo tanto, pensamos, que el análisis debe focalizarse sobre el mundo de la Ocupación y sobre la angustia ante la muerte como queda de manifiesto en el curso de otros pasajes. Así, en el texto manuscrito que acompaña el dibujo del apartamento de los Contour, el narrador apostilla: “Il était curieux de constater que l’appartement ouaté de l’avenue Paul Doumer et l’élégante propriété de Grosbois tiraient leurs origine des abattoirs de Vaugirard” (*ML 34-35*). Y en paralelo, en el texto tipografiado, evoca una conversación

¹⁴⁴ Nettelbeck&Hueston, op. cit., p. 118.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 95.

con Contour en la que este opone la charlatanería de la profesión de abogado con el mundo de los caballos:

“En revanche, les contact des chevaux vous ennoblissait. Ils se taisent eux. Et Contour, sortant son portefeuille de sa veste, me tendit la photo du cheval hongre alezan qu’il avait sauvé de la boucherie pendant l’Occupation. Elle le réconfortait, cette photo, car chaque nuit, il faisait le même cauchemar et nous l’entendions gémir ou appeler au secours quand nous séjournions à Grosbois et, l’été, dans la villa du Cap d’Antibes. Il rêvait aux longues files de chevaux qu’on poussait vers l’abattoir. Interminables, ces files. Elles vous donnaient le vertige. Et tout à coup il se trouvait dans la file avec les autres. Il était un cheval, lui aussi. Rien de plus qu’un cheval de boucherie (*ML* 36).

Para “surmonter l’angoisse de vivre”, Contour recomienda al joven la práctica de deportes y juegos de sociedad (*ML* 36), actuando como un sustituto de la figura paterna que se hace explícito cuando, después de apuntarle en un club de tenis y en otro de equitación, le encarga unos trajes a lo que el narrador añade “je fus emu quand il me dit qu’il aurait bien aimé avoir un fils comme moi” (*ML* 37-38). Ese paralelismo entre Contour y el padre del escritor, ya había sido esbozado unas páginas antes cuando el narrador habla de algunos quiméricos proyectos empresariales que Contour pensaba desarrollar en África (*ML* 33) que remiten a los del Albert Modiano en la antigua África Ecuatorial Francesa¹⁴⁶. Y de nuevo se hará evidente en una reprimenda con un toque de humor del episodio de la caza en Sologne¹⁴⁷, cuando Paul se inscribe en una cacería denominada “Rallye Boufmont”:

Il méprisait la chasse à courre, jugeant scandaleux qu’on utilisait des chevaux dans le but de perpétuer un “assassinat” mais le maître d’équipage du “Boufmont” – grand butor au physique de chambellan de la défunte cour de Vienne– était membre du directoire d’une banque et présidait plusieurs conseils d’administration. Contour espérait l’entraîner dans ses “affaires” et, comme il aimait à le répéter, “plumer ce paon” (*ML* 38).

La asimilación del destino de los caballos y de la existencia humana, que ya aparecía en *RBO*, se hace evidente también en la canción que silba continuamente uno de los

¹⁴⁶ *UP* 32. Viajes evocados también en *Livret de Famille*, p. 95 y en *Remise de peine*, p. 40 y 94.

¹⁴⁷ Vide supra capítulo 6.

miembros de la pandilla de Contour y que acaba convertida en una especie de himno del grupo (*ML* 43), dando título al relato:

Memory Lane

Only once do horses go gown down Memory Lane
But the traces of their hooves still remain...¹⁴⁸ (*ML* 51)

Porque efectivamente, los seres humanos, como ha escrito Parrochia a propósito de este pasaje, somos “ces chevaux de course un temps merveilleux sur l’hippodrome et qui, bientôt, partiront pour l’équarrissage”¹⁴⁹.

Las huellas, con el retumbar de fondo de los cascos de los caballos, que van conformando un auténtico camino de la memoria, se convertirán también en mortificantes pesadillas para los héroes y heroínas modianescos de otros relatos.

En *Un cirque passe* (1992) el ruido de los cascos de los caballos parece alertar sobre una desgracia inminente. El joven héroe mata el tiempo paseando con un perro por el Bois de Boulogne antes de cumplir un encargo que le produce grandes remordimientos porque, con su intervención, teme colaborar en un crimen. Se acuerda de sus compañeros de colegio Karvé y Charrel con los que solía pasear por la zona y mientras se pregunta dónde pueden estar ahora, oye “un claquement lointain de sabots”. Se vuelve : “deux cavaliers, dont je ne distinguais que les silhouettes, venaient d’apparaître au début de la rue”. Se pregunta si uno de ellos sería el hombre que tienen que abordar en unos minutos. Y se dice que “il était encore temps de rebrousser chemin, de prendre la voiture, de la laisser devant l’immeuble de la rue Raffet et de disparaître avec le chien sans jamais plus donner de nouvelles” (*UCP* 94).

Y al final de la novela antes de conocer el accidente en el que muere su compañera y su perro, mientras les espera en vano en un jardín, el narrador se sorprende “d’entendre se rapprocher des claquements de sabots”. Se trata de un grupo de militares que vuelven a

¹⁴⁸ “Memory Lane” / Les chevaux ne passent qu’une seule fois sur Memory Lane / Mais il reste la trace de leur sabots...

¹⁴⁹Daniel Parrochia. *Ontologie fantôme: essai sur l’oeuvre de Patrick Modiano*. La Versanne: Encre Marine, 1996. p. 78.

un cuartel cercano, lo que le hace acordarse de un ruido de cascos de caballo idénticos que escuchaba los domingos de su infancia. Un recuerdo sobre el que volveremos a hablar del “chien noir du chagrin”.

Pero si hay una narración en la que el ruido de los cascos de los caballos suena como un ritornelo obsesivo, esa es el tercer relato de *Des Inconnues*, que aunque al igual que los otros dos está narrado por una mujer, reúne muchas de las angustias personales del autor¹⁵⁰. A la protagonista, que tiene diecinueve años y a quien a su vuelta de Londres un conocido de origen austríaco le ha prestado su taller parisino, le cuesta conciliar el sueño en su primera noche y de buena mañana se despierta ante el ruido de los cascos de unos caballos (*DI* 108). A la caída de la tarde suele tener episodios de angustia, especialmente en el metro donde sufre un ataque de pánico que le hace finalmente decidir moverse sólo andando por los alrededores del taller como si viviera en un pueblecito. Un café de la place d'Alleray le sirve de refugio. Las rutinas de los habituales y del perro bóxer del patrón le tranquilizan. Pero una tarde comprende por qué había oído tan pronto el ruido de los cascos, al pasar por la rue Brancion descubre los mataderos de caballos de Vaurigard.

Je marchais sur le trottoir d'en face. Plusieurs cafés, à la suite les uns des autres. L'entrée de l'un d'eux était grand ouverte. J'ai remarqué de la sciure sur le sol, et elle était taché de sang au comptoir trois hommes massifs aux visages rouges parlaient à voix basse. L'un d'eux a sorti de sa veste un énorme portefeuille. Il était bourré de liasse de billets qu'il a commencé à compter en mouillant son index avec sa langue. Je me suis demandé si c'était eux qui tuaient les chevaux (*DI* 114-115).

¹⁵⁰ « Des inconnues s'apparente plutôt à une rêverie sur la réalité. Inconsciemment, j'ai fait endosser à mes héroïnes des souvenirs personnels. Ce sont mes sœurs jumelles en quelque sorte. Mais elles ne sont pas tout à fait moi. Si bien que mon livre en devient ambigu. On ne sait ni leur prénom ni leur nom. Chacune raconte un épisode de sa vie. On ne sait pas ce qui s'est passé avant et après. C'est comme si on captait une émission de radio pour ensuite la perdre en manipulant le poste. » *"Les aveux de Modiano"*, interview de Sébastien Le Fol, "Le Figaro", 27/02/1999. En este contexto no déjã de ser significativo que la madre de la protagonista del segundo relato ("une femme dure et colereuse" *DI* 53) tras la muerte del padre cuando la niña tenía tres años, se vaya a vivir con un carnicero.

El pasaje de los billetes de *DPSB*¹⁵¹ es bastante parecido a este y como puede verse casi idéntico a este otro en el que narra las transacciones entre los tratantes y los matarifes:

Ils payaient toujours en liquide, ils ne sortaient pas seulement les billets de leurs portefeuilles, quelquefois ils en avaient rempli des boîtes à chaussures et, quelquefois, au déjeuner, ils avaient enveloppé les liasses dans des serviettes de table, et tout cela dans l'odeur de sang, le sang caillé sur les chaussures et sur les tabliers des "tueurs" (*DI* 119).

En la *Petite Bijou*, los caballos también marcan la pulsión de muerte. La narradora protagonista sigue hasta su casa a una mujer que piensa que es su madre a la que creía muerta:

Elle courbait légèrement le dos et elle s'avancait vers l'entrée de l'escalier A d'un pas harassé. Le titre d'un livre d'images que je lisais, du temps où je m'appelais la Petite Bijou, m'est revenu en mémoire : Le Vieux Cheval de cirque. (*LPB* 26-27)

Unas páginas después, la joven que de niña llamaron Petite Bijou va recuperando los recuerdos sobre ese libro de su infancia, en cuya portada destaca un caballo negro que no puede dejar de asociar a los últimos pasos de la madre.

Il faisait un tour de piste, on aurait dit le dernier, la tête penchée, l'air las, comme s'il risquait de tomber à chaque pas. Oui, quand je la voyais traverser la cour de l'immeuble, l'image du cheval noir m'était brusquement revenue à l'esprit. Il marchait autour de la piste et les harnais semblaient vraiment lui peser. Ils étaient de la même couleur que le manteau. Jaunes. (*LPB* 31).

Pero no sólo el viejo caballo de circo simboliza la muerte. La desgracia también se hace metáfora en el caballo de carreras, jugando otra vez con el eco del recuerdo que se repite y completa el sentido de la primera enunciación. Y así Frèderique, una vieja amiga de su madre, cuando trate de disculparla ante su hija diciéndole que no era exactamente una mala mujer, sino que había tenido mala suerte con el accidente en los tobillos que trunció

¹⁵¹ « La table était encombrée de nombreuses bouteilles de vin rouge, la plupart vides, et de boîtes de chaussures ouvertes et remplies à ras bord de billets de banque. Le chien pensa que c'était l'argent qu'ils avaient gagné aujourd'hui aux abattoirs » (*DPSB* 26)

su carrera de bailarina, dirá: “c’était comme un cheval de course qui s’est blessé et qu’on emmène à l’abattoir” (LPB 88). Y al pasar delante de “la façade de bois sombre du Néant¹⁵²”, a la protagonista le vienen de nuevo a la memoria las palabras de Frédérique “quand elle parlait de ma mère et de l’”accident” qui lui avait fait abandonner la danse classique pour travailler dans des endroits comme celui-là : “Un cheval de course qu’on emmène à l’abattoir.” ” (LPB 149).

Por lo demás, el autor hace literal el juego de ecos a propósito del ruido de los cascos de los caballos en otro pasaje de esta novela, cuando también al acecho de la madre, la protagonista al pasar delante del château de Vincennes, al entrar en la rue du Quartier-de-Cavalerie, escucha “un claquement régulier de sabots” (LPB 60).

En *Fleurs de ruine* hay una primera referencia a los mataderos, cuando son evocados “les abattoirs de la Villette” al modo de una epifanía sobre el destino de una pareja que se suicidó en los años treinta, y el narrador recuerda un recorrido en tren: “Ils ont pris le train de la ligne de Mulhouse. Quand il quittait Paris en traversant le canal Saint-Denis, on voyait, de haut, les abattoirs de la Villette” (FR 30).

Pero el matadero cobra más fuerza en las páginas finales de la obra a partir del encuentro fortuito del narrador con unos extraños individuos en un bar, que por su situación relaciona mentalmente con los lugares por los que se movía la banda de la rue Lauriston¹⁵³. A ese bar volverá repetidas veces porque, con esos individuos, está también una chica de su edad por la que se siente atraído. Se llama Jacqueline, como se llamará también la protagonista de *Accidente nocturne*. Y no por casualidad, las dos heroínas llevan sendos abrigos de piel. Unos abrigos de piel que a ambas (¿o son la misma?)

¹⁵² El subrayado es nuestro. Era difícil que después del famoso Cabaret Voltaire, alguien pudiera concebir un nombre aun más filosófico para uno de estos lugares, parecería que por la vía de la metafísica, Modiano lo hubiera logrado...y sin embargo, una vez más Modiano no inventa del todo porque el Cabaret du Néant existió en los años de la Belle Époque. Se inauguró en 1892 y estaba en el 34 Bv de Clichy. Las mesas eran ataúdes y se proyectaban fantasmagorías precinematográficas de Robinson y cortos de Méliès. Vide http://paris1900.lartnouveau.com/paris18/cabarets/le_cabaret_du_neant.html En cualquier caso, hay que dejar constancia de que en otro pasaje el autor se burla de su propia ocurrencia cuando la farmacéutica, que ha acompañado a la joven a su casa ubicada arriba del cabaret, al oír una música de notas desoladas y antes de estallar en carcajadas, le pregunta con ironía: « Vous croyez que ça vient du Néant ? ». (PB 95)

¹⁵³ Vide supra 11.3 las citas sobre Sylviane Quimfe a propósito de los pantalones de montar en FR 48-49 y 127.

envejecen. Compárese: “Son manteau de fourrure contrastait avec la jeunesse de son visage” (FR130). Y “Elle me semblait plus jeune que dans le car de police. C’était sans doute le manteau de fourrure qui la vieillissait l’autre nuit” (AN 136). Y si el abrigo de piel les envejece es porque en ambos casos les unen a sus respectivos acompañantes a los que tendrán que dejar para unirse al joven héroe. Solière en AN, que ya vimos que era un personaje ligado a la figura del padre; y un supuesto marqués en el caso de FR, que junto a sus compañeros también al joven protagonista le recuerdan al padre:

“Le monde auquel appartenait ces gens réveillait des souvenirs d’enfance : c’était le monde de mon père. Marquis et chevaliers d’industrie. Gentilshommes de fortune. Gibier de correctionnelle. L’Ange le Maquignon. Je les tire une dernière fois du néant avant qu’ils y retournent définitivement” (FR 134).

Pasaje que, una vez más en la obra de Modiano, pone de manifiesto la doble condición de víctima y verdugo en la figura paterna, con la particularidad de que ahora, para la unión de esta oposición binaria, recurre doblemente a la figura animal Gibier / Maquignon¹⁵⁴. Por lo demás, liberarse del abrigo de pieles¹⁵⁵ como en tantos otros de sus relatos, supone para la heroína modianesca librarse de la gente del pasado y con el dinero de su venta unirse al joven héroe y cambiar de vida: “faire peau neuve”.

El marqués, “un homme au visage lourd et à la voix grasse” que lleva ropa de caza y tiene tierras y un castillo en Sologne, le produce al joven un malestar que experimentará años después cuando escuche “une conversation entre des commissionnaires et des transporteurs en viande dans une auberge des environs de Paris : ils parlaient de braconniers qui les fournissaient en cerfs et en chevreuils, d’abattage clandestin et de livraisons nocturnes à des boucheries chevalines, et les lieux où ils opéraient étaient ceux dont les noms si gracieux sont chantés par Nerval : Crépy-en-Valois, Mortefontaine, Loisy, La Chapelle-en-Serval...” (FR 131). El marqués y sus compinches también venían de Sologne, territorio de caza que en la finca de otro (¿o el mismo?) marqués, como hemos

¹⁵⁴ El término Maquignon, que casi siempre tienes connotaciones peyorativas, se aplica principalmente a los tratantes de bueyes y caballos. Por lo demás “L’Ange le Maquignon” es uno de esos homenajes ocultos, tan del gusto de Modiano, que en esta ocasión remite a la primera novela de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*.

¹⁵⁵ « Nous vivions avec l’argent qu’avait procuré à Jacqueline la vente de son manteau de fourrure » (FR 12)

visto ya aparecía en *Livret de famille* y en *Memory Lane*. Aquí la desazón del protagonista no es menor:

“Ils revenaient donc de Sologne. Le marquis était l’un des maîtres d’équipage d’un rallye de chasse à courre qui “découplait” – j’avais surpris ce terme dans leur bouche – en forêt de Vierzon. Ce rallye s’appelait “Sologne-Étang de Menehou”. Et moi, j’imaginai cet étang au bout d’une allée forestière, à l’heure du soleil couchant. Au lointain, une fanfare de cors de chasse me remuait le cœur. Je ne pouvais détacher le regard de l’eau dormante aux reflets roux, des feuilles de nénuphars, des joncs. Peu à peu, la surface de l’eau devenait noire, et je voyais cette fille, dans son enfance, au bord de l’étang de Menehou...” (FR 131-132)

Y una tarde, cuando el marqués le acaricia el mentón a Jacqueline y ella gira bruscamente la cabeza como si hubiera entrado en contacto con algo viscoso, el narrador comenta:

Je partageais son dégoût : les mains du marquis étaient épaisses, rouges, des mains d’étrangleur qui me rappelaient le titre d’un documentaire, *Le Sang des bêtes*. À quoi s’ajoute aujourd’hui le souvenir de cette conversation surprise entre mandataires et convoyeurs de viande qui sillonnaient le pays de Nerval. Comment ce gros blond en veste de chasse osait-il souiller de sa main ce visage si délicat ? (FR 133)

La referencia a *Le Sang des bêtes*, film de Georges Franju de 1949, va más allá de las manos del marqués porque los primeros minutos de la película están rodados precisamente en los abattoirs de Vaugirard y en ellos podemos ver, no sin horror, como un caballo es aturdido con una maza, sangrado, muerto y despiezado¹⁵⁶. El documental fue filmado en blanco y negro porque según Franju, “si hubiese sido en color, habría sido repulsivo”¹⁵⁷. Una cuestión que emparenta con lo explicado sobre el uso del color en la

¹⁵⁶ También aparecen imágenes de operaciones similares con bueyes en los mataderos de la Vilette, con escenas aún más impresionantes, en las que podemos ver la decapitación de los bóvidos y el movimiento de los cuerpos sin cabeza. La película está disponible en Internet:

http://www.dailymotion.com/video/xt2ewc_le-sang-des-betes-georges-franju-1949_news

¹⁵⁷ Entrevista con Franju incluida en los extras de la edición en DVD de su película de 1960 *Les Yeux sans visage* (Eyes Without a Face, Franju, 1960; DVD, The Criterion Collection, 2004). La copia remasterizada por Criterion la distribuye en España Versus (2011) y fue elegida por *Caimán cuadernos de cine* como el mejor DVD de la temporada.

representación fílmica de la Ocupación¹⁵⁸ y que pone en paralelo una vez más las matanzas de judíos y del ganado.

La referencia a la película de Franju y a los mataderos de Vaugirard y La Villette, volverá a aparecer veinte años después de *Fleurs de ruine*, cuando el protagonista de *L'herbe de nuits*¹⁵⁹ experimenta un creciente malestar al anotar los nombres de unas fábricas abandonadas, “en bordure du terrain vague”, que estaban dedicadas al tintado y tratamiento de pieles:

C'était une manie de vouloir connaître tout ce qui avait occupé, au fil du temps et par couches successives, tel endroit de Paris. Cette fois-ci, il me semblait respirer l'odeur écœurante des peaux et des cuirs verts. Le titre d'un documentaire que j'avais vu trop jeune et qui m'avait marqué pour la vie me revenait à la mémoire : *Le Sang des bêtes*. On tuait les animaux à Vaugirard, à la Villette, et on ramenait leurs peaux jusqu'ici pour en faire le commerce. Des milliers et des milliers d'animaux anonymes. Et de tout cela il ne restait qu'un terrain vague, et, pour très peu de temps encore, les noms de quelques charognards et assassins sur des murs à moitié écroulés. Et je les avais notés ce soir-là dans mon carnet. À quoi bon ? J'aurais plutôt aimé savoir les noms des cent filles de l'hôpital qui s'étendait sur ce terrain¹⁶⁰ bien avant la halle aux cuirs (HN 83).

Le Sang des bêtes se cierra con las imágenes de un tren de mercancías. En *Dieu prend-il soin des bœufs?* el vagón, es también un espacio de tránsito entre las praderas de donde le han sacado y esa “bordure d'une grande ville”, desde la que es conducido al matadero (DSPB 9,11). El mismo espacio de tránsito desde el que millones de seres humanos fueron transportados a los campos de exterminio sí, pero también el mismo espacio de tránsito que el antiguo hospital para niñas abandonadas, en el que permanecían unos años antes de ser libradas a su suerte.

¹⁵⁸ Supra cap. 5 El perro melancólico : De *Lacombe Lucien* a *Villa Triste*.

¹⁵⁹ Nótese la rima entre ambos títulos: *Fleurs/L'herbe* y *ruine/nuit*.

¹⁶⁰ Se refiere al antiguo Hôpital de la Miséricorde, que estaba situado en la rue Censier, más conocido como Hôpital des Cent filles, que acogía a niñas abandonadas, huérfanas e hijas de uniones extramatrimoniales.

11.4.2 Buenos pozos y pozos vertiginosos.

El encuentro entre el perro y el buey, que habían trabado amistad el año anterior, tiene lugar en el carrefour de Bon Puits (*DPSB* 6). Un lugar que tiene referencias concretas en el callejero de París. En efecto, la desaparecida rue de Bon Puits y un impasse del mismo nombre partían de la actual rue de Saint Victor (hoy V arrondissement de Paris, durante el imperio, distrito XII)¹⁶¹. Como dijimos a propósito de los almacenes Lévitán de los que tanto provecho sacó el padre de Garouste, el pasaje que los atravesaba se llamó antiguamente Allés de Puits¹⁶². Y si un año antes de la publicación *Dieu prend-il soins des bœufs?* tuvo lugar allí la exposición “Retour sur les lieux”, sobre la expoliación a los judíos de París con fotos tomadas en los propios almacenes Lévitán, es más que verosímil que tanto Garouste como Modiano visitaran el pasaje, y conociendo el interés del escritor por la toponimia de París, es además probable que se interesara por el antiguo nombre de la vía. Pero aunque así fuera, creemos que tiene que ser interpretado más allá de su conexión con la toponimia parisina.

Ya desde el Libro del Éxodo, queda registro literario del pozo como un espacio de encuentro humano. Tras su huida del Faraón, el pozo es lugar del encuentro de Moisés con las hijas del sacerdote de Madián (Éx. 2,15) que se transforma en encuentro carnal con Séfora (Éx. 2,15) y simboliza el acercamiento al extraño, pues los madianitas fueron enemigos de Israel. Este uso narrativo del pozo como lugar de encuentro con el diferente aparece también en el Nuevo Testamento (Jn 4, 6) cuando Jesús pide agua a una samaritana. En su autobiografía, Garouste hace dos referencias al pozo, que aunque no aludan a *DPSB*, son altamente significativas. Una, en el sentido que acabamos de explicar: “Dans l’Ancien Testament, souvent, on rencontre les femmes tout près d’un puits. J’aime ce voisinage... Le puits en hébreu s’apparente par sa racine au verbe “interpréter”, car la connaissance implique le creusement”¹⁶³. La otra referencia es de muy distinta orientación : “ On jetait les Juifs dans les puits pendant les pestes du Moyen Âge, on les envoyait dans les camps de la mort pendant la dernière guerre mondiale”¹⁶⁴. Estas matanzas las atribuye a la desviación que el cristianismo hace del Antiguo Testamento convirtiendo la religión cristiana en la fuente esencial del antisemitismo, lo que explicaría

¹⁶¹ La Tynna, J. de (Jean). *Dictionnaire topographique, étymologique et historique des rues de Paris*. Paris: J. de La Tynna, 1812. p. 395.

¹⁶² Supra, 11.1

¹⁶³ Gérard Garouste, *L'Intranquille* cit. p. 137.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 79.

que el cristianismo conviviera tan bien con la espoliación y que su padre, cegado por su educación no quisiera reconocer jamás su culpa¹⁶⁵. De manera que los pozos, para Garouste pueden representar un espacio positivo y uno negativo ligado a la persecución de los judíos, que en *DSPB* están representados por el rebaño camino del matadero.

En la narrativa de Modiano, al margen de *DPSB*, el pozo es un operador espacial de una importancia no menor y que tiene casi siempre connotaciones negativas. La única referencia gozosa al pozo es el nombre de un caballo que aparece en la lista del criadero de uno de los personajes de *Quartier Perdu*: “Ortolan, Brumeux, Puits d’amour, Le Gosse, Prince rose, Scaramouche, Clodoche, Source sucrée, Vent du nord, Folle Nuit, Col des Aravis, Papoum, Arabian, Girl, Doucereuse, Fée persane, Istanbul, Mademoiselle de Saint-Ahon, Paris-Nord, Billy of Spain...” (*QP* 146). Una lista que el escritor Jean Dekker memoriza en sus ratos de ocio y que podría leerse como un poema:

Ortolan, Brumeux, Puits d’amour,
Le Gosse, Prince rose, Scaramouche,
Clodoche, Source sucrée, Vent du nord,
Folle Nuit, Col des Aravis, Papoum,
Arabian, Girl, Doucereuse,
Fée persane, Istanbul,
Mademoiselle de Saint-Ahon,
Paris-Nord, Billy of Spain...

Pero más allá de esta alusión, el pozo es en Modiano un operador espacial siempre oscuro y vertiginoso. Así, en *De si braves garçons*, la habitación del joven Michel Karvé en el amplio apartamento familiar es tan pequeña, que parece que hubiera sido un trastero y su ventana da “sur une cour à l’étroitesse de puits” (*DSBG* 40). También en el apartamento donde Charell y su mujer tienen oscuros encuentros con desconocidos hay una habitación cuya ventana da a uno de esos “espace étroit entre les immeubles, de ceux qu’on appelle: puits de jour” (*DSBG* 163). Y es el cristal negro y opaco de la ventana que “donnait sur le puits de jour” el que utiliza como espejo un hombre que acaba de salir de la habitación tras cuya puerta se oían los gemidos y estertores de la mujer de Charell y que ahora saluda al marido y al estupefacto narrador (*DSBG* 163). Y en el duodécimo relato de esta obra,

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.79.

el narrador y su compañero de colegio Newman depositan a menudo una flor en la cercana tumba de Oberkampf, lo que les produce el efecto de “descendre au fond d’un puits”¹⁶⁶. Y añade “Il faisait frais, les jours de chaleur, dans ce petit jardin où Oberkampf dormait de son dernier sommeil. Le blockhaus étendait son ombre sur les massifs de rhododendrons et le mur. En bas, les feuillages d’un saule pleureur cachaient à moitié le tombeau d’Oberkampf dont le nom lui-même évoquait l’eau d’un puits, ou le marbre noir moiré d’un reflet de lune” (*DSBG* 179)¹⁶⁷.

Todo el relato de *Voyage de noce* parte de una primera analepsis que tiene lugar en un bar que para el narrador es un pozo: “Les couloirs de marbre blond vous protégeaient du soleil et dans la fraîcheur et la demi-pénombre du bar, vous étiez au fond d’un puits. Aujourd’hui, ce bar m’évoque un puits” (*VN* 11). En la misma obra aparece otro pozo en la casa de la Costa Azul en la que se refugian Ingrid y Rigaud durante la Ocupación, que Rigaud no puede dejar de asociar al lugar del abandono infantil: “Il aurait pu marcher les yeux fermés le long des allées. Là, c’était le puits et les fausses ruines romaines, et la grande pelouse taillée à l’anglaise qui contrastait avec les pins parasols et les lauriers-roses. Et là, au bord de la pelouse, sa mère l’avait oublié, un soir, et elle était retournée à Cannes sans lui” (*VN* 80).

El pozo está también ligado al abismo vital y a la búsqueda de la madre en *La Petite Bijou*. A la narradora le han hecho falta doce años para volver a encontrar la puerta de su vivienda en un cuarto piso, al que ha subido y sin embargo tiene la impresión “non pas d’avoir gravi un escalier, mais d’être descendue au fond d’un puits” (*LPB* 70).

En *Livret de famille*, también aparece un pozo en la siniestra casa de Reynold, donde se prepara la partida de caza: “Nous traversâmes une cour pavée que cernait un corps de bâtiment, et au milieu de laquelle je remarquai un puits” (*LF* 55).

También en *Dora Bruder* encontramos una alusión al pozo, que aunque menor porque es toponímica, como siempre en Modiano, va cargada de sentido. Cuando el narrador evoca los recuerdos de su infancia de la zona de la Porte de Clignancourt por la que supone que se mueve Dora, después de señalar la presencia del edificio y de la barrera del fielato,

¹⁶⁶ P. 179. El subrayado es nuestro.

¹⁶⁷ “Ici s’efface l’idée de combat qu’appelle normalement le mot kampf au profit du jeu des homonymes O/eau et du contexte d’où sort le sème funèbre”, explica Edith Perry. “L’instabilité onomastique dans le roman modianien.” *Onomastique romanesque*. Ed. Yves Baudelle. Paris: L’Harmattan, 2008. p. 112.

pinta un paisaje desolador a través de la descripción de unas viejas fotografías que vio a los catorce años y que por primera vez le llevan a sentir “le vide que l’on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net” (DB 34-35). Y tras la ekphrasis, añade que “les rues s’appelaient: allée du Puits, allée du Métro, allée des Peupliers, impasse des Chiens”¹⁶⁸.

En *Quartier Perdu*, Jean Decker, un novelista nacido un 25 de julio de 1945¹⁶⁹, entra en un piso del 45 de la Rue de Courcelles¹⁷⁰, lo que le produce la sensación de “descendre brusquement au fond d’un puits ou de ce qu’on appelle un ‘trou d’air’ ” (QP 49). Allí, tras una serie de memoraciones, Decker decide posponer su vuelta a su acomodada casa de la campiña inglesa porque, piensa, “je devais maintenant descendre au fond d’un puits pour chercher, à tâtons, quelque chose, dans l’eau noire” (QP 88).

En la casa de la rue del Docteur Dordaine en *Remise de Peine* el pozo es también un lugar relevante. Aparece al principio de la novela, cuando el narrador dice que “le chèvrefeuille envahissait la margelle du puits, au milieu de la cour qui précédait le jardin” (RP 12). Y al final, cuando los niños, tras ser abandonados por Annie y los demás habitantes de la casa que han salido huyendo de la policía, observan el registro de los agentes, que les mandan ir a jugar al jardín. Los hermanos suben a la primera terraza del jardín, donde está la tumba del doctor Guillotin y como está a la altura de la ventana de Annie, el mayor, Patoche, ve perfectamente como registran a fondo esa habitación y como uno de los policías de paisano, provisto de una linterna, tras apartar la madre selva, se asoma por el brocal del pozo, intentando ver algo (RP 165). Aquí, el pozo, ubicado al principio y al final del relato, simboliza, como Fossombrone, lo oculto, lo escondido, lo que subyace debajo de una memoria que, como en otros pasajes de Modiano, estaría sepultada por la hiedra. Así, Guy Roland, el detective amnésico de *Rue des Boutiques Obscures*, se acerca

¹⁶⁸ DB 35. El subrayado es nuestro. Nótese además el juego de espejos entre el paisaje de Dora y el que “recuerda” haber visto el narrador a la misma edad que tenía la joven. El carácter literario de recuerdo construido es tanto más claro por cuanto a excepción de l’Allé du Puits, que ya hemos visto que no se encontraba allí, sino en lo que luego fue el Passage du désir, los nombres de estas calles no aparecen en ninguno de los repertorios históricos de calles de París que hemos consultado. Así, vgr, la única referencia toponímica en las calles de París a los perros sería un callejón del 1^{er} arrondissement que se correspondería con el actual impasse de Boudonnais, que se llamó de la Fosse-aux-Chiens, cul-de-sac que « rappelle un dépôt local de boues, de charognes et d’autres immondices, qu’eut la ville au-delà de sa deuxième enceinte”. *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison*, Charles Lefeuvre, 1875. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb365809006>

¹⁶⁹ P. 55. Nótese que Modiano nace el día 30 de ese mes y de ese año, lo que hace del personaje y narrador una aproximación más o menos difusa.

¹⁷⁰ En nuestro análisis de *LF*, ya explicamos la turbadora relación de este apartamento con Proust y las andanzas de Pagnon y Quimfé, vide supra.

al Hotel Castille de la rue Cambon y tras decirse a si mismo que vivió allí con Denise Coudreuse, se pregunta si su habitación daba a la calle o al patio, cuyo muro está cubierto por la hiedra. (*RBO* 106). Y en *Dans le café de la jeunesse perdue*, veinte años después de la muerte de Louki, Guy de Vere se encuentra con Roland y le comenta burlescamente que siempre ha estado “à la recherche du lierre perdu”¹⁷¹.

El pozo que aparece en *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, es el mismo que el de *Remise de Peine*. Viene a la memoria del narrador a lo largo de la conversación entre el escritor y Annie. Al caer la noche ella enciende la luz, ambos quedan “au milieu d’un halo de lumière, et le salon restait dans l’ombre” (*PPDQ* 98). Annie le pregunta si se acuerda de su hermano Pierre que tenía un garaje y entonces el escritor rememora que en “Saint-Leu-la-Forêt, il dormait quelquefois dans la petite chambre, à gauche, au fond du couloir, celle dont la fenêtre donnait sur la cour et sur le puits” (*PPDQ* 98).

En la rue du Puits-de-l’Ermite está el cabaret de la Vieille Grille, donde actúa el siniestro mimo Gil de *Chien de Printemps*¹⁷². Pero más allá de esta referencia toponímica, en esta novela el pozo tiene una doble presencia temporal en un mismo lugar: una, en la imagen que reseña el escritor en ciernes en el archivo del fotógrafo Jansen; y otra, en la visita que años después hace a la casa del doctor Meyendorff en Fossombrone. Una casa, a la que accede gracias a una vecina que, tras señalarle un agujero en el cercado, le dice que es fácil pasar “de l’autre côté”, frase que el narrador remarca tras preguntarse si era razonable rondar en una casa abandonada “de l’autre côté”, comme elle disait” (*CP* 86). El cree soñar y finalmente después de que ella se ofrezca a vigilar se decide a entrar:

“C’était bien là que la photo de Colette Laurent et des Meyendorff avait été prise par Jansen. J’avais reconnu les platanes et vers la droite le puits à la margelle recouverte de lierre¹⁷³. Sur le cahier rouge, j’avais noté : “Photo les Meyendorff – Colette Laurent à Fossombrone. Ombrages. Printemps ou été. Puits. Date indéterminée.” J’avais questionné Jansen pour savoir à quelle année remontait cette photo mais il avait haussé les épaules” (*CP* 86-87).

¹⁷¹ *DCJP*, p. 132. Además del obvio pastiche de Proust, “lierre”, remite no sólo a las yedras de las fachadas que busca Roland, sino sobre todo a “liens” y a “lieux”, a los nexos con lugares y espacios del pasado. Por lo demás, las referencias intertextuales entre ambas novelas, como se puede ver con estas dos citas alcanzan también a una onomástica marcada por la inestabilidad y la recurrencia.

¹⁷² p. 57.

¹⁷³ El subrayado es nuestro.

En consecuencia, el pozo en *DPSB*, que, siguiendo la tradición bíblica, simboliza el lugar de encuentro y de profundización en la amistad entre el perro y el buey, necesita ser connotado como “Bon” para que el operador espacial cumpla con sus funciones añadiendo significado al relato, ya que tanto para el pintor como sobre todo para el escritor la simbología del pozo siempre apela a lo oscuro y a lo vertiginoso

Pero le Carrefour de Bons Puits, no es sólo es el espacio de encuentro entre el perro y el buey, un nudo de comunicación en un espacio, como es definido en la primera acepción de la palabra carrefour. Sino que también es, como se recoge en su segunda acepción, un punto de encuentro de elementos diversos u opuestos. En este caso, los malvados –que conducen el rebaño camino del matadero– con los que el perro libra una primera batalla salvando momentáneamente al buey.

Una vez superada esta encrucijada, una vez asegurada la supervivencia gracias a la intervención del “otro”, el buey está en condiciones de proponerle a su amigo: “On pourrait peut-être suivre un bout de chemin ensemble” (*DPSB* 8). De forma que si como vimos, “av[oir] été jeunes ensemble” (*CJP* 56) era determinante y también lo era el hecho de haber “fai (t) un bout de chemin ensemble” (*CJP* 100), como explicaba Julien, en su mirada a los recuerdos felices; y ambas circunstancias podrían aplicarse al pintor y al escritor, más determinante aún es tener la voluntad de emprender ese camino hacia el futuro, que era el sentido exacto de la propuesta de Roland a Louki:

Je cherchais un prétexte pour ne pas la quitter tout de suite. “On peut faire un bout de chemin ensemble.” (*CJP* 100).

11.4.3. La Porte de la Croix Jarry et le Carrefour des Sablons.

La Porte de la Croix Jarry es la primera referencia que aparece en el libro verde: “Quitter la ville par la Porte de la Croix Jarry” (*DPSB* 16). Se trata de una encrucijada de la que parte el camino por el que los héroes de *DPSB* se apartarán del barrio de los mataderos sobre cuyo peligro ya había advertido el perro:

“Au carrefour de la Croix Jarry, il faudra bifurquer dit le chien. C’est dangereux pour vous de rester dans ce quartier. Vous êtes un bœuf et on n’aime pas beaucoup les bœufs para ici” (*DPSB* 11).

Como vimos, Morris asimilaba la Porte de la Croix Jarry a otros marcadores espaciales que simbolizarían un itinerario espiritual que vendría a reforzar su lectura religiosa de la obra. Para nosotros, sin embargo la referencia al carrefour de la Croix Jarry es estrictamente literaria¹⁷⁴ y autobiográfica. Pues, como ya tuvimos ocasión de apuntar, simboliza el encuentro con Queneau:

A Paris, à la même époque [1959-1960], [...] il me parle d’une promenade qu’il avait faite avec Boris Vian dans une petite rue que presque personne ne connaît, tout au fond du XIII^e arrondissement, entre le Quai de la Gare et la voie ferrée d’Austerlitz : rue de la Croix-Jarry. Il me conseille d’y aller. Plus tard, chaque fois que nous nous verrons, nous parlerons de cette rue de la Croix-Jarry. Il y a quelque temps, j’ai lu que les moments où Queneau a été le plus heureux, c’était quand il devait écrire des articles sur Paris pour *L’Intransigeant* et qu’il se promenait l’après-midi à travers les rues. Je me demande si ces années mortes en valaient vraiment la peine. Les seuls instants où j’étais vraiment moi-même : ceux où je me retrouvais seul dans les rues, comme Queneau, à la recherche des chiens d’Asnières. (*E* 31-32¹⁷⁵).

El perro le propone al buey salir de la ciudad por el Carrefour de la Croix Jarry, del mismo modo que Queneau le aconseja a Modiano ir a la rue de la Croix-Jarry. No hace falta que insistamos en el papel de mentor literario de Queneau, basta recordarlo para comprender que el Carrefour de la Croix-Jarry es para el buey lo que la rue de la Croix-Jarry (es decir, la impronta de Queneau) significa para Modiano. La Porte de la Croix-Jarry le abre al buey el camino de la libertad y la posibilidad de sortear la amenaza del matadero, como al joven Patrick le abre el camino literario, ya que es Queneau quien logra que “ils [Gallimard] acceptaient mon premier livre”. Lo que le permite, a través de una escritura terapéutica como la suya, disipar los demonios interiores, “la menace qui pesait sur moi pendant toutes ces années” (*UP* 122), cumpliendo una de las leyes de la novela tal como

¹⁷⁴ Como pensamos que también es literaria, y no religiosa como sugiere Morris, la referencia a la Route Cavalière de la Solitude (*DPSB* 30), que alude a la obra homónima de André Billy

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31817561c>

¹⁷⁵ La cita casi idéntica puede cotejarse en *UP* 108. El subrayado es nuestro.

la ha definido Marthe Robert:

Quels que soient ses visions du monde, ses présupposés idéologiques et ses partis pris esthétiques, le roman se résout en une entreprise essentiellement donquichotesque qui, tout en n'ayant que la réalité de ses chimères, n'en vise moins à peindre et à favoriser l'apprentissage de la vie¹⁷⁶.

Pero además Modiano vuelve a instituir en la Croix-Jarry como puerta de entrada en la literatura, o lo que es lo mismo en la salvación, cuando, unas páginas más adelante, el perro para encontrar el camino que debe llevarles hasta el castillo donde está la enamorada del buey, recurre al libro que ha comprado en los muelles:

Il fouilla dans son sac et en sortie un livre très mince, relié de maroquin vert.

“Tout est indiqué ici...C'est l'itinéraire que nous devons suivre pour arriver au Château... Avec même une carte d'état-major...” [...]

Il ouvrit le livre, déplia la carte et commença à lire et d'une voix lente et solennelle :

“Quitter la ville par la Porte¹⁷⁷ de la Croix Jarry.

Après la Butte de Poternes, prendre l'Avenue du Sud, j'jusqu'au Carrefour des Sablons [...]

Le chien referma le livre et le rangea dans son sac (*DPSB* 16-17).

En efecto, como a renglón seguido apostilla el perro: “On ne peut pas être plus précis” (*DPSB* 17) sobre el simbolismo de la Croix Jarry, tan lejos de la religión y tan próxima a la literatura.

Sin embargo, a pesar de la coherencia que creemos tiene nuestra interpretación de este marcador espacial, no podemos dejar de poner de manifiesto una “*coïncidence troublante*”, por lo demás muy modianesca, entorno al topónimo Jarry. Curiosamente, a espaldas de los antiguos almacenes Lévitán y en paralelo al segundo tramo de lo que fue el Allées de Puits (luego passage du Désir), se encuentra la rue Jarry, que no está dedicada

¹⁷⁶ Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1981. p. 67-68.

¹⁷⁷ Nótese que aquí la Croix Jarry ya no es una encrucijada sino una puerta.

a la memoria del autor de *Ubu Roi*, sino a Nicolas Jarry¹⁷⁸, calígrafo de Louis XIV. Pues bien, Nicolas Jarry colaboró con Philippe Granjean en la creación de la tipografía Romain du Roi¹⁷⁹, con la que, como dijimos, está impreso el texto de *Dieu prend-il soin des bœufs?* ¿Casualidad o un guiño más en el juego de espejos en el que, ya desde la portada, se miran el perro y el buey?

*

Le Carrefour de Sablons es otro de los hitos señalados en la ruta del libro verde. Al igual que la Porte de la Croix Jarry, marca también el pórtico de entrada en otra zona peligrosa.

Ils reprirent leur marche et arrivèrent au Carrefour des Sablons. De là, on quittait la ville par une avenue encore plus large que celle qu'ils avaient suivie jusqu'à présent –une avenue bordée de terrains vagues et de ruine, comme si tout avait été bombardé.

« Nous entrons dans la zone dangereuse pour vous, dit le chien, Mais une fois nous l'aurons traversée, nous n'aurons rien à craindre, Vous pouvez vous fier à moi. » (*DPSB* 14)

El nombre de esta encruzijada está tomado de una de la puertas de París, la Porte de Sablons, situada en una de las orillas del Jardin d'Acclimatation contiguo al Bois de Boulogne. Un espacio que en *La Petite Bijou* representa el peligro y la amenaza de muerte. La casa de los siniestros padres de la pequeña que cuida Thèrese está junto al Jardin d'Acclimatation. Durante los paseos por las calles circundantes, Thèrese no puede dejar de pensar en los peligros que corre la niña. Unos temores que se superponen al horror que ese lugar despierta en Thèrese desde los tiempos en que aún era la Petite Bijou y su madre perdió al perro: “Ce que j'appréhendais, surtout, c'était de longer le bois, près du jardin d'Acclimatation, dans cette zone où s'était perdu le chien” (*LPB* 139).

A su vez, fonética y semánticamente, “sablons” no está lejos de “sablier”¹⁸⁰ y de “sablère”, voz que, además de definir las pistas de las carreras de caballos, evoca en el lector una obra fundamental de la literatura animalista, el *Discours à Madame de la*

¹⁷⁸ <http://www.linternaute.com/sortir/rue-paris/rue-jarry-75010-paris>

¹⁷⁹ Enric Satué. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela, 2007. p. 182.

¹⁸⁰ Recuérdese lo dicho en el capítulo 9, a propósito de las Éditions du Sablier.

Sablère de La Fontaine que precede a la fábula “*Les deux rats, le renard et l’oeuf*”,¹⁸¹ las dos piezas, con las que concluye el libro IX de sus fábulas. El *Discours à Madame de la Sablière* constituye un alegato animalista y una burla contra las teorías del animal máquina de Descartes:

Descartes, ce mortel dont on eût fait un dieu
Chez les Païens, et qui tient le milieu
Entre l’homme et l’esprit, comme entre l’huître et l’homme
Le tient tel de nos gens, franche bête de somme.
Voici, dis-je, comment raisonne cet auteur.
Sur tous les animaux, enfants du Créateur,
J’ai le don de penser ; et je sais que je pense.
Or vous savez, Iris, de certaine science,
Que, quand la bête penserait,
La bête ne réfléchirait
Sur l’objet ni sur sa pensée.
Descartes va plus loin, et soutient nettement
Qu’elle ne pense nullement.
Vous n’êtes point embarrassée
De le croire, ni moi [...] ¹⁸².

En la fábula “*Les deux rats, le renard et l’oeuf*”, como explica Elisabeth de Fontenay¹⁸³, La Fontaine transcribe la concepción de Pierre Gassendi del alma material, móvil e infinitamente sutil, esta alma vegetativa, motriz y sensitiva que el hombre comparte con el animal, mientras que posee el privilegio de otra alma –inmortal esta– que le emparenta con los ángeles. Del mismo modo, dice La Fontaine, que no se pueden explicar las acciones del niño por simples resortes –aunque este no piense que piensa– igualmente hay que atribuir un alma al animal. Los niños y los animales piensan, es decir juzgan y sentencian, pero no son capaces de argumentar y solo en este asunto habría que darle la razón a Descartes. En la medida en que somos huéspedes de esta tierra, todos, personas

¹⁸¹ Jean de La Fontaine. *Fables*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966. p. 261-269.

¹⁸² *ibid.*

¹⁸³ Elisabeth de Fontenay. *Le silence des bêtes: La philosophie à l’épreuve de l’animalité*. Paris: Fayard, 1998. p. 496-497, a la que seguimos en este punto.

sensatas, locos, niños, idiotas, animales, estamos dotados de un alma material, formada por una materia sutil: llama, fuego, luz. Pero en tanto que hombres e incluso cuando somos niños, estamos animados por otra alma, inmaterial aunque inmanente al alma ígnea. Esta continuidad y esta ruptura, explica Fontenay¹⁸⁴, le permiten a La Fontaine salvar la diferencia zoo-antropológica exigida por la religión, a la vez que asegura la continuidad psíquica de los seres vivos.

Qu'on m'aïlle soutenir après un tel récit,
Que les bêtes n'ont point d'esprit.
Pour moi si j'en étais le maître,
Je leur en donnerais aussi bien qu'aux enfants.
Ceux-ci pensent-ils pas dès leurs plus jeunes ans ?
Quelqu'un peut donc penser ne se pouvant connaître.
Par un exemple tout égal,
J'attribuerais à l'animal
Non point une raison selon notre manière,
Mais beaucoup plus aussi qu'un aveugle ressort :
Je subtiliserais un morceau de matière,
Que l'on ne pourrait plus concevoir sans effort,
Quintessence d'atome, extrait de la lumière,
Je ne sais quoi plus vif et plus mobile encor
Que le feu : car enfin, si le bois fait la flamme,
La flamme en s'épurant peut-elle pas de l'âme
Nous donner quelque idée, et sort-il pas de l'or
Des entrailles du plomb ? Je rendrais mon ouvrage
Capable de sentir, juger, rien davantage,
Et juger imparfaitement,
Sans qu'un Singe jamais fit le moindre argument.
A l'égard de nous autres hommes,
Je ferais notre lot infiniment plus fort :
Nous aurions un double trésor ;
L'un cette âme pareille en tout-tant que nous sommes,
Sages, fous, enfants, idiots,

¹⁸⁴ ibid. p. 497.

Hôtes de l'univers, sous le nom d'animaux ;
L'autre encore une autre âme, entre nous et les anges¹⁸⁵.

La Fontaine, explica Lucile Desblache¹⁸⁶, confirma que la función de la literatura no consiste en teorizar, sino en cuestionar, en observar y en imaginar, tres vías que los animales permiten al escritor seguir. Y en esta tradición literaria, como acabamos de ver, se incardina la fábula de Modiano.

11.4.4. El castillo y la galería de los espejos.

Al principio del cuento, una vez el perro ha conseguido liberar al buey de las garras de los malvados hay una primera analepsia cuando este le cuenta a su amigo el sueño de la tarde anterior, tras quedarse dormido en el tren de mercancías camino del matadero. En el sueño la vaca de la que está enamorado le aguarda paciando en el parque abandonado de un dominio real que junto a su castillo había sido olvidado por los hombres y el tiempo desde que unos siglos atrás mataran al rey.

Au crépuscule, Marie Knudsen quittait la prairie, ou se trouvait jadis le Bosquet de la Reine. Elle suivait la grande allée bordée de statues, jusqu'au parterre d'eau, elle entrait dans le château par la Cour de Marbre et rejoignait son étable que l'on appelait, à l'époque du roi, la Galerie de Glaces (*DPSB* 8).

En los espejos se reflejan los rayos del sol dando la impresión que la galería se prolonga hasta el infinito y cada vez que el buey los mira, ve también reflejarse hacia el infinito a cientos de Blauve y de Marie. De manera que “tant qu'il serait dans cette galerie des glaces, il ne risquerait rien” porque está fuera del alcance de los bandidos (p.11).

Por lo tanto, de forma bastante explícita, la Galería de los Espejos refleja la idea de inmortalidad, la pretensión de perpetuarse hasta el infinito. Y aunque ciertamente el cuento se cierra con un anuncio del paraíso, no creemos que haya que sacar conclusiones religiosas demasiado rotundas. Porque conviene recordar que, apenas unas líneas antes, cuando el perro y el buey llegan al castillo y se encuentran fuera del sueño con la vaca, “cette fois dans la vraie vie”, la Galería de los Espejos desaparece del relato. Y la vaca que quiere “tout leur montrer” les enseña la Cascada, la Gruta, la Tuilerie, la Salle des

¹⁸⁵ La Fontaine. Ibid.

¹⁸⁶ Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011. p. 69.

Marronniers, el laberinto, el Gran Canal, e incluso una pagoda china... pero, ni rastro de la Galería de los Espejos.

Por lo demás, el castillo de *DPSB*, remite al de Valbreuse de *Rues de Boutiques Obscures*¹⁸⁷, al que se llega tras pasar “une auberge cachée par des feuillages”, a través de una avenida que sube “en pente douce” (*RBO* 69). El destartalado castillo de Valbreuse, además de un jardín y un laberinto, como el de *DPSB*, tiene una arquitectura que cambia y de ser estilo Luis XIII cobra luego el aspecto de un viejo balneario del XIX como los de Biarritz (*RBO* 75).

11.4.5. Le Garage de l’Astrolabe y otros misteriosos hangares.

Los garajes constituyen uno de los puntos de referencia más importantes de la geografía mítica de Modiano. Aunque sin alcanzar el protagonismo de los nombres de las calles, los garajes tienen una presencia casi al mismo nivel que los cafés y los hoteles e incluso, mayor que las librerías. A partir de *Villa Triste*, el garaje con su olor a gasolina se convierte en un elemento que disparará las emociones y los recuerdos:

À peine avais-je mis le pied au bord de cet immense espace noir que j’ai respiré une odeur d’essence, odeur qui m’a toujours ému – sans que je parvienne à savoir pour quelles raisons exactes – odeur aussi douce à respirer que celle de l’éther et du papier argent qui a enveloppé une tablette de chocolat. (*VT* 158)

La importancia que concede a este espacio es tanta que el narrador de *Remise de Peine* se pregunta proustianamente si todos los años transcurridos desde su infancia, “n’auront été, pour moi, qu’une longue et vaine recherche d’un garage perdu” (*RP* 123).

El Garage de l’Astrolabe, donde hacen un alto en el camino el perro y el buey, es un poco diferente a todos los garajes de Modiano, puesto que tiene un puente levadizo y desde el exterior tiene aspecto de castillo. Pero más allá de las apariencias, como trataremos de demostrar a continuación, el Garage de l’Astrolabe reúne los dos caracteres opuestos de este espacio tan particular en su obra: la memoria empozoñada y el recuerdo feliz, a la manera en que lo hacía en *Rémise de peine*.

¹⁸⁷ Morris art. cit. 321. El propio Morris (op.cit. 21) a su vez relaciona Valbreuse con Valvert y obviamente a este con Moncel.

En efecto, el garaje modianesco es un espacio que concita sensaciones opuestas, recuerdos felices y trágicos. Suele estar ligado a los tráficos más oscuros, así como a la memoria de la destrucción y de los espacios abandonados. Pero también, como ha mostrado Julien¹⁸⁸, puede servir para operar una transformación del recuerdo nauseabundo en evocación feliz. Al punto que Modiano, explica Julien en torno al garaje de *Villa Triste*¹⁸⁹, se atreve a practicar la yuxtaposición de objetos cotidianos a modo de inventario o simple lista, siguiendo un procedimiento muy querido por escritores como Prévert, Aragon o Queneau. Relación de escritores, añadimos, a los que habría que sumar a Perec, para recordar que la lista es un recurso estilístico muy utilizado por Modiano, del que ya pusimos un ejemplo al citar la lista de caballos que memoriza el escritor Jean Dekker (*QP* 146).

Pero, aún más significativa que la relación de objetos asociados al garaje de la que habla Julien, es la larga lista de garajes de *Remise de peine* y junto a ella, pero al margen de la misma (*RP* 121-122), otro garaje de dicho relato al que llamaremos “el garaje de la infancia” que, asociado al recuerdo feliz, tiene un papel crucial en su narrativa y que también es recuperado en *DPSB*.

La lista de los treinta y un garajes de *RP* por un lado cumple con una función de asegurar la verosimilitud del relato y remiten a la Ocupación y de manera críptica, a la muerte de Rudy. Todos ellos dejan un poso, más o menos evidente, en el Garage de l’Astrolabe.

Recordemos el contexto en el que surge la lista de los treinta y un garajes. El narrador de *RP* recuerda haber vuelto a una determinada zona de París, veinte años atrás, en la en la que época esta intentando terminar su primer libro y se pasea por el barrio.

Toute cette zone indéce dont on ne savait plus si c’était encore Paris, toutes ces rues ont été rayées de la carte au moment de la construction du périphérique, emportant avec elles leurs garages et leurs secrets (*RP* 116).

En esos momentos no se acuerda de Annie y de su infancia, porque, a causa de su padre, le acecha un pasado más lejano. Una tarde de febrero detuvieron a su padre en un restaurant de la rue Marignon porque en virtud de una nueva ordenanza alemana estaba prohibido que los judíos estuvieran en lugares públicos a partir de las ocho de la tarde. En

¹⁸⁸ Julien. op. cit. p. 227.

¹⁸⁹ *VT* 141.

un momento de descuido pudo escaparse, pero al año siguiente fue detenido en su domicilio para ser conducido al depósito y luego a un anexo del campo de Drancy. Sin embargo, una noche alguien hizo que lo liberaran. Con razón o sin ella, cree que fue Louis Pagnon, conocido como Eddy, luego fusilado junto a otros miembros de la banda de la rue Lauriston de la que formaba parte. Una tarde, cuando el narrador tenía quince años, su padre llegó hasta el borde de las confidencias.

J'ai senti, ce soir-là, qu'il aurait voulu me transmettre son expérience de choses troubles et douloureuses de la vie, mais qu'il n'y avait pas de mots pour cela. Pagnon ou un autre ? Il me fallait bien une réponse à mes questions. Quel lien pouvait exister entre cet homme et mon père ? Un ancien camarade de régiment ? Une rencontre fortuite d'avant-guerre ? A l'époque où j'habitais square de Graisivaudan, je voulais élucider cette énigme en essayant de retrouver les traces de Pagnon (*RP* 118).

Le autorizan a consultar viejos archivos y consigue algunas informaciones sobre su padre y sobre Pagnon, que trabajaba en un garaje del distrito XVII^e intentando localizar a algún viejo mecánico que le hablara de Pagnon y de su padre. Para ello elabora una lista de los garajes del límite del distrito en el que parecen reseñados treinta y un establecimientos.

Las sombras del garaje de Pagnon, volverán a acechar al narrador de *FR*¹⁹⁰ y siguen planeando siniestramente sobre el escritor en su autobiografía al recordar que cuando, tras la Liberación su padre decide volver al apartamento del quai de Conti, se entera de que su Ford, que él había escondido en un garaje de Neuilly, “a été réquisitionnée par la Milice¹⁹¹ en juin et que c'est dans cette Ford à la carrosserie trouée de balles et conservée pour les besoins de l'enquête par les policiers que Georges Mandel¹⁹² avait été assassiné” (*UP* 31).

A partir de este cuadro histórico/literario y de la interiorización de esa memoria de los garajes del padre y su recepción por el hijo, se pueden conectar catorce de los treinta y un garajes de la lista de *RP* con la Ocupación y con la obra de Modiano:

✓ *Société Ancienne du Garage-Auto-Star*. Autocita de La place de l'étoile.

¹⁹⁰ Vide supra 11.3.

¹⁹¹ Grupo paramilitar creado por Vichy y las SS para combatir a la Resistencia.

¹⁹² Pseudónimo de Louis Rotchild, político de larga trayectoria durante la III República, ministro del Interior entre mayo y junio de 1940 en el Gobierno de Paul Reynaud, se opuso al régimen de Vichy.

- ✓ *Van Zon*. En flamenco, el Sol, por lo tanto referencia a la madre y a las estrellas.
- ✓ *Villa de l'Auto*. Autocita de *Villa Triste*.
- ✓ *Garage Côte d'Azur*. Autoreferencia a *Dimanche d'août*, novela inmeditamente anterior a *RP*.
- ✓ *Champerret-Marly-Automobiles*. Conecta con el garage de *Une jeunesse*, situado en la zona de Champerret.
- ✓ *De Korsak*. Este nombre aparecerá también en la lista de habitantes de L'Île de Loups de su siguiente novela (*FR 34*). En ambos casos, parece un homenaje al gran pedagogo polaco Janusz Korczak¹⁹³, judío, protector de los niños del gueto de Varsovia y muerto en el campo de exterminio de Treblinka¹⁹⁴.
- ✓ *L'Etoile du Nord*. Además de la referencia astronómica, alude a la familia materna del escritor, puesto que un tren con ese nombre unía Amsterdam con París, pasando por Amberes y Bruselas, entre los años veinte y noventa del pasado siglo.
- ✓ *Garage Franco-Américain*. Referencia a la Liberación.
- ✓ *Garage de la Comète*. También aparecía reiteradamente en *RBO*, donde es un lugar de oscuras transacciones durante la Ocupación, entre ellas el tráfico de personas que pretende huir de Francia.
- ✓ *Matford-Automobiles*. La descomposición en mat – ford equivale a un jaque al Ford y por lo tanto aludiría al coche de su padre en el que encontraron el cadáver de Mandel.
- ✓ *Garage du Bois des Caures*. Mención directa de uno de los escenarios principales de la batalla de Verdun de 1916.
- ✓ *As Garage*. Alusión a los ases de la aviación, que son los pilotos de guerra que han derribado cinco o más aviones en combate y de manera especial, al personaje de Rollner de *LF*¹⁹⁵.
- ✓ *Dixmude-Palace-Auto*. Referencia a localidad belga de Dixmude, centro neurálgico de la batalla de Yser, durante la guerra del catorce.
- ✓ *Garage aux Docks de la Jonquière*. Sobre este garage, que es el último de la lista, Dervila Cook sostiene¹⁹⁶ que es una alusión al abuelo de Modiano que fue

¹⁹³ Recordemos que los parónimos son una constante a lo largo de toda su narrativa.

¹⁹⁴ Sobre su vida, Andrzej Wajda dirigió en 1990 la película *Korczak*.

¹⁹⁵ Recordemos que se había enrolado en la RAF para demostrar que se podía ser judío y un as de la aviación y que como productor de cine se empeña en que el joven guionista introduzca con calzador en la película la frase "Figurez-vous qu'on peut être juif et être un as de l'aviation, monsieur..." (*LF 82*).

¹⁹⁶ Dervila Cook. *Present Past: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam New-York: Rodopi, 2005. p 137.

estibador, pero, aunque no es incompatible con lo anterior, lo cierto es que, por lo menos entre 1956 y finales de los años setenta, la sede del Garage aux Docks de la Jonquière¹⁹⁷ estuvo en el número 30 de la rue de la Jonquière en el distrito XVII. Lo que demuestra que por lo menos uno de los garajes de la lista, el que lo cierra a modo de rúbrica, tiene una base real, procedimiento que el escritor utiliza, una vez más, para otorgar un plus de veracidad a la narración que difumine los límites entre la autoficción y el relato autobiográfico.

El Garage de l’Astrolabe se relaciona con las referencias a la Ocupación y a la guerra de la lista de *RP* a través del hilo general de la narración –en la que subyace una fábula sobre la persecución de los judíos– y también mediante dos alusiones directas. Una, la descripción de la “zone dangereuse” donde se ubica como “une avenue bordée de terrains vagues et de ruine, comme si tout avait été bombardé” (*DPSB* 14). Y dos, cuando el perro decide enganchar al buey a una de las calesas del hangar y verificar si tenía suficiente fuerza para tirar de ella: “Pour Blaue, c’était un jeu d’enfant. On lui avait fait tirer, du temps de sa jeunesse dans les Ardennes, de chariots plus lourds” (*DPSB* 19). Lo que equivale a sugerir al lector que el buey había sido forzado a participar en la batalla de las Ardenas, una de las más sangrientas de toda la II Guerra Mundial.

A su vez, el Garage de l’Astrolabe se relaciona con los garajes de la lista de *RP* en la medida que un astrolabio es un antiguo instrumento usado para la determinación de los astros y en ella, además de los citados – Auto-Star, Van Zon, L’Etoile du Nord [la Polar] y Garage de la Comète– hay otros dos garajes con referencias astronómicas: Auto-Lux Garage¹⁹⁸ y Garage Bleu. Y en otro pasaje del cuento, después del primer enfrentamiento con los malvados, el perro le confiesa al buey que lleva grabada la Osa Mayor en las pupilas (*DPSB* 13). Por lo demás, la referencia al Astrolabio como instrumento astronómico cobra un nuevo carácter simbólico hacia el final del relato, como veremos en el epígrafe *II.4.8*.

¹⁹⁷ Información societaria del garaje <http://www.infos-societe.fr/societe-garage-aux-docks-de-la-jonquiere-562129924-3816275.html> Luego se construyó un centro de acogida de ancianos: <https://www.petitsfreresdespauvres.fr/nos-implantations/75000-08---maison-la-jonquiere.html>

¹⁹⁸ Garaje que remite al nombre de Howard de Luz, uno de los personajes en el que cree reconocerse el detective amnésico de *Rue des Boutiques Obscures* y que a su vez se relaciona con el Garage de la Comète. « Il y avait une chance pour que ce fût mon nom. Howard de Luz. Oui, ces syllabes réveillaient quelque chose en moi, quelque chose d’aussi fugitif qu’un reflet de lune sur un objet » (*RBO* 53-54).

Pero la correspondencia entre la lista de garajes de *Remise de peine* y la función del Garage de l’Astrolabe como marcador espacial no quedaría completa si no añadiéramos que el Eden Garage, que en RP alude al paraíso perdido de la infancia, en DPSB está representado en las “prairies du ciel” con las que termina el cuento.

*

Sin embargo, a pesar de la tupida red de referencias intertextuales que une el Garage de l’Astrolabe con la lista de *Remise de peine*, la conexión más densa alude a un garaje de este mismo relato que podría incluso no ser ninguno de los de esa lista, o al menos con esa duda se queda el narrador, tal vez porque, como señala Cook¹⁹⁹, para Modiano habitualmente el buen garaje parece siempre fuera del alcance, por su convencimiento de que la ficción no le permitirá acceder al pasado de manera objetiva. Esta imposibilidad de localizar el garaje perdido, como bien añade de Cook²⁰⁰ puede también ser un indicio de su reticencia a discutir el dolor del pasado que *sí* conoce, porque, como siempre con Modiano, lo que se conoce a nivel personal pero se silencia (la muerte de Rudy y la negligencia parental) coexiste, y a menudo se funde, con la sensación de haber sido arrancado de un pasado que también ha sido silenciado pero que nunca se conoció, el pasado de su padre y los años de la Ocupación. Tampoco se le escapa a Cook la referencia a Rudy que hay en el nombre de otro de los garajes de la lista: “Lancien Frère”, para quien la lista de garajes permite al lector asociar su mismidad con el hermano perdido, con el padre que para entonces ya está muerto y que nunca conoció apropiadamente, con los “hermanos” judíos que se perdieron en el Holocausto, y con el propio sentimiento de abandono de sus padres del mismo Modiano²⁰¹.

Pero aún compartiendo el análisis de Cook en esa referencia al yo de todos los garajes cuyo nombre empieza por auto, creemos que habría que fijar una particular atención en uno de ellos. El llamado “Auto-Remise” que aparece en antepenúltimo lugar por delante del garaje “Lancien Frère”. ¿Es un autoperdón el que se otorga el narrador? Si es así, como todo parece indicarlo, habría que preguntarse ¿de qué y por qué? A ello intentaremos responder en el capítulo 12, porque antes nos gustaría completar las referencias a los garajes de *RP* centrándonos en un detalle que sólo puede ser interpretado

¹⁹⁹ Op. cit. p. 136.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Cook, op. cit. 137.

desde la perspectiva posterior de su relación con el Garage de l'Astrolabe.

*

Recordemos que en un pasaje de *RP*, el narrador evoca los jueves de su infancia en que Annie le llevaba junto a su hermano a una zona de hangares y garajes, donde se confunde Neuilly, Levallois y París²⁰² para visitar el más nuevo y moderno. Allí Annie se reúne con un tipo al que los niños llaman Buck Danny porque el mayor le encuentra parecido con el héroe de un cómic que leía en la época. Entre los coches, un día reconocen el descapotable de Roger Vincent y piensan que debían ser amigos. Mientras Annie mantiene en el despacho largas conversaciones con Buck Dany, los niños se pasean entre los coches en reparación y juegan en un garaje que les parece aún más misterioso que el castillo del pueblo sobre el que han hecho todo tipo de cábalas. “Il faisait frais dans ce garage”²⁰³ (RP 108) y el olor de la gasolina le parece más fresco que el de la hierba mojada junto al molino del castillo y los coches abandonados lucen en una zona de penumbra²⁰⁴.

Leurs carrosseries luisaient doucement dans cette pénombre, et je ne pouvais pas détacher les yeux d'une plaque métallique²⁰⁵ fixée au mur, une plaque jaune sur laquelle je lisais un nom de sept lettres et caractères noirs, dont le dessin et la sonorité me remuent encore le cœur aujourd'hui : CASTROL²⁰⁶ (RP 108-109)

Y unas páginas más adelante, tras transcribir la relación de los treinta y un garajes que había elaborado unos años atrás, el narrador piensa que el garaje al que le llevaba Annie está en la lista y que puede que sea el mismo que el de Pagnon. Entonces, le vienen a la memoria los árboles de la calle y su gran fachada beige y se dice: “Ils l'ont démoli avec les autres, et toutes ces années n'auront été, pour moi, qu'une longue et vaine recherche d'un garage perdu.”. (RP 123).

Pues bien, ese garaje perdido de la infancia, con su placa amarilla con letras negras, que puede ser el mismo que el de Pagnon, el escritor logra reconstruirlo parcialmente en el

²⁰² En UJ p. 73 podemos leer: « La rue du garage, bordée d'arbres, s'ouvrait devant Louis comme une allée qui mènerait à un château ou à la lisière d'une forêt. Selon Bejardy, on ignorait si cette rue faisait partie du dix-septième arrondissement, de Neuilly ou de Levallois, et lui, Bejardy, aimait une telle imprécision ».

²⁰³ « Ils étaient dans un hangar immense dont la pénombre les enveloppait de fraîcheur » (DPSB 18). El subrayado es nuestro.

²⁰⁴ Cfr. Nota anterior.

²⁰⁵ « (...) Une plaque rouillée (..) indiquait : Garage de l'Astrolabe » (DPSB 18).

²⁰⁶ Una marca de aceite para motores.

Garage de l’Astrolabe. En el que además de los coches abandonados en penumbra, al menos alberga, oxidadas pero perfectamente ordenadas, seis de las siete letras que al narrador de *RP* y, no es mucho aventurar al autor de *DPSB*, le remueven el corazón: [C]ASTROLabe. Una vez más, también escribir “c’est s’obstiner à achever un souvenir”²⁰⁷.

11.4.6. L’octroi et les frontières dans la vie

Tras reponer fuerzas en el Garage de l’Astrolabe, el perro y el buey se acercan a l’*octroi*, que en el cuento más que un fielato es una aduana, un puesto fronterizo, pues los guardias, en lugar de revisar las mercancía, lo primero que les piden son los papeles. La frontera es otro marcador de lugar muy presente en la narrativa de Modiano, que entre otras líneas simbólicas, señala dos claros vectores vinculados a la fuga. Uno, relacionado con la huida de la Ocupación y otro, con la fuga del joven héroe que, en los años sesenta, quiere dejar atrás el mundo en el que vive a la búsqueda de nuevos horizontes. Pero además son muchos los personajes que atraviesan, con mayor o menor dificultad las fronteras del Hexágono. Para el Modiano adolescente la frontera es una marca vital como confesará en una entrevista a raíz de la publicación de *Des Inconnues*:

Comme l’héroïne du deuxième récit, j’ai souffert de vivre dans un pensionnat près d’Annecy [...et] comme celle du premier récit, j’ai vécu dans cette atmosphère trouble de la fin de la guerre d’Algérie. Les très rares fois où j’ai vu mon père, c’était à Genève. J’avais 16 ans, on venait me chercher dans mon pensionnat, je traversais la frontière, et j’arrivais dans le hall de l’Hôtel du Rhône où j’assistais à un mystérieux ballet de diplomates, de dirigeants du FLN, d’hommes cravatés à l’air sombre, c’était une ambiance très étrange, très secrète²⁰⁸.

Y la protagonista del tercer relato, a la que hemos visto angustiada ante los mataderos de Vaugirard se dice que no es casualidad que haya acabado viviendo a las puertas de ciudad y que es consciente de que, instalándose en esa parte de Paris, ha llegado una frontera, en

²⁰⁷ La frase René Char “Vivre c’est s’obstiner à achever un souvenir” aparece como exergo de *LF* y podría predicarse respeto a toda la narrativa de Modiano.

²⁰⁸ Jérôme Garcin, "Une rencontre avec Patrick Modiano [Des inconnues]," *Le Nouvel Observateur* 20/2/1999.

la que aún estará un tiempo en tránsito antes de franquearla y conocer una nueva vida (*DI* 120).

Es sólo un ejemplo que nos muestra cómo cada uno de estos tres relatos tiene su frontera. Pero también otras muchas páginas ilustran la persistencia de este marcador espacial en su obra. Basta pensar en la oposición entre la *rive gauche* y la *rive droite*²⁰⁹, en la que el Sena sirve de línea de demarcación, o telón de acero entre dos ciudades extranjeras (*CJP* 116). Recuérdese además el papel que, tanto en *Dans le café de la jeunesse perdue* como en *Chien de Printemps*, juega la plaza Denfert Rochereau, antiguo emplazamiento de l'octroie, como marcador espacial de frontera entre la simbología de la vida y de la muerte²¹⁰. Y en *Dora Bruder*, además de la referencia ya señalada al fielato de la rue de Clignancourt (*DB* 34), hay una evocación de los primeros cambalaches del padre entorno a estas fronteras interiores:

Je pensais à mon père que je n'avais plus revu depuis longtemps. À dix-neuf ans, au même âge que moi, avant de se perdre dans des rêves de haute finance, il vivait de petits trafics aux portes de Paris : il franchissait en fraude les octrois avec des bidons d'essence qu'il revendait à des garagistes, des boissons, et d'autres marchandises. Tout cela sans payer la taxe de l'octroi (*DB* 135).

También es muy ilustrativa respecto a la idea de frontera, la visión que tiene Modiano de la Cité Universitaire como “une de ces concessions internationales comme il en existait à Shanghai [.. une] zone neutre, à la lisière de Paris, [qui] assurait à ses résidents l'immunité diplomatique [et où] nous étions à l'abri de tout» (*FR* 55-56). Una Cité Universitaire, de «périmètre magique» (*UJ* 88), que en ambas novelas aparece como refugio de gentes que necesitan “papeles”, para conseguir un estado civil.

Esos papeles que los individuos “en uniforme de garde-chasse” les piden al perro y al buey (*DPSB* 20) son otra constante, a veces obsesiva, en la obra de Modiano. Al punto de que un personaje sostenga que “dans la vie, il fallait prendre ses précautions et avoir toujours plusieurs passeports...” (*RBO* 94). En el cuento, el pasaporte está representado por el disfraz. Primero, el de Blauve, al que el perro le ha puesto un viejo sombrero de paja que ha encontrado en el Garaje de l'Astrolabe y que junto a la calesa disimulan su identidad. Y el segundo pasaporte es el falso salvoconducto que se procura el propio perro

²⁰⁹ En otras novelas de Modiano esta oposición ha sido analizada por Marie-Claire Bancquart, op. cit.

²¹⁰ Supra capítulo 9.

engatusando a los guardias y presentándose como el Colonel marquis Robert de Guise²¹¹ (*DPSB* 21). Pero además, aquí el disfraz metaforiza también la capacidad de metamorfosis de los animales. Una capacidad de metamorfosis que, como dice Desblache²¹², desbaratan las estrategias humanas y con ello recusan las fronteras establecidas, detrás de las cuales el ser humano se atrinchera, subrayando cuan efímera es la utilidad de esas fronteras.

De manera que en *DPSB* se produce una inversión respecto al rol que juega el garaje en *Rue de Boutiques Obscures* y sus consecuencias a la hora de pasar la frontera. Ya que es un espacio beneficioso: en el cuento el sombrero y el carruaje que allí cojen ayudan a sortear la aduana. Al contrario que el Garage de la Comète que se revelará como el siniestro lugar desde el que se juega con la vida de unos personajes (el narrador y su acompañante Denise) a los que unos falsos “pasadores” perderán entre las nieves de la frontera franco suiza intentando huir de la Francia ocupada (*RBO* 191).

Y es que en *DPSB* se cumplen las convenciones del género, por lo que indefectiblemente el cuento debe tener final feliz y el perro y el buey lograrán pasar con éxito por la aduana. Algo que no siempre ocurre en las páginas de un escritor que, por el contrario, está convencido de que “Il y a des frontières infranchissables dans la vie” (*CJP* 83). Fronteras reales como la que acaba con la vida de Denise en *RBO* y otras fronteras mucho más sutiles como, por ejemplo, por no salirnos de esta novela, las de ciertos ambientes especiales de Montmartre en los que se dejará la vida el poeta Alexandre Scouffi, que será asesinado por una “ignoble petite gouape”(RBO 123) y que es reiteradamente descrito como un perro con “ce doux et triste regard de bouledogue” (*RBO* 134), o a aún más con “visage bistre²¹³ de bouledogue” (*RBO* 135). Pero no todos los perros corren la misma suerte.

²¹¹ Literalmente Robert del disfraz, apellido que ya utilizó con humor como pseudónimo literario para el protagonista de *Quartier Perdu*, Jean Dekker, un escritor nacido el 25 de julio de 1945, exactamente un mes después que Modiano, pero en la misma localidad de la *banlieue* parisina, Boulogne-Billancourt (*QP* 55).

²¹² Desblache. p. 15.

²¹³ Scouffi es originario de Alejandría, con su descripción Modiano rinde homenaje indirectamente a Nerval « ... le teint de ces jeunes personnes, vêtues à l'orientale, variait du **bistre** à l'olivâtre ... » G. de Nerval, *Voyage en Orient*, t. 1, 1851, p. 160. Accesible en <http://gallica.bnf.fr/> Las negritas son nuestras. Scouffi aparece también en *Livret de Famille* y en *Paris Tendresse*.

11.4.7. Una oscura cripta: Fossombrone.

Volvemos a Fossombrone para intentar demostrar que el sentido que da Modiano a este operador espacial no es tanto el que sugiere el parónimo fonético (Faux/ombrone) como pretendía Beltaïef, sino el más literal de “Foss(e)ombrone”, que aludiría a una oscura y sombría fosa, a una cripta, en la que como hemos visto en la casa de los Meyendorff, encontramos oscuros pozos a cuyos márgenes se aferra la yedra de la memoria.

En efecto, como ya vimos al analizar *CP*, el narrador encuentra la tarjeta de visita que le dio el Doctor Henri de Meyendorff, con domicilio en Auteuil y en Fossombrone (Seine-et-Marne) (*CP* 76). Recordemos que Meyendorff había escrito un pequeño libro sobre Orfeo y el Orfismo²¹⁴. Su mujer organizaba sesiones de espiritismo para contactar con los muertos. Jansen, el fotógrafo por cuyo pasado se interesa el narrador, había participado en algunas. Ellos le hubieran podido dar detalles sobre Jansen. Durante la guerra, los Meyendorff, gracias a la nacionalidad norteamericana de ella, se refugiaron en Estados Unidos y le dejaron a Jansen las llaves de su domicilio y de su casa de campo, en la que vivió durante la Ocupación. (*CP* 77-78). Unas páginas más adelante, el narrador recuerda que quince años atrás llamó al teléfono de Auteuil, pero este número no estaba asignado. Decide acercarse a Fossonmbrone. Una vecina le asegura que hace muchos años que la casa no está habitada y que cree que los dueños se fueron a América. Él le dice que está escribiendo un libro y quiere reconocer el espacio de los personajes. Ella le invita a pasar al jardín vecino a través de un agujero de la medianera. Reconoce el lugar en el que se tomó la foto de Colette Laurent y los Meyendorff. A través de una ventana, observa los muebles del salón. Entre ellos los sillones en los que imagina que Jansen se sentaba a leer y el buró de caoba desde el que Mme Meyendorff “faisait parler les morts”. (*CP* 87).

Creemos que estos dos pasajes son bastante elocuentes sobre la función de Fossombrone como lugar de lo oculto, de lo sepultado. Máxime si tenemos en cuenta el juego especular Fossombrone/Froidevaux, pues como ya explicamos en el capítulo 9, la rue Froidevaux tanto en *CP* como en *CJP*, en tanto que valle frío, también hace referencia a los muertos. Por lo demás, también es perceptible el eco entre Fossombrone y Fóssoli, nombre del campo de concentración donde fue deportado otro Francis Jansen, que, recordemos, le hace recordar una verdad oculta: “un frère, un double est mort à notre place à une date et

²¹⁴ Supuestamente editados por Edition du Sablier, vide supra capítulo 9 p. 219-221.

dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous”²¹⁵ (CP 128- 129).

En *Accident Nocturne*, obra publicada el mismo año que *DPSB*, también aparece este pueblecito con el nombre de Fossombrone-la-Forêt, aunque en esta ocasión Modiano lo desplaza de Seine-et-Marne al departamento de Loir-et-Cher (AN 93). El narrador, que había intentado olvidar su infancia, “sans jamais avoir éprouvé pour elle beaucoup de nostalgie”, encuentra este nombre en una vieja cartilla de vacunas, dentro de la caja en la que guarda algunos “vieux papiers qui prouveraient plus tard mon passage sur la terre” entre los que, recordemos, se encontraba un carnet de la Sociedad protectora de animales (AN 91-93). El joven protagonista, piensa ahora²¹⁶ que allí ha podido tener lugar el accidente de su infancia, similar a su reciente atropello por Jacqueline Beausergent, pero cuando por fin, gracias a un perro negro que le conduce hasta rue Vineuse, logra dar con ella se convence de que, a pesar de ser de un pueblo cercano a Fossombrone, por una simple cuestión de edad, es imposible que fuera ella quien le socorriera en su infancia (AN 137-138). Tras una larga conversación, en la que surgirá el amor entre ambos, el narrador y protagonista consigue respirar a fondo “pour la première fois depuis longtemps, depuis Fossombrone-la-Forêt, cette époque de ma vie que j’avais oublié” (AN 146).

Por lo tanto, de nuevo, Fossombrone alude a lo oculto, a lo olvidado, o reprimido, la fosa más oscura, más umbría de la memoria. Olvido y memoria que como hemos visto constituyen una de las grandes oposiciones binarias que recorren la obra de Patrick Modiano.

En *La Petite Bijou*, Fossombrone es el lugar del olvido, donde la pequeña es medio abandonada al cuidado de unas amigas de la madre, cuyo recuerdo queda convertido en la imagen de un cuadro.

Il était accroché au mur de ma chambre à Fossombrone-la-Forêt. On m’avait dit : “C’est le portrait de ta mère.” Un type qui s’appelait Tola Soungouroff l’avait peint à Paris. (LPB 17)

Idea de abandono que queda reflejada en el tratamiento como un objeto: “on m’avait expédiée à la campagne à Fossombrone-la-Forêt” (LPB 29). Un espacio peligroso no sólo

²¹⁵ El subrayado es nuestro-

²¹⁶ En otros momentos del relato cree que ha podido ser en Jouy en Jossas, o en Biarritz.

porque en el campo decían que quedaban granadas de tiempos de la guerra que podían explotar, sino también por conversaciones escuchadas por la niña.

Certains mots se gravent dans la mémoire des enfants et, s'ils ne les comprennent pas sur le moment, ils les comprendront vingt ans plus tard. C'est un peu comme les grenades dont on nous disait de nous méfier à Fossombrone. (LPB 105)

Pero la postal del Fossombrone de la *Petite Bijou* no quedaría completa si no recordáramos que aunque carezca de un Auberge Robin des Bois sí tiene su equivalente, "l'Auberge Verte, sur la Grand-Rue", cuyos clientes, una vez más, son "souvent des gens qui venaient de Paris" (LPB 49)

Abrimos un paréntesis para referirnos a otro *topos* modianesco: Chez Malafosse. Un espacio que no está lejos ni fonética ni semánticamente de Fossombrone (chez-mal-afosse) y que explica muy bien cómo funciona la construcción del nombre en Modiano y su función poética, además de ilustrar el mecanismo de la autoficción.

En *Fleurs de ruine* el narrador que dice ser "un enfant de Saint Germain-dés-Prés", evoca algunos lugares del barrio de su infancia y centra el foco en una fuga y en un café:

L'un de mes derniers souvenirs de Saint-Germain-des-Prés remonte au lundi 18 janvier 1960. J'avais quatorze ans et demi et je m'étais enfui du collège. J'avais marché jusqu'à la Croix-de-Berny en longeant les hangars de l'aérodrome de Villacoublay. Ensuite, j'avais pris un car jusqu'à la porte d'Orléans. Et le métro. J'étais descendu à Saint-Germain-des-Prés. Au bout de la rue Bonaparte, j'étais venu échouer dans le café-tabac qui fait le coin de la rue et du quai, Chez Malafosse. Du moins c'était mon père qui l'appelait ainsi. Après le déjeuner, nous nous retrouvions avec ses amis dans son bureau et il me disait :

— Va chercher des partagas chez Malafosse.

Cet après-midi-là, chez Malafosse, un groupe de gens que connaissait ma mère et qui traînait toujours dans le quartier était debout devant le comptoir. Parmi eux, une jolie Danoise aux cheveux blonds et courts et aux yeux pervenche. Elle employait des mots d'argot qui contrastaient avec son accent doux et enfantin. Un argot souvent suranné. Quand elle m'a vu entrer, elle m'a dit :

— Qu'est-ce que tu fous là, mon petit vieux ?

Je leur ai avoué ma fugue. Ils gardaient un silence embarrassé. J'étais sur le point de fondre en larmes. (FR 38-39)

A partir de aquí, la danesa le hace beber un trago de whisky y lo acoge en su casa como una madre protectora. Con la aparición de *Un pedigree*, el lector puede apreciar lo que el episodio tiene de realidad y de ficción:

En janvier 1960, je fais une fugue du collègue car je suis amoureux d'une certaine Kiki Daragane que j'ai rencontrée chez ma mère. Après avoir marché jusqu'aux hangars de l'aérodrome de Villacoublay, et rejoint en bus et en métro Saint-Germain-des-Prés, je tombe par hasard sur Kiki Daragane, au café-tabac Malafosse, au coin de la rue Bonaparte et du quai. Elle s'y trouve avec des amis étudiants aux Beaux-Arts. Ils me conseillent de rentrer chez moi. Je sonne à la porte mais personne ne répond. Mon père a dû partir avec Robert Fly, à bord de la DS 19. Ma mère, comme d'habitude, est absente. Il faut bien dormir quelque part. Je rentre au pensionnat par le métro et le bus, après avoir demandé un peu d'argent à Kiki et ses amis. Le directeur accepte de me garder jusqu'au mois de juin. Mais je serai renvoyé, à la fin de l'année scolaire. (UP 62)

Dos años después, en el documental "*Patrick Modiano: Je me souviens de tout...*"²¹⁷, Modiano explica el mecanismo del recuerdo infantil, ligado a la asociación de ideas, a la movilización del sentido poético que la fonética puede conseguir, otorgando un plus de misterio inherente a la literatura:

On se rappelle de choses simples. Mes souvenirs d'enfance étaient toujours entachés de quelque chose d'énigmatique, et je pense que c'est ça qui a favorisé mon envie d'écrire. J'ai fréquenté ce café dès que j'étais petit, car mon père me demandait d'aller lui chercher un cigare ou des cigarettes chez Malafosse. "Chez Malafosse", pour moi, c'était un terme mystérieux, car à l'époque, j'aimais une chanson qui s'appelait : "Si

²¹⁷ Bernard Pivot / Antoine Meaux "*Patrick Modiano: « Je me souviens de tout... »*", Équipage / France 5, 2007 ; DVD Éditions Gallimard, Paris, 2015.

tu reviens jamais danser chez Temporel"²¹⁸. J'associais chez Malafosse et chez Temporel. Dans ce café, il y avait un mélange bizarre d'étudiants des Beaux-Arts, de mariners, et de gens très mystérieux, les gens de la brigade fluviale qui cherchaient ce qui se passait de bizarre sur la Seine, comme les suicides. Ça me rappelait la chanson "Si tu reviens jamais danser chez Temporel". [...] Le romancier doit mettre du mystère autour de ce qui ne semble pas en avoir. Il n'a pas toujours tort. Il rend justice aux choses. [...] Même les choses banales sont mystérieuses. Et je pense que c'est ça, le devoir du romancier. C'est de rendre cet qui était vraiment mystérieux, en fait.

*

Finalmente, Fossombrone aparece también en la, por ahora, última novela de Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*,²¹⁹ cuyo protagonista es un viejo escritor que como Modiano y tantos alter egos suyos se llama Jean y que lleva el curioso apellido del primer amor del joven Patrick, Daragane.

En esta ocasión Fossombrone da nombre a un estanque, que viene a la memoria de Jean Daragane cuando pasea con Annie, a la que tras muchos años ha vuelto a encontrar y en la que el lector de Modiano reconocerá, inmediatamente, a la Annie de *Remise Peine*. La referencia al estanque es evidentemente especular, e, incluso, si aplicáramos la terminología utilizada por Morris en su interpretación de *DPSB*, "narcissique à souhait"²²⁰. El estanque está situado en la forêt de Montmorency junto a Saint-Leu-la-Forêt. En cualquier caso, la evocación de Fossombrone le lleva por asociación de ideas a acordarse de la dramática historia del príncipe de Condé, que apareció colgado en su habitación del castillo de Saint-Leu, cuando Annie interrumpe sus pensamientos:

“À quoi tu penses, mon petit Jean ?”

Elle s'appuyait de la tête contre son épaule, et Daragane eut envie de lui dire qu'il pensait au "dernier des Condés", à l'école et aux promenades en forêt. Mais il craignait qu'elle ne lui réponde : "Non... Tu te trompes... je n'en ai aucun

²¹⁸ "Bal chez Temporel" Música de Guy Béart, letra de André Hardellet, 1957. Interpretación por la cantante Patachou en los años sesenta. <http://www.ina.fr/video/I00009413>

²¹⁹P. 103,104.

²²⁰ Morris, art. cit., p. 326.

souvenir.” Lui aussi, pendant ces quinze dernières années, il avait fini par tout oublier. (*PPDQ* 104)

Como vemos, de nuevo una vez más, Fossombrone, es una fosa, en este caso llena de agua, en la que se han sumergido oscuros recuerdos del protagonista y buena parte de la memoria de Annie, un sustituto materno que en vano podrá tirar del hilo de su propia memoria. Un hilo al que alude el viejo escritor al dejar constancia unas páginas antes de que, en cierta época, el nombre y el apellido Annie Astrand le parecían unidos el uno al otro: Anniastrand (*PPDQ* 101); es decir Anni-a-strand, o lo que es lo mismo, Annie-un-hilo²²¹. Uno de los hilos que unen las tramas de Modiano con un mismo village, cuyo nombre puede mutar de Jouy-en-Jossas, Saint-Leu-la-Forêt, o el más siniestro de Fossombrone, pero que siempre es ese territorio mítico que constituye el país de la infancia.

11.4.8 Le ciel limpide.

Al llegar al último tramo de su viaje, al encuentro de la vaca de la que está enamorado el buey, éste y el perro pasan la noche en un claro, en el lindero del bosque. En ese momento, el buey, no sabe muy bien por qué, pero tiene la certeza de que ya ha pasado el peligro.

Les battements réguliers de son cœur ! La fraîcheur de la nuit ! Le ciel limpide !
Le chien noir du chagrin lui expliquait que de toutes les sciences exactes, il préférait l’astronomie. La patte levée vers le ciel, il lui indiquait le nom des étoiles et Blauve finit par s’endormir”. (*DPSB* 29-30).

El pasaje es una condensación de la parte final de *Accident nocturne*, cuyo protagonista, recordemos, emprende la lectura de *Les Merveilles célestes*, con sus “Nébuleuses. La Voie lactée. Le monde sidéral. Les constellations du Nord. Le zodiaque, les univers lointains...” palabras que “aucune drogue, ni l’éther, ni la morphine, ni l’opium ne m’aurait procuré cet apaisement qui m’envahissait peu à peu (*AN* 118). La opresión que siente le desaparece y se le cura la herida en la pierna por lo que sale a pasear en la

²²¹ El apellido Astrand es tan inusual en Francia, que Modiano se permite la broma de hacer que el viejo escritor, con el pretexto de intentar localizarla, lo teclee en Internet con el resultado siguiente: “Parfois, vous étiez entraîné sur des fausses pistes : « Astrand » proposait des résultats en Suède, et plusieurs personnes de ce nom se regroupaient dans la ville de Göteborg” (*PPDQ* 73-74).

madrugada : “ Pendant quelques nuits, le ciel était si limpide que je n’avais jamais vu briller un aussi grand nombre d’étoiles” (AN 119).

En los respectivos pasajes de ambas obras se da un descubrimiento y admiración por el cielo “limpide”, una afición a la astronomía, así como un estado anímico de liberación frente a temores anteriores y a su vez una asociación de ese estado anímico con la contemplación de la bóveda celeste.

También en ambas obras se recurre a la misma figura estilística, el asíndeton, para destacar el contenido emocional y la viveza de la descripción con términos del mismo campo semántico. Así, “Les battements réguliers de son cœur ! La fraîcheur de la nuit ! Le ciel limpide !” (DPSB). Y “Nébuleuses. La Voie lactée. Le monde sidéral. Les constellations du Nord. Le zodiaque, les univers lointains...” (AN). El paralelismo formal entre ambos textos es similar al que también se da con el uso de la parataxis en la descripción de las rutinas del internado en *Dora Bruder* y en *Des Inconnues*²²². En los cuatro textos, la elipsis sirve para desnudar la frase y enfatizar la esencia.

Pero la semejanza de estos fragmentos de *DPSB* y *AN* no quedaría completa si no nos detuviéramos siquiera un momento en el papel del perro en ambos pasajes. Como en el conjunto del cuento, en estas líneas de *DPSB*, (“il lui indiquait le nom des étoiles”) el perro tiene una función de guía, de explorador, hacia el castillo donde está la amada del buey. En *AN* es en medio de los paseos en la noche estrellada, cuando aparecerá un perro que acabará llevándole al bar “Vol de Nuit” en el que finalmente se reencuentra con Jacqueline.

Ambos pasajes tienen además una profundo eco bachelardiano²²³, puesto que como explica el autor de *L’air et les songes*, la suave y brillante luz de las estrellas provoca una de las ensoñaciones más constante, la de la mirada, pues en el reino de la imaginación todo lo que brilla es una mirada²²⁴.

²²² Supra 11.1

²²³ A la pregunta de ¿qué libros le reconcilian con la existencia?, Modiano responde “les livres de Gaston Bachelard: *L’Eau et les Rêves*, *L’Air et les Songes*, *La Terre et les Rêveries du repos*”, Rédaction Le Monde, “Keskili? Patrick Modiano,” *Le Monde* 3/5/2013. La influencia de Bachelard en Modiano ha sido puesta de manifiesto por Blanckeman en Lire Patrick Modiano, cit. p. 160 Además se puede consultar el artículo de Jurate Kaminskas. “Du plus loin que l’oubli de Patrick Modiano: entre la fuite et l’exil.” *Voix plurielles* 1.1 (mars 2004)

²²⁴ Gaston Bachelard. *L’air et les songes: essai sur l’imagination du mouvement*. 2è, 3è reimpr ed. Paris: José Corti, 1950. p. 210.

Et quand, dans le ciel anonyme, nous fixons une étoile, elle devient notre étoile, elle scintille pour nous, son feu s'entoure d'un peu de larme, une vie aérienne vient soulager en nous les peines de la terre. Il semble alors que l'étoile vienne à nous. En vain la raison nous répète qu'elle est perdue dans l'immensité : un rêve d'intimité la rapproche de notre cœur. La nuit nous isole de la terre, mais elle nous rend les rêves de la solidarité aérienne²²⁵.

Y Modiano lleva al paroxismo esta idea bachelardiana al inscribir todas las estrellas de la Osa Mayor en las pupilas del chien noir du chagrin “« Si vous faites bien attention, vous vous apercevrez que j'ai la Grande Ourse gravé dans les pupilles. »”, (*DPSB* 13) le dice al buey²²⁶.

11.4.9. Unas praderas fuera del tiempo.

El último espacio que habitan los protagonistas del cuento son las “prairies du ciel” (*DPSB* 32). Una praderas que están fuera del tiempo como el castillo que “avait été oublié par les hommes et le temps” (8). Leit-motiv que se repite en el cierre de la historia: “De beaux jours s'annonçaient à l'abri des hommes et du temps, des jours à l'infini” (32).

De nuevo nos encontramos con un espacio cargado de intertextualidad que remite a numerosos pasajes del autor. Es un espacio que, en la primera edición crítica de una obra de Modiano, Javier Aparicio Mayeu ha caracterizado como “los vasos comunicantes entre el pasado y el presente”²²⁷. Vasos comunicantes que, explica, “ponen en relación distintos estratos del tiempo percibidos en cada ocasión de un modo desemejante, pero estableciéndose siempre un vínculo emocional”²²⁸ que remiten a mundos paralelos y a brechas del tiempo. Y al respecto, vuelve a ofrecer distintos ejemplos, entre los que

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Modiano ya había hecho un esbozo a partir de esta idea de Bachelard en el retrato de Françoise Dorléac: “Les étoiles, si on les regarde fixement, émettent une clarté vacillante, discontinue, et cette lumière nous arrive longtemps après leur mort. C'est une lumière qui doute d'elle-même, et ce mystérieux tremblement, cette hésitation entre l'être et le néant, nous captive. [...] Telle était (...) Françoise Dorléac. [...] On n'était jamais sûr de bien connaître son visage. Tout en contrastes, en inquiétudes, de celles qui font le scintillement des étoiles” (*L21M* 29-30). La misma metáfora de las estrellas muertas la utilizó para glosar a Rilke en un prólogo 1980, vide infra capítulo 13.

²²⁷ Javier Aparicio Mayeu. “Introducción y notas.” *Patrick Modiano, La hierba de las noches, edición crítica*. Madrid: Cátedra, 2015. p. 37. El profesor Aparicio Mayeu ofrece aquí numerosos ejemplos de estos vasos comunicantes en las ediciones en castellano de seis obras del autor y explica que “siempre en Modiano el presente se ve anclado al pretérito, del que es prisionero y que lo parasita o lo coloniza”.

²²⁸ *Ibid*, p. 172, not.

destacamos dos. Uno, de la propia obra que Aparicio Maydeu glosa: “Je glisserais dans un temps parallèle où personne ne pourrait plus m’atteindre” (HN 139). Y el otro, en la penúltima página de su autobiografía: “Peut-être tous ces gens, croisés au cours des années soixante, et que je n’ai plus jamais eu l’occasion de revoir, continuent-ils à vivre dans une sorte de monde parallèle, à l’abri du temps, avec leurs visages d’autrefois” (UP 121). Además, a través de los comentarios de sus notas, Aparicio Maydeu conecta de manera muy sugerente la idea de los mundos paralelos con el espacio del acuario²²⁹ y este con la mirada del narrador a través de los cristales²³⁰ tan frecuente en sus novelas. A su estudio nos remitimos, no sin antes añadir a su amplio abanico de ejemplos, uno más en el que se unen los llamados corredores del tiempo con el acuario y que nos parece especialmente ilustrativo:

Il avait lu, la veille, un roman de science-fiction, *Les Corridors du temps*. Des gens étaient amis dans leur jeunesse, mais certains ne vieillissent pas, et quand ils croisent les autres, après quarante ans, ils ne les reconnaissent plus. Et d’ailleurs il ne peut plus y avoir aucun contact entre eux : Ils sont souvent côte à côte, mais chacun dans un corridor du temps différent. S’ils voulaient se parler, ils ne s’entendraient pas, comme deux personnes qui sont séparées par une vitre d’aquarium (LH 127-128).

En una entrevista publicada con motivo de la aparición de esta novela, Modiano explicaba la génesis de esta obra y su fascinación por la idea de los corredores del tiempo.

Cette idée m’est venue un jour que je me promenais dans un quartier neuf de Paris. J’ai eu une impression qui me semblait relever d’un livre ou d’un film de science-fiction: dans ce quartier de tours où je ne reconnaissais plus les anciennes rues, j’ai eu le sentiment que, peut-être, il y avait une sorte de vie parallèle où les gens étaient restés les mêmes qu’alors. Comme s’il y avait, en effet, des corridors du temps où les gens restaient exactement tels qu’ils étaient lorsque vous les aviez vus quarante ans plus tôt. Je me souviens d’avoir lu une anthologie de science-fiction qui réunissait des textes étonnants sur le temps. Ça m’avait fasciné. Je suis incapable d’écrire un roman de science-fiction mais tout ce qui concerne cet univers m’a toujours intéressé. L’idée qu’il puisse y avoir des poches dans Paris

²²⁹ Ibid. p. 193, not.

²³⁰ Ibid, p. 170-171, not.

où les gens que vous avez connus quand vous étiez très jeune, en 1967, par exemple, continuent à vivre exactement comme ils le faisaient alors, cette idée folle d'un temps qui n'évolue pas me fascine. [...] Je me souviens avoir revu, du côté du boulevard Saint-Michel, quelqu'un qui, à 75 ans, continuait à ressembler à un étudiant! Je m'étais dit que cette sorte d'arrêt du temps, cette sorte d'anachronisme était proprement fabuleux. C'était presque de la science-fiction : cet homme était comme en 1967 mais avec quarante ans de plus et ne paraissait pas avoir vieilli... Cette rencontre est sans doute l'un des points de départ inconscients de *L'horizon*²³¹.

Por consiguiente, las praderas fuera del tiempo de *DPSB*, como todos los espacios fuera del tiempo en Modiano, son un artificio estrictamente literario, propio de la fábula como explica hablando de *LH* y en absoluto implican ninguna idea de trascendencia y por lo tanto, religiosa.

11.5 El libro y la mirada como objetos mágicos.

Como ya hemos ido viendo, para que la misión pueda llevarse a cabo ha sido necesaria la ayuda imprescindible del libro que el perro adquirió a un buquinista de los que no era consciente de su valor. Un libro, que el buey está convencido de que es la misma obra sobre la que Marie le ha hablado en sueños. Con sus precisas informaciones y su mapa de Estado Mayor, el libro se convierte en un objeto mágico que se pone a disposición del héroe mediante donación del perro, que cumple con el doble rol de auxiliar y donante, como afirma Morris²³², siguiendo a Propp.

El libro posibilita no sólo el tránsito espacial del sujeto, sino también la conexión temporal, puesto que Marie además de vivir en los sueños del buey parece habitar en otra dimensión. Una dimensión que, en cualquier caso, es literaria y por tanto mágica como el propio libro, que además tiene la misma encuadernación que la más prestigiosa de las colecciones francesa, la Bibliothèque de la Pléiade, en la que seguramente, tras la concesión del premio Nobel a nuestro autor, será publicada su obra.

²³¹ François Busnel, "Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé," *Lire* 04/03/ 2010.

²³² Art. cit. p. 321.

Pero además, el libro, aquí necesariamente maravilloso en consonancia con la morfología del cuento fantástico, apenas se diferencia de otro tipo de textos muy presentes en la narrativa de Modiano y que cumplen la misma función narrativa. Nos referiremos a los repertorios y las listas. Repertorios, como el primer *Mémorial de la déportation des juifs de France*, publicado por Serge Klarsfeld que recoge 76.000 nombres a partir del cual, y tras una extensa correspondencia, Modiano consiguió informaciones y documentos de este abogado que le facilitaron la escritura de Dora Bruder; informaciones que, sin ser explícitamente citadas,²³³ cumplen la función de adyuvante²³⁴ en la misión que se ha propuesto el escritor de encontrar las huellas de la joven judía. Repertorio extensible a los perros, como vimos a propósito de *Livret de Famille*, donde aparece el director de una perrera que hubiera querido “collecter tous les documents –photos, films de long métrages ou d’amateurs, témoignages écrits ou oraux– se rapportant à des chiens disparus ” (*LF* 154). Una compilación a la que habría que añadir las citadas listas de garajes y de caballos.

Pero, sobre todo, la lista modianesca por antonomasia es el *bottin*. O mejor dicho los *bottin*, porque la palabra designa dos listados muy diferentes. Por un lado, el “Bottin mondain”, un anuario creado en 1903 la sociedad Didot-Bottin, que hasta los años noventa reunía una lista heterogénea de personalidades, desde la aristocracia, hasta los representantes políticos, miembros de la magistratura, profesionales liberales, artistas, militares, profesores universitarios, banqueros, industriales, comerciantes... Y, por otro lado, la palabra “bottin” que designa por extensión cualquier anuario telefónico.

Los *bottin* aparecen por primera vez en la narrativa de Modiano en su tercera novela, convertidos en objeto de coleccionistas neuróticos: “Il avait pour clients une vingtaine d’hurluberlus, [...] collectionneurs fanatiques, obnubilés par les objets les plus divers: vieux bottins, corsets, narguilés, cartes postales, ceintures de chasteté, phonographes, lampes à acétylène, mocassins Iowa, escarpins de bal...” (*BC* 87). En la siguiente, *Villa Triste*, se convierten en objeto de culto del mitómano protagonista, el “conde” Victor Chmara, que viaja con a todas partes con su colección de *bottins*. Pero no será hasta *Rue*

²³³Vide supra capítulo 6, p. 180.

²³⁴ Cima, op. cit. p. 106, añade un segundo adyuvante que sería la “obstinación de Modiano” recurriendo también a la morfología de Propp en su análisis de *DB*.

*de boutiques obscures*²³⁵, cuando los bottin cobrarán un alto valor enunciativo que se mantendrá a lo largo de su narrativa.

En efecto cuando el mentor del amnésico detective que protagoniza la novela cierra la agencia, le deja en herencia los anuarios y bottins de los últimos cincuenta años, que para él constituían « la plus précieuse et la plus émouvant bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs page étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage » (*RBO*, 8)²³⁶. Son esos viejos bottin los que le pondrán sobre la pista de Freddie Howard de Luz y el castillo de Valbreuse (*RBO* 62-63). A partir de ahí, logra dar con un primo lejano de Fredie que, ante la profusión de datos que le va dando para intentar avivar su memoria, exclama con humor: “Mais vous êtes un véritable bottin, mon cher” (*RBO* 66). También será a partir de un bottin “plus petit que les autres, est relié d'une chèvre imprimée vert pâle” (*RBO* 86) que encuentre la dirección de quien piensa que puede ser un tal Pedro. Y sin embargo la búsqueda en los viejos Bottins, en las listas de las embajadas sudamericanas, sus legaciones y sus miembros se hace infructuosa. De tanto repasarlas, al protagonista le bailan las letras y no puede dejar de preguntarse “Qui suis-je?” (*RBO* 89).

En el cuento de Modiano y Garouste, las cuestiones existenciales también tendrán sus preguntas, pero lo que interesa destacar aquí es la analogía entre el libro de *RBO* “plus petit que les autres, est relié d'une chèvre imprimée vert pâle” y el de *DPSB* “un livre très mince, relié de maroquin vert”. Una semejanza que es múltiple; de tamaño y color; de

²³⁵ Un viejo bottin de Shanghai aparece de manera episódica y humorística en *LF* 31-32.

²³⁶ En el documental de Pivot y Meaux, hay una secuencia (min.20) en la que la cámara se recrea en una de las estanterías de Modiano, repleta de viejos bottins. El escritor abre uno, repasa los nombres con el dedo, mira a cámara y se explica: « J'essayais de réunir des bottins par rue de différentes années, des choses qui pourraient m'indiquer où les gens habitaient, des gens anonymes, selon les années. Je voyais des noms qui changeaient. Je finissais par savoir...ce qui s'était passé dans telle rue. Tout Paris était comme une espèce d'Atlantide avec tous ces gens... qui ont certainement disparu, mais qui me mettait dans un état second...qui m'aidait à écrire, parce que c'est quelque chose de magnétique. On voudrait savoir. J'aimais beaucoup appeler... des numéros désaffectés. Des gens se parlaient, se donnaient des rendez-vous. On entendait des voix lointaines. Il y avait une sorte de réseau. Les PTT n'avaient pas tout à fait, à mon avis, supprimé le numéro, et les gens se parlaient, il y avait des voix qui se chevauchaient. C'était un peu comme un réseau. Je décris un rêve... où on entend des voix sépulcrales et des bruits de vent... dans un livre. C'est ça qui me motive, plutôt qu'un goût pour le passé. C'est plutôt une sorte de drogue qui me permet de... J'aimais savoir qu'il s'était passé... telle chose dans telle rue. [...] Ça a alimenté encore... Ça m'a fait un choc, et tout ça a alimenté... disons l'imaginaire, si on emploie des grands termes ».

material de la encuadernación; de figura estilística, la metonimia²³⁷; y sobre todo, de sentido.

Por eso, el miedo a esa pérdida llamada amnesia convierte en mágico un objeto como el bottin, equiparable en Modiano a un certificado del registro civil, al pedigrí de los perros o las placas en el collar.

J'avais remis l'acte de naissance dans ma poche. J'étais dans un rêve dont il faudrait bien que je me réveille. [...] Cela aurait été vraiment dommage de finir sur ce banc dans une sorte d'amnésie et de perte progressive d'identité et de ne pas pouvoir indiquer aux passants mon domicile... Hereusement j'avais dans ma poche l'acte de naissance, comme les chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de son maître... (DPL0 148-149).

*

Un segundo elemento mágico de no menor importancia es la mirada del perro, que cumple la función de la espada mágica de los cuentos fantásticos, que en el relato de Modiano y Garouste se transforma en una espada invisible, una radiación sobrenatural con la que el perro logra separar al buey del rebaño, frenando a los malvados.

Le faux gardian au sombrero a tiré de sa poche un couteau à cran d'arrêt dont la lame a jailli. Il voulait intimider le chien. Mais celui-ci avançait lentement vers lui en ne le quittant pas du regard. Le faux gardian a eu un mouvement de recul, comme s'il était pris d'un peur subite et il a lâché le couteau (DPSB 7).

Más adelante, la mágica mirada del perro también obrará prodigios para sortear el fielato, burlando a los guardias.

Les autres se groupaient autour de la calèche, menaçants. Le regard du chien se posa sur eux, et au bout d'un instant ils se pétrifièrent, comme s'ils étaient victimes d'un sortilège. [...] L'autre paraissait mollir sous le regard fixe du chien. Il éleva

²³⁷ Atenuada en el cuento, pues, no hubiera sido muy propio de en un alegato animalista como este, referirse directamente a la piel de otro animal muerto para nombrar a un objeto con poderes mágicos.

le bras et appuya ses doigts sur sa tempe, dans un vague salut militaire (*DPSB* 20-21).

Finalmente el perro logrará desarmar definitivamente a los malvados en su último enfrentamiento con el solo poder de su mirada.

Le chien noir du chagrin leva lentement la tête et posa d’abord son regard sur la sorcière et le faux gardian. Le fouet et le licol tombèrent de leurs mains, comme était tombé à l’aube, le couteau à crans d’arrêt. Chacun d’eux mit la main devant ses yeux pour se protéger du regard du chien (*DPSB* 28).

Con todo, la mirada como arma no es una novedad en Modiano. Antes bien constituye una constante en su obra, en la que, a pesar de ciertos guiños al género del polar, jamás aparecen armas, sino que muchos enfrentamientos se dirimen mediante cruces de miradas entre los personajes. Baste para demostrar nuestro aserto con estos veintidós ejemplos sacados de diez novelas de nuestro autor.

“Je fixais pendant de longues minutes son visage et sa poitrine couverte de décorations” (*RN* 77). “Il prenait un ton autoritaire et me fixait de ses yeux bleu-noir ” (*RN* 117). “Le lieutenant me fixait comme d’habitude mais ses yeux avaient perdu leur éclat métallique ” (*RN* 117).

“Il me fixait de ses yeux bleu clair et j’ai compris que je devais répondre très vite avant que ne se crée entre nous un insupportable malaise ” (*BC* 40). “Il me fixait avec un regard de bête traquée” (*BC* 51). “Il me fixait d’un œil vitreux ” (*BC* 100).

“L’homme me fixait en plissant les yeux. Notre apparition brutale avait été du plus mauvais effet ” (*LF* 16). “Le patron du café transpirait et fixait sur moi un regard inquiet ” (*LF* 75).

“Il fixait Lafaure du même regard que tout à l’heure, comme s’il était certain de son pouvoir sur lui. Lafaure baissa la tête (*DSBG* 28) ”.

“Quand il fut devant la grille de celui-ci, il considéra l’homme, là-bas, au bureau de la réception. L’autre le fixait, lui aussi. Et sous le regard insistant de Rigaud, il finit par reprendre son travail, en y mettant le plus de naturel possible ” (*VN* 68).

“Il fixait sur moi son œil de croupier ” (*UCP* 147).

“Je devenais volubile tout à coup, pour cacher ma timidité et mon embarras car elle me fixait de ses yeux clairs” (*CP* 50).

“Elle me fixait d’un regard sévère comme si elle voulait me faire honte de quelque chose ou me rappeler une faute que j’aurais commise ” (*AN* 63). “Les yeux de rapace me fixaient toujours et je ne baissais pas mon regard ” (*AN* 63). “Derrière le comptoir, le patron me fixait en hochant la tête, l’air de me signifier que j’étais un impertinent et que je l’avais échappé belle ”(*AN* 100).

“Il me fixait toujours d’un regard dur et j’ai baissé les yeux ” (*CJP* 76). “Ils me fixaient de leurs regards étranges, comme si j’avais fait quelque chose de mal ” (*CJP* 147).

“ « Et vous fréquentez le ‘66’? » Cette fois-ci, il me fixait droit dans les yeux. J’étais étonné qu’il ait dit le ‘66’ ” (*LHN* 37). “Et il fixait le cabas que je portais de la main gauche” (*LHN* 75). “Aghamouri avait levé la tête et me fixait d’un regard froid qui n’était pas le sien d’habitude” (*LHN* 77). “(...) je gardais les yeux grands ouverts en les fixant d’un regard pénétrant, ce qui leur donnait l’illusion qu’ils avaient en face d’eux un interlocuteur particulièrement attentif. Je pensais à autre chose, mais mon regard les fixait toujours (...)” (*LHN* 97). “Il me fixait de ses gros yeux bleus, et j’avais le sentiment qu’il essayait de lire dans mes pensées et qu’il y parvenait” (*LHN* 171).

A partir de aquí, una vez demostrada la relevancia de la mirada en su narrativa, cabría preguntarse para qué utiliza este recurso. Una cuestión que no ha sido abordada por la literatura crítica y que pensamos que cabría considerar como un recurso para la “creación de silencios”, en el sentido explicado en el capítulo 9 y sobre el que abundaremos en el capítulo 12.

11.6. Los personajes y sus referencias onomásticas.

El recorrido a través de las referencias a Fossombrone nos ha permitido fijar alrededor de ese topónimo uno de los territorios míticos de la narrativa del autor de *Dieu prend-il soin des bœufs?* Y es que en Patrick Modiano se cumple literalmente lo que Roland Barthes nos enseñó acerca de que no es posible ser escritor sin creer, de una cierta manera, en la relación natural entre los nombres y las esencias: “la fonction poétique au sens plus large du terme, se définirait ainsi par une conscience cratyléenne des signes et l’écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés”²³⁸. Y terminaba este célebre ensayo invitando a los críticos a “lire la littérature dans la perspective mythique qui fonde son langage, et à déchiffrer le mot littéraire (qui n’est en rien le mot courant) non comme le dictionnaire l’explicite, mais comme l’écrivain le construit”²³⁹.

Cabría preguntarse, entonces, si es posible encontrar la motivación de los nombres en un cuento como este, de un autor cuyo universo está poblado de personajes fantasmales, con nombres que varían para el mismo personaje no ya de relato en relato, sino a veces dentro de una misma novela. O que, por el contrario, un mismo nombre se atribuye a personajes distintos, al punto de configurar lo que Edith Perry ha denominado una inestabilidad onomástica²⁴⁰. Una inestabilidad onomástica que haciéndola extensiva a los lugares, Morris encuadraba en la dicotomía identidad/alteridad de su sistema de oposiciones binarias²⁴¹.

Sin embargo, a pesar de las denominaciones aparentemente vacías u opacas, de las aliteraciones, de las exageraciones compensatorias, o de las turbadoras homonimias de las que habla Perry y a diferencia de su planteamiento, nosotros pensamos que los nombres en Modiano son algo más que un accesorio²⁴². Sostiene Perry que en su obra los nombres se olvidan, se deforman, devienen aproximativos y ofrecen un explosión de posibilidades, al punto de que, a menudo, esconden el vacío, la desaparición y el nombre ausente. No le quitaremos la razón en este punto, pero nos preguntaremos si podría ser de

²³⁸ Roland Barthes. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, 1972, Points 2014. p. 130.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Perry, op. cit.

²⁴¹ Morris (2000) p. 23.

²⁴² Cfr. Perry, p. 112.

otra manera en una obra que constituye toda una ontología fantasma,²⁴³ cuyos héroes se debaten entre el ser y la nada a la búsqueda de lo inaprensible²⁴⁴ y configura toda una poética “du flou”²⁴⁵. A fin de cuentas, como reconoce Perry, el nombre en Modiano alitera con otros nombres, recurre a los homónimos, parónimos y otras anamorfosis del significante. Porque, señala con acierto, el nombre puede ser catalizador de una ensoñación poética, juego que se presta a la sonrisa cuando significa demasiado, criptograma cuando es indescifrable, polisémico cuando es materia de anamorfosis, o tautológico cuando no dice nada más allá que el texto²⁴⁶.

Y es que, como acabamos de ver a propósito de Fossombrone y comprobaremos a continuación analizando algunos nombres, con la movilización de la función poética del lenguaje en la creación de apellidos, que constituye la esencia de este recurso literario que llamamos onomástica, Modiano no hace sino avanzar la meticulosidad con la cual el novelista establece la nomenclatura de los lugares que los protagonistas del relato frecuentan o han frecuentado²⁴⁷.

Dominique Zehrfuss ha ilustrado el proceso de investigación que lleva su marido entorno a los nombres de los lugares y de las personas que, dice, son para él una sucesión infinita de misterios que hay que elucidar. A partir de las informaciones que obtiene sobre un edificio o sobre una persona, selecciona algún detalle y ampliándolo desmesuradamente construye un personaje. “Elle pourra réapparaître sous de formes multiples mais sera toujours reconnaissable”²⁴⁸. Y es que para nuestro autor “les noms finissent par se détacher des pauvres mortels qui les portaient et ils scintillent dans notre imagination comme des étoiles lointaines” (UP 21)²⁴⁹.

²⁴³ Parrochia, op. cit.

²⁴⁴ Recordemos el incipit de *Rue de boutiques obscures*: “Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café”.

²⁴⁵ Expresión modianesca donde las haya, cuyo manifiesto poético sería *Catherine Certitude* (1988), un relato en el que padre e hija practican, en los negocios y en la danza, el arte de quitarse las gafas que permite ver el mundo “plein de douceur, flou et sans aspérité”.

²⁴⁶ Perry op. cit. p. 111, 112.

²⁴⁷ Roux, op. cit. 118.

²⁴⁸ Zerffuss, Dominique, “PM”, *Le Cahier de L'Herne* cit., p. 46. Algunos estudios universitarios difieren sobre este punto. Cfr. Tiphaine Samoyault. “Le nom propre.” *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* 98 (2012).

²⁴⁹ Además de todas las referencias que aparecen en UP, Modiano ha publicado, aunque de manera incompleta, un listado con los nombres de las personas reales que aparecen en sus ficciones. Vide, Patrick Modiano. “Liste de noms propres.” *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* 98 (2012) p.81.

Por todo ello, se impone hacer un repaso a los personajes de este cuento para, siguiendo el consejo de Barthes, intentar descifrar sus nombres según el sentido con el que los ha construido su autor.

11.6.1 Un bœuf nommé Blaue.

Blaue es el nombre de uno de los dos héroes del cuento. Alan Morris afirma que, como en el caso de los otros dos protagonistas del relato, tiene un nombre evocador o lo que sería lo mismo, un nombre reflejo. “*Blaue* n’est pas loin de *Bov*, comme dans *bovin*, ni très éloigné de *Blove* (*love* = *amour* en anglais)”, por lo que sostiene se haría eco de una de las características del personaje, ser un buey amoroso²⁵⁰. La interpretación no deja de tener su ingenio, pero nos parece más rigurosa la aportación de Cosnard, que identifica Blaue con “blauw, bleu en flamand”²⁵¹, lo que uniría este nombre con los orígenes flamencos de la madre del autor. Con todo, creemos que esta adscripción a la madre es solo parcial y que detrás del nombre de Blaue está también el padre de Modiano. Porque, cuando el narrador de *Les boulevards de ceinture* asocia los mataderos con las deambulaciones con su padre por la zona norte de París, “région de docks et d’abattoirs” y hace recuento de los bares y restaurantes que frecuentaban, menciona entre los favoritos de su progenitor el “*Bœuf Bleu*, place de Joinville, en bordure du canal de l’Ourcq” (BC 93). La doble filiación de Blaue es aún más rotunda al leer la explicación que ofrecía el narrador sobre la predilección de su padre por el *Bœuf Bleu* : “(il) aimait particulièrement cet endroit parce qu’il lui rappelait le quartier Saint-André, à Anvers, où il avait séjourné, jadis”. Como es sabido Louysa Colpein era natural de Amberes²⁵² y aunque conoció a Albert Modiano en el París ocupado, decir que su padre amaba un lugar porque le recordaba la ciudad de la madre, no deja de ser un intento del hijo por volver a reunir a la pareja por la fuerza demiúrgica de la literatura. Con los años, el hijo, que ha cumplido el sueño de “devenir un écrivain Français”, se permite el lujo onomástico de unir a ambos en un Blaue que fonéticamente recuerda la voz flamenca y ortográficamente, la morfología francesa. Pero por si fuera poco, Modiano deja una segunda pista sobre la

²⁵⁰ Morris, “Dieu, prend-il...”, cit. p. 322.

²⁵¹ Cosnard, op. cit., p. 246.

²⁵² « Ma mère est née en 1918 à Anvers. Elle a passé son enfance dans un faubourg de cette ville, entre Kiel et Hoboken » (UP 9).

filiación flamenca de Blauve cuando en el albergue el buey pide para beber una cerveza y añade “Belge si vous avez...” (DPSB 24).

Y sin embargo, por mucho que nos parezca absolutamente diáfana nuestra interpretación de la onomástica de Blauve, son tantas las capas de sema que en ocasiones acumula el nombre en Modiano, que al investigador le surge la tentación de seguir excavando, ante el temor de que no se agote ahí toda su capacidad de movilización de la función poética del lenguaje. Porque a pesar de que la reminiscencia sonora sea un tanto, “flou”, o quizá precisamente por ello, no podemos evitar oír detrás de Blauve un cierto eco de Bloy, de Léon Bloy. Máxime cuando la atenuada cercanía fonética se ve amplificada por las proximidades literarias en el corazón de nuestro autor. Como hemos dicho, con la señal de la Croix Jarry, Modiano fija una marca intertextual que señala a su mentor Raymond Queneau y que pensamos que podría extenderse de este a Léon Bloy. En efecto, en 2007, a raíz de la aparición *Dans le café de la jeunesse perdue*, evoca sus inicios en la literatura y habla de la influencia de Queneau:

Il me demandait mes lectures. Il avait été intrigué parce qu’elles étaient assez incohérentes à l’époque. Par exemple, j’avais lu un texte de Léon Bloy, *Belluaires et porchers*, c’était bizarre pour un garçon de ma génération. Plus tard, j’ai lu dans son journal qu’il avait été obsédé par Léon Bloy.²⁵³

Ya en su autobiografía de 2005, tras lanzar una diatriba tremenda contra su madre, dice que se calla y que le perdona y añade que se acuerda de haber copiado en el colegio la frase de Léon Bloy: “L’homme a des endroits de son pauvre cœur qui n’existent pas encore et où la douleur entre afin qu’ils soient”²⁵⁴. Y desde la distancia que le da considerar que habla de una etapa que ya no forma parte de su vida,²⁵⁵ apostilla: “Mais

²⁵³ Republicada a raíz del Nobel: http://next.liberation.fr/livres/2014/10/09/si-on-fait-de-la-prose-c-est- parce-qu-on-est-mauvais-poete_1118483

²⁵⁴ Léon Bloy. *Lettres de jeunesse: 1870-1893 / Léon Bloy ; première éd. réhaussée de vingt et un bois dessinés et gravés par Ch. Bisson*. Paris: Edouard-Joseph, 1920. p. 55. La frase, tantas veces citada sin referencias, forma parte de una larga carta a George Landry de 25 de abril de 1873. Lo más probable es que, siendo entonces un colegial, Modiano no leyera directamente la correspondencia de Bloy sino la antología *Léon Bloy: Textes choisis par Albert Béguin*. Fribourg: Édition de la librairie de l’Université de Fribourg, 1943, p. 34.

²⁵⁵ “J’écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n’était pas la mienne” (UP 44-45).

là, c'était une douleur pour rien, de celles dont on ne peut même pas faire un poème" (*UP* 88).

Pero además de con Queneau, Léon Bloy está también unido con Jarry, no el calígrafo sino el escritor. Pues Alfred Jarry le consagra a Bloy un capítulo de su obra *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*²⁵⁶. Así, en la lista de libros del doctor aparece con el número 4 *Le mendiant ingrat* de Bloy²⁵⁷ (p. 22). Y en el capítulo V (*Du petit nombre des élus*) precisa la referencia a Bloy: "les cochons noirs de la Mort, cortège de la Fiancée"²⁵⁸. "*Le Cortège de la fiancée*", como explican los editores,²⁵⁹ es un poema en prosa destinado a ser ilustrado por Henry de Groux y que Bloy reproduce en el primer tomo de su Diario, *Le mendiant ingrat*, en la entrada de 30 de junio de 1894. Por su parte Bloy alude al *Ubu Roi* de Jarry cuando dice de un personaje que "il apparaissait comme un abracadabrant écuyer de quelque Pologne fantastique"²⁶⁰

Además, Modiano, que cuando cita rara vez suele nombrar a la obra o al autor, contrariamente hace que el mimo Gil de *Chien de printemps* grave para la banda sonora de su espectáculo "un long passage d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry", del cual dice "il y tenait beaucoup – paraît-il" (*CP* 66). La referencia a *Ubu roi* y a su autor nos parece relevante en la medida que Alfred Jarry es uno de los autores franceses de referencia que junto a Marcel Aymé, Raymond Queneau, Alexandre Vialatte y Robert Desnos, recurren al humor para manifestar la presencia animal²⁶¹. A la influencia de los dos primeros en Modiano ya le hemos dedicado sendos capítulos. Y respecto de Desnos²⁶² no podemos dejar de recordar, por un lado, que el joven Modiano le "robó" de manera involuntaria el título de la *Place de l'étoile*,²⁶³ algo comprensible en quien ha escrito que "ma mémoire

²⁵⁶ Jarry, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien ; suivi de L'Amour absolu*; édition établie, présentée et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, Paris, 1980.

²⁵⁷ Jarry, op. cit. p. 22.

²⁵⁸ Op. cit., p. 28.

²⁵⁹ Op. cit., p. 186.

²⁶⁰ Léon Bloy. *La femme pauvre*. Paris: Mercure de France, Folio, 1980. p. 75. Vide not. de Jacques Petit, p. 406.

²⁶¹ Vide Desblache, p. 82, 83. Con la excepción de Vialatte, hemos hecho referencia a todos ellos en esta tesis.

²⁶² El poema de Desnos "*Couplet de la rue de Bagnole*" (*État de veille*, 1942) es uno de los diez textos seleccionados en *Paris, un choix de Patrick Modiano*, cit.

²⁶³ « J'avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, *La Place de l'Étoile*, et il avait été surpris du titre. Il était allé chercher dans sa bibliothèque un mince volume de couleur grise qu'il m'avait montré : *La Place de l'Étoile* de Robert Desnos, dont il avait été l'ami. Le docteur Ferdière avait édité lui-même cet ouvrage à Rodez, en 1945, quelques mois après la mort de Desnos au camp de Terezin, et l'année de ma naissance. J'ignorais que Desnos avait écrit *La Place de l'Étoile*. Je lui avais volé, bien involontairement, son titre » (*DB* 100)

précédait ma naissance” (LF 96). Y añadir, por otro lado, que le homenajeó en *Dans le café de la jeunesse perdue*, poniéndole a Jacqueline el apodo de Louki, que era el nombre de la mujer de Desnos²⁶⁴.

De manera que todos estos escritores animalistas conforman una tupida red textual en el transfondo literario del que se nutre modiano, al modo del tejido caligráfico²⁶⁵ que cubre los fondos de las ilustraciones de Garouste de *Dieu-prend-il soin des bœufs?* Y de todos ellos, como explicaremos en nuestro análisis, Léon Bloy es quien casi de manera literal se hace la pregunta que da título a la obra de Garouste y Modiano y además, a diferencia de estos, intenta responderla.

11.6.2. Le chien noir du chagrin.

El segundo protagonista del cuento, o coadyuvante como precisa Morris siguiendo la tipología de Propp, es el perro. Un perro del que no sabemos el nombre y al que Blauve reconoce nada más verlo: “grand, avec parfois quelque chose du caniche et du braque, il portait un surnom: ‘le chien noir du chagrin’ ” (DPSB 6). No tener nombre equivale a carecer de pedigrí, “je suis un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree” (UP 13), por lo tanto debe ser descrito y la descripción supuestamente, apunta al autor: grande – Modiano mide 1,98 – con algo de caniche y algo de braque es decir, fruto de un cruce como alguien que es hijo de padres de orígenes muy distintos, por ejemplo, como en el caso del escritor, de una flamenca y de un judío. Algo que aparentemente confirmaría su apodo, un seudónimo que se descompone en dos partes. La primera, “le chien noir” remite a una fotografía de los padres del narrador de *Livret de Famille*, tan pequeña, asegura, que para discernir sus detalles la tiene que mirar con lupa²⁶⁶.

Ils sont assis l’un à côté de l’autre, sur le divan du salon, ma mère un livre à la main droite, la main gauche appuyée sur l’épaule de mon père qui se penche et caresse un grand chien noir dont je ne saurais dire la race. [...] Qui a bien pu prendre cette photo, un soir de l’Occupation ? Sans cette époque, sans les rencontres hasardeuses et contradictoires qu’elle provoquait, je ne serais jamais né (LF 172-173).

²⁶⁴ Montfrans, op. cit. not. 8.

²⁶⁵ Vide Anexo gráfico 2. 20.

²⁶⁶ Como señalaba Dominique Zerh fuss que hace Modiano con los detalles en el proceso de construcción de los personajes.

En este pasaje, la ekphrasis se convierte de nuevo en epifanía. La incertidumbre sobre quién ha podido tomar la fotografía es una pregunta puramente retórica, que por un lado sirve para reafirmar la verosimilitud de su existencia y por otro, para reforzar el carácter azaroso del encuentro entre los padres. De manera que la imagen fotográfica –en la que, subrayemos, aparecen la madre con un libro y el padre acariciando a un gran perro negro– es en cualquier caso una imagen construida que anuncia como una revelación el nacimiento del escritor.

Pero además, el color negro emparenta el perro de *DPSB* con otro perro muy próximo al autor, Raymond, el labrador negro de *Un cirque passe* que fallece junto a su dueña Gisèle al final de esta novela, sobre la que volvemos ahora de nuevo para retomar un aspecto que señalamos líneas arriba al hablar del ruido de los cascos de los caballos como pregoneros de la muerte. En efecto, antes de enterarse de la muerte de Raymond y de Gisèle, el narrador –que, recordemos, se llama Jean y vive en el quai de Conti– se sorprende al oír « un claquement de sabots » de los caballos que vuelven a un cuartel cercano, lo que le lleva a acordarse de que “les dimanches matin de mon enfance, j’entendais les mêmes claquements de sabots quand le cortège de la Garde républicaine passait sur le quai” (*UCP* 151-152).

¿Acaso los cascos de los caballos de la guardia republicana evocan al escritor el anuncio de una desgracia inminente que iba a sacudir su infancia y el resto de su vida?

En février 1957²⁶⁷, j’ai perdu mon frère. Un dimanche, mon père et mon oncle Ralph sont venus me chercher au pensionnat. (...) Dans la voiture, mon père m’a annoncé la mort de mon frère. Le dimanche précédent, j’avais passé l’après-midi avec lui, dans notre chambre, quai de Conti. Nous avions rangé ensemble une collection de timbres. (...) Je n’oublierai jamais son regard, ce dimanche-là (*UP* 44).

No podemos saber con certeza si aquel domingo, detrás de ventana la habitación del quai de Conti en la que jugaban por última vez los dos hermanos, sonaron los cascos de los caballos de la Guardia Republicana. Pero sí que podemos constatar que el dramatismo de la afirmación desnuda “j’ai perdu mon frère” se ve amplificado por la repetición retórica al final de párrafo de la palabra domingo, que refuerza la rotundidad de la sentencia “je

²⁶⁷ En los « Repères biographiques » establecidos por el propio Modiano para el cuanderno de L’Herne cit.p. 273 precisa la fecha en el día 29 de enero.

n'oublierai jamais son regard". Por lo tanto, a partir de *Un pedigree*, es inevitable que una relectura atenta de *UCP* no asocie los domingos de la infancia en que sonaban los cascotes de los caballos con "ce dimanche-là" y en paralelo, la muerte de Rudy con la del labrador negro.

*

La segunda parte del apodo del perro de nuestro cuento, el descriptivo "du chagrin" no puede convenir mejor a un autor que ha hecho del duelo una enseña de su literatura²⁶⁸. Con la escritura vengativa de su primera novela, hace decir a Raphaël Schlemilovitch "moi, les gens que j'aime, je les tue [...] j'ai fait mourir ma mère de chagrin" (*LPE* 145). En su segunda obra, *La Ronde de nuit*, Lamballe no se atreve a confesar que "si je devais mourir, ce serait de maladie, de peur ou de chagrin" (*RN* 133). En la tercera, *Les Boulevards de ceinture*, el hijo recrimina al padre "vous étiez le seul à ne pas vous préoccuper de ma santé et cette constatation a augmenté mon chagrin" (*BC* 121). En la novela siguiente, *Villa Triste*, como ya analizamos en el capítulo 5, la pena que arrastra el narrador toma cuerpo también en un perro melancólico, un auténtico "chien du chagrin" al borde del suicidio. Cuando el narrador de *Livret de Famille*, su quinta obra, vuelve ya adulto a una parroquia de Biarritz que coincide con la que fue bautizado el autor y haciendo un rápido balance valora los años pasados desde entonces, dice "il y avait eu bien des chagrins" (*LF* 95).

Y así, podríamos seguir rastreando ese dolor novela a novela, hasta llegar a la última, en la que el viejo escritor decide no volver a uno de los lugares de la infancia porque "il craignait trop que le chagrin, enfoui jusque-là, ne se propage à travers les années comme le long d'un cordon Bickford" (*PPDQ* 145). Porque, como ha dicho el psicoanalista Pontalis, le chagrin es "ce mot venu de l'enfance"²⁶⁹.

Pero, a lo largo de toda su narrativa, a ese explosivo dolor personal, anclado en recónditos "endroits de son pauvre cœur" por decirlo con Bloy, se le une el dolor del mundo. Un dolor del mundo que se refleja de manera magistral en las páginas de *Dora Bruder* y que ilustra particularmente un pasaje en el que evoca a varios escritores víctimas del nazismo

²⁶⁸ Thierry Laurent en *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*, cit. p. 156, reitera su convicción de que toda su obra es una literatura del duelo.

²⁶⁹ Jean-Bertrand Pontalis. *Fenêtres*. Paris: Gallimard (Folio), 2002. p. 59.

y en concreto el calvario de Albert Sckiazi²⁷⁰, muerto en el campo de concentración de Dachau, que vivió una temporada en lo que con los años sería su habitación infantil: “D’autres, comme lui, juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n’éprouver que de petits chagrins” (*DB* 99).

De manera que el sobrenombre de “le chien noir du chagrin” hace explícito lo que con carácter general ha explicado Samoyault²⁷¹ respecto al nombre en Modiano, que consuma uno de los destinos de la literatura, el abierto por Homero con un Ulises que lleva el doble signo de “Mi nombre es Nadie” [aquí sería el coronel Robert Deguise] y el de la cicatriz [le chagrin], el disfraz que anula la identidad y la herida que la salva. Este rol, enfatiza Samoyault citando a Paul Ricoeur, es de gran fuerza simbólica: “Le signe de la cicatrice vient comme en contrepoint du déguisement. Ce signe est marcé dans la chair, le déguisement, enveloppe opportune.”²⁷²

*

Tras la primera victoria frente a los malvados, el perro y el buey mantienen una amistosa conversación, en la que le chien noir du chagrin le hace una confesión a Blauve:

Dans ma jeunesse, j’étais si malheureux que j’en voulais à la terre entière. En ce temps-là, j’avais quelque chose de scorpion. Mais aujourd’hui, je me sens beaucoup plus serein (*DPSB* 13).

El autoanálisis se completa con otra mirada retrospectiva en el penúltimo párrafo, antes de que el anuncio de un paraíso con forma de praderas en el cielo ponga fin al cuento:

²⁷⁰ Dans l’appartement du 15 quai de Conti, où habitait mon père depuis 1942 – le même appartement qu’avait loué Maurice Sachs l’année précédente –, ma chambre d’enfant était l’une des deux pièces qui donnaient sur la cour. Maurice Sachs raconte qu’il avait prêté ces deux pièces à un certain Albert, surnommé « le Zébu ». Celui-ci y recevait « toute une bande de jeunes comédiens qui rêvaient de former une troupe et d’adolescents qui commençaient à écrire ». Ce « Zébu », Albert Sciaky, portait le même prénom que mon père et appartenait lui aussi à une famille juive italienne de Salonique. Et comme moi, exactement trente ans plus tard, au même âge, il avait publié à vingt et un ans, en 1938, chez Gallimard, un premier roman, sous le pseudonyme de François Vernet. Par la suite, il est entré dans la Résistance. Les Allemands l’ont arrêté. Il a écrit sur le mur de la cellule 218, deuxième division à Fresnes : « Zébu arrêté le 10.2.44. Suis au régime de rigueur pendant 3 mois, interrogé du 9 au 28 mai, ai passé la visite le 8 juin, 2 jours après le débarquement allié. » Il est parti du camp de Compiègne dans le convoi du 2 juillet 1944 et il est mort à Dachau en mars 1945. (*DB* 98-99).

²⁷¹ Art. cit. p. 89.

²⁷² Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance, trois étudess*, Stock, Paris, 2004, p. 127-128, cit. por Samoyault, *ibidem*.

“Lui, si tourmenté et d’humeur si sombre dans sa jeunesse, il était sûr maintenant d’avoir trouvé, avec de tels amis, la paix de l’âme” (*DPSB* 32).

Una confesión que, apenas dos años después, escucharemos con otras palabras en boca de un escritor que, desde el Auberge de l’Ours d’Ors²⁷³, compone un poema y también sueña con un paraíso:

Jadis
J’étais un très mauvais élève
Un enfant têtu et sournois
Qui rêvait d’un paradis²⁷⁴

Fijada la certidumbre de que hay una relación de afinidad entre la confesión del perro y la de la voz del poema, cabría establecer la hipótesis de que ambas responden a una vivencia del autor y preguntarse por ese momento en que anida la desgracia en el corazón del niño y se transforma la bondad infantil en rabia adolescente. Una respuesta la podemos encontrar en lo sugerido y no dicho detrás de estas palabras pronunciadas con cara de horror al volver a pisar el primer internado de la infancia:

Dès l’enfance, quand j’avais encore mon frère, on était dans des maisons où il n’était pas là. J’étais un gentil garçon, j’étais bon élève. C’était un peu d’être traité comme une brebis galeuse, mais sans l’être, parce que je ne leur faisais pas d’histoires, pas de soucis, je n’avais jamais fait de bêtises. On comprend d’éloigner un enfant difficile. Rétrospectivement, je me disais: “J’étais gentil, il n’y avait aucune raison de...”²⁷⁵.

Es decir que hay un momento de estigmatización por parte de los padres a partir del cual Patoche, el niño Patrick, se convierte en un bicho raro, una oveja negra, un escorpión... Y esa estigmatización se concreta en la segregación y en el internado en Montcel, que supone el alejamiento no tanto de un núcleo familiar ya bastante disperso, sino sobre todo

²⁷³ Otra marca intertextual, no sólo porque el perro lleve grabada la Osa Mavor en las pupilas, sino porque en un determinado momento le dice al buey que si se fija bien verá que también tiene un cierto parecido con un oso (*DPSB* 12).

²⁷⁴ Patrick Modiano/Dominique Zehrfuss (il.). *28 Paradis*. Paris: L’Olivier/ Seuil, 2005. s.p.

²⁷⁵ Pivot, Meaux, film cit, min. 28.

de un hermano al que unos minutos antes ha definido como “le seul élément, j’allais dire familial, en fait”²⁷⁶.

Pero además de esa capacidad autoreflexiva, de su gran tamaño y de su color negro, el perro tiene una característica muy especial, la mirada, “(un) drôle de regard, un regard dont le bœuf se demandait pourquoi il était si lumineux et si lointain” (*DPSB* 13). Una extraña mirada por la que se interesa Blauve, preguntándole a su amigo de dónde le viene. El perro se limita a mirarle en silencio. Algo brilla suavemente en sus ojos y Blauve se deja invadir por esa sensación de bienestar “percée d’une point de mélancolie”²⁷⁷ que experimentaba en las praderas las noches de luna llena... y finalmente el perro le dice que si se fija verá que lleva grabada la Osa Mayor en las pupilas (*DPSB* 13). Una confesión que más tarde lleva a Blauve a pensar que “ce chien devinait tout, les gens et les secrets du monde, et qu’il avait un don de double vue, à cause de la Grande Ourse dans ses pupilles” (*DPSB* 15).

De manera que la mirada del chien noir du chagrin le confiere el don de la doble vida, de poder vivir en otro mundo. Otro mundo que el autor de *DPSB* disfrutó hasta un día aciago del invierno de 1957.

J’ai eu un frère qui est né en 47, qui avait donc deux ans de moins que moi. Malheureusement, je l’ai perdu, en 57. Comme mes parents n’étaient pas présents... pendant cette enfance, une sorte d’univers avec lui, c’était comme une sorte de monde qu’on se créait²⁷⁸.

Y es esa “sorte d’univers avec lui” el que se despliega en el cielo límpido de *DPSB*, porque el escritor, que como tal tiene ese « don de double vue », ha conseguido por fin transformar el sujeto desdoblado de “mon frère et moi”, que acompañado de un perro negro salido del alma también contemplaba el cielo límpido en *AN*, en un sobrenombre definitivamente unificador: le chien noir du chagrin.

²⁷⁶ Ibid, min. 23.

²⁷⁷ De nuevo la imagen del animal melancólico.

²⁷⁸ Ibid, min. 23.

11.6.3. Une vache couleur sable nommé Marie Knudsen.

La enamorada de Blauve es “une vache couleur sable nommé Marie Knudsen” con la que desde hace tres meses se comunica a través de los sueños y que, como resumíamos en 11.3, Morris asociaba con la Virgen y con el Edipo, sin más argumento que el nombre de la vaca y la referencia a que el parque donde esté situado en un dominio real olvidado desde que unos siglos atrás mataran al rey. Pero si el nombre de Marie señalase una advocación mariana, ¿hacia a donde apuntaría al nombre de Blauve? ¿A un Jesús marcado por el Edipo? Una trama como esa no parece desde luego muy acorde con el universo y la poética de Modiano.

Antes bien, la enamorada Marie se nos presenta con todas las características y virtudes de la heroína de las epopeyas clásicas. Equilibrada, “elle n’avait pas perdu son sang-froid”. Fuerte, pero con voz dulce, anima a Blauve diciéndole que sus enemigos son menos potentes de lo que él se cree. Práctica, advierte al buey que “il ne faudrait pas simplement nous retrouver dans nos rêves, mais dans la vraie vie” (*DPSB* 10). Astuta, le habla a Blauve del libro con el que podrá seguir el itinerario para llegar al castillo en el que se encuentra (*DPSB* 11). Y a la vez discreta, tras la emoción del encuentro final, “pour cacher son trouble, elle leur proposa une visite du parc” (*DPSB* 31).

¿A qué respondería entonces el nombre de Marie Knudsen? Ciertamente, como bosqueja Morris, coincide con el nombre de una de las actrices que se supone interpreta *Poupée Blonde*²⁷⁹. A lo que hay que añadir que se trata concretamente del papel de Louise Berdmonsey, una rubia de veinte años, cantante del grupo los Peters-Pan. Y más allá de que el “couleur sable” de la vaca se corresponda con el pelo rubio del personaje que interpreta Marie Knudsen quedaría por saber por qué le atribuye este nombre perdido en una obra de escaso éxito escrita veinte años atrás. La explicación más verosímil es que se

²⁷⁹ Patrick Modiano/Pierre Le-Tan. *Poupée Blonde*. Paris: P.O.L, 1983. Se trata del texto de una obra teatral editada como un programa de mano de los años cincuenta con dibujos, retratos de los actores, ficha artística, ficha técnica, maquetación y anuncios al modo de la época. En el elenco, de manera no muy amable, entre los actores de reparto y sin atribución de personaje, aparece Luisa Colpeyn, actriz y madre de Modiano. Revoloteando por la obra aparecen dos gemelos supuestamente interpretados por Claude et Bruno Vaulette, apellido que remite a “voleter”, revolotear; y en una segunda acepción “voleter” expresa la acción de gritar por un animal. Ambos personajes remiten al autor y a su hermano. Sobre la obra, vide Cook, Dervila, « *Poupée Blonde* : un onirisme théâtral et auto-ironisant », dans Phyllis Gaffney, Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), *Reverberations. Staging Relations in French Since 1500 - A Festschrift in Honour of C. E. J. Caldicott*, Belfield, University College Dublin Press, 2008. Cook califica de inexplicable (p. 181) la presencia de los dos hermanos en la obra y la atribuye a la reivindicación de Rudy, resaltando que, en la primera página del texto, Peter Pan es definido como “le petit garçon qui ne **peut** pas mourir” (*PBd* 19).

trata de una broma, de un guiño familiar. En efecto, en el momento de escribir *DPSB*, la hija menor de Modiano, que se llama Marie, que se encuentra en la veintena y ha hecho estudios de teatro, está haciendo pinitos sobre las tablas. Además está dando sus primeros pasos en su carrera como cantante, e inicia su relación amorosa con un músico sueco²⁸⁰ de la cual nacerá Orson, el primer nieto de Modiano, a quien está dedicado *L'herbe des nuits*. Y para cerrar el bucle, el autor hace que cuando el perro y el buey finalmente lleguen al antiguo dominio real encuentren a Marie, la vaca de apellido sueco, tomando el fresco “dans le théâtre de verdure” (*DPSB* 31).

11.6.4 Los oponentes

El rol de los oponentes está atribuido desde la primera página del texto a tres personajes: El primero es descrito como “un géant au visage rouge, au nez écrasé de boxeur, un bandeau noir sur l'œil gauche”. El segundo, una mujer que es definida como “une sorcière aux cheveux gris dont le fouet claquait de temps en temps”. Y finalmente un tercero que aparece como “un long type aux joues creuses, vêtu d'un pantalon de gardian et coiffé d'un sombrero”. De los dos primeros no sabremos nunca su nombre. Del tercero no lo sabremos hasta la parte final del relato, cuando en el enfrentamiento con los héroes en el Auberge Robin de Bois, el gigante se dirige a él un par de veces llamándole Henri. Un nombre que, como señalamos, remite en primer lugar a la banda de la rue Lauriston en la persona de uno de sus cabecillas, el torturador Henri Chamberlain, llamado Henri Lafont y también Henri Normand. A lo que habría que añadir que en una obra firmada también por Gérard Garouste, indudablemente a nadie que haya leído la autobiografía del pintor le parecerá casualidad que entre todos los posible nombres de colaboradores se haya escogido uno que además coincide con el nombre del padre del pintor, el colaboracionista Henri Garouste.

En cualquier caso, resulta muy clarificador observar la evolución de las denominaciones del personaje. En un principio aparece como “le type au pantalon de gardian et au sombrero”, “l'homme, sous le sombrero” (6), “le faux gardian au sombrero (7, 9, 25) “(le) grand type au sombrero” (11, 12). Hasta que en la escena del auberge se produce una ruptura en la descripción.

²⁸⁰ De ahí vendría la broma de buscar un apellido nórdico para el personaje.

Le faux gardian n'était plus coiffé du sombrero et ses cheveux trop noirs tranchaient sur son visage décharné et ses joues creuses. Une tête de mort. Il devait porter une perruque (*DPSB* 25, 26).

A partir de ahí, pasa ser denominado por el narrador como “le faux gardien, à perruque et à tête de mort” y “la tête de mort à perruque” (26) y en una de las dos capitulares de la página aparece una calavera, que, como es conocido, fue la insignia de las unidades de las SS responsables de administrar los campos de concentración nazis durante el Tercer Reich, llamadas SS-Totenkopfverbände (Unidades de la calavera). Tras este pasaje es cuando su compañero le llama Henri, mientras el narrador le llama “brun à perruque” (27) y asegura que “portait toujours son pantalon de gardian et, fixés à ses chaussures noires pointues, de gigantesques éperons” (27). De manera que a medida que avanza la narración va desvelándose el carácter de este siniestro personaje que uniría a los asesinatos la tortura, una práctica a la que en el cuento aluden las gigantescas espuelas.

Por su parte, la oponenta femenina además de por los pantalones de montar que la emparentan, como ya adelantamos, con Sylvian Quimfé, una de las “marquesas” de la Gestapo, aparece descrita por tres rasgos. A saber: el de bruja, característico del género; el uso de un instrumento de tortura como es el látigo; y los cabellos grises. Siendo este último el que cobra un mayor valor figurativo. De manera, que tras ser sucesivamente denominada “la sorcière aux cheveux gris” (5, 6, 9), pasa a ser simplemente “la sorcière gris” (11, 25 y 28), o la “dompteuse aux cheveux gris”, lo que indirectamente supone emparentar la crueldad de los tratantes de ganado con la de los domadores de fieras. En cualquier caso, ese uso metonímico de la palabra gris hace que sea todo el personaje el que quede connotado como sucio, sin olvidar que el gris era el color de los uniformes militares del III Reich.

El jefe de la banda es descrito mediante cuatro características: su gran tamaño (le géant, le colosse), la nariz de boxeador, la cara roja y la venda negra sobre el ojo izquierdo. Las dos primeras parecen sacadas del film de Georges Franju y coinciden con el arquetipo de los matarifes, “le corps massif et le visage trop sanguin des tueurs des abattoirs” (*DPSB* 20), que el narrador extiende a los guardias del fieltro. Sin embargo, es el uso de la venda negra la particularidad que cobra mayor relevancia en el proceso de trasnominación, aunque en este caso no acabe de convertirse en metonimia. Así “le bandeau noir” aparece en nueve de las diez ocasiones en que es mencionado en el cuento. Su función narrativa

se corresponde con la función instrumental, que es ocultar la herida y no mostrar la realidad del ojo muerto.

11.6.5 Otros oponentes

Además de los “malos malísimos”, siguiendo el esquema del modelo actancial mítico²⁸¹, aparecen en el cuento otros oponentes como los ya vistos guardias del fielato, cuyos uniformes de caza los emparentan con todos los cazadores que desde *Livret de famille* salpican la obra de Modiano y que junto a los carniceros actúan como verdugos de los animales.

A ellos habría que añadir la figura del posadero. Aparentemente se caracteriza por la bonhomía.

L’aubergiste, accoudé là [en la barra], fumait la pipe. Son visage était celui d’un loup de mer.[...] L’aubergiste les servit et s’accouda de nouveau au comptoir, la pipe à la bouche, le regard vers l’horizon des mers (*DPSB* 24).

Sin embargo, cuando el gigante se levanta de la mesa y pregunta con voz amenazadora ¿desde cuando los bueyes tienen derecho a consumir aquí?, el posadero, cobardemente se calla: “L’aubergiste ne bronchat pas” (*DPSB* 24) y en ningún momento intervendrá cuando los malvados intenten aprehender a Blauve. De manera que bajo la “lumière pâle”²⁸² que ilumina el albergue, el posadero se nos presenta como esa mayoría silenciosa que calló ante la Ocupación y las deportaciones de aquellos otros franceses que fueron tratados como ganado camino del matadero.

Aunque tenga un papel muy pasajero, también hay que mencionar entre los oponentes a un caballo blanco que al crepúsculo sale al paso del buey

Devant lui, un cheval blanc marchait au pas, la tête penchée, et s’arrêtait de temps en temps, égaré dans ses rêves. Blauve, ne voulant pas le troubler, s’arrêtait, chaque fois, lui aussi, à la suite (*DPSB* 23).

²⁸¹ Algirdas Julien Greimas. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971. p. 276.

²⁸² Modiano siempre utiliza la luz pálida, espectral, para proyectar los fantasmas de la Ocupación.

Este psicopompo conduce a los héroes hacia el infierno que representa el albergue, donde pese a las advertencias del perro sobre el peligro que corren acaban entrando. El hecho de que sea un caballo blanco, que tenga la cabeza inclinada, que esté perdido en sus sueños y que acabe llevándoles a un antro otorgan a este oponente el mismo rol que las drogas en otras narraciones del autor.

Ya en *Voyages de nocés*, aparecía un coche de punto tirado por un inquietante caballo blanco. Una vez más, el ruido de los cascos del caballo marca la pulsión de muerte del protagonista y de su “novia” (VN 57), refugiados en la Costa Azul durante la Ocupación. Luego, en la noche, toda la angustia se concentra en ese caballo que les conduce por un viaje hacia lo desconocido:

Il entendit les claquements de sabots qui annonçaient le passage du fiacre et il se demanda s’il n’était pas victime d’une illusion. Pourquoi ce fiacre, si tard ? Le bruit se rapprochait et il se pencha au balcon dans l’espoir de voir passer le cheval blanc. (...) Les claquements de sabots s’éloignaient et il ne pouvait pas jouer avec Ingrid à qui les entendrait le dernier. (...)Maintenant, les claquements étaient presque imperceptibles, là-bas, sur la route. Ils allaient s’éteindre et plus rien ne troublerait le silence. Il s’imagina à côté d’Ingrid, dans le fiacre qui suivait cette route. Il se penchait vers le cocher et lui demandait quel était le but du voyage, mais celui-ci s’était endormi. Ingrid aussi. (...) Il n’y avait plus que lui et le cheval blanc qui demeuraient éveillés. Lui, l’angoisse l’empêchait de dormir. Mais le cheval blanc ? S’il s’arrêtait brusquement au milieu de la route, en pleine nuit ? (VN 69)

*

Y como las fuerzas o actantes no tienen por qué estar encarnadas sólo por personas o animales, también podría encuadrarse entre los opositores al terrible calor que al atravesar una zona casi acaba con el buey, que confiesa que nunca ha podido soportar el calor. “Une chaleur de canicule²⁸³” (DPSB 17) que aparece en otros textos de Modiano, como *Voyage de nocés* o *Quartier perdu*, también con connotaciones negativas y que en su última

²⁸³Expresión que no es casual porque, como es sabido, remite al tiempo en que Sirio, la estrella más brillante de la constelación del Can, aparece junto con el Sol y que antiguamente coincidía con la época más calurosa del año.

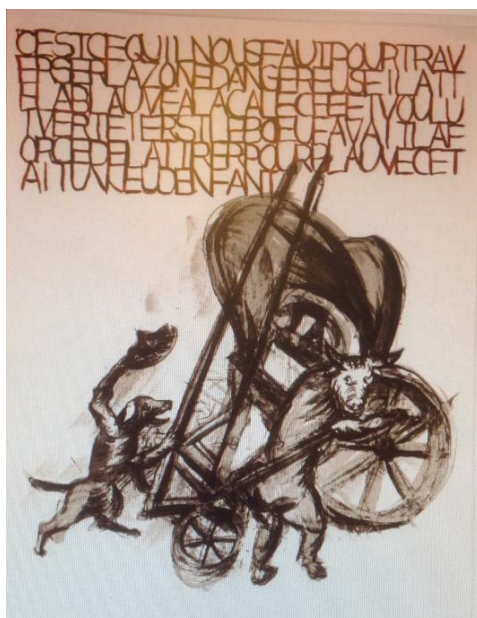
novela se prolonga en el final de un pesado verano, “une saison ‘métaphysique’ ”, según decía el antiguo profesor de filosofía del narrador (*PPDQ* 21).

11.6.6 Los árboles como adyuvantes

Por el contrario la protección que brindan los árboles les otorga un papel de adyuvantes protectores del héroe a quien el calor destroza:

Les herbes étaient de plus en plus vertes et de plus en plus hautes. Il y eut d’abord de drôles d’arbres chétifs aux branches nues et calcinées, puis des platanes dont les feuillages formèrent bientôt une voûte au-dessus de la route, et les protégeaient du soleil (*DPSB* 22).

Aunque el mundo vegetal no está muy presente en su obra²⁸⁴, Modiano si ha expresado una cierta nostalgia botánica: “Les paulownias aux fleurs mauves de la place d’Italie... Je me répétais cette phrase et je dois avouer qu’elle me faisait monter les larmes aux yeux, ou bien était-ce le froid de l’hiver ?” (*HN* 139). Y, a mayor abundamiento, recuérdese lo explicado en el capítulo 1a propósito de las referencias a Buffon en las obras de Modiano.



²⁸⁴Sobre esta cuestión, hace un rápido repaso por su obra Evelyne Bloch-Dano. *Jardins de papier : de Rousseau à Modiano*. Paris: Stock, 2015.

11.7. Temáticas y problemas.

Como hemos tenido ocasión de explicar en 11.1, *Dieu prend-il soin de boeufs?* es una obra que nace como resultado de la larga y profunda amistad de dos artistas bien entrados en la madurez. El relato es a su vez un canto a esa amistad, sobre la que se dejan abundantes marcas paratextuales²⁸⁵ y tres proclamas explícitas en el texto. Una, al principio del cuento, al señalar que “Ils étaient liés d’amitié dans les prairies, l’année précédente” (*DPSB* 6). Una segunda, cuando el buey le agradece al perro su intervención para apartarle de la manada que va camino del matadero:

« Heureusement que vous étiez là, a dit Blauve.

-Vous savez bien que je suis toujours là. »

Il méritait son surnom : « le chien noir du chagrin ». Il se présentait, impavide, aux pires moments de votre vie, pour vous reconforter et vous rendre service. Et chaque fois, il parvenait à vous sortir de situations très délicates (*DPSB* 7).

Esa facultad del perro modianesco de estar siempre en los momentos difíciles fue definida en su cuarta novela, cuando el narrador dice a propósito de un personaje al que llama “l’homme à tête d’épagneul triste²⁸⁶” : “Il y a des êtres mystérieux –toujours les mêmes- qui se tiennent en sentinelles à chaque carrefour de votre vie” (*VT* 61-62)²⁸⁷.

Y una tercera, cuando al final del texto, el narrador dice del perro que “il était sûr maintenant d’avoir trouvé, avec de tels amis, la paix de l’âme” (*DPSB* 32).

Además de esa primera lectura, en el cuento afloran tres problemas subyacentes: la Ocupación y la condición humana; la identidad; y unida a ella, la relación con los animales.

11.7.1. La Ocupación y la condición humana.

El análisis de algunos de los marcadores espaciales, así como de determinadas referencias onomásticas de *DPSB*, nos han permitido establecer las relaciones intertextuales con no

²⁸⁵ Supra 11.2.

²⁸⁶ Triste como lo será le chien noir du chagrin. El subrayado es nuestro.

²⁸⁷ Supra 5.2.

pocos pasajes de la obra de Modiano en los que se trata directamente el periodo de la Ocupación y el comportamiento de los seres humanos en esas circunstancias históricas. Sin embargo, estas relaciones intertextuales no agotan el tema, por lo que se hace necesario prolongar el análisis para apuntar algunas referencias más a los años negros.

La primera y más evidente, que tampoco se le ha escapado a Morris²⁸⁸, es la evocación del horror y de la sangre de esos años a través de la paleta de colores de un Garouste que prioriza el uso del negro y del rojo; y que además con su dibujo del matadero recuerda a la entrada principal del campo de concentración y exterminio de Auschwitz II - Birkenau²⁸⁹.

A esas pinceladas, habría que añadir la descripción que hace Modiano de uno de los guardias de fielato, el que les pide los papeles y que “paraissait le plus sinistre de tous”. A diferencia de sus compañeros, que tienen el cuerpo mazico y la cara enrojecida de los asesinos de los mataderos, el funcionario “était un homme grêle, à moustaches courtes, les cheveux taillés en brosse” (*DPSB* 20). Un retrato que parece una caricatura de los pulcros y siniestros hombrecillos que, “en cumplimiento de su deber”, garantizan el funcionamiento de los regímenes represivos.

Con todo y con eso, la referencia más importante está sutilmente incrustada en el cañamazo del relato. Recordemos, a partir de lo dicho en 11.6.4, como el escritor hace evolucionar las referencias a los malvados a medida que transcurre el relato. Pues bien, una vez son definitivamente vencidos, el narrador da una nueva vuelta de tuerca, desnudando a los personajes. De manera que el coloso –insistimos una vez vencido– no es más que “un gros blond joufflu à l’œil globuleux” de cuya venda parece incluso que caiga una lágrima; mientras que la domadora de cabellos grises “devenait une toute petite vieille” y el falso guardián del sombrero “l’un de ces cow-boys de pacotille qui suivent d’un pas de plus en plus fourbu les cirques ambulants dans les campagnes” (*DPSB* 28, 29).

Y para que la intención del relato quede meridianamente clara, a renglón seguido, el autor pone en boca del perro la moraleja siguiente:

²⁸⁸ Art. cit. p.323.

²⁸⁹ Anexo gráfico 2.21 y 2.22.

Voyez-vous, Blauve dit gravement le chien –et c’était la première fois qu’il appelait le bœuf para son nom-, même les bourreaux et les assassins sont des gens comme les autres... De bien pauvres créatures... (DPSB 28, 29).

Una moraleja que sin duda constituye la quintaesencia de la mirada de Modiano a la Ocupación. En una obra también a caballo entre la autobiografía y la autoficción como es *Chien Blanc*, Romain Gary evoca un recuento de los nazis que mató durante la guerra, para a continuación expresar su malestar: “vous voulez tuer l’Injustice, mais vous ne tuez que des hommes”²⁹⁰ y añadir con Camus, “on condamne à mort un coupable, mais on fusille toujours un innocent”. Reflexión que un conspicuo animalista como Gary, por lo demás profundo admirador del arte de Modiano²⁹¹, remata añadiendo, “toujours cet infernal dilemme: l’amour des chiens et l’horreur de la chiennerie”²⁹².

En última instancia, con su moraleja extensible más allá del estricto periodo histórico de los años negros, Modiano confirma lo acertado del análisis de Roux sobre la Ocupación en su obra, cuando afirma que es una representación mental²⁹³.

11.7.2. La identidad.

A pesar de su brevedad y de que formalmente es un cuento, *Dieu prend-il soin de bêtes?* atesora también una hermosa reflexión sobre la identidad que el autor construye a través de un monólogo del perro, cuando tras el primer enfrentamiento con los malvados, le dice al buey que “ils veulent votre mort parce que vous êtes un bœuf, mais ces imbéciles seraient incapables de dire ce qu’est un bœuf exactement” (DPSB 12). Para preguntarle a continuación si él mismo lo sabe. Blauve confiesa que nunca se había planteado la cuestión y el perro prosigue con su reflexión.

J’ai lu beaucoup de choses sur les animaux et en particulier sur les bœufs, dit le chien. Mais aucune des descriptions que j’ai trouvées dans les livres ne correspond à la réalité. Je... »

²⁹⁰ Romain Gary. *Chien Blanc*. Paris: Gallimard Folio, 1970. p. 182.

²⁹¹ Vide la carta de Gary a Modiano de 31-8-1978, en *Cahier de l’Herne* cit. p. 206, sin duda la más elogiosa de toda la correspondencia publicada y literariamente la más profunda en el análisis de una de sus obras, en este caso de *RBO*.

²⁹² Gary, *Chien Blanc*, ibídem.

²⁹³ Roux, op. cit. p. 152-178.

Le chien noir du chagrin s'interrompt, comme s'il n'était par [sic] sûr que Blauve eût bien compris ses paroles et qu'il cherchait d'autres mots, plus simples.

« Moi, par exemple... Dans quelle race de chiens peuvent-ils me ranger ? J'ai quelque chose, paraît-il, du caniche et du braque... Mais si vous me regardez bien vous trouverez aussi certaines ressemblances avec le jaguar et l'ours... Alors vous comprenez... leurs pauvres petites classifications... » (*DPSB* 12).

A Morris²⁹⁴ no se le escapa el claro paralelismo entre este pasaje y este otro de *Dora Bruder* en el que se establece una categorización similar.

On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi (*DB* 37-38).

Sin embargo, pensamos, que Morris hace un planteamiento reduccionista al limitar el alcance de las preguntas planteadas por el perro a la identidad judía, por más evidente que esta sea. En efecto, la cuestión judía está bien presente en *DPSB*, como lo está explícitamente cuando el narrador de *Dora Bruder* se pregunta “Peut-être [...] que pour Dora, à quatorze ans, cette catégorie « juif » ne voulait rien dire. Au fond, qu'est-ce qu'ils entendaient exactement par le mot « juif » ? ” (47-48). Pero no puede restringirse a esa pregunta, pues como muy bien supo ver Cima, en el “vous” de “On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre” se encuentra implícito el propio Modiano y la referencia al llamado episodio del “panier à salade”. Una peripecia que Modiano valora como “simbólica” (*DB* 68) y que se origina cuando la novia de su padre llama a la policía acusando al joven Patrick de armarle un escándalo con la complicidad de su progenitor, y fueron conducidos en un furgón policial a la comisaría del distrito. Además de en *DB* 68-72 y de *UP* 101-102²⁹⁵, hay una primera evocación de este incidente en el texto dedicado a Françoise Dorléac (*L2IM* 17-19²⁹⁶), cuyo descubrimiento por el

²⁹⁴ Art. cit. p. 323.

²⁹⁵ En *Les boulevards de ceinture*, también el hijo es emarcado con el padre en un furgón policial, pero como consecuencia del intento por parte del progenitor de empujarle a la vía del metro. Un episodio de ficción a diferencia del que citamos ahora, que es autobiográfico.

²⁹⁶ En esta versión, a diferencia de lo dicho en *DB*, es el padre quien llama a la policía, mientras que en *UP* no se precisa quien hace la llamada. En cualquier caso, el protagonismo del padre en la detención está fuera de dudas.

Modiano adolescente se produce a la vez que el de François Truffaut y su película *Les quatre cents coups*. Modiano dice que no sabía que las escenas del furgón policial y de la fuga de Antoine Doinel eran para él premonitorias y a partir de ahí, narra su propia detención. La referencia a la película de Truffaut cumple la misma función narrativa que el “On vous convoque. On vous interne” de *DB*, fijar de manera eludida la categoría taxonómica en la que niños como él y Antoine Doinel son clasificados: “menores problemáticos”, *chiens sans collier*. Una taxonomía que se plasma en el instrumento clasificatorio por excelencia, la ficha, en este caso la ficha policial, omnipresente en el relato de *Dora Bruder* y también con un gran protagonismo en otras novelas como *Rue des boutiques obscures*.

En *DPSB* esta extensión del cuestionamiento de las clasificaciones y de las etiquetas identitarias se produce al final del monólogo del perro, cuando ante los elogios del buey a su amabilidad, *le chien noir du chagrin*, responde que no siempre fue así, que en su juventud odiaba al mundo entero y que, aunque ahora esté más sereno, en aquella época tenía algo de escorpión. Lo que supone una impugnación total de la taxonomía animal.

Y es que, ya en *Memory Lane*, Modiano había recurrido a la pregunta retórica –la misma figura estilística que utiliza el perro a propósito de su raza y que también usa en *DB* sobre la identidad judía– para cuestionar otro tipo de clasificaciones, en este caso las que encasillan a partir de las diferencias de edad.

Et moi, je marchais en compagnie de Maddy Contour et me disais que j’avais été amoureux d’elle depuis le début et qu’elle était émouvante parce qu’elle basculerait bientôt dans la vieilleuse, alors que cet après-midi là, on lui aurait donné trente ans. Si je regrette une chose aujourd’hui, c’est de ne pas l’avoir épousée (...). La différence d’âge? mais qu’est-ce que la différence d’âge? (*ML* 54)

Porque, en el mismo sentido que decíamos con Roux que la Ocupación en su narrativa no es un periodo histórico sino una representación mental, podemos afirmar que el problema de la identidad en Modiano no se limita a la identidad judía, sino que se extiende, valga la paradoja, a la identidad “tout court”. Y al respecto, resulta muy clarificadora una vieja entrevista, publicada tras la aparición de *Les boulevard de ceintures*. Tras explicar que la Ocupación le interesa “à cause de cette façon dont les êtres, autrement éclairés, se divisent

en héros et en salauds”, añade Modiano “c'est bien autre chose que le ‘problème juif ”. Y al responder a la pregunta de si lee mucho a los escritores judíos, desvía la cuestión para ir categórico al fondo del problema.

En France, je trouve qu'ils particularisent les problèmes d'une façon exaspérante. Ils réduisent les questions. C'est un peu comme si Hamlet demandait “Être ou ne pas être juif ?”²⁹⁷.

Se puede ser menos sarcástico, pero no más claro.

El cuestionamiento de las clasificaciones es tanto más interesante y sorprendente por cuanto se hace en un cuento que formalmente sigue las reglas tradicionales del cuento protagonizado por animales antropomórficos. Y lo hace no solo en el relato del texto, sino que también se plasma claramente en muchas ilustraciones.

Sin embargo los autores parecen cuestionar la mirada antropocéntrica, común en ese tipo de literatura, desde el principio, desde la portada, como vimos a propósito del juego de espejos y máscaras al que nos referimos en 11.2. Y desde luego, Modiano hace una impugnación general a la mirada tradicional de la literatura hacia los animales cuando hace decir al perro que, a pesar de todo lo mucho que ha leído sobre los animales y particularmente sobre los bueyes, ninguna de las descripciones se corresponde con la realidad.

Una mirada tradicional que, como ha expuesto Delort a propósito de Homero, se remonta a una época anterior a la literatura occidental, en la que el animal “paraît bien être le produit d'une vision totalisante du monde, un miroir, un double (...)”²⁹⁸. Porque el animal permite mostrar las virtudes del héroe al que sirve de referencia; sugiere, pone en valor y reenvía una imagen amplificadora y selectiva como un espejo sutilmente deformante²⁹⁹.

De manera que, como ha explicado Desblache³⁰⁰ siguiendo a Derrida³⁰¹, tanto en los bestiarios como en las fábulas, un animal es ante todo “ombre de soi-même” e instrumento

²⁹⁷ Josane Duranteau, "Le grand prix de l'académie a Patrick Modiano: L'obsession de l'antihéros," Le Monde 11.11. 1972, .

²⁹⁸ Robert Delort. *Les animaux ont une histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1984. p. 66.

²⁹⁹ Annie Schnapp-Gourbillon, *Lions, Héros, Masques: les représentations de l'animal chez Homère*, Paris : Maspero, 1981, citado por Delort op. cit. p.67.

³⁰⁰ Desblache. p. 59.

³⁰¹ RW.ERROR - Unable to find reference:169p. 98-99.

de “un schème spéculaire ou narcissique³⁰² [...] qui animalise l’image de soi” en la medida que humaniza la imagen del otro.

A su vez, ese cuestionamiento de las clasificaciones supone que Modiano se suma a la ruptura con la tradición racionalista. Una tradición que, a partir de Lineo, establece que un animal es ante todo un objeto a clasificar y a situar en una jerarquía establecida por el hombre, como explica Desblache citando a Foucault,

[...] ce qui a été modifié au XVII^e siècle et va régir l’apparition et la récurrence de concepts, pour tout histoire naturelle, c’est la disposition générale des énoncés, et leurs mise en série dans des ensembles déterminants³⁰³.

Esta obsesión reduccionista alcanzará su máxima expresión en Linneo. El animal es así considerado de manera abstracta en oposición al hombre que lo define y que por tanto lo controla, señala Desblaches a la que seguimos en esta cuestión. Y esta concepción de lo no humano se desarrolla no solamente en las ciencias, sino que también está presente en la literatura, donde el animal no es únicamente dominado y “desparticularizado”, a través de la alegoría y el símbolo, sino también objetivado a través de descripciones naturalistas incorporadas a su representación literaria o a través de una manera de nombrar al animal que lo transforma en objeto (no humano) poseído por un sujeto (humano)³⁰⁴. El empeño en la enumeración llega hasta el siglo XX a través de una actitud de posesión frente al mundo natural –lo que nombro me pertenece– muy visible en autores como Herman Melville y Jules Verne. Frente a ella, surgirá en la ficción contemporánea una representación del mundo que, resume Desblache, pone en escena las relaciones de poder entre seres humanos y no humanos, a través de una utilización a menudo chirriante del acto de nombrar o de clasificar como acto de conquista³⁰⁵. Una clasificación y un acto de conquista a los que abiertamente se oponen con su discurso “le chien noir du chagrin et son maître”.

Pero el enfrentamiento contra esa obsesión clasificatoria que personifica Linneo surge desde bien pronto, ya que estará encabezado por un coetáneo suyo, el autor favorito de

³⁰² Este narcisismo aplicado a *DPSB* sería genérico, a diferencia del objeto de crítica de Morris que es a la intertextualidad.

³⁰³ Michel Foucault. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. p. 57.

³⁰⁴ Desblache p.71.

³⁰⁵ Ibidem.

Jean Daragane, el naturalista y gran escritor Georges Louis Leclerc, para la historia, el conde Buffon, cuya *Histoire naturelle*, Fontenay³⁰⁶ califica de monumento admirable, acontecimiento mayor –fundador incluso– en la historia de la historia de los animales. Así, frente al encorsetamiento taxonomicista de Linneo, Buffon propone una lectura de los seres vivos más abierta, que cuestiona la constancia absoluta de la especie. No es casualidad que Linneo, que se llamaba a sí mismo “el legislador de la naturaleza”, fuera conocido entre sus contemporáneos como el nuevo Adán, calificativo que sin ninguna modestia aceptaba con gusto, como explica Martí Domínguez en su libro *El somni de Lucreci*³⁰⁷. Obra en la que, muy clarificadoramente, Domínguez confronta al naturalista sueco con Buffon. Un Buffon que por un lado, denunciaba que Linneo tenía más interés en poner nombres que en estudiar los seres vivos que bautizaba; y que por otro lado, opinaba que su método era completamente artificial porque en la naturaleza tan solo existen los individuos y no los géneros, ni las familias, ni los órdenes, ni las clases³⁰⁸. Algunas de las argumentaciones de Buffon en su artículo sobre el asno permiten entender al lector de *DPSB* el amor por su obra del “maître du chien noir du chagrin” y el empeño del autor en mantener un busto del ilustre conde en el pedestal de la memoria.

L'âne et le cheval viennent-ils donc originairement de la même souche ? [...] Cette question [...] demande [...] que nous considérions la nature sous un nouveau point de vue. Si, dans l'immense variété que nous présentent tous les êtres animés qui peuplent l'univers, nous choisissons un animal, ou même le corps de l'homme pour servir de base à nos connaissances, [...] nous trouverons que, quoique tous ces êtres existent solitairement, et que tout vient par des différences graduées à l'infini, il existe en même temps un dessein primitif et général [...] : le corps du cheval, par exemple qui du premier coup d'œil, paraît si différent du corps de l'homme, lorsqu'on vient à le comparer en détail et partie par partie, au lieu de surprendre par la différence, n'étonne plus que par la ressemblance singulière et presque complète qu'on y trouve³⁰⁹.

³⁰⁶ Fontenay. p. 549.

³⁰⁷ Martí Domínguez. *El somni de Lucreci: Una història de la llibertat de pensament*. Barcelona: Proa, 2013. p. 131.

³⁰⁸ *ibid.*

³⁰⁹ Georges Louis Leclerc Buffon. *Œuvres complètes*. III Vol. Paris: Au bureau de la Société des Publications Illustrées, 1839. p. 566.

Y tras una detallada comparación anatómica entre los caballos y los hombres, concluye con rotundidad:

Dans ce point de vue, non seulement l'âne et le cheval, mais même l'homme, le singe, les quadrupèdes et tous les animaux, pourraient être regardés comme ne faisant que la même famille. [...] On pourra dire [...] que l'homme et le singe ont eu une origine commune comme le cheval et l'âne [...] et même que tous les animaux sont venus d'un seul animal, qui, dans la succession des temps, a produit, en se perfectionnant et en dégénérant, toutes les races des autres animaux³¹⁰.

De manera que si detrás de las preguntas del “chien noir du chagrin” podemos oír los ecos de la voz del conde Buffon, comprenderemos que la pregunta definitiva que deja abierta el perro es “¿qué es un animal?”.

11.7.3. La relación con los animales.

A pesar de que su morfología lo aproxime formalmente al cuento infantil, obviamente *DPSB* es algo más que un cuento para niños. Es una obra que emparenta con la fábula, género en el que los animales reflejan a los seres humanos, pero en el que también, como explica Desblache³¹¹, pueden igualmente contribuir a dar a conocer la realidad de un mundo no humano y comprometer a la humanidad a percibir, comprender, comunicar o comulgar con lo que no es humano.

Les animaux de fiction renouvellent le texte grâce à la multiplicité de modèles d'altérités qu'ils offrent et grâce à la richesse des médiations sémiotiques et symboliques qu'ils proposent. Sur le plan sémiotique, c'est-à-dire au niveau du rapport de la réalité physique et de la représentation, les animaux littéraires d'aujourd'hui articulent d'une part les considérations humaines vis-à-vis du non-humain, d'autre part les questionnements et aspirations humaines, les reflétant à partir d'un point de vue différent³¹².

³¹⁰ *ibid.* p. 567.

³¹¹ *Op. cit.* p. 14.

³¹² *Ibidem.*

De ahí que Desblache atribuya a los animales literarios la función de “portavoces” de los seres mudos en el sentido definido por Latour en su ensayo de epistemología *Politiques de la nature*³¹³. Pero además, en el plano simbólico, señala Desblache³¹⁴, las criaturas no humanas transmiten, ponen en cuestión, rechazan o encarnan alternativamente imágenes que contribuyen a perpetuar o transformar los valores individuales y colectivos de los humanos. De manera que la presencia literaria de los animales por un lado pone de manifiesto nuestras relaciones con ellos; y por otro, los animales en la ficción contemporánea sirven de espejo de nuestro solipsismo, porque nos devuelven una imagen de nosotros mismos, reflejando nuestra soledad o consolándonos de ella³¹⁵. Lo que nos hace pensar de nuevo en la portada de *DPSB* y su calculada ambigüedad entre los espejos y esas máscaras que sostienen el perro y el buey y que, por decirlo con Jung³¹⁶, son también las personas.

Pues bien, si como adelantábamos en 11.6.1 el nombre de Blauve nos traía el eco lejano del escritor Léon Bloy, habrá que añadir ahora que a lo largo de todo el cuento de Modiano y Garouste se proyecta también el reflejo, si se quiere a través de un espejo deformado, de una obra de este extraño escritor. Nos referimos a *La femme pauvre*, novela de 1897 de gran contenido animalista.

Lo primero que llama la atención de esta novela de Bloy es su inspiración autobiográfica y especialmente la personalidad de dos de sus protagonistas. Por un lado, Marchenoir, un “contemplateur nostalgique”³¹⁷, que como señala el profesor Jacques Petit es evidentemente Léon Bloy³¹⁸. Junto a él, Pélopidas Gacougnol, fiel trasunto del escultor, pintor y escritor Zacharie Astruc, a quien Léon Bloy conoció a través de Barbey d’Aurevilly³¹⁹. Entre otras obras, Zacharie Astruc es autor de la escultura *Le marchand de masques*³²⁰, bronce de 1883 en el que aparecen las máscaras de Victor Hugo, Léon

³¹³ Bruno Latour. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 1999. p. 359.

³¹⁴ Ibidem, p. 359.

³¹⁵ Ibidem, p. 359.

³¹⁶ C. G. Jung. *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa, 1971.

³¹⁷ Bloy, *La femme pauvre*, cit. p. 102.

³¹⁸ Ibidem, not. a p. 98, en p. 408.

³¹⁹ Ibidem, not. a p. 35, en p. 402.

³²⁰ Vide anexo gráfico 2.23. En la web del Museo d’Orsay http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=004812&cHash=0d608f5b8d puede verse una fotografía antigua en la que aparecen tres máscaras más, colgando de la mano derecha.

Gambetta, Alexandre Dumas hijo, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Carpeaux, Camille Corot, Hector Berlioz, Gabriel Fauré, Honoré de Balzac y de Jules Barbey d'Aurevilly. Sin duda, la mirada de Patrick Modiano se ha posado muchas veces en este grupo escultórico, ubicado en el jardín de Luxemburgo, a escasos metros de su domicilio. Es inevitable pensar que las máscaras de Astruc, en algún momento le habrán evocado las que con tanta frecuencia vemos en la obra de Garouste. Y tampoco es descabellado imaginar que la generosa personalidad del artista Gacougnol/ Astruc, que en la novela de Bloy aparece dando limosna a todo el mundo y como salvador de Clotilde³²¹, la mujer pobre, le hayan recordado a Modiano a su amigo y su fundación La Source, para ayudar a los niños desfavorecidos, proyecto que está en el origen del cuento. Una Clotilde que, por si fuera poco, es una “pauvre petite chienne perdue que ne réclamera personne”³²², cuya existencia “est une campagne triste où il pleut toujours...”³²³ y que se encuentra en un estado de debilidad como consecuencia de “beaucoup d’années de privations et de chagrins noirs”³²⁴. Pero a pesar de todas las vejaciones sufridas por sus mayores: “Elle montra sa mère telle qu’elle était, sans amertume ni ressentiment, rappelant même deux ou trois conjonctures anciennes où cette sorcière avait paru l’aimer sans calcul”³²⁵.

Y si los arrebatos místicos de Marchenoir están lejos de las ensoñaciones de Modiano, lo bien cierto es que este personaje de Bloy confiesa algo que también podría escribir de si mismo nuestro autor: “Jamais je ne pourrais être assez cuirassé contre mon épouvantable chagrin”³²⁶. Además, también en esta novela de Bloy podemos encontrar algo tan característico en Modiano como son las reminiscencias temporales, las confusiones entre pasado y presente y las trasposiciones entre muertos y vivos. Pondremos un solo ejemplo. A los dieciséis años la desgraciada Clotilde es socorrida por un anciano al que llama el “misionero” y que le consuela diciéndole: “– Mon enfant, avait-il dit, pourquoi pleurez-vous?”³²⁷. Quince años después, Gacougnol se apiada de su azoramiento cuando le pide que se desnude para posar y ella estalla en llantos. El pintor la consuela con la misma

³²¹ Bloy, *La femme pauvre*, cit., not. a p. 71, en p.405.

³²² Ibid, p. 69. Los subrayados son nuestros.

³²³ Ibid, p. 95.

³²⁴ Ibid, p. 92.

³²⁵ Ibid, p. 96, el subrayado es nuestro. Cfr. “ Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j’éprouve la tentation puérile d’écrire noir sur blanc et en détail ce qu’elle m’a fait subir, à cause de sa dureté et de son inconséquence. Je me tais. Et je lui pardonne. Tout cela est désormais si lointain... Je me souviens d’avoir recopié, au collège, la phrase de Léon Bloy [...] ” (UP 88).

³²⁶ Bloy, *La femme pauvre*, cit. p. 112.

³²⁷ Ibid, p. 57.

frase, “– Mon enfant, dit-il, pourquoi pleurez-vous?”³²⁸. Esas palabras tienen un efecto magnético sobre Clotilde que cree reconocer la voz del anciano : De manera que, después de que el pintor le pida que acepte su ayuda – pensando que él puede ser un viejo amigo que ha reencontrado– ella, lejos de tomar estas palabras como un argumento retórico, acaba contándole su desgraciada vida. Y tras el relato, cuando Gacougnol le presenta a Clotilde a Marchenoir³²⁹, le dice que es una vieja amiga que ha reencontrado esa mañana, “mais que j’ai dû connaître vers l’An Mil, dans un pèlerinage antérieur”³³⁰.

Este peregrinaje anímico es una constante en la narrativa de Modiano desde su primera novela, en la que aparece una referencia explícita a la metempsicosis, cuando Raphaël Schlemilovitch dice:

La première fois, je l’ai beaucoup étonné en lui parlant des habitudes de Maurras et de la barbe de Pujo. « Mais vous n’étiez pas né, Raphaël ! » Debigorre pense qu’il s’agit d’un phénomène de métempsycose et qu’au cours d’une vie antérieure³³¹ j’ai été un maurrassien farouche, un Français cent pour cent, un Gaulois inconditionnel doublé d’un juif collabo : « Ah ! Raphaël, j’aurais voulu que vous fussiez à Bordeaux en juin 1940 ! (...) » (LP 81).

Y aunque no es cuestión de hacer aquí un recorrido exhaustivo por estas deambulaciones psíquicas en Modiano, pondremos algunos ejemplos para demostrar la importancia que tienen en su obra. Así, el inefable René Meinthe está convencido de que “dans une vie antérieure, il avait été la jeune, belle et malheureuse reine Astrid” (VT 190). En *Livret de Famille*, el joven biógrafo de Harry Dressel se pregunta a sí mismo “Avais-je lu ce nom quelque part ? Avais-je rencontré cet homme au cours d’une vie antérieure ? ” (LF 142). Y en el último relato de esta obra, el narrador reflexiona así:

Et brusquement, il me sembla que dans une autre vie, un soir d’été, j’avais poussé la porte-tambour, tandis qu’une musique venait du jardin. Oui, j’avais séjourné dans cet hôtel, il m’en restait une vague réminiscence et l’impression étrange que

³²⁸ Ibid. p. 77.

³²⁹ “Un de nos plus redoutables écrivains”, *ibid.* p. 99.

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ El subrayado es nuestro.

j'avais, en ce temps-là, une femme et une petite fille, les mêmes que celles d'aujourd'hui. Comment retrouver les traces de cette vie antérieure ? (LF 177).

Al principio de *Quartier perdu*, el escritor y narrador Jean Dekker se dice angustiado porque “on ne revient jamais au point de départ” y se pregunta “quel témoin se souvenait encore de ma vie antérieure, du jeune homme qui errait à travers les rues de Paris et s'y confondait ? ” (QP 13). Cuando el joven protagonista de *Accident Nocturne* vuelve a su habitación tras salir del hospital, tiene la impresión de la “chambre m'a paru plus petite que d'habitude, comme si je la retrouvais après plusieurs années d'absence ou même que j'y avais habité dans une vie antérieure” (AN 91). Y recordemos lo que dice Louki del marido del que huye “Après tout, j'avais dû la connaître dans une vie antérieure” (CJP 104).

El mismo desplazamiento mental lo encontramos por duplicado en su, por ahora, última novela. Primero, cuando Chantal acude a casa de Daragane y saca de una bolsa un viejo vestido de satén adornado con golondrinas y tiene lugar este diálogo:

- Je connais cette robe, dit Daragane.
- Chaque fois que je vais aux soirées chez ces gens, ils veulent que je la porte.
- Drôle de robe...
- Je l'ai trouvée au fond d'un vieux placard de ma chambre... [...]
- « Vous la portiez peut-être dans une vie antérieure... » (PPDQ 63-64).

Y también, unas páginas más adelante, Daragane, mientras hojea *Le Flâneur hippique*, un libro cuyo copyright databa de antes de la guerra, se pregunta si “Ottolini avait-il apporté le manuscrit aux éditions du Sablier³³² dans une vie antérieure et sous un autre prénom ? ” (PPDQ 75-76)

Como hemos podido ver, hay muchos paralelismos entre los personajes de *La femme pauvre* y algunos aspectos de la obra de Modiano en general y de manera particular con *Dieu prend-il soin des bœufs?* Pero con todo y con eso, creemos que la influencia más importante atañe al fondo del relato, al pensamiento animalista de Bloy. Un pensamiento animalista que se expresa a través de las voces de Clotilde y de Marchenoir.

³³² Aquí evidentemente, como en *Chien de Printemps*, le Sablier remite al tiempo.

Así, tras desechar la idea de que Clotilde pose para un desnudo, Gacougnole le propone que haga de modelo en un cuadro en la que una mártir va a ser devorada por los leones y le pide que componga un gesto adecuado a esa situación. Entonces, Clotilde le dice que tendría mucho miedo y que, en nombre de Jesús, le pediría a los leones que no le hicieran sufrir mucho tiempo y que “ces animaux féroces me comprendraient, car je leur parlerais avec une grande foi”³³³. Gacougnole entusiasmado le pide que acudan al Jardin de Plantes para que pueda tomar unos bocetos de los leones y es allí donde se encuentran con Marchenoir, que le propone introducirlos en el interior la casa de las fieras que es, dice, como su propia casa. Unos minutos antes, Clotilde se ha entretenido acariciando a las cebras y a los antílopes, a los que mira cariñosamente y cuyos ojos –observa el pintor– se parecen a los suyos. Mientras el pintor se queda haciendo los bocetos de los leones, Marchenoir lleva a Clotilde a visitar al tigre, que es amigo suyo y cuyo idioma chapurrea³³⁴. Y después de acariciarlo ante la mirada aterrorizada de Clotilde, Marchenoir le explica a la joven:

[O]n calomnie beaucoup ces créatures admirables, que j’excuserais, pourtant, d’être enragées de leur ignoble prison. Pensez-vous que ce pauvre tigre soit si effrayant ? Il était dans sa belle forêt de l’Inde, il y a quelques mois à peine, et maintenant, il meurt de froid et de chagrin sous les yeux de la canaille. C’est pour cela que nous nous aimons. Quelque chose l’avertit, sans doute, que je ne suis pas moins triste et moins exilé que lui-même³³⁵.

Clotilde coincide con Marchenoir en que el espíritu humano no puede comprender la Creación, pero le dice que entre todos los misterios hay una pregunta que le descorazona:

Voici, par exemple, une belle créature, innocente, malgré sa férocité, puisqu’elle est privée de raison. Pourquoi faut-il qu’elle soit, en même temps, privée de sa liberté ? Pourquoi les animaux souffrent-ils ? J’ai vu souvent maltraiter les bêtes et je me suis demandé comment Dieu pouvait supporter cette injustice exercée sur de pauvres êtres qui n’ont pas mérité, comme nous, leur châtement³³⁶.

³³³ Bloy, *La femme pauvre*, cit. p. 83.

³³⁴ Ibid. 100.

³³⁵ Ibid. 101.

³³⁶ Ibidem, p. 103.

Si tuviéramos que resumir este párrafo en solo cinco palabras podríamos recurrir a la cita de San Pablo que da título a la obra de Modiano y Garouste: *Dieu prend-il soin des boeufs?* Sin embargo, el sentido de la pregunta es bien distinto en Bloy y en Modiano, que es vindicativamente animalista, que en la epístola paulina, que es retórico o incluso cínico. Porque, explica Fontenay³³⁷, cuando se trata de hablar sobre los animales, el verdadero Pablo es el que exclama con ironía “Dieu prend-il soin des boeufs?”,³³⁸ para oponerse minuciosamente al Antiguo Testamento que cita en otra epístola: “Está escrito en la Ley de Moisés: ‘No pondrás bozal al buey que trilla’³³⁹ ”³⁴⁰. De manera que cuando Fontenay estudia el pensamiento cristiano ortodoxo sobre los animales lo hace en un capítulo titulado precisamente “*Dieu prend-il soin des boeufs?*”³⁴¹ al que sigue otro titulado “Repentir”³⁴² (en el sentido pictórico de retocar) que precisamente está dedicado a Claudel y a Bloy, “le plus orthodoxe et le plus hérétique à la fois des écrivains catholiques”.

¿Y cómo responde Bloy por boca de Marchenoir a la pregunta de Clotilde? Cuestionando de entrada “leurs pauvres petites classifications” (*DPSB* 12), como hará luego el perro de la obra de Modiano:

– Ah ! Mademoiselle, il faudrait demander auparavant où est la limite de l’homme. Les zoologistes qui font leurs petites étiquettes à deux pas d’ici vous apprendraient exactement les particularités naturelles qui distinguent de toutes les espèces inférieures l’animal humain. Ils vous diraient que c’est tout à fait essentiel de n’avoir que deux pieds ou deux mains et de ne posséder, en naissant, ni des plumes ni des écailles. Mais cela ne vous expliquerait pas pourquoi ce malheureux tigre est prisonnier³⁴³.

La referencia espacial no deja lugar a dudas, a dos pasos de la casa de las fieras, en la que se encuentran Marchenoir y Clotilde, está el Museo Nacional de Historia Natural donde trabajaban Buffon, Daubenton i tutti quantti. Ambos edificios están ubicados junto a lo que hasta 1793 se llamaba *Jardin royal des plantes médicinales* o *Le jardins du Roi*,

³³⁷ Op. cit. p. 347.

³³⁸ Primera Epístola a los Corintios 9, 9.

³³⁹ Deuteronomio 25, 4.

³⁴⁰ Primera Epístola a Timoteo, 5, 18.

³⁴¹ Fontenay, op. cit. p. 327-342.

³⁴² *Ibidem* p. 343-362.

³⁴³ Bloy, *La femme pauvre*, cit. p. 103.

formando parte de un antiguo dominio real. Como diría le *chien noir du chagrin*, consultando el mapa, “On ne peut pas être plus précis” (DPSB 17).

A partir de este cuestionamiento de las clasificaciones, Bloy articula, a través de dos relatos de Marchenoir, su visión religiosa de los animales, que se ven obligados a compartir el destino del hombre que los arrastró en su caída. Una visión que no es cuestión de resumir aquí, por lo que nos limitaremos únicamente a resaltar un aspecto parcial, que sí tiene una influencia en Modiano. Nos referimos a la idea del animal espejo. En efecto, le dice a Clotilde si no se ha fijado en que el animal sufriente es el reflejo del hombre al que acompaña.

En quelque lieu de la terre que ce soit, on est toujours sûr de rencontrer un esclave triste suivi d'un animal désolé. L'angélique chien du Pauvre, par exemple, [...] ne vous semble-t-il pas une représentation de son âme, une perspective douloureuse de ses pensées, quelque chose enfin comme le mirage extérieur de la conscience de ce malheureux ? (...) Nous croyons sentir, [...] que cette créature souffre sans l'avoir mérité, sans compensation d'aucune sorte, puisqu'elle ne peut espérer d'autre bien que la vie présente et qu'alors c'est une effroyable injustice³⁴⁴.

Esta idea del animal espejo nos recuerda por un lado, lo dicho en el capítulo 5 a propósito del perro melancólico en Modiano y la referencia a Walter Benjamin. Y por otro lado la imagen de la portada de *Dieu prend-il soin des boeufs?* y nuestras dudas³⁴⁵ sobre si el objeto que sostienen el perro y el buey en la portada es una máscara o un espejo. Una duda que ya podemos despejar para concluir que se trata de sendos espejos en el que se miran ambos animales y que devuelven la imagen de dos máscaras, es decir, de dos personas.

*

Aunque hay que reconocer al profesor Morris, entre otros aciertos de su análisis sobre *Dieu prend-il soin des boeufs?*, el haber sabido ver que se trata de un texto con imágenes que se compone en gran parte de imágenes de textos, es necesario explicar a qué responde, discernir cual es su sentido, que diferimos de él, no es religioso sino animalista y estrictamente literario. Y así, tras nuestra lectura de *La femme pauvre*, podemos concluir

³⁴⁴ Ibidem, p. 105.

³⁴⁵ Supra 11.2.

que este tipo de arquitectura narrativa, construida sobre imágenes de textos, está a su vez influenciada formalmente por la mirada de Bloy al mundo animal:

On ne remarque pas que les bêtes sont aussi mystérieuses que l'homme et on ignore profondément que leur histoire est une Écriture en images, où réside le Secret divin. Mais aucun génie ne s'est encore présenté, depuis six mille ans, pour déchiffrer l'alphabet symbolique de la Création...³⁴⁶

Es de ese misterio del que se apropia Modiano construyendo una escritura³⁴⁷ en imágenes donde reside el secreto de su arte. Porque, como hemos visto, entiende que lo propio del artista –y en esto coincide con Garouste– es añadir misterio. Pero, permítasenos insistir en lo de formalmente, porque a diferencia de Bloy que es un cristiano converso, profundo e iluminado, en Modiano, no hay ninguna idea religiosa de transcendencia³⁴⁸: De manera, que parafraseando a Bloy, en Modiano detrás de ese alfabeto simbólico de su creación narrativa en general y particularmente de este alfabeto tejido con Garouste, “sólo” hay la genialidad de la creación literaria.



³⁴⁶ Bloy, *La femme pauvre*, cit. p. 102. El subrayado es nuestro.

³⁴⁷ Obviamente, a pesar de su grandeza, sin mayúscula.

³⁴⁸ Como hemos adelantado con la referencia a la metempsicosis en *LPE* 81, Modiano utiliza ideas del neoplatonismo con fines exclusivamente literarios que tendremos ocasión de examinar en el capítulo 14.

Capítulo 12. Mon chien et moi: Los silencios del escritor.

¿Quién era ese perro? ¿No sería alguien, alguien, que ha pasado por mi vida?

César Simón¹

La figura de Rudy, por más discreta que sea su presencia en la narrativa de Patrick Modiano, ha sido valorada como crucial desde los primeros estudios académicos de su obra. En efecto, Nettelbeck y Hueston en la introducción de su monografía², que puede considerarse el primer estudio sistemático de su narrativa, escribían que la identidad de Rudy Modiano se confunde con la del propio escritor. Una cuestión en la que también incidía Roux, al señalar que la búsqueda identitaria de Modiano comienza en el momento de la muerte del “petit frère”³. Por su parte Thierry Laurent alude a Rudy Modiano en más de una veintena de ocasiones⁴ para concluir que el hermano fue la única familia del escritor y que su muerte provocó una angustia de la cual no se ha curado; una angustia de la muerte, consecutiva a ese drama, que está presente en las diecisiete novelas publicadas por Modiano cuando él escribe su tesis. Tesis que, recordemos, antes de publicarse fue “corregida” y avalada por Modiano. Y a partir de ellos todos los especialistas universitarios en su obra, de Burgelin a Lecarme, de Cook a Morris, o de Blankceman a Parrochia, han hecho incursiones en esta zona oscura.

Nosotros tampoco hemos sido, ni mucho menos, ajenos al tema. Antes bien, a lo largo de esta tesis,⁵ hemos subrayado las numerosas ocasiones en que el autor recurre en sus relatos a la fórmula “mon frère et moi”, el sujeto desdoblado, y sus distintas variaciones. Y sobre todo hemos relacionado, capítulo a capítulo, la figura del perro modianesco con las sombras del hermano desaparecido. Pues bien, en este capítulo trataremos de complementar esa aproximación a la figura del hermano muerto, procurando, por un lado, aportar alguna pequeña luz sobre esa tenebrosa cripta⁶ en la cual la presencia de Rudy es siempre velada, cuando no secreta; y por otro lado, intentaremos indagar en la naturaleza

¹ César Simón. *Perros ahorcados : (diario)*. Valencia: Pre-textos, 1997. p. 29.

² Colin W. Nettelbeck/ Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986. p. 5.

³ Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 19.

⁴ Thierry Laurent. *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997. p. 9, 26, 33, 41, 47-48,, 53, 56, 58-59, 85, 93, 113, 119, 121-133, 137, 152, 156, 165, 177 y 179.

⁵ Supra capítulos 3, 5, 10 y 11.

⁶ Oscura cripta a la que hace alusión con el topónimo Fossombrone, vide supra capítulo 11.3 y 11.4.7.

de esa identificación con el hermano a través de la figura del perro. Y si extremamos la cautela en este punto, al decir que trataremos, procuraremos, e intentaremos, no es tanto por una cuestión de modestia, sino porque somos conscientes de que entramos en un espacio que el autor ha acotado con fuertes barreras en defensa de una legítima intimidad, en la que obviamente no pretendemos inmiscuirnos, lo que obliga a extremar al máximo nuestra prudencia como investigadores.

Pierre Assouline, tras señalar que nadie puede volver sobre su pasado para modificarlo, ya advirtió que esta constatación, en lo que tiene de irremediable, ha acentuado en Patrick Modiano el mal que sufre y que cada vez más, de libro en libro, se convierte en la marca de su obra: la ausencia⁷. Para añadir: “De ce « blanc » (la mort de son frère), au centre de son œuvre, Modiano n’a jamais voulu parler. Pas même aux siens⁸. Plus qu’un jardin secret, c’est une zone frontrière où il lui serait trop dangereux de s’aventurer, à visage découvert”⁹. En el mismo artículo, Assouline transcribe una reveladora declaración del escritor sobre ese “blanco”.

Dans les rêves, les gens qu’on a perdus nous apparaissent derrière un voile. En relisant les épreuves de *Remise de peine*, j’ai eu ce sentiment. Il y avait un blanc. Nabokov a expliqué que quand on mettait un personnage de la vie réelle dans la fiction, il se confondait avec le tissu romanesque et c’était une trahison. Mais je n’ai pas eu ce sentiment avec Rudy. Parce que je ne lui ai pas donné d’existence individuelle. Pas de prénom. C’était toujours “mon frère et moi”¹⁰. Je ne l’ai pas trahi...¹¹

De manera que más que ante una literatura del duelo¹², estaríamos ante una poética del vacío¹³, pues la ambición de todo su proyecto literario no sería otra que “dire l’absence, la rendre présente”¹⁴. Ese blanco, ese vacío, es el silencio que pretende fotografiar un

⁷ Pierre Assouline, "Modiano, lieux de mémoire," *Lire* nº 176 Mai 1990. p. 36.

⁸ Aquí Assouline, sin desvelar directamente su fuente, insinúa que ni siquiera ha hablado de la cuestión con su esposa, pues astutamente, un par de párrafos antes interpola en su artículo una declaración de Dominique Zehrfuss sobre la infancia de su marido como paraíso perdido.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ El subrayado es nuestro.

¹¹ Assouline, *ibidem*.

¹² Como la caracteriza Thierry Laurent. *Le roman français au croisement de l’engagement et du désengagement*. Paris: L’Harmattan, 2015. p. 156, n.612.

¹³ Roux op. cit. 197 habla de estética del vacío.

¹⁴ Pierre Lepape, "La disparition," *Le Monde* 4/4/1997.

Jansen del que el narrador de *Chien de Printemps* dice que basta mirar una de sus fotos para comprobar una de las cualidades más importantes de su arte y de la vida: guardar silencio (CP 20). A Jansen escribir le parece la cuadratura del círculo, para él lo interesante sería “réussir à créer le silence avec des mots” y por eso, como vimos¹⁵, de todos los caracteres de imprenta prefiere los puntos suspensivos. Una idea que ya había esbozado en *Voyage de nocces* (1990), asegurando que lo importante de una biografía son los blancos y los silencios (VN 54-55). Y es que como ha explicado Laurent¹⁶, en Modiano la dialéctica palabra-silencio es tan importante como el problema de la memoria, la búsqueda de un estado civil, o la de un tiempo perdido¹⁷.

A ese reto se aplica Modiano escribiendo sobre Rudy con blancos o con silencios. Y por más que desde un periódico se le haya incluso “exigido” romper ese silencio¹⁸, el escritor ha dado la callada por respuesta y no ha contestado directamente, sino que como siempre ha avanzado *Larvatus prodeo*, recurriendo en su siguiente novela, *L’herbe de nuits*, una vez más a la máscara del perro.

El peso de ese bloque de silencio cae a plomo en un pasaje de esta novela, cuando el excomisario Langlais decide entregarle al protagonista, un escritor ya mayor, un viejo expediente policial. Tras asegurarle que puede contar con su discreción, el policía añade: “D’ailleurs, je crois que vous avez écrit quelque part que nous vivons à la merci de certains silences” (HN 153). En efecto, en *Dans le café de la jeunesse perdue*, Modiano había escrito la misma frase, “nous vivons à la merci de certains silences” (CJP 33). Y sin embargo no era suya, ya que como ya había apuntado con un poco más de precisión en *Quartier perdu* (1984) “comme le dit un moraliste français, « nous vivons souvent à la merci de certains silences »” (QP 30). Pues en realidad se trata de una frase de Henri de Montherlant “*Nous vivons à la merci de silences*”, publicada en sus *Carnets* (La Pléiade, Gallimard, 1957) y de la que se haría eco François Mauriac en sus *Mémoires*

¹⁵ Supra capítulo 9, in fine.

¹⁶ Thierry Laurent. “Le silence dans l’oeuvre de Patrick Modiano.” *Le silence en littérature: De mauriac à Houellebecq*. Eds. François Hanus/ Nina Nazarova. Paris: L’Harmattan, 2013. p.58.

¹⁷ Sobre el tema del silencio y la “blancheur” en otras novelas especialmente *BC*, *VT* y *VE*, vide Catherine Douzou. “Du blanc de la mémoire aux blancs du texte.” *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 299, 300, 305, 306 y 311. También ha tratado la cuestión Myoung-Sook Kim. *Imaginaire et espaces urbains: Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*. Paris: L’Harmattan, 2009. p.82-83.

¹⁸ Frédérique Beigbeder, “Jérôm Garcin: le livre que Modiano n’arrive pas à écrire,” *Le Figaro Magazine* 19/02/2011.

<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/02/19/01006-20110219ARTFIG00586-jerome-garcin-le-livre-que-modiano-n-arrive-pas-a-ecrire.php>

intérieurs (Flammarion, 1959)¹⁹. Pero, más allá de la autoría, lo relevante de este palimpsesto, que en su última capa tiene algo de autoparódico, es el hecho indubitable de que repitiendo la frase hasta en tres ocasiones a lo largo de casi treinta años y matizándola (“certains”) Modiano la siente como una verdad profundamente suya.

Por lo demás, conviene reparar en que Assouline, con el que Modiano llegó incluso a visitar la casa donde vivió con su hermano en Jouy-en-Josas, recalca que para quien es peligroso aventurarse en ese jardín es para el propio escritor. ¿Por qué? ¿A la merced de qué secretos ha vivido Modiano? Si como afirma Lecarme, Albert Modiano y Louisa Colpein dejaron morir a Rudy “dans une étrange distraction”²⁰ ¿es posible que tras la muerte de la madre, el escritor se atreva a abordar la cuestión? O bien ¿aún seguirá siendo un terreno pantanoso²¹ para el premio Nobel francés? Su próxima novela nos sacará de dudas.



Patrick Modiano de peregrinaje con Pierre Assouline por la rue du docteur Kurzenne en Jouy-en-Josas. Foto Gilbert Nencioli.

¹⁹ Denis Cosnard. "“Ça ne te derange pas si on fait un detour?” La derive urbaine de Patrick Modiano." *Geografía Modiano*. Madrid: Galería José R. Ortega, 2013. p. 35. Reproducido también en: http://lereseaumodiano.blogspot.com.es/2013_05_01_archive.html

²⁰ Vide supra Capítulo 10.2.

²¹ Cfr. *PB*, 62, 71 donde se refiere a la infancia como un “marécage” y las referencia al peligro de las zonas pantanosas en *AN* 45 y 64-65, como oposición a la vida tan ordenada como un parque a la francesa.

Mientras tanto, la investigación sobre este tema ha de centrarse necesariamente en los textos del escritor, por más que pueda existir la tentación de emular al periodista de *Véstiiaire de l'enfance*, que desde una emisora de radio lanza llamadas en la noche²²:

Perdu, quartier Pigalle, chienne blanche très basse sur pattes Collier noir. Bonne récompense. Hôtel Radio, 64, boulevard de Clichy. Perdu quartier Pigalle... (VE 52-53).

Y en esa noche, el aullido atenuado del perro modianesco vuelve a hacerse sentir en *L'herbe de nuits*, novela en la que ya en los primeros párrafos, en un viejo cuaderno de notas aparecen referencias a “chiens perdus” (HN 12) sacadas de los anuncios de los periódicos. Ese cuaderno de notas negro –y por tanto los perros que allí vagan– son para el provector narrador la constatación de que no ha soñado la época juvenil que constituye el núcleo del relato. Una constatación con la que comienza la novela, “Pourtant je n'ai pas rêvé”, que al iniciarse con la preposición “pourtant”, algo no muy frecuente, apela a toda su narrativa anterior.

La rememoración arranca en una “zona neutral”²³ cuyos edificios “ils vous donnaient l'impression de vous trouver en présence d'un chien empaillé, un chien qui avait été le vôtre et que vous aviez aimé de son vivant” (HN 13). Ese perro, al que el narrador quiso cuando estaba vivo, es un espejo de “un autre moi-même, un jumeau, [qui] était là dans les parages, sans avoir vieilli, et continuait à vivre dans les moindres détails, et jusqu'à la fin des temps, ce que j'avais vécu ici pendant une période très courte ” (HN 12). Un gemelo con el que se puede conectar porque “les dimanches, surtout en fin d'après-midi, et si vous êtes seul, ouvrent une brèche dans le temps” (HN 14). Como anota Javier Aparicio Maydeu, esta visión “desencadena en el narrador una ráfaga de sensaciones e imágenes que lo conducen a una terapéutica plenitud emocional, enmarcada siempre en la seductora confusión del narrador con el autor que no debería el lector perder nunca de vista si desea degustar el juego íntimo entre ficción y memoria que le propone siempre Modiano”²⁴. Pues bien, en nuestra lectura, ese juego íntimo abre, a través de la brecha en el tiempo, la conexión con el hermano. Ya que, recordemos, fue un domingo cuando el escritor supo de la muerte de Rudy; el domingo precedente había pasado “l'après-midi

²² En HN p. 12 y 42 y en PPDQ p. 70, los narradores/ escritores “envían” señales de morse, como no se le escapa a Javier Aparicio Maydeu. "Introducción y notas." *Patrick Modiano, La hierba de las noches, edición crítica*. Madrid: Cátedra, 2015. p. 137, n 63.

²³ Que es donde se está a salvo del tiempo y la historia, vide supra capítulo 7.2.2.

²⁴ Aparicio Maydeu op. cit. p. 100, n. 17.

avec lui ”; y no olvidaría “jamais son regard, ce dimanche-là” (UP 44). Y así, los domingos son el tiempo de la pérdida y de la ausencia de los personajes modianescos; un día que también marca el tiempo de la brecha que permite deslizarse en la eternidad²⁵.

El narrador de *L’herbe de nuits*, retomará la figura del perro cuando evoca un café de la place Monge en el que hay un caniche negro que asocia, dice, “au vers suivant: « Les griffes pointues d’un caniche frappant les dalles de la nuit»” (HN 23). Como es habitual en su obra, el narrador no precisa la autoría de la cita. Y en realidad no se trata exactamente de un verso, sino de una hermosa imagen poética tomada de “*Le Don*”, la traducción francesa de la versión inglesa que el propio Nabokov supervisó de Дар, la última novela que escribió en ruso. Al final del relato, el joven poeta Fiodor, camino de la casa en la que espera hacer el amor por primera vez con Zina, dice o piensa:

Et un jour nous nous rappellerons tout cela –les tilleuls, et l’ombre sur le mur, et les griffes pointues d’un caniche frappant les dalles de la nuit. Et l’étoile, l’étoile²⁶.

El pasaje de Nabokov en el que se inserta la referencia al caniche, que como ha analizado Couturier²⁷ gira sobre la sexualidad de una manera cómica, tiene también en Modiano una vertiente erótica, aunque de una manera soterrada, como es habitual en escritor tan púdico como él²⁸.

Además la frase “Les griffes pointues d’un caniche frappant les dalles de la nuit” remite a sendos pasajes de la obra de Modiano que ya hemos analizado. El del perro surgido del alma que acompaña al protagonista de *Accident Nocturne* en la contemplación del cielo límpido (AN 119) y el del “chien noir du chagrin” que con su pata señala las estrellas (DPSB 29-30)²⁹. Este motivo poético, que como hemos apuntado es una epifanía del deseo del narrador, se prolonga unas páginas después en la imagen de otro perro que

²⁵ Kim, op. cit. p. 83-86.

²⁶ Vladimir Nabokov/ Raymon Girard (trad.). *Le Don, Lolita, Prine*. Paris: Gallimard, 1991. p. 457.

²⁷ Maurice Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l’auteur*. Paris: Seuil, 1993. p. 163-167. En su estudio, Couturier también destaca la importancia de los animales y especialmente de los perros para el análisis de la intertextualidad en Nabokov, ibídem p. 155.

²⁸ Aunque no hay un estudio específico sobre el sexo en la obra de Modiano, se han ocupado de la cuestión Colin Nettelbeck. “*Jardinage dans les ruines: Modiano et l’espace littéraires français contemporain*.” Patrick Modiano. Ed. John E. Flower. Amsterdam, NLD: Editions Rodopi, 2007. Web.p. 26-28; Jacques Lecarme. “Variations Modiano (autour d’*Accident nocturne*).” *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Defaut, 2009. p. 34; Denis Cosnard. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010. p. 184; y Jacques Lecarme. “*Quatre versions de La place de l’étoile (1968-2008)*.” *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. 87-109. p. 99.

²⁹ Vide supra 11.4.8.

duerme sobre las baldosas de un hotel próximo a la rue Val-de-Grâce en el que se acostará con Dannie, por primera vez.

Un hôtel. La porte vitrée était ouverte et la lumière venait du couloir au milieu duquel un chien dormait, le menton appuyé contre le dallage³⁰. [...] Je ne sais pas qui, de nous deux, a entraîné l'autre. Dans le couloir, nous avons enjambé le chien sans le réveiller. [...] Plus tard, dans la nuit, j'ai senti qu'elle voulait me confier quelque chose, mais [...], après tout, les vraies rencontres sont celles de deux personnes qui ne savent rien l'une de l'autre, même la nuit, dans une chambre d'hôtel³¹. [...] Une horloge sonnait les quarts d'heure. Le chien a aboyé. De nouveau, j'avais l'impression d'être très loin de Paris. Il m'a même semblé entendre, juste avant que le jour se lève, un bruit de sabots qui s'éloignait. Saumur? (HN 35-36).

El perro y la luz del pasillo señalan el camino a la felicidad del encuentro con Danny. Luego, el perro con su aullido alerta de un peligro vago que viene dado por la asociación previa que hace el narrador de las cortinas y ventanas del hotel con la Ocupación. La referencia al ruido de los cascos de los caballos que se alejan³², como en tantos otros pasajes de Modiano, también simboliza aquí la pulsión de muerte³³ que ronda al joven narrador y precede a una velada alusión a Rudy: “Je n'avais noté ni le nom ni l'adresse sur le carnet noir [de l'hotel], comme on évite d'écrire les détails trop intimes de notre vie, de crainte qu'une fois fixés sur le papier ils ne nous appartiennent plus” (HN 36). Porque ese temor a que esos detalles “trop intimes”, desaparezcan es lo que ha impedido

³⁰ El subrayado es nuestro.

³¹ La frase es todo un homenaje a George Simenon. *Trois chambres à Manhattan*. Paris: Le Livre de Poche, 1997. No es el único tributo al escritor belga en esta novela. Así “Mes souvenirs du square de Choisy n'étaient pas des souvenirs d'hiver, mais de printemps ou d'été quand les feuillages des arbres contrastaient avec...” (HN 146) es un guiño a todo el ciclo de Maigret, donde siempre hay una referencia a las estaciones como reflejo del estado de ánimo del comisario. Sobre las estaciones y el tiempo en Modiano, a propósito de este pasaje, vide Aparicio Maydeu op. cit. p. 238, n.153. Por lo demás, es difícil no ver detrás del carácter comprensivo del comisario Langlais la bonhomía de Maigret, quien muy bien podría haber pronunciado la frase con la que aquel se despide del escritor ya adulto: “Il ne faut pas remuer le passé” (HN 151). Y unas páginas más adelante, después de confesar su afición a la lectura de novelas policíacas, el narrador se pregunta: “Est-ce que nous avons le droit de juger ceux que nous aimons ? Si nous les aimons, c'est bien pour quelque chose, et ce quelque chose nous défend de les juger. Non ?” (HN 159). Una reflexión que enlaza directamente con la divisa de Simenon: “Comprendre et ne pas juger”.

³² En la edición española se ha traducido, a nuestro juicio de manera no muy afortunada “sabots” por zuecos. Sin embargo, por la referencia a Saumur, sede de la École National d'Équitation y del Cadre noir, cuerpo de élite de la caballería francesa, debería haberse traducido por cascos de los caballos.

³³ Vide supra 11.4.1 “Un claquement lointain de sabots”.

a Modiano hablar de su hermano como explicaba de manera indirecta en su autobiografía, al asegurar que aparte de la muerte de Rudy nada de lo que allí escribe le afecta profundamente³⁴. Una cuestión a la que también aludía con el comentario sobre Nabokov al que nos referimos al comienzo del capítulo. Y un sentimiento que, *mutatis mutandi*, también experimentó César Simón cuando, a la muerte de Juan Gil-Albert, decide no decir ni escribir nada, porque “ciertas experiencias se preservan y ocultan para que no las utilicemos y no las *normalicemos*”, para añadir: “Ahí permanecerán, repercutiendo profundas pero en silencio”³⁵.

Esa presencia solapada de Rudy la podemos percibir igualmente en la referencia al quartier del Val-de Grâce, donde se encuentra el hotel. Un barrio que aparece también en el pasaje final de las dos versiones de *Éphéméride*,³⁶ en el que podemos oír el silencio del hermano muerto. *Éphéméride* constituye el germen de *Un pedigree*, de forma que todos los pasajes, a excepción del último, aunque en orden diferente se incorporaron a la autobiografía. Esta supresión, que sorprendentemente ha pasado inadvertida, no hace sino añadir misterio a un fragmento ya de por sí muy misterioso, como poéticamente subraya el autor, por lo que merece ser citado íntegramente y detenernos en su análisis.

Aujourd’hui, 26 mai 2001, au début de l’après-midi³⁷, je me suis rendu compte que cette mince pellicule de minces événements pouvait se déchirer et se diluer d’un instant à l’autre. Je marchais rue du Val-de-Grâce et rue Pierre-Nicole. Quartier calme des Feuillantines³⁸. On dirait que l’air y est léger et garde l’écho des années révolues.

« Le jardin était grand, profond, mystérieux »

J’avais perdu tous les minuscules points de repères de ma vie. Des lambeaux de souvenirs me traversaient qui n’étaient plus les miens, mais ceux d’inconnus et je

³⁴ “À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. J’écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n’était pas la mienne” (UP 44-45).

³⁵ César Simón, op. cit. p. 100.

³⁶ Patrick Modiano. *Éphéméride*. Paris: Gallimard / Le Monde, 2001. Esta primera versión está ilustrada con tres fotografías de Robert Doisneau y dos de Louis Stettner, tomadas entre 1944 y 1953. En la segunda versión, Modiano incorporó una decena de recuerdos más. Patrick Modiano. *Éphéméride [edición aumentada]*. Paris: Mercure de France, 2002. (E).

³⁷ Como ya se ha dicho, el domingo anterior a la muerte de Rudy, el futuro escritor había pasado “l’après-midi avec lui”. Por lo tanto “la fin de l’après-midi” marca el último momento que estuvieron juntos los dos hermanos.

³⁸ Obsérvese cómo, sutilmente, Modiano desplaza aquí el nombre del quartier de Val-de-Grâce a Feuillantines, topónimo sobre el que, como vamos a ver, va a acumular todo un palimpsesto literario para esconder su evocación personal

ne pouvais pas leur donner une forme précise. Il me semblait que j'avais habité par ici dans une vie antérieure. J'y avais laissé quelqu'un³⁹ (E 38).

Una vez más, Modiano evita nombrar al autor del verso que cita, pero en esta ocasión, a diferencia del “verso” de Nabokov, la autoría no tiene ningún misterio, pues se trata del poema de Victor Hugo “*Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813*”. Aquí, el poeta evoca con nostalgia un momento clave de su infancia y lo que para él representaba el jardín del antiguo convento de Feuillantines, junto al que estaba la casa donde vivía en esa fecha, con su madre y sus hermanos⁴⁰. El autor de *Les rayons et les ombres*, recopilación a la que pertenece este poema, tenía entonces once años, es decir la edad en la que finaliza, con la muerte de Rudy, la infancia de Modiano. Les Feuillantines es para Hugo un lugar idílico ligado a los recuerdos de infancia del escritor⁴¹, al que también le dedica el capítulo séptimo de sus memorias. En ellas dirá de “ce paradis” que “ce n'était pas un jardin, c'était un parc, un bois, une campagne [...] une forêt vierge d'enfant.”⁴² También, que lo importante de este bello jardín era lo que allí no había, “c'était ce qu'y mettait leur imagination d'homme à se créer des chimères et de féeries”⁴³. Y en *Les Contemplations*, Hugo evocará ese lugar mágico en otro poema en el que recuerda los juegos con sus hermanos, Abel y Eugène: *Aux Feuillantines*⁴⁴.

En consecuencia, no es aventurado deducir que Modiano ha sentido como suyas las vivencias y recuerdos de Hugo del jardín de Feuillantines. Vivencias en las que ve reflejadas las suyas propias en el jardín de la Rue du Docteur-Kurzenne y en el castillo

³⁹ El subrayado es nuestro.

⁴⁰ “[...] Le jardin était grand, profond, mystérieux, / Fermé par de hauts murs aux regards curieux, / Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que les paupières, / Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres; / Plein de bourdonnements et de confuses voix; / Au milieu, presque un champ, dans le fond, presque un bois [...]”. Victor Hugo. *Oeuvres poétiques*. 3 Vol. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964. v. 1, p. 1064.

⁴¹ Sobre los recuerdos de infancia de Hugo, vide Pedro Méndez/ Concepción Palacios. “Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: Fortune littéraire des expériences et souvenirs d'enfance.” *Thélème Revista Complutense de Estudios Franceses* 26 (2011) Print. artículo que nos ha servido de brújula en este profundo y misterioso jardín.

⁴² Victor Hugo. *Oeuvres complètes de Victor Hugo: Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie; Oeuvres de la première jeunesse*. 2 Vol. Paris: J. Hetzel & A. Quantin [puis] Société d'éditions littéraires et artistiques, 1885, 1926. p. 42. Consultable en Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb373094302>

⁴³ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁴ “Mes deux frères et moi, nous étions tout enfants./ Notre mère disait : « Jouez, mais je défends /Qu'on marche dans les fleurs et qu'on monte aux échelles. » /Abel était l'aîné, j'étais le plus petit. /Nous mangions notre pain de si bon appétit, / Que les femmes riaient quand nous passions près d'elles. [...]”, Hugo, *Oeuvres poétiques*, cit. v. 2, p, 692

en ruinas de Jouy-en-Josas, terrenos de juegos felices con Rudy evocados en *Rémise de peine*. Recuerdos felices, sí, pero también les Feuillantines simbolizan el espacio del vacío que supone para Hugo la muerte de Eugène, su hermano más próximo. A ese hermano, también escritor, dedicará Hugo el poema “À Eugène vicomte H. ”, publicado en *Les Voix intérieures* (1837).

[...]Doux et blond compagnon de toute mon enfance,
Oh ! dis-moi, maintenant, frère marqué d’avance
Pour un morne avenir,
Maintenant que la mort a rallumé ta flamme,
Maintenant que la mort a réveillé ton âme,
Tu dois te souvenir ! [...]

Tu dois te souvenir des vertes Feuillantines,
Et de la grande allée où nos voix enfantines,
Nos purs gazouillements,
Ont laissé dans les coins des murs, dans les fontaines,
Dans le nid des oiseaux et dans le creux des chênes,
Tant d’échos si charmants ! [...]⁴⁵

El manuscrito de este poema lo pergeñó Hugo sobre el envés de varios “faire part” de la muerte de su hermano⁴⁶. Lógicamente, en el haz debía figurar la fecha de la muerte de Eugène: 20 de febrero de 1837. Aunque en sus *Repères biographiques*, Modiano haya precisado la fecha de la muerte de Rudy⁴⁷, en su autobiografía la sitúa en febrero de 1957. Es decir, 120 años después de la muerte de Eugène. Como si el autor de *Dora Bruder* hubiera querido situar la muerte de su hermano bajo la advocación de Victor Hugo. De manera que todo el pasaje final de *Éphéméride*, constituiría una conmemoración (una efeméride inversa, otro juego de espejos⁴⁸) de la muerte de Rudy. Una conmemoración que secretamente justificaría el título y el sentido original de esta *plaque*, tanto más cuanto la edición ampliada –y su reimpresión tras la concesión del Nobel– pivotan sobre

⁴⁵ *Ibidem*, v. 1 p. 998-999.

⁴⁶ *Ibidem*, v 1, not. ^a p.998, p.1520.

⁴⁷ 29 de enero de 1957. Nadia Butaud. *Patrick Modiano*. Culturefrance Textuel INA, 2008. p. 125. Patrick Modiano. "Repères biographiques." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012) Print. p. 273.

⁴⁸ Como también lo es *DPSB*, tal como explicamos en el capítulo 11.

este fragmento, que se reproduce íntegramente en la contraportada y que, además, al no haber sido reincorporado a *Un pedigree*, singulariza la obra.

Para Modiano, la advocación de Hugo es ineludible. El autor de *Les Contemplations* no es solo el poeta más citado en su narrativa, sino el que Patoche siempre recitaba en la escuela cuando la maestra le pedía que leyera un poema.

Je lisais toujours le même, celui que nous savions par cœur, mon frère et moi :
Ô combien de marins, combien de capitaines⁴⁹... (RP 38).

Y aquí cuando el narrador dice “par coeur”, no está hablando sólo de la memorización, sino sobre todo del único corazón que aún late en ese sujeto desdoblado que es Patoche, Jean Patrick Modiano, según el Livret de Famille. Pero además, Victor Hugo, defensor de tantas causas justas, fue también un valedor de la causa animal desde su infancia, en la que salvó a un sapo de la maldad de sus compañeros, como casi con toda probabilidad le contarían a Rudy y a Patoche sus maestras de la escuela de Jouy-en-Josas. Hugo, que se hacía llamar “le bon samaritain des crapauds”, escribió el poema “*Le Crapaud*”,⁵⁰ una fábula en la que un viejo asno es apaleado por negarse a aplastar a un sapo con su carreta, demostrando su dignidad frente a la vileza de los hombres.

En *Dora Bruder* que, como muy bien ha definido Cima⁵¹, es un juego de espejos biográficos, Modiano confiesa su turbación ante un pasaje de *Les Misérables* que cita ampliamente. En él, Cosette y Jean Valjean en su huida de la policía aparecen en un “quartier dont Hugo a inventé la topographie et les noms de rues” (DB 51-52) y se refugian en un jardín y un convento que, “Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder” (DB52). Y tras hacer suya una reflexión de Hugo (“nous n’avons pu passer devant cette maison extraordinaire, inconnue, obscure, sans y entrer et sans y faire entrer

⁴⁹ Se trata del poema de Victor Hugo, “Oceano Nox”, *Oeuvres poétiques*, cit. v. 1, p, 1116-1117.

⁵⁰ Victor Hugo. *La légende des siècles*. Ed illustrée ed. Paris: Garnier Frères, 1964. p. 708-712. En un primer momento el poema se tituló “Le Bon Samaritain”. Tristan Corbière, también citado por Modiano en *L’herbe de nuits*, también escribió un poema con el mismo título en “Les Amours jaunes”, vide Charles Cros/ Tristan Corbière. *Oeuvres complètes*. Eds. Louis Forestier/ Pierre-Olivier Walzer. Paris: Gallimard, 1970. p. 735 y una interesante nota en p. 1284 sobre la relación de ambos poemas y también sobre la figura del sapo en otros poetas como Guillaume Apollinaire.

⁵¹ Denise Cima. *Dora Bruder, Jeux de miroirs biographiques*. Paris: Ellipses, 2003.

les esprits qui nous accompagnent ⁵²[...]”), proclama Modiano “je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers”, porque la tensión obsesiva del oficio de escribir puede “provoquer à la longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l’écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance »” (DB 52-53).

La lectura cruzada de estos textos nos permiten pues concluir que si en el pasaje de *Les Misérables* hay una videncia del espíritu de Dora Bruder en su interiorización por Modiano, en el pasaje de *Éphéméride* el espacio de les Feuillantines, con todas las referencias poéticas y biográficas hugolianas, en su lectura por Modiano, anticipa la felicidad de los juegos compartidos con el hermano y el dolor por una muerte que se cebará ciento veinte años después en su propio hermano. De manera que, a través de esos corredores del tiempo y de la escritura, que es lo único tangible para Modiano⁵³, Rudy, ese espíritu que siempre le acompaña, circula siempre por los parajes del quartier de Val-de-Grace junto a un perro que también “frappe les dalles de la nuit”.



La figura de otro perro recorre las páginas del capítulo siguiente de *L'herbe de nuits*. La acción se desarrolla en el campo. Concretamente en Feuilleuse, una aldea del departamento de Eure-et-Loir, que fonéticamente está próxima a Feuillantines. A su vez Feuilleuse guarda una relación de paronimia con Feuilletter, voz que tiene una segunda acepción (préparer et pétrir de la pâte de telle façon qu'elle lève à la cuisson en se séparant

⁵² Vide supra capítulo 9: “Ces ombres, elles vous accompagneront jusqu'à la fin, ou plutôt c'est vous qui ne cesserez de les accompagner”, Patrick Modiano, “Les fantômes de Michel Audiard,” *Le Monde* 23/06/1978.

⁵³ Maryline Heck, “Modiano: “Seule l'écriture est tangible”,” *Le Magazine Littéraire* (nº 490) Octobre 2009.

en feuilles très minces) fonética y semánticamente muy próxima a la segunda acepción de Feuillantines (sorte de pâtisserie feuilletée). Así, podemos leer en Proust: “le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursouflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson » ...”⁵⁴. Recordemos cómo Modiano conoce y le da la vuelta a la imagen de Barthes sobre el *millefeuilles* proustiano⁵⁵ para resaltar aquí, en el análisis de este capítulo de *L'herbe de nuits*, que la elección de la aldea de Feuilleuse es por su parte una confesión encubierta de las amplias capas de intertextualidad y de hipertextualidad de este capítulo en particular y en general de toda esta novela. Así por ejemplo, por no salirnos de la toponimia, Modiano nombra otras dos aldeas Maillebois y Dampierre-sur-Blévy, que duermen sin borrarse en la memoria del narrador (HN 51) y que, como ha señalado Aparicio Maydeu, remiten a la biografía de Perec⁵⁶. Como remite al universo de Perec, nos permitimos añadir, el curioso apellido de la propietaria de la casa M^{me} Dorme, que evoca a su libro *Un homme qui dort*⁵⁷ y que es inevitable asociar con los sueños de su *Boutique obscure*⁵⁸ y especialmente el *rêve* 37, en el que visita el pabellón infantil de Dampierre.

Le chien marcherait lentement vers moi, le long de l'allée. J'avais souvent pensé qu'à part nous il était le seul habitant de la maison et, même, son propriétaire. Chaque fois que nous rentrions à Paris, je disais à Dannie : « Il faudrait l'emmener avec nous, ce chien. » Il se postait devant la voiture grise pour assister à notre départ. Et puis, quand nous étions montés dans la voiture et que les portières avaient claqué, il se dirigeait vers la cabane qui servait de réserve à bois et où il avait l'habitude de dormir en notre absence. (HN 46)

En ese refugio el perro, como el dogo en la Villa Triste de Meinthe, refuerza simbólicamente la seguridad del hogar familiar idealizado por el joven narrador, que una vez más, como es habitual en las novelas de Modiano, carece de él⁵⁹ y que queda

⁵⁴ Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. 1 Vol. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982. *Du côté de chez Swann*, 1913, p. 50.

⁵⁵ Vide supra capítulo 3.

⁵⁶ Op cit. p.146, not. 76.

⁵⁷ Georges Perec. *Un homme qui dort*. Paris: Gallimard, folio, 1990.

⁵⁸ Georges Perec. *La boutique obscure*. Paris: Gallimard, 2010.

⁵⁹ “(J’)avais l’habitude de vivre sans le moindre sentiment de légitimité, un sentiment qu’éprouvent ceux qui ont eu de bons et honnêtes parents et appartiennent à un milieu social bien précis” (HN 50). “À cette époque-là, je n’étais pas sûr de mon identité (...) Encore aujourd’hui, je doute que mon extrait

representado en la imagen del animal a los pies de la pareja sentada en el sofá frente a la chimenea.

Un soir, nous avons allumé un feu de bois et nous étions assis sur le grand canapé devant la cheminée, le chien couché à nos pieds, et elle m'a dit qu'elle regrettait d'avoir emprunté la voiture grise à Paul Chastagnier. Et elle a même ajouté qu'elle ne voulait plus rien avoir à faire avec ces « toquards » (HN 47).

Y lógicamente también el perro ejerce el papel de defensor de ese hogar frente a los peligros exteriores.

Un après-midi, nous revenions d'une promenade [...] et le chien marchait devant nous, sous un soleil d'automne. À peine avions-nous refermé sur nous la porte de la maison que nous avons entendu un bruit de moteur. [...]Un coup de sonnette. Puis deux. Puis trois. En bas, le chien a aboyé. Dannie était figée et, d'une main, serrait le rideau. Une voix d'homme : « Il y a quelqu'un ? Il y a quelqu'un ? Vous m'entendez ? [...]Le chien aboyait de plus en plus fort. [...]Pas d'autres coups de sonnette. Le chien s'était tu (HN 48-49).

Por lo demás, el perro se baña en los estanques, acompaña a la pareja en sus paseos, también de compras al pueblo, pero sobre todo les guía “comme un chien truffier” (HN 53) hacia las ruinas de un antiguo castillo que sueñan con rehabilitar, tal vez porque, imagina el narrador, el lugar había pertenecido hace muchos años a los ancestros de Dannie, los señores de la Barberie. De manera que el perro es de nuevo aquí un psicopompo en la ensoñación del narrador que proyecta sobre su amiga el modelo del bastardo y el niño perdido propio de los cuentos de hadas⁶⁰. Y el perro será también, una vez más, como el que recorría las sombras del quartier des Feuillantines, la encarnación de la pérdida que aquí se une a la suerte de un manuscrito olvidado.

J'ai oublié à La Barberie une centaine de pages d'un manuscrit que j'écrivais d'après les notes prises dans mon carnet noir. Ou plutôt, j'avais laissé le manuscrit dans le salon où je travaillais, pensant que nous reviendrions la semaine suivante.

d'acte de naissance soit exact et j'attendrai jusqu'à la fin que l'on me donne la fiche qui a été perdue et où étaient inscrits mon vrai nom, ma vraie date de naissance, et les noms et prénoms de mes vrais parents que je n'aurai jamais connus” (HN 118). “Je n'avais à cette époque aucun droit ni aucune légitimité. Pas de famille ni de milieu social bien défini. Je flottais dans l'air de Paris” (HN 129).

⁶⁰ Vide supra capítulo 6.

Mais nous n'avons jamais pu revenir, si bien que nous avons abandonné là-bas pour toujours le chien et le manuscrit (HN 54).

Ante la imposibilidad de recobrar el manuscrito, Dannie le propone al escritor en ciernes que busque en una librería de lance una de esas viejas novelas que tuvo escasos lectores, que la copie sin más y que diga que es el autor (HN 176). Aparicio Maydeu⁶¹ relaciona la ocurrencia con la copia de listas y otros textos, con la autoironía⁶² y con el robo de libros y falsificación de dedicatorias que practicó Modiano para sobrevivir cuando era joven⁶³. Por nuestra parte, creemos que además el pasaje es una alusión, también autoirónica, a las capas de transtextualidad de la que se nutre su obra y especialmente esta novela, densa en referencias más o menos solapadas a otros autores, como va desvelando el propio Aparicio Maydeu en la edición crítica. Y es que bajo este tupido palimpsesto se encuentran trazos de Victor Hugo, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Charles Cros, Tristan Corbière, Georges Franju, Jacques Audiberti, Georges Simenon, Blaise Cendrars, Vladimir Nabokov, Georges Perec... y sobre todo Nicolas Restif de La Bretonne⁶⁴. Un Restif de La Bretonne al que, además, cabe el honor, como explica Desblache⁶⁵, de introducir al animal en la novela filosófica francesa no solo figurativamente sino también conceptualmente, haciéndole titular de derechos, en un momento revolucionario en que lo seres entonces considerados marginales como las mujeres y los no humanos merecían poca consideración.

Entre las capas de este *millefeuilles*, nos quedaremos con una. De textura muy fina, sí, pero particularmente relevante para nuestra investigación. Es un pasaje en el que la pareja protagonista de *L'herbe de nuits* deambula a altas horas de la noche por París. El joven le lanza a Dannie una ironía a propósito de unas cartas que su amiga espera en la lista de correos. Pero cuando ella, con una voz ronca que no le conocía y un tono de gran

⁶¹ Op. cit. p. 261 not. 169, en relación con 141y 146.

⁶² Ya utilizada en *Vestiaire de l'enfance*: "J'ai acheté un lot de vieux romans d'aventures français en solde à la librairie de l'immeuble Edward's Stores et j'en recopie des chapitres entiers. Ainsi ai-je réalisé ce rêve : ne plus écrire, mais recopier" (VE 71)

⁶³ Vide supra capítulo 7.2.

⁶⁴ Sobre la relación con Restif de La Bretonne, además de Aparicio Maydeu, op. cit. p.120, n. 41, 42, cfr. Françoise Le Borgne. "Patrick Modiano et Rétif de La Bretonne : Le palimpseste des Nuits." *Etudes rétiviennes Revue de la Société Rétif de La Bretonne, Société Rétif de La Bretonne, 2012, pp.*: 203-215. Print. El apellido Restif se escribe también Rétif.

⁶⁵ Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011. p. 75-76. Desblache cita al respecto la declaración de igualdad con la que comienza el segundo capítulo de su obra *La Découverte australe* (1781), consultable en Gallica:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k299183.r=Restif%20de%20La%20Bretonne%20La%20decouvert%20Oaustral?rk=21459;2>

sinceridad, le dice que quien suele escribirle es su hermano, él se arrepiente de haber dudado de la existencia de ese hermano y se odia a sí mismo por ello (*HN* 122). Han atravesado el jardín des Tuileries, cae un chaparrón y ella le empuja hacia los soportales de la rue de Castiglione.

À cette heure-là, le quartier était désert et le bruit de nos pas résonnait sous les arcades. Il régnait autour de nous un tel silence qu'il ne pouvait plus être troublé par le passage d'une voiture mais par le claquement des sabots d'un cheval de fiacre. Je ne sais pas si j'ai pensé cela sur le moment ou si l'idée me vient aujourd'hui en écrivant ces lignes. Nous étions perdus dans le Paris nocturne de Charles Cros et de son chien Satin, de Tristan Corbière, et même de Jeanne Duval (*HN* 123).

Lógicamente, en una investigación dedicada a la representación animal, la capa de este párrafo tan *palimpsestuoso*, que más interés nos suscita es la referencia a Charles Cros y a su perro Satin. ¿Quién era ese perro y por qué Modiano lo introduce aquí suavemente, de manera que su presencia apenas se nota entre las alusiones a Corbière y a la amante de Baudelaire. Tres elementos nos permiten inferir que una vez más nos encontramos con una alusión velada a Rudy.

- (i) Al detectar que su amiga es sincera cuando habla de su hermano, el joven experimenta una sensación de auto-odio por dudar de ella, que cabe interpretar como la transferencia de un sentimiento de culpa respecto al propio hermano del narrador.
- (ii) La referencia al jardín de Tuileries, territorio de los juegos con Rudy y la lluvia, que tantas veces es una metáfora de la tristeza cuando no del llanto.
- (iii) La oposición entre el silencio y un ruido de cascos del caballo de un coche de punto. Un ruido poco menos que imposible en el París de los años sesenta del siglo XX, pero que, como hemos dicho, en Modiano siempre alude a la muerte en general y particularmente a la de su hermano.

A este contexto hay que añadir la anécdota literaria en torno a Cros y al perro Satin que Modiano deja sutilmente en elipsis. Y es que según la leyenda, a finales del verano de 1885, Charles Cros tenía, en copropiedad con Villiers de l'Isle-Adam, un miserable fox

bastardo, llamado Satin, que los dos poetas se turnaban semanalmente en su disfrute y que sospechaban servía de receptáculo al alma de Baudelaire⁶⁶.

Modiano debía conocer esta leyenda literaria desde muy joven, puesto que, según ha confesado⁶⁷, Charles Cros fue uno de los poetas que le ayudaron a vivir durante su adolescencia. Por lo tanto, podemos inferir que la idea poética de la figura del perro encarnando almas errantes, como los amigos muertos de Jansen en *Chien de Printemps* o el perro como hermano del alma en *Accident Nocturne*⁶⁸, tiene su origen en la leyenda de un poeta que cree que su perro lleva el alma de otro poeta muerto.

En la vida, para Modiano, “ce n’est pas l’avenir qui compte, c’est le passé” (*RBO* 149). Al conjunto de su obra, Burgelin le pondría el título de la película de Pascale Ferran *Petits arrangements avec les morts*, ya que sus formas de fabular serían una manera de no hacer morir algo o alguien⁶⁹. De manera que escribir sería un trabajo de exhumación que se movería vertiginosamente entre la voluntad de abrir y la de mantener cerradas las criptas⁷⁰. Burgelin no dice cuáles, se mantiene prudente al respecto pero termina preguntándose “La cripte de Rudy? D’autres tombes?”

Tampoco caeremos nosotros en la tentación de intentar abrirla, pero como lectores atentos de su obra, sí estamos legitimados para intentar descifrar un criptograma que al respecto desliza el propio escritor, de manera que antes de finalizar este capítulo retomaremos la cuestión que planteamos a propósito de la lista de garajes de *Remise de peine*⁷¹. Nos preguntábamos entonces si el nombre del garaje “Auto-Remise”, que aparece en antepenúltimo lugar por delante del garaje “Lancien Frère”, no sería un auto-perdón que se otorga el narrador? Y en tal caso ¿de qué y por qué?

⁶⁶ Cros/ Corbière. p. 16 [Chronologie Charles Cros]. Sobre esta cuestión cfr. Agustí Bartra. *¿Para qué sirve la poesía?* México DF: Siglo XXI, 1999. p.217.

⁶⁷ Rédaction Le Monde, "Keskili? Patrick Modiano," *Le Monde* 3/5/2013.

⁶⁸ Vide supra capítulos 9 y 10 respectivamente.

⁶⁹ Claude Burgelin. "'Memory Lanes' Ruelles et carrefours de la mémoire dans l'oeuvre de Patrick Modiano." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010. p. 145.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Vide supra capítulo 11.4.5.

En relación al conjunto de su obra, Roux⁷² y Laurent⁷³ han puesto de relieve que una parte de los remordimientos de Modiano serían por las faltas del padre⁷⁴. Laurent además se pregunta si también le atenaza el remordimiento de vivir mientras el hermano pequeño está muerto⁷⁵. Parrochia por su parte ha señalado que, para Modiano, quien está en el mundo es cómplice de la totalidad de lo real, por lo que siempre hay cuentas que pagar y sólo se pueden obtener momentos de respiro y más raramente una “remise de peine”⁷⁶.

Por nuestra parte sólo podemos poner de relieve que en esa misma lista de garajes de *Remise de peine*, Modiano desliza un garaje llamado “Diak”, e inmediatamente antes de “Auto-Remise” y “Lancien Frère”, otro nombre de garaje, “Duvivier (R) S.A.R.L” que nos permiten completar la lectura de este criptograma:

- i) Diak, anagrama de caïd, que en Al-Andalus y el norte de África era el gobernador juez.
- ii) Duvivier, es decir “du vivier”, del vivero, del lugar de crianza.
- iii) (R) por Rudy.
- iv) S.A.R.L, siglas de Société à responsabilité limitée.
- v) “Auto-Remise”, obviamente auto perdón.
- vi) “Lancien Frère”, igualmente obvio, l’ancien frère.

De manera que de este fragmento de la lista de garajes podría inferirse una doble lectura. Por un lado, la sentencia de un juez que dictamina que los encargados de la crianza de Rudy tienen cierta responsabilidad en su muerte, lo que vendría a corroborar la hipótesis del profesor Lecarme según la cual los padres “laissent mourir le fils cadet, Rudy, dans une étrange distraction”⁷⁷.

Y por otro lado, la lectura del criptograma proclama *soto voce* que el antiguo hermano debe auto-perdonarse. Ese auto-perdón, ya lo hemos visto, se limita, en principio, a una reducción de condena. A la evocación de los recuerdos felices de “mon frère et moi”, del

⁷² Op. cit. p. 266-267, 273-275 y 290.

⁷³ Op. cit. p. 58.

⁷⁴ Aparicio Maydeu atribuye también las referencias a la culpa a su vida personal durante la juventud y a la influencia de Kafka. Op. cit. p. 40, not. 32 y p. 167, not. 96

⁷⁵ Laurent op. cit. p. 59.

⁷⁶ Daniel Parrochia. *Ontologie fantôme: essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*. La Versanne: Encre Marine, 1996. p. 26.

⁷⁷ Lecarme. p. 42. Vide supra capítulo 10.2.

sujeto desdoblado que formaron Rudy y Patoche, en el relato *Remise de peine*. Pero no solo. Porque Rudy, ese espíritu que siempre le acompaña, pulula, como hemos demostrado, a través de la densa malla de relaciones intertextuales con la que Patrick Modiano ha urdido el palimpsesto de su obra. En esa compleja red, la figura del perro, también creemos haberlo demostrado, es un guía cuando no directamente un portador del alma del “petit frère”. Y la elección de la figura del perro para encarnar a un ser ante el que se siente culpable por haberle sobrevivido sería tanto más pertinente por cuanto, como ha explicado Desblache con carácter general, “les bêtes littéraires reflètent donc souvent un manque relationnel, qui plus est, un manque dont nous sommes responsables et au sujet duquel nous nous sentons coupables”⁷⁸.



Foto Georges Kelaiditis

⁷⁸ Desblache, op. cit. p. 31.

Capítulo 13. Le chien qui pense, la bête qui sent: aproximación a la filosofía y la poesía de la animalidad en P.M.

Cette brume insensée où s'agitent des ombres,/ comment pourrais-je l'éclaircir? /
cette brume insensée où s'agitent des ombres, / —est-ce donc là mon avenir?
Raymond Queneau¹

A pesar de que el narrador de *Accident nocturne* diga de sí mismo “je ne m'étais jamais senti une tête philosophique” (AN 30), no podemos concluir nuestro estudio sin intentar acercarnos al sentido de la animalidad en Modiano, preguntándonos sobre las preocupaciones filosóficas que subyacen en la utilización de la figura del perro en su obra.

Con una modesta nota a pie de página, Christine Jérusalem² ha tenido el espléndido acierto de señalar que Patrick Modiano “actualise”³ en sus novelas el pensamiento filosófico de Elisabeth de Fontenay. En efecto, en las novelas de Patrick Modiano, pueden detectarse las tres preocupaciones a las que responden las inquietudes filosóficas de la autora de *Le silence de bêtes*⁴. Esas tres preocupaciones —“a priori du cœur et de l'entendement” para Fontenay— son, por un lado, una particular ternura por los animales. Por otro, aunque pueda parecer paradójico, o ser tomado por algunos como una analogía hiriente, advierte Fontenay, la memoria de la aniquilación de millones de hombres, de mujeres y de niños. Y, por encima de todo ello, “une réelle impuissance à définir un quelconque propre de l'homme”⁵.

Para Fontenay, no querer y no respetar a los animales no conduce necesariamente a la misantropía, al racismo y a la barbarie. Pero “les pratiques d'élevage et de mise à mort industrielles des bêtes peuvent rappeler les camps de concentration et même d'extermination, mais à une seule condition: que l'on ait préalablement reconnu un caractère de singularité à la destruction des Juifs d'Europe, ce qui donne pour tâche de

¹ Raymond Queneau. *Chêne et chien*. Gallimard (Poésie), 2015. p.58.

² Christine Jérusalem. "L'éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, Portrait of the Artist as a young Dog." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Paris: Cécile Defaut, 2009. p. 95.

³ El verbo “actualiser” debe entenderse en el sentido filosófico de paso de la potencia al acto, Louis-Marie Morfaux. *Vocabulaire de la philosophie et de sciences humaines*. Paris: Armand Colin, 1999. p. 10.

⁴ Elisabeth de Fontenay. *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard, 1998. Recuérdese que el título de *Dieu prend-il soins des bœufs ?*, coincide con el del capítulo VIII-1 del estudio de Fontenay.

⁵ Op. cit. p. 14.

transformer l'expression figée 'comme des brebis à l'abattoir' en une métaphore⁶ vive. Car ce n'est pas faire preuve de manquement à l'humain que de conduire une critique de la métaphysique humaniste, subjectiviste et prédatrice⁷. Una metafísica depredadora, cuyo paradigma sería Descartes y su consideración del animal como máquina. A esta crítica, la filósofa dedica un millar de páginas, en un monumental recorrido por la cuestión de la animalidad, a través de la historia de la filosofía desde los presocráticos a Derrida.

Obviamente, Modiano no expresa la impotencia para definir lo propio del hombre, mediante un discurso filosófico diferenciado, sino a través del propio relato. Porque como explica el psicoanalista Pontalis⁸, la pesquisa que se desarrolla en las novelas es más que una investigación: es una búsqueda, un acoso de lo inaprensible, que empuja a una confrontación cada vez más cercana, y también más dolorosa, con lo desconocido.

El radical íncipit de *Rue de boutiques obscures* –“Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire” – es tal vez el paradigma de su concepción del ser humano, que reiterará en Dora Bruder “Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues”. Ese paradigma tiene su continuidad en la fábula del hombre de las playas.

Ainsi, Hutte me citait-il en exemple un individu qu'il appelait l' «homme des plages ». Cet homme des plages avait passé quarante ans de sa vie sur des plages ou au bord de piscines, à deviser aimablement avec des estivants et de riches oisifs. Dans les coins et à l'arrière-plan de milliers de photos de vacances, il figure en maillot de bain au milieu de groupes joyeux mais personne ne pourrait dire son nom et pourquoi il se trouve là. Et personne ne remarqua qu'un jour il avait disparu des photographies. Je n'osais pas dire à Hutte mais j'ai cru que l' «homme des plages » c'était moi. (...) Hutte répétait qu'au fond, nous sommes tous des «hommes des plages » et que « le sable –je cite ses propres termes – ne garde que quelques secondes l'empreinte de nos pas » (*RBO* 60).

De manera que la pregunta fundamental en Modiano es la pregunta clásica de la filosofía: “Qui suis-je?” (*RBO* 89). Porque, a partir de su segunda novela, la pregunta ya no es ¿cómo ser judío ?, como había sido en *La place de l'étoile*, sino cada vez más la cuestión

⁶ Metáfora, como hemos visto, recurrente en la obra de Modiano y cuya lectura a la inversa desarrolla en una de sus conferencias el personaje de Elisabeth Costello en la “protonovela” de J. M. Coetzee. *Elisabeth Costello*. Barcelona: Mondadori, 2004.

⁷ Fontenay, ibídem.

⁸ Jean-Bertrand Pontalis. *Frère du précédent*. Paris: Gallimard folio, 2006. p. 125.

ontológica, “ ser o no ser ”⁹, que conduce a un sentimiento de vacío, que ha estudiado Parrochia¹⁰ y que ilustra muy bien el éxipit de *Voyage de nocés*.

Un soir, elle était retournée elle aussi dans ce quartier et, pour la première fois, elle avait éprouvé un sentiment de vide.

Peu important les circonstances et le décor. Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s’en débarrasser. Moi non plus. (VN 158)

Añadiremos al respecto dos ejemplos –novelesco uno, periodístico el otro– en los que de manera atenuada también está presente la figura animal alrededor de ese vacío existencial:

- (i) Dans ce dédale de rues et de boulevards, nous nous étions rencontrés un jour, Denise Coudreuse et moi. Itinéraires qui se croisent, parmi ceux que suivent des milliers et de milliers de gens à travers Paris, comme mille et mille petites boules d’un gigantesque billard électrique, qui se cognent parfois l’une à l’autre. Et de cela, il ne restait rien, pas même la traînée lumineuse qui fait le passage d’une luciole (RBO 125).
- (ii) Serge Klarsfeld (...) a rassemblé dans le *Mémorial des enfants* 1500 photos. (...) Des photos de famille. Le dimanche, à la campagne, avec le grand frère, la petite sœur, le chien. Des photos de jeunes filles. (...) Des sourires et de visages confiants dont l’anéantissement nous fera éprouver jusqu’à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus nous sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l’innocence¹¹.

Esa terrible sensación de vacío es omnipresente: “De tout ce que j’ai pu éprouver au cours des années où j’écrivais mes livres à Paris, cette impression d’absence et de vide est la plus forte” (VE 101). Tiene su origen en la infancia del escritor y, lo hemos visto, está íntimamente unida con el abandono de los padres, el atropello de su perra y la muerte de

⁹ Colin W. Nettelbeck/Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986. p. 25-26, 36. Sobre esta cuestión cfr. Baptiste Roux. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 284-311.

¹⁰ Daniel Parrochia. *Ontologie fantôme: essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*. La Versanne: Encre Marine, 1996. p.49-59.

¹¹ Patrick Modiano. "Avec Klarsfeld, contre l'oubli." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012, Libération 2/11/1994)

su hermano: “J’ai éprouvé une impression de vide qui m’était familière depuis mon enfance, depuis que j’avais compris que les gens et les choses vous quittent ou disparaissent un jour” (LF 158).

En este contexto, no es de extrañar que Roux haya definido a Modiano como “romancier du vide”¹². Para Blanckeman¹³ la visión del escritor sobre el ser en el mundo está influenciada por la fenomenología: en la crítica anticartesiana de la razón como fundadora del sujeto (Husserl); en la dinámica de las impresiones como medida de la consciencia (Merleau-Ponty); en la experiencia de la náusea como reveladora de la crisis existencial (Sartre); y en la meditación poética alrededor de los elementos sensibles (Bachelard). Sin embargo, aun admitiendo que estos cuatro modelos filosóficos estarían de alguna manera presentes en el conjunto de su narrativa, en especial Bachelard¹⁴, que es el más literario, pensamos, tras la lectura de la obra de Fontenay, que, en concreto, el motivo del perro en Modiano se corresponde más con el planteamiento de la animalidad en Platón, con las reflexiones de Rousseau y con la visión de Bataille.

En efecto, la metemempsicosis¹⁵ platónica es una constante entre los personajes de Modiano, empezando por el yo narrador: “Je n’avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J’étais sûr, par exemple, d’avoir vécu dans le Paris de l’Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu’aucun livre d’histoire ne mentionne” (LF 96). La hemos visto también en todos los desdoblamientos de *Chien de printemps*, en el otro Jansen muerto en el campo de Fossoli, o en el perro fantasma sobre el que se proyectan las almas de “mon frère et moi” y en la lucubración de que una ha sustituido a la otra (CP 128- 129). Pero sobre todo, la metemempsicosis platónica se incorpora a la narración en *Accident nocturne*, donde el perro de la infancia tiene el alma del hermano muerto (AN 123-124) y el loro, la memoria del escritor. La historia del perro Satin, portador del alma de Baudelaire, es otro ejemplo claro de metemempsicosis y verosímilmente, por su carácter literario y la época juvenil en que Modiano leyó a Charles Cros y a Tristan Corbière, supuso su acercamiento a este concepto antes de cualquier lectura filosófica. Porque además, más allá de la anécdota del perro Satin, Cros recurre al concepto de

¹² Op. cit. p.318.

¹³ Bruno Blanckeman. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009. p. 160.

¹⁴ Vide supra capítulo 11.4.8 Le ciel limpide.

¹⁵ Fontenay, op. cit. 87, siguiendo P.-M Schuhl (1954), prefiere este término al de metemempsicosis porque es a través (meta) de los cuerpos (*sôma, somata*) como circula una misma alma.

metempsicosis en un poema;¹⁶ y Corbière, en su poemario “*Les Amours jaunes*”, lo aplica en la composición de un hermoso soneto,¹⁷ dedicado a un perro con el que aspira a intercambiar su cuerpo.

En Platón no hay animales, solo hay almas, porque la división conceptual, expone Fontenay¹⁸, se opera entre vivos y no vivos, de manera que las bestias pueden ser hombres y recíprocamente los hombres ser bestias, en virtud de una continuidad psíquica del animal y del humano. Esta continuidad psíquica está presente en muchos pasajes de la obra de Modiano. Oswald, el perro de la protagonista de *Villa Triste*, pertenece a una raza de dogos alemanes, aquejados de melancolía, al punto de que algunos se suicidan (VT 34). Como se suicida también el chow-chow de la madre de Modiano con el que se identifica el autor (UP 11). Raymond, el perro de *Un cirque passe*, tiene, como Oswald, nombre humano. Con sus lamidos, Mektoub tiene capacidad para tranquilizar a una niña aterrada por los bombardeos (LF 153-154). Un escritor, Queneau, se incorpora al relato de Modiano como miembro honorario de la república de los perros (L21M 32). Por supuesto, un labrador antropomórfico como Choura no solo se enamora, sino que, además, habla, lee y escribe. Pero también puede haber humanos, como Monsieur Cabaud, que tengan perros entre sus ancestros (CRS 18). Y dado que los perros tienen alma, necesitan cementerios como el de Asnières (UP 108) porque, cuando, de niño, el narrador de *Accident nocturne*, no sabía dónde enterrar a su perro, comprendió “qu’un homme sans paysage est bien démuní” (AN 140).

La teoría de la transmigración, supone también, como explica Fontenay¹⁹, que un cuerpo mantiene siempre una relación de simbolización recíproca con un alma, ya que la encarnación del alma, o si se prefiere su animalización, constituye su significante. Pero

¹⁶ “Revolte”, Charles Cros/Tristan Corbière. *Oeuvres complètes*. Eds. Louis Forestier/Pierre-Olivier Walzer. Paris: Gallimard, 1970. p.127.

¹⁷ “Sonnet à Sir Bob”, que lleva este epígrafe: “*Chien de femme légère, braque/ anglais pur sang*”. Y que dice así: “Beau chien, quand je te vois caresser ta maîtresse,/Je grogne malgré moi - pourquoi ? - Tu n'en sais rien.../- Ah, c'est que moi - vois-tu - jamais je ne caresse./ Je n'ai pas de maîtresse, et... ne suis pas beau chien./ - Bob ! Bob ! - Oh ! le fier nom à hurler d'allégresse !.../ Si je m'appelais Bob... Elle dit Bob si bien !.../Mais moi je ne suis pas pur sang. - Par maladresse./ On m'a fait braque aussi... mâtiné de chrétien./- Ô Bob ! nous changerons, à la métempsycose : /Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ;/ Toi ma peau, moi ton poil - avec puces ou non.../ Et je serai sir Bob - Son seul amour fidèle !/Je mordrai les roquets, elle me mordrait, Elle !.../ Et j'aurai le collier portant Son petit nom”. OC, cit. p. 719. Corbière, gran amante de los perros, también le dedicó un poema a su perro Pope, al que califica de “gentleman dog”, ibídem p. 763. La edición anotada de sus obras completas recoge asimismo divertidas anécdotas del poeta con sus perros, ibídem, p. 1299.

¹⁸ Fontenay, op. cit. 89.

¹⁹ Fontenay, op. cit. 89-90.

en Platón, esta semántica de la multiplicidad de las formas vivas, añade la autora citando a Poirier²⁰, tiene un carácter normativo que no tiene nada que ver con una zoología descriptiva o fantástica, porque es propiamente fenomenológica²¹ en tanto que el animal y sus formas características son recogidos en los diversos sentidos que pueden tomar por una “consciencia” que transporta allí sus valores y sus fantasmas. Como hemos podido ver en la obra de Modiano, esos fantasmas –bajo la forma de perros o de hombres surgidos del pasado del narrador– se desdoblan en muchos personajes mediante una serie de desplazamientos psíquicos y formales que enriquecen el significado del relato, otorgándoles un plus metafísico.

Si la obra de Modiano expresa el sentimiento de vacío y los límites del lenguaje, la presencia animal permite traducir lo intraducible, significar lo que no se comunica por el significado, no tanto dando la palabra a los animales sino traduciendo lenguajes no humanos a los humanos, cumpliendo así una función poética²². Porque a fin de cuentas, como con carácter general explica Desblache²³, y hemos podido verificar a través de nuestra lectura de la obra de Modiano, los animales literarios ofrecen un amplio abanico de posibilidades creadoras como la distanciaci3n y los desplazamientos textuales, narrativos, estilísticos y afectivos; la reinvencci3n del mito de los orígenes y el descubrimiento de quienes somos; las visiones de nuestro sufrimiento y finitud en relaci3n con el de los animales; o la posibilidad de considerar al animal, ya sea figura del otro o criatura real como portador de un mensaje que merece ser escuchado.

Los animales como portavoces de los seres mudos,²⁴ expresan el silencio, un silencio que en Modiano, como dice Parrochia²⁵, es metafísico: el silencio de Dios, el silencio de Auschwitz, también el silencio que planea sobre la infancia amenazada o abandonada y el silencio sobre aquello que no se comprende, tal como resaltamos a propósito de la

²⁰ Jean-Louis Poirier, “*Eléments pour une zoologie philosophique*” *Critique*, numero spécial “*L’animalité*”, août-septembre 1978, p. 679, citado por Fontenay, op. cit., p. 90.

²¹ El subrayado es nuestro para enfatizar la raíz platónica de la influencia fenomenológica detectada por Blanckeman.

²² Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L’Harmattan, 2011. p. 28, 40-42.

²³ *Ibidem*, p. 50-51.

²⁴ Bruno Latour. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 1999. p. 359.

²⁵ Op. cit. p. 57.

muerte de Rudy. Como César Simón, Modiano sabe que “el animal es el exponente del dolor, de la esencia dolorosa y terrible de la vida”²⁶.

Por eso, en este tránsito de la metafísica a la física tout court, tendremos que convenir que en Modiano, como en cualquier persona que haya experimentado sentimientos de ternura por los animales, la axiología sobre la piedad animal parte del razonamiento establecido por Rousseau –a partir de la fábula de las abejas de Mandeville– según el cual “si je suis obligé de ne faire aucune mal à mon semblable, c’est moins parce qu’il est un être raisonnable que parce qu’il est un être sensible, qualité qui, étant commune à la bête et à l’homme, doit au moins donner à l’une de droit de n’être point maltraitée inutilement par l’autre”²⁷. Un principio a partir del cual, señala Fontenay, Bentham reivindicará los derechos de los animales con su famosa pregunta, “La cuestión no es: ¿pueden razonar, pueden hablar? sino: ¿pueden sufrir?”²⁸. En un texto publicado después de su muerte²⁹, Bentham propone extender el campo de la felicidad allá donde respire un ser capaz de degustarla. Si los animales que llamamos inferiores, razona el padre del utilitarismo, no tienen ningún derecho a nuestra simpatía ¿sobre qué se apoyarían entonces los derechos de nuestra propia especie?”.

Y al leer estas citas, no podemos dejar de oír, como un eco³⁰, el ya lejano vuelo de la mosca en el rodaje de Françoise Dorléac, el breve silencio que sigue a su ejecución, el llanto de la actriz y el tenue, y a la vez radical, alegato de Modiano sobre los animales y los campos de concentración: “c’est parce qu’on a considéré que la vie de millions de gens n’avait pas plus d’importance que celle de mouches, qu’on les a assassinés pendant la dernière guerre” (*L21M* 31).

A fin y al cabo, lo ha escrito Inmanuel Lévinas, un perro fue “el último kantiano de la Alemania nazi”. El filósofo nos lo cuenta en un pequeño ensayo que lleva por título “*Nom*

²⁶ César Simón. *Perros ahorcados : (diario)*. Valencia: Pre-textos, 1997. p. 68. Detrás de la mirada de un gato, Cesar Simón descubre “un individuo, (...) una tragedia, como todo ser vivo”, que le lleva a afirmar que Merlín, su gato, “es una persona” ibídem, p. 66-67.

²⁷ Jean Jacques Rousseau, *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (1755), OC, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1964, t. 3, p. 126, citado por Fontenay, op. cit. p. 668.

²⁸ Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals Legislation* (1789), éd. J. H. Burns & H. L. A. Hart, University of London, The Athlone Press, 1979, p. 44, citado por Fontenay, op. cit. p. 668.

²⁹ Fontenay cita la versión francesa de la obra de Jeremy Bentham, *Déontologie ou Science de la morale*, Charpentier, París, 1834, p. 20.

³⁰ Supra, capítulo 3.

*d'un chien ou le droit naturel*³¹. Lévinas evoca aquí su paso por un campo para prisioneros de guerra israelitas en la Alemania nazi y cómo un perro les otorga la humanidad que le niegan los verdugos.

(L)es autres hommes, dits libres, qui nous croisaient ou qui nous donnaient du travail ou des ordres ou même un sourire –et les enfants et les femmes qui passaient et qui, parfois, levaient les yeux sur nous– nous dépouillaient de notre peau humaine. [...]Et voici que, vers le milieu d'une longue captivité –pour quelques courtes semaines et avant que les sentinelles ne l'eussent chassé– un chien errant entre dans notre vie. Il vint un jour se joindre à la tourbe, alors que, sous bonne garde, elle rentrait du travail. Il vivotait dans quelque coin sauvage, aux alentours du camp. Mais nous l'appelions Bobby, d'un nom exotique, comme il convient à un chien chéri. Il apparaissait aux rassemblements matinaux et nous attendait au retour, sautillant et aboyant gaiement. Pour lui –c'était incontestable– nous fûmes des hommes. [...] Dernier kantien de l'Allemagne nazie, n'ayant pas le cerveau qu'il faut pour universaliser les maximes de ses pulsions, il descendait des chiens d'Égypte. Et son aboiement d'ami –foi d'animal– naquit dans le silence de ses aïeux des bords du Nil³².

También como un eco lejano, cuando hace cierto tiempo nos planteamos estudiar la animalidad en Modiano, vinieron a nuestra memoria las palabras de George Bataille que aparecen como exergo de esta tesis y cuya cita prolongamos ahora:

“Nada, a decir verdad, nos está más cerrado que esa vida animal de la que hemos salido [...]. El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y que me es familiar. Esa profundidad en cierto sentido la conozco: es la mía. Es también lo que me es más lejanamente escamoteado [...]. Pero es también la poesía... Un no sé qué de dulce de secreto y de doloroso prolonga en esas tinieblas animales, la intimidad del fulgor que vela en nosotros”³³.

³¹ Emmanuel Lévinas. "Nom d'un chien ou le droit naturel." *Difficile liberté :essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1983.

³² Ibídem p. 201-202. Lévinas alude a Anubis, psicopompo pero también símbolo de renacimiento para los antiguos egipcios. Vide Aurore Petrilli. "La figure du chien de la mythologie à la magie antique." *Ephesia Grammata.2* (2009)Web. p. 9-10.

³³ Georges Bataille. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1998. p. 24, 26.

Nuestra relectura de Modiano, con *Le silence des bêtes* como fondo, nos dice que la reminiscencia de esa cita no carecía de sentido, pues Fontenay nos confirma lo “incontournable” de este pasaje de Bataille porque “jamais n’aura été prononcé sur l’animal parole plus proche de l’indicible énigme qu’en ces premières page de *La Théorie de la religion*”³⁴. Y añade, “rien qui soit plus proche que la poésie”³⁵, en tanto que la poesía, dice con Bataille, “no describe nada que no se deslice hacia lo incognoscible”³⁶.

La poesía expresa lo indecible. Nada tendrá, pues de extraño, que Fontenay reconozca que ciertas páginas de la literatura han actuado como “intercesoras” en su búsqueda filosófica³⁷. Entre ellas retenemos una página de Rimbaud, el autor de *Les Illuminations*, cuya influencia en el primer Modiano ha sido señalada por Blanckeman³⁸. Se trata de la carta a Paul Demeny de 15 de mayo de 1871³⁹, que está considerada el primer manifiesto de la poesía moderna. Escribe Rimbaud : “Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l’humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c’est informe, il donne de l’informe”⁴⁰. El poeta ha de ser un verdadero vidente “de l’humanité, des animaux même”. Modiano lo sugiere con un epígrafe de Dylan Thomas: “Qui est tu, toi, voyeur d’ombres?” (VT 10), que puede leerse como una prolongación del verso de Queneau con el que hemos encabezado este capítulo. Y lo dice claramente, como ya apuntamos, en *Dora Bruder*: “Comme beaucoup de autres avant moi, je crois [...] à un don de voyance chez les romanciers [...]. Les efforts d’imagination [...] peu(ven)t sans doutes provoquer à la longue de brèves intuitions ‘concernant des événements passés o futurs’ comme l’écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique ‘Voyance’ (DB 52-53). Una idea que reiteró ante la Academia sueca: “je ne serais pas loin de croire que dans le meilleur des cas le romancier est une sorte de voyant et même de visionnaire”⁴¹. Porque, como ha escrito Patrick Chamoiseau, escritor animalista donde los haya, “Le défi

³⁴ Fontenay, op. cit, 281, 282.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Bataille op. cit. 28.

³⁷ Fontenay, op. cit. 31.

³⁸ Blanckeman, op. cit. p. 16. También Parrochia, op. cit. p. 47, ha destacado los acentos rimbaldianos de algunos pasajes de *Du plus loin de l’oubli*. Por el contrario, Marilyn Heck, sostiene que aunque Modiano reivindique el término “voyance” rechaza el de “don” oponiéndose a las mitologías rimbaldianas, cfr. Maryline Heck. “La trace et le fantôme: Mélancolie de l’écriture chez Patrick Modiano.” *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: Cécile Defaut, 2009. p. 335-336.

³⁹ Arthur Rimbaud. *Oeuvres*. Paris: Garnier Frères, 1960. p. 344-350.

⁴⁰ *Ibidem* p. 347.

⁴¹ Patrick Modiano. *Discours à l’Académie suédoise*. Paris: Gallimard, 2015. p. 21.

contemporain de la littérature sera peut-être de deviner l'émotion d'une conscience du Tout-monde. (...) Il ne s'agit pas de comprendre le monde mais de le deviner"⁴².

En la lectura de las obras analizadas, hemos podido constatar que el motivo del perro expresa también la incertidumbre filosófica. Esa incertidumbre se sugiere a través del relato poético, una manifestación literaria autónoma a la que Gellings⁴³ adscribe la obra de Modiano, siguiendo la conceptualización de Tadié⁴⁴. En su prosa lírica, explica Gellings, el campo de acción se transforma en campo de visión⁴⁵. A la vez, añadimos nosotros, desde su propia profundidad individual, el Modiano "voyeur d'ombres" expande su visión al otro, prolongada en tinieblas animales, para decirlo con Bataille. Y así, cuando la escritura de Modiano llega a las páginas finales de sus relatos, la cuestión alteridad / identidad en relación a los orígenes del narrador protagonista, aunque no haya sido del todo resuelta, ya ha quedado atrás, se ha diluido porque, como suele decir el héroe modiano, "pertenecen a una vida que ya no era la mía". Surgen entonces incógnitas más profundas⁴⁶ porque, como dice Dominique Zehrfuss, "plus le vide s'installe irrémédiablement [en Modiano], et on quitte la gangue terrestre pour un poème presque silencieux où les aléas du passé ne sont plus qu'un poignée de cendres, où l'épure ne laisse plus la place qu'à l'émotion, et où nous ne sommes plus que de pauvres étoiles perdues dans l'infini"⁴⁷.

Pobres estrellas perdidas en el infinito. Allí, entre *Les Merveilles Célestes*, que tanta paz daban al narrador de *Accident nocturne*, brillan con especial luz los poetas: "Il existe une famille de ces esprits qui, par de-là des origines et les nationalités, se groupent pour former une constellation d'étoiles que nous sommes tentés d'appeler 'Constellation Rilke' puisque l'étoile Rilke y brille d'une manière particulière" escribe Modiano en el prólogo a una edición francesa de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*⁴⁸. De

⁴² Patrick Chamoiseau. *Émerveillements*. Paris: Gallimard Jeunesse, 1998. p. 126.

⁴³ Paul Gellings. *Poésie et mythe dans l'oeuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009. p.13.

⁴⁴ Jean Yves Tadié. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.

⁴⁵ Op. cit. 14.

⁴⁶ A modo de ejemplo, vide Anexo gráfico, imagen 11 y fragmento de Modiano.

⁴⁷ Dominique Zehrfuss. "P.M." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano* (2012) p. 46. Modiano ha dicho que en la época de su juventud en la que iba hacia el desastre, leía *Les Merveilles célestes* "comme de la poésie", vide Jérôme Garcin, "Sans famille," *Le Nouvel Observateur* 02/10/ 2003. Viniendo a confirmar de esta manera el carácter autobiográfico de ese pasaje de *Accident Nocturne*.

⁴⁸ Patrick Modiano. "Préface." *Les cahiers de Malte Laurids Brigge: récit de Rainer Maria Rilke*. Paris: Seuil, 1980. p.8.

esa constelación también forma parte Paul Éluard, ya que con versos suyos se abre *Chien de printemps*, asociando al perro con la rabia de desaparecer. Y en esa “Constelación Rilke” de los poetas favoritos de Modiano estaría también un perro andaluz, Federico García Lorca⁴⁹, puesto que dos de sus versos aparecen –en castellano aunque sin cita de autor⁵⁰– en la novela *Dans le café de la jeunesse perdue*: “Como todos los muertos que se olvidan/ en un montón de perros apagados” (CJP 140). Forman parte de una de las estrofas finales del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935)⁵¹: “Porque te has muerto para siempre, / como todos los muertos de la Tierra, /como todos los muertos que se olvidan/ en un montón de perros apagados”. Una elegía que ha sido leída como una visión de su propia muerte⁵² y que podría ser también una prefiguración de la matanza de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial.

Volvemos a la estrella principal de esa constelación, Rilke, el autor que más le hubiera gustado a Modiano poder leer en su propia lengua⁵³. La obra que prologa, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*⁵⁴, aunque Modiano no lo diga explícitamente en el prefacio, contiene una serie de temas y atmósferas muy próximos al autor de *Rue de boutiques obscures*, que intentaremos condensar, centrándonos fundamentalmente en la figura del perro.

- i. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* están escritos en primera persona, en gran medida constituyen un recorrido por un París fantasmagórico y en ellos abundan los detalles autobiográficos, pero aunque la problemática relación con su madre

⁴⁹ Lorca estaba convencido de que el título del film “Un chien andalou” (1929) era una malvada alusión de sus amigos Luis Buñuel y Salvador Dalí, vide Ian Gibson. *Federico García Lorca: 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Grijalbo, 1985. p. 588-589.

⁵⁰ La omisión del autor en las citas que como hemos dicho es bastante frecuente en Modiano, está justificada aquí porque en la narración forma parte de una especie de desafío de citas poéticas que lanza el personaje Bob Storm.

⁵¹ Federico García Lorca. *Obras*. Madrid: Akal, 1982. p. 381-394.

⁵² Marcel Auclair le oyó decir: “La muerte de Ignacio es como mi muerte, el aprendizaje de mi propia muerte. Siento una paz que me asombra. ¿Tal vez porque fui advertido intuitivamente?”, en Marcel Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Seuil, Paris, 1968, versión española de Aitana Alberti, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972, p. 28,29, citado por Ian Gibson. *Federico García Lorca: 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo, 1987. p. 323.

⁵³ Rédaction Le Monde, “Keskili? Patrick Modiano,” *Le Monde* 3/5/2013. Keskili, cit. ibídem.

⁵⁴ Hemos optado por citar la obra en la traducción española de Francisco Ayala. Rainer Maria Rilke/Francisco Ayala (trad). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

está presente,⁵⁵ el narrador no la aborda frontalmente como tampoco lo hará el autor de *La Petite Bijou*.

- ii. Los versos, proclama Rilke a través de Malte, no son sentimientos sino experiencias y “para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales” (20).
- iii. El narrador asegura que no tener perros es tan trágico como no tener recuerdos, ni casa ni objetos heredados (18). Pero que no basta con tener recuerdos, que “es necesario saber olvidarlos cuando son muchos y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan” (21). Y se pregunta “¿Es posible que nos creamos obligados a recuperar lo que sucedió antes de que naciósemos?” Para responder “Sí, es posible” (23). Un ejercicio de hipermnesia que no puede dejar de evocarnos el “Je n’avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance” (LF 96).
- iv. El conde Brahe apenas distingue entre el pasado y el presente, de manera que “las personas una vez acogidas por él en su memoria, continuaban existiendo, y su muerte no cambiaba este hecho en nada” (29), como tantos fantasmas modianescos. De manera que Christine Brahe, una vez muerta atravesará el salón varias veces ante el asombro de los invitados pero no de su marido que defiende su derecho de estar allí (32). La última vez que lo haga será “en un silencio indescriptible donde sólo se oía un ruido parecido al gemido de un perro viejo” (34).
- v. Según le cuentan a Malte, a los pocos días de la muerte de su madre, Ingeborg, que tenía la costumbre de llevar el correo a la hora del té, se hace presente a esa hora en el jardín; y hasta su perro Cavalier empieza a hacer cabriolas intentando lamer su espectro (75-76).
- vi. El narrador se muestra convencido de que la gente tiene muchos rostros y que esos semblantes se les puede pasar a los hijos, pero “también sucede que [esos rostros] se los pueden poner sus perros” (9). Por otra parte, el motivo de la máscara de perro tiene también un antecedente en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* con un carácter ambiguo, como el que utilizarán Modiano y Garouste en *DPSB*. Así cuando Malte contempla unas máscaras con las que va a disfrazarse, estalla de risa al recordar que tenía un perro que parecía llevar una y se representa “sus ojos afectuosos que miraban siempre como viniendo de otros ojos” (88).

⁵⁵ V. gr. el narrador dice que “había un tiempo en el que mamá deseaba que yo fuera una niña” (83), vide la fotografía de Rilke vestido de niña con un perrito en anexo gráfico 1.10.

- vii. La muerte del perro de Malte marca el primer momento de su vida en que siente miedo. El sobrecogedor episodio se cierra con un cruce de miradas entre el animal y el hombre, en el que el perro le reprocha haber dejado entrar a la muerte (139).
- viii. Por lo demás, los perros tienen una presencia dispersa pero constante a lo largo de todo el relato. Para el angustiado narrador, el ladrido de un perro que ladra le supone un alivio y el canto de un gallo una infinita delicia (8). Cuando evoca la muerte de su abuelo, el viejo chambelán Brigge, los perros tienen un protagonismo equiparable a la familia y a los criados reunidos en torno al anciano (13-17). Y al llegar la noche, el abuelo “aullaba tanto y tan continuamente que los perros, que primero habían aullado con ella, terminaban callándose y sin atreverse a acostarse, de pie, sobre sus patas finas y altas tenían miedo” (15). Entre los doce y trece años, el narrador realiza una estancia en la extraña morada del abuelo, en la que, dice, “no hablaba con casi nadie, pues mi gozo era estar en solitario; sólo tenía de vez en cuando cortas conversaciones con los perros” (28). Esa filia canina se manifiesta también en el deseo de convertirse en un anticuario o librero de viejo de la rue de Seine y aposentarse allí “con un perro durante veinte años” (39). Para añadir más adelante: “¡Me gustaría tanto permanecer entre los significados que me son queridos!” Y añadir que si, no obstante, debe cambiarse algo querría por lo menos poder vivir entre los perros, cuyo mundo es pariente del nuestro” (46). Y puesto que la historia del hijo pródigo es “la leyenda de aquel que no quiso ser amado”, llega un momento en que éste no quiso incluso tener a los perros consigo “porque ellos también le querían” (205-206).

De nada de todo esto, excepto de Paris como “*arrière-plan*”, habla Modiano en su prólogo, pero en un estudio de las figuras animales en su obra no podíamos dejar de constatar estas coincidencias, semejanzas y vecindades temáticas en absoluto casuales.

La Constelación Rilke es una constelación de estrellas muertas, dice Modiano, pero de la cual recibimos aún la luz a condición de que hagamos silencio alrededor nuestro y de que cerremos los ojos⁵⁶. “Et cette lumière, nous la recevons comme une consolation, mais aussi comme un remords”⁵⁷ concluye.

⁵⁶ Pról. cit., p.9.

⁵⁷ *Ibidem*.

Un consuelo ante la muerte y un remordimiento por haber sobrevivido a los que amamos. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* son el auténtico prólogo de las *Elegías de Duino*⁵⁸, la obra cumbre de Rilke. Y, como ha explicado el profesor Llinares Chover a propósito de la octava elegía⁵⁹, la filosofía del ‘ser-para-la-muerte’ [Heidegger] ha sido entendida “como una explicitación de esta ontológica antropología poética, que se edifica mediante el matizado contraste con el símbolo de los animales”⁶⁰. La visión de Rilke⁶¹, añadimos nosotros, ha impregnado también la mirada del autor de *Un cirque passe*, un Patrick Modiano que probablemente no tenga como él mismo afirma “une tête philosophique” pero sí una gran sensibilidad poética que penetra su prosa entera.

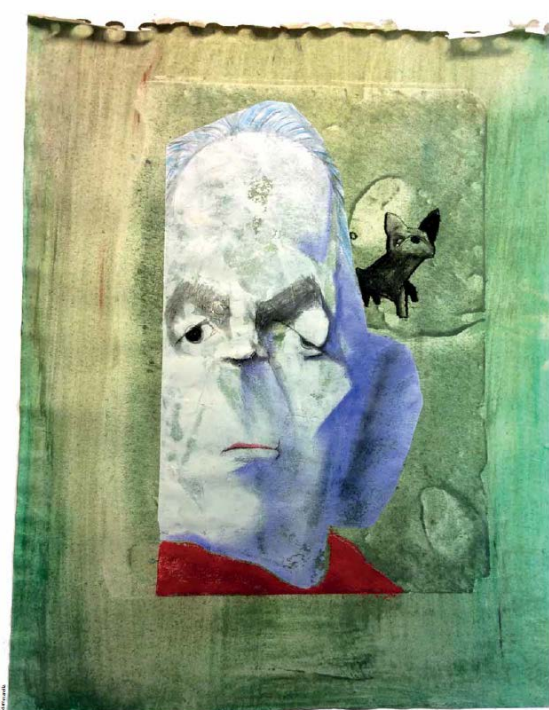


Ilustración de Agustín Sciammarella.

⁵⁸ Eustaquio Barjau. "Introducción ." *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo de Rainer María Rilke*. Madrid: Cátedra, 1987. p. 29.

⁵⁹ “Con todos los ojos ve la criatura/ lo Abierto. Sólo nuestros ojos están/ como puestos del revés, y puestos del todo entorno a ella, / cual trampas, entorno a su libre salida. / Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante/ del animal solamente; porque al temprano niño/ ya le damos la vuelta y le obligamos a que mire/ hacia atrás, a las formas no lo Abierto, que / en el rostro de animal es tan profundo. Libre de muerte / [...]”

⁶⁰ Joan B. Llinares Chover. "El símbolo de los animales en la antropología de Rilke." *Themata* 35 (2005) p. 654.

⁶¹ “No me gusta que la gente crea que las *Elegías del Duino* son la obra de un escritor porque yo soy un vidente” escribe en la postrimerías de su vida. Albert Roig. *Perro: Vida de Rainer María Rilke*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016. p. 291.

Rilke, Lorca, Éluard, Cros, Corbière, Hugo, Dylan Thomas, Baudelaire, Valery, Queneau, Cendrars... son muchas las estrellas de esa constelación de poetas que han iluminado a nuestro autor, quien sin embargo siempre ha mostrado mucha reticencia a publicar sus versos y ha alegado con modestia que “c’est avec de mauvais poètes que l’on fait des prosateurs”⁶². Sólo ha sucumbido a la tentación publicando un poema, *28 Paradis*,⁶³ con el que da continuidad a veintiocho miniaturas pintadas por su esposa, Dominique Zehrfuss. Es una fábula animalista, cuya lectura proponemos como un anticipo de la coda que precede a las conclusiones de nuestro estudio.

[...] Et je rêvais aux paradis / Je fermais les yeux et je voyais passer / Le char tiré par les cygnes / Je retrouvais / L’éléphant et l’escargot / Le cerbère et le centaure / L’ibis et l’alligator / Les colibris / Sous le ciel couleur turquoise [...] Dans cette petite ville lointaine / J’étais arrivé au bout de moi-même / J’avais vécu ma vie / Je me souciais plus du passé / Et encore moins de l’avenir / Jadis / J’étais un très mauvais élève / Un enfant têtu et sournois / Qui rêvait d’un paradis / Je me demandais / Ce que pouvaient brouter les bêtes / Les fraisiers sauvage ou la bruyère cendrée [...] Rendez-vous au bord du lac / Au lever du soleil / Tu retrouveras ceux que tu as perdus [...] Au fond de sa boutique j’avais découvert / Vingt-huit tableaux minuscules / Aux cieux et aux prairies de couleur tendres / Où des animaux couraient en liberté⁶⁴ / Je les regardais les uns après les autres / Si fort que j’entrais dans chaque tableau / Sans savoir si je retournerais une fois encore / Dans ce qu’il faut bien appeler / La vie réelle / Mais qui ne l’a jamais été pour moi [...].

Un perro toca la mandolina. Patoche, *l’enfant trouvé*, ha logrado cruzar a nado la place de Saint-Germain-des-Prés⁶⁵. El “animots” Modiano, el *voyeur d’ombres*, ha conseguido,

⁶² Modiano Discours à l’Académie suédoise, cit., p.12. Una idea que había adelantado unos años antes: “J’ai toujours eu la nostalgie du côté fulgurant de la poésie, qui ne connaît pas cette lenteur. Plus jeune, ça me tentait, mais j’avais l’impression que je serais un mauvais poète. J’avais lu que c’est avec de mauvais poètes qu’on fait des prosateurs corrects, je ne sais plus qui a dit ça... Le côté condensé de la poésie m’impressionne. Mais maintenant nous vivons une époque où la poésie... Pourtant, si l’on pouvait radiographier la prose, on verrait plein de bouts de vers qui vous sont restés dans la tête, qui grouillent comme des vers... Je suis fortement imprégné, du rythme, de la musique de la poésie”. Sylvain Bourmeau, "Patrick Modiano: "Grand écrivain?", c'est bizarre comme concept", *Les Inrockuptibles* Octobre 2007.

⁶³ Patrick Modiano/Dominique Zehrfuss (il.). *28 Paradis*. Paris: L’Olivier/ Seuil, 2005.

⁶⁴ En el cuadro que se corresponde con este cuarteto y en varios más aparecen junto a los animales una mujer y un hombre desnudos, vide Anexo gráfico 1.8.

⁶⁵ Supra, capítulo 4.

a través de la escritura, aclarar esa bruma inmensa en la que se agitan las sombras y con ella una vuelta al paraíso. O acaso, como se pregunta Bachelard, “est-ce que les Paradis artificiels seraient des Paradis s’ils n’étaient pas écrits?”⁶⁶. No, “pour nous, lecteurs, ces Paradis artificiels sont des paradis de lectures” y para ser leídos han sido escritos “avec la certitude que la valeur poétique serait, de l’auteur o le lecteur, le moyen de communication. [...] Les rêveries, les folles rêveries, mènent la vie”⁶⁷.

⁶⁶ Gaston Bachelard. *La poétique de la rêverie*. 3e éd ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. p. 146.

⁶⁷ *Ibidem*.

Capítulo 14. Un gato en el Nobel Museum.

En este capítulo rastrearemos la presencia de la representación animal en un momento cumbre de la carrera literaria de Patrick Modiano como es la concesión y entrega del premio Nobel de literatura.

El diez de diciembre de 2014, la familia Modiano al completo¹ asistió en la Konserthuset de Estocolmo al mayor reconocimiento público que un escritor puede recibir en vida, la entrega del premio Nobel de literatura. Es difícil saber en qué pensaron los miembros de esta familia de “animaliers” en aquellos momentos históricos. Podemos especular con la idea de que a una de sus dos hijas, Marie y Zina, le vino en esos momentos a la cabeza las fotos que hacían para documentarle a su padre algunos rincones de París². O tal vez, les vino el recuerdo del primer libro del flamante Nobel que leyeron, el álbum para niños *Une Aventure de Choura*, que su padre escribió para ellas un cuarto de siglo atrás, cuando aún eran unas niñas. En el improbable caso de que así fuera, lo que es seguro es que Zina, o Marie, se acordarían de la moraleja con la que concluye el cuento: “Au fond, quand on y réfléchit bien il n’y a rien de tel que d’être un chien dans une bonne maison” (AC 36).

Lo cierto es que el padre de esas niñas había sabido elegir desde bien joven, cuando dejó plantado a Seuil³ y optó por publicar su primera novela en la *maison* Gallimard, el sello editorial con más premios Nobel del mundo. Tres días antes, en la Academia sueca, el escritor había leído un impecable discurso, que por su fluidez silenció las especulaciones sobre su “bégaiement” que los medios de comunicación de su país habían hecho en los días previos. Todos los miembros de la familia Modiano, incluido su nieto Orson, podían estar felices. Y con ellos sus miles de lectores. El jardín a la francesa, con el que soñó Patrick Modiano, nunca pudo estar más hermoso y ordenado. Por él sobrevolaron *Los cisnes salvajes de Cool*⁴ y un poema de Ossip Mandelstam⁵, junto a reminiscencias de Baudelaire, Poe, o Proust.

¹ Recordemos que Louisa Colpeyn vivía sus últimas semanas en una residencia a las afueras de París. En cualquier caso, es dudoso que Modiano la considerase miembro de su familia.

² “Mon père m’a sans doute transmis le goût pour les coins cachés. Ils nous envoyait avec ma sœur faire des photos de repérage pour ses romans”. Sabine Roche, *ibidem*.

³ Vide supra capítulo 2.2.2.

⁴ “Le poème de Yeats, ce grand écrivain irlandais, dont la lecture m’a toujours profondément ému”. Patrick Modiano. *Discours à l’Académie suédoise*. Paris: Gallimard, 2015. p. 16.

⁵ “ « Je suis revenu dans ma ville familière jusqu’aux sanglots/ Jusqu’aux ganglions de l’enfance, jusqu’aux nervures sous/la peau. /Pétersbourg! [...] / De mes téléphones, tu as les numéros./ Pétersbourg! J’ai les adresses d’autrefois/ Où je reconnais les morts à leurs voix ». Oui, il me semble que c’est en consultant

Pero esos cisnes de Yeats no fueron los únicos animales que llevó consigo Modiano a la capital sueca. Junto a él viajó un viejo gato, o mejor dicho la vieja fotografía de un niño con un gato. Una historia que pasó desapercibida en los medios franceses, más pendientes del glamour de la corte sueca que de los pequeños detalles. Pero como decía Albert Modiano, “On ne doit jamais négliger les petits détails...” (UP 54). Y así, la víspera de la entrega del Nobel, la agencia Efe transmitía un despacho del que apenas se haría eco algún periódico local español o latinoamericano: “El museo [Nobel] atesora también una pequeña sección de vitrinas con objetos que han sido cedidos por los premiados o, en los casos más antiguos, por sus familiares.[...] Este año, el escritor Patrick Modiano ha regalado también al museo algo que tenía en su escritorio y que miraba mientras escribía: la fotografía, en blanco y negro, de un niño acariciando un gato”⁶.

En efecto, un atento repaso de alguno de los vídeos con los que los informativos franceses ilustraban la noticia de la concesión del Nobel a Modiano permitía observar entre los objetos de la mesa de trabajo del escritor un retrato que podría ser la imagen en cuestión⁷. Margrit Wettstein conservadora del Nobel Museum nos lo confirmó:

Patrick Modiano nos entregó la imagen con motivo de su visita al Nobel Museum el 6 de diciembre de 2014. Firmó una carta preparada por mí por la cual donaba la imagen al museo. En realidad [a los premiados] no les pedimos nada en particular, sino que les decimos que estaríamos agradecidos si donasen algo que ha sido importante para ellos. Les pedimos también la historia detrás del objeto. En el Nobel Museum, nuestro enfoque es buscar las historias de los laureados con el Nobel, historias de descubrimientos brillantes, convicción y persistencia. Historias que demuestran que las ideas pueden cambiar el mundo⁸.

La conservadora también nos remitió la ficha que prepararon para acompañar a la imagen:

Patrick Modiano a menudo recibe la inspiración para sus libros de entrevistas, viejos recortes de periódicos y sus propias notas. Durante muchos años tuvo en su

ces anciens annuaires de Paris que j'ai eu envie d'écrire mes premiers livres. Il suffisait de souligner au crayon le nom d'un inconnu, son adresse et son numéro de téléphone et d'imaginer quelle avait été sa vie, parmi ces centaines et ces centaines de milliers de noms”. *Ibidem*, p. 27.

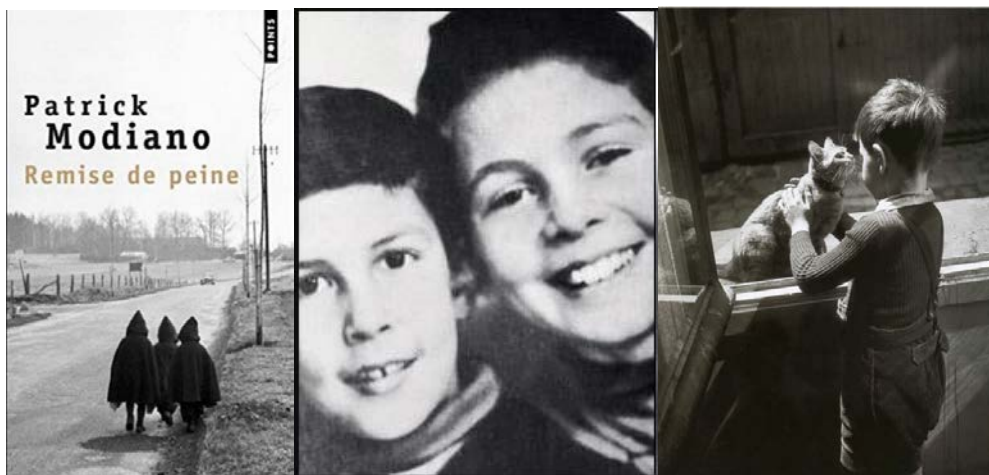
⁶Efe Estocolmo, "Sillas con autógrafos y objetos con historias de los Nobel," *Diario de Navarra* 9/12/2014. <http://links.uv.es/hqRK4xc>

⁷ France 24h. 9/12/2014. <http://d2r1sesxvoarim.cloudfront.net/videos/news/modiano,-le-nobel-lui-va-bien-!---christophe-ono-dit-biot-sur-france24-full-eDR89dErlgA.html> Min. 3'48”.

⁸ Mail al autor.

mesa ésta fotografía de la que manó también su inspiración. Fue tomada por el fotógrafo Willy Ronis y se titula *The Caretaker's Cat* ⁹.

“Le chat de la concierge” es una hermosa foto tomada por Willy Ronis en 1947, la época en la que junto Henri Cartier-Bresson y Robert Doisneau impulsa el movimiento de la “photographie humaniste”, que con una estética de realismo poético capta la vida cotidiana en los barrios populares de París. Otra fotografía de Willy Ronis, “Lorrain en hiver” (1954) ilustró la portada de la edición de bolsillo de *Remise de peine*. Un dato que nos permite emparentar las dos fotografías, pues ambas remiten al universo de la infancia descrito en esta novela. Y si, como se dice en la ficha preparada para su exhibición en el Nobel Museum, esta imagen fue fuente de inspiración para sus textos habrá que deducir que algo de esta fotografía hay en *Remise de peine*. Una fotografía que de no haber ido a parar al Nobel Museum seguiría en su mesa de trabajo frente a las estanterías “en las que descansan también el dibujo de un perro marrón con cara de desvalido, fotos en blanco y negro (una de ellas preciosa, con su hermano Rudy, algún dibujo o grabado, y en algún momento un fósil perfecto de molusco, que no parece ser un fetiche sino una posible metáfora pétreo del recuerdo perdurable del pasado”¹⁰.



Portada de *Remise de peine*, foto de Rudy y Patrick Modiano y “Le chat de la concierge” de Willy Ronis.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Javier Aparicio Maydeu. "Introducción y notas." *Patrick Modiano, La hierba de las noches, edición crítica*. Madrid: Cátedra, 2015. p. 25. La descripción que hace Aparicio Maydeu del estudio del escritor constituye toda una biografía intelectual y sentimental de Modiano.

La instantánea de “Le chat de la concierge” está tomada en 1947, el año en que nace Rudy, cuando “Patoche” tenía poco más de dos años, la edad que podría tener el pequeño de la fotografía. Un niño que, más allá de acariciar al gato, lo mira directamente a los ojos. Algo que el espectador no ve, pero que intuye por la forma en que el gato le devuelve la mirada. Una mirada, la del gato, que en un hipotético documental podría enlazarse, en *raccord* intersecuencial, con la helada mirada de France en el penúltimo plano de *Lacombe Lucien*. ¿Qué se están diciendo con esa profunda mirada el niño y el animal? ¿Quién son ese niño y ese gato para un Patrick Modiano que dejó esa fotografía para el tiempo y la historia como testigo de su vida y de su obra? ¿Son tal vez ese sujeto desdoblado, ese “mon frère et moi” que recorre toda la narración de *Remise de peine* y que deja desperdigados y nostálgicos ecos a lo largo de su narrativa? No lo sabemos a ciencia cierta, pero lo que sí hemos descubierto a través de esta fotografía es que la familia Modiano estuvo realmente al completo en Estocolmo, porque el espíritu de Rudy acompaña para siempre a Patoche en una vitrina del Nobel Museum.



La fotografía donada por Modiano al Nobel Museum, junto a otros objetos regalados por otros premiados

Capítulo 15. Conclusiones

En la narrativa de Patrick Modiano se dan las dos formas de insertar al animal, propias de la literatura poscolonial del siglo XX. En ella, el animal aparece a veces como algo distinto de él mismo –víctima, verdugo– y a veces como criatura no humana cuya existencia se quiere relatar¹. Sin embargo en nuestro autor no puede hablarse de un animalismo *strictu sensu*, sino de un profundo animalismo latente. Y ese animalismo velado no lo es tanto por su condición de escritor urbano, que también, como por el carácter minimalista de una prosa caracterizada por la atenuación² y la poética de la ambigüedad³.

Como hemos puesto de relieve a lo largo de nuestro estudio, la animalidad y el uso de la figura del perro en la narrativa de Modiano ofrecen una nueva perspectiva desde la cual, creemos, se comprende mejor el sentido de una obra compleja, plagada de referencias intertextuales las más de las veces ocultas, algunas de las cuales hemos conseguido desvelar. Una obra que responde a una profunda incertidumbre filosófica y que se expresa mediante imágenes y referencias poéticas.

La relación de Patrick Modiano con los perros parte de una doble experiencia infantil, vital y literaria. Dos de los perros con los que “Patoche” tuvo una intensa relación le hicieron percibir de niño la experiencia de la muerte, una por accidente y otra por “suicidio”. Esa experiencia precede al trauma de la temprana muerte de Rudy, su hermano pequeño, considerada por el propio autor como el choque determinante de su vida y la causa de su neurosis. Un trauma al que se añade un profundo desarraigo familiar, que se proyecta sentimentalmente en los perros abandonados y que responde a una concepción de la piedad animal que, desde Rousseau y Bentham, parte de la constatación de capacidad de sufrimiento de los animales.

Paralelamente, los cuentos de Marcel Aymé aportan a su imaginario infantil un mundo en el que los animales viven y dialogan con una pareja de hermanas con las que el pequeño

¹ Cfr. Lucile Desblache. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011. p. 20-21.

² El narrador de *La place de l'étoile*, tras enumerar las recomendaciones literarias de Jean-François Des Essarts, añade: “Il m’initia à la grâce et à la litote françaises” (LPE 21).

³ La expresión es de Javier Aparicio Maydeu en la citada edición crítica p. 34.

Modiano se identifica junto a Rudy, en un universo mágico –en el que la compasión entre humanos y bestias es recíproca– y que, a su vez, se prolonga como un paraíso, luego perdido, en el sueño despierto de su imaginación de lector. Asimismo, los cuentos de Aymé le enseñan el uso retórico de las figuras animales que posteriormente incorporará a su obra. A esa influencia literaria se une también la de un Raymond Queneau, gran “animalier” poética y vitalmente, que actuó como mentor de Modiano durante una adolescencia y primera juventud en las que se acentúa el abandono familiar y se rompe, por lo menos materialmente, el vínculo paterno.

A partir de estas premisas, la figura del perro se convierte en material literario. Primero, en las novelas del ciclo de la Ocupación, mediante un uso metafórico en el que los perros representan fundamentalmente a las víctimas de la guerra y también a la ambigua figura paterna. Nuestra disección de *Lacombe Lucien* nos ha permitido demostrar que la representación animal en la película no es en absoluto menor, ya que se extiende a lo largo de una de cada tres secuencias del guión, con un tratamiento diferenciado en los cuatro grandes bloques en los que se organiza el film: un prólogo, a modo de epifanía, sobre la banalidad del mal simbolizada en la muerte de un petirrojo; una primera parte ambientada en el campo en el que la interacción de los humanos y los animales construye una metáfora de la vida y de la condición humana; un núcleo central que se desarrolla en la ciudad y en el que el protagonismo animal lo acapara un gran perro, espectador mudo de los violentos acontecimientos que se desarrollan a su alrededor; y finalmente un epílogo que parece desarrollarse fuera del tiempo y la Historia y en el que también hay una significativa presencia animal. El perro, un melancólico gran danés que acabará gratuitamente asesinado, representa a todas las víctimas inocentes de una guerra a la que ni siquiera pueden sustraerse los animales, víctimas cotidianas del hombre representados en el film a través de un petirrojo, el ganado, los conejos, las gallinas, los caballos o las tórtolas. La condición animal, que aúna a bestias y humanos, queda reflejada en la imagen final de la película en el que una France desnuda interpela con su mirada al espectador que, como ella y esa Francia que ha desnudado el relato cinematográfico, consciente de su condición de ser para la muerte se pregunta con la mirada por el sinsentido de la Historia y el misterio de la condición humana.

Con *Villa Triste*, Modiano comienza a utilizar a los animales para describir a algunos personajes. El más importante, un hombre con cara de perro, protector, espejo de la tristeza, rastreador de la identidad, conector entre vivos y muertos. Y a su vez retoma y

amplifica la figura del perro melancólico, encarnado aquí por un gran dogo alemán, que remite al perro “suicida” de la madre del autor y que por oposición representa el vínculo y el orden familiar pero que sobre todo es un espejo del narrador y un auténtico “voyeur d’ombres”. Un perro melancólico que, por decirlo con Benjamin, extrae toda su sabiduría de la inmersión en el abismo del pasado, que, como hemos enfatizado, Modiano proyecta hacia un futuro tan incierto como difuso.

A partir de *Livret de famille*, los animales se incorporan a la compleja combinación de oposiciones binarias que recorre el conjunto de su obra. De manera que configuran una sub-red específica de antinomias, en torno a cinco dicotomías paradigmáticas: semejanza/diferencia; víctimas/ verdugos; memoria/ olvido; acogimiento/ abandono; y por último, la más importante de todas, identidad /alteridad, una antinomia que refleja la principal preocupación filosófica del escritor. La asimilación por la vía documental entre el Libro de familia, los árboles genealógicos y el pedigrí –y también, entre la partida de nacimiento y la chapa de identificación canina– además de hacer referencia al tema del bastardo o del niño perdido, así como a la búsqueda de un estado civil, apela también a la hermandad entre el hombre y el perro. Además la idea de crear un gran archivo centralizado de perros, atribuida a un criador (*LF*), es el primer anticipo en su obra de la admiración por las listas memoriales. Porque en ocasiones, Modiano también recurre a los animales para describir el tránsito del olvido a la memoria y como un nexo de interconexión de memorias. En la estela de Maurice Sachs y de V.H. Auden, Modiano utiliza el tema de la caza (*LF*, *FR* y *UCP*) como una metáfora de la persecución de los judíos, en la que además incrusta la figura de un padre representada como víctima a pesar de haber sido un colaborador.

*

Nuestra investigación ha puesto también de relieve la importancia de un oso de peluche regalado al Modiano niño por una madre de sustitución y de un caballito de plástico con el que conjuraba sus temores nocturnos en los dormitorios colectivos en los que pasó parte de su infancia y adolescencia. Ambas figuras animales, que el escritor llama talismanes y que podrían ser consideradas como prolongaciones del objeto transicional, remiten literariamente a la búsqueda de puntos fijos y puntos de referencia que, al final de la adolescencia, obsesivamente van buscando muchos personajes de sus novelas. El hecho de que recientes investigaciones experimentales hayan concluido que un bucle de

oxitocina se autoperpetúa en la relación entre humanos y perros, de una manera similar a como ocurre con una madre humana y su hijo, nos han permitido deducir que la intensa relación de Modiano con los perros durante su infancia responde también a las carencias maternas. Esa intensa relación se prolonga durante la adolescencia del escritor en ciernes, que vagabundea por las calles de París acompañado de dos perros a los que ha dado nombre humano y que cumplen el papel de muleta social de un joven que está al borde de una “*clochardisation*” que tendrá su reflejo en muchas de sus novelas. Y de manera especial en *Dans le café de la jeunesse perdue*, novela en la que tienen gran protagonismo los jóvenes, “*chiens perdus sans collier*”. En esa errancia, huida y fuga, tan constante en sus relatos, el joven protagonista, se mueve en muchas ocasiones acompañado por un perro que remite a los del escritor y que pertenece a la misma raza incierta que les *bons chiens* de Baudelaire, de manera que la deriva de los personajes está más próxima a la *flânerie* que al situacionismo de Debord al que apela en el exergo de la novela.

*

Las oposiciones binarias aplicadas al asunto del perro también están presentes, aunque de manera edulcorada, en sus libros para niños y en sus colaboraciones familiares, que pueden considerarse por un lado un scherzo en la sinfonía animal que recorre el continuo de una obra y, por otro, un adelanto de la herencia de sentimientos y valores que se quieren transmitir a los más pequeños y que de hecho están presentes en las obras de su hija Zina y de su esposa Dominique Zehrfuss, que también tienen una gran presencia animal. Las relaciones familiares con los perros, en el mundo real y en sus representaciones, que evidencian estos textos e imágenes, ponen de manifiesto el valor que para Patrick Modiano tienen los perros como sujeto de relación inter-psíquica y como mediadores, a través de ellos, en la relación entre los humanos.

*

En esa sinfonía animal los personajes y situaciones se encabalgan, se repiten y se transforman a modo de variaciones sobre el tema del perro, en una suerte de fuga literaria, que hunde sus raíces en las fugas físicas de los internados de su adolescencia y en los éxodos de la Francia de la Ocupación. Como hemos visto especialmente en nuestro análisis de *Un cirque passe*, *Chien de printemps* y *Accident nocturne*, en los desplazamientos, que son también psíquicos, la figura del perro es a veces un barómetro sentimental y un explorador anímico en el deambular del protagonista por las calles de

Paris, a veces un psicopompo en la búsqueda fantasmagórica de personajes desaparecidos, en ocasiones un doble simbólico del narrador (*LF*, *CP*), cuando no del hermano muerto e, incluso, de ambos. De forma que la muerte del hermano, y el temor a ser también él víctima mortal del abandono familiar, se expresan en la autoficción mediante el recuerdo encubridor de la muerte del perro de su infancia.

*

La figura del perro representa la imagen de un niño víctima del abandono por una madre caracterizada por el egoísmo y la frustración, cuando no por la histeria, como hemos verificado, a través del análisis de *Des inconnues*, *Voyage de nocés*, *Vestiaire de l'enfance*, *Accident nocturne*, *L'Horizon* y especialmente de *La Petite Bijou*. Ese perro de la infancia en unas ocasiones es un espejo en el que se proyecta el yo narrador y en otras, forma parte de un sujeto desdoblado que aúna al autor y al hermano muerto: *le chien et moi / mon frère et moi / le labrador et moi...* La muerte del perro por abandono se asocia a través de distintos mecanismos narrativos –como el olor que dispara de la memoria⁴– con una podredumbre moral que remite a los progenitores y a la Ocupación⁵. La otra variante, la muerte del perro por atropello es utilizada como recuerdo encubridor que tapa un suceso reprimido, el temor a morir como murió el hermano por un hipotético descuido de los padres. En ambos casos, la figura del perro se convierte así en una máscara con la que el autor puede “mentir vrai”, ajustar cuentas con sus progenitores, y especialmente con la madre, en una revancha diferida en la que el dolor se expresa a través de unos imaginarios puntos suspensivos que el lector va rellenando.

*

A lo largo de nuestra lectura hemos puesto de relieve como “ce chien de mon enfance” no es solo Rudy sino sobre todo “mon frère et moi” y que lo que se rompe bruscamente es la conjunción copulativa que los une, el fino “fil de la Vierge” (*RP* 102) y con él toda la infancia. Y es esa “sorte d'univers avec lui [Rudy]” es el que se despliega en el cielo límpido del cuento *Dieu prend-il soin de bœufs?*, porque el escritor, que como tal tiene el “don de double vie”, ha conseguido por fin transformar el sujeto desdoblado de “mon frère et moi”, que acompañado de un perro negro salido del alma también contemplaba el cielo límpido en *Accident Nocturne*, en un sobrenombre definitivamente unificador: le

⁴ “Une odeur de feuilles mortes et de pourriture” (*LPB* 128).

⁵ “Le terreau –ou le fumier– d'où je suis issu” (*UP* 20).

chien noir du chagrin. A fin de cuentas, como escribió Roland Barthes: "l'enfance est hors du temps: c'est une utopie du temps, une 'uchronie'; ou encore, c'est un âge, non au sens physiologique mais au sens mythique du terme"⁶.

El examen de algunos pasajes de la vida y la obra de Patrick Modiano y Gérard Garouste, autores de *DPSB*, nos ha permitido descubrir que el universo vital y artístico de ambos amigos tiene numerosas y reveladoras coincidencias, entre las que destacamos la abundancia de trazos autobiográficos y autoficcionales en sus libros y cuadros, así como la fuerte presencia de los animales y especialmente de los perros en sus obras, con una gran carga simbólica, que en ocasiones actúan como un doble del autor. Los elementos paratextuales de la exquisita edición refuerzan la profunda imbricación de ambos artistas en una obra en la que el texto y las imágenes están íntimamente unidos.

Al canto a la amistad y a la facultad del perro modianesco de estar siempre en los momentos difíciles, hay que añadir que en una segunda lectura del cuento afloran tres problemas subyacentes: la Ocupación y la condición humana; la identidad; y unida a ella, un cuestionamiento de las clasificaciones y de las etiquetas clasificatorias en general y especialmente en la relación con los animales.

Nuestro recorrido por los marcadores espaciales de *DPSB* nos ha permitido mostrar el carácter esencial y sintético de este cuento respecto al conjunto de una obra caleidoscópica y nos ha posibilitado una lectura transversal de esos operadores en otros relatos que permite comprender mejor la presencia animal en el conjunto de su narrativa. Entre estos marcadores es especialmente significativo el matadero como espacio de tortura y muerte planificada del animal. Un espacio que tiene su espejo en los campos de concentración y exterminio. Camino de esos mataderos, a lo largo de su narrativa, resuena, como un eco de la condición humana, el ruido de los cascos de unos caballos que siempre anuncian la muerte. De ellos solo quedarán las huellas que dejan en ese camino de la memoria que es la literatura. Una literatura que a nuestro escritor le facilita atravesar la oscura cripta de lo reprimido, el sempiterno Fossombrone, y reencontrar el garaje perdido de la infancia: [C]ASTROLabe, su particular *Rosebud*.

Además de aspirar el aire bachelardiano de algunos pasajes del cuento, nuestra lectura de *DPSB* nos ha permitido sostener que escritores animalistas como Alfred Jarry, Marcel

⁶ Roland Barthes, "Le grain d'une enfance," *Le Nouvel Observateur* Lundi 9 mai 1977.

Aymé, Raymond Queneau, Léon Bloy y Robert Desnos, conforman una tupida red textual en el trasfondo literario del que se nutre Modiano, al modo del tejido caligráfico que cubre los fondos de las ilustraciones de Garouste de *Dieu-prend-il soin des bœufs?* De todos ellos Léon Bloy es quien casi de manera literal se hace la pregunta que da título a la obra de Garouste y Modiano y además, a diferencia de estos, intenta responderla. El estudio comparado de *DPSB* con *La femme pauvre* nos ha permitido demostrar la profunda influencia del animalismo de Bloy en la obra de Modiano.

*

El análisis en paralelo de algunas páginas de *L'Herbe de nuits* y de algunos poemas de Victor Hugo, junto con la lectura cruzada de un misterioso pasaje de *Éphéméride* – asimismo marcado por referencias poéticas y biográficas hugolianas –, nos han permitido descubrir que, para Modiano, los versos de Hugo sobre la felicidad de los juegos compartidos con el hermano y la tristeza por su muerte, son un anticipo del dolor que él mismo experimentará, justo ciento veinte años después, cuando la parca le arrebate a su propio hermano. De manera que, a través de esos corredores del tiempo y de la escritura, que es lo único tangible para Modiano, Rudy, ese espíritu que siempre le acompaña, circula por esos parajes junto a un perro que también “frappe les dalles de la nuit”, una referencia intertextual a Nabokov, que hasta ahora había pasado desapercibida.

La investigación acerca de la referencia al perro de Charles Cros en *L'herbe de nuits* nos ha llevado a conclusión de que la idea poética de la figura del perro encarnando almas errantes, como los amigos muertos de Jansen en *Chien de Printemps* o el perro como hermano del alma en *Accident nocturne*, tiene su origen en la leyenda de este poeta que creía que su perro lleva el alma de Baudelaire y en la influencia de algunos poemas del propio Cros y de Tristan Corbière.

La decodificación del criptograma de la lista de los garajes modianescos nos ha posibilitado una doble lectura. Por un lado, la “sentencia” de que los progenitores de Rudy tienen cierta responsabilidad en su muerte, lo que vendría a corroborar la hipótesis del profesor Lecarme según la cual los padres dejaron morir al hijo pequeño a causa de una negligencia. Y por otro lado, la lectura del criptograma proclama *soto voce* que el hermano mayor debe auto-perdonarse. Ese auto-perdón se limita, en principio, a una reducción de condena como es la evocación de los recuerdos felices de “mon frère et moi”, las memorias del sujeto desdoblado que formaron Rudy y Patoche, en el relato

Remise de peine. Y además, como hemos demostrado, el auto perdón se extiende a permitir deambular a Rudy embozado bajo la densa capa de relaciones intertextuales con la que urde el palimpsesto de su obra. En esa compleja red intetextual, la figura del perro, también creemos haberlo demostrado, es un guía cuando no directamente un portador del alma del “petit frère”. Esa elección de la figura del perro para encarnar a un ser ante el que se siente culpable por haberle sobrevivido sería tanto más pertinente por cuanto, como ha explicado Desblache con carácter general, los animales literarios reflejan un déficit relacional, que es más una carencia de la que somos responsables y acerca de la cual nos sentimos culpables. A través la lectura de su obra, hemos podido verificar que también en Modiano los animales facilitan literariamente la distanciaci3n y los desplazamientos textuales, narrativos, estilísticos y afectivos. Que posibilitan la reinvencci3n del mito de los orígenes y plantean la cuesti3n de la identidad. Que permiten expresar las visiones del sufrimiento y finitud humana en relaci3n con la de los animales. Y que, ya como representaciones del otro o especímenes reales, los animales son portadores de un mensaje que es necesario escuchar. Porque como portavoces de los seres mudos, los animales expresan un silencio que en Modiano, por soterrado que sea, resulta clamoroso: el silencio de Dios, el silencio de Auschwitz, también el silencio que planea sobre la infancia amenazada y sobre todo, el silencio sobre aquello que no se comprende, como la muerte del hermano pequeño.

Nuestra investigaci3n en torno a la fotografía que el escritor regalo al Nobel Museum, con motivo de la concesi3n del premio Nobel, creemos que constituye una prueba de verificaci3n de todo lo expuesto sobre el animal como representaci3n del sujeto desdoblado “mon frère et moi” y en general sobre el peso en su narrativa de un animalismo que como revela nuestra lectura de su obra y el cruce de miradas entre el ni3o y el gato, no por ser latente, es menos substancial.

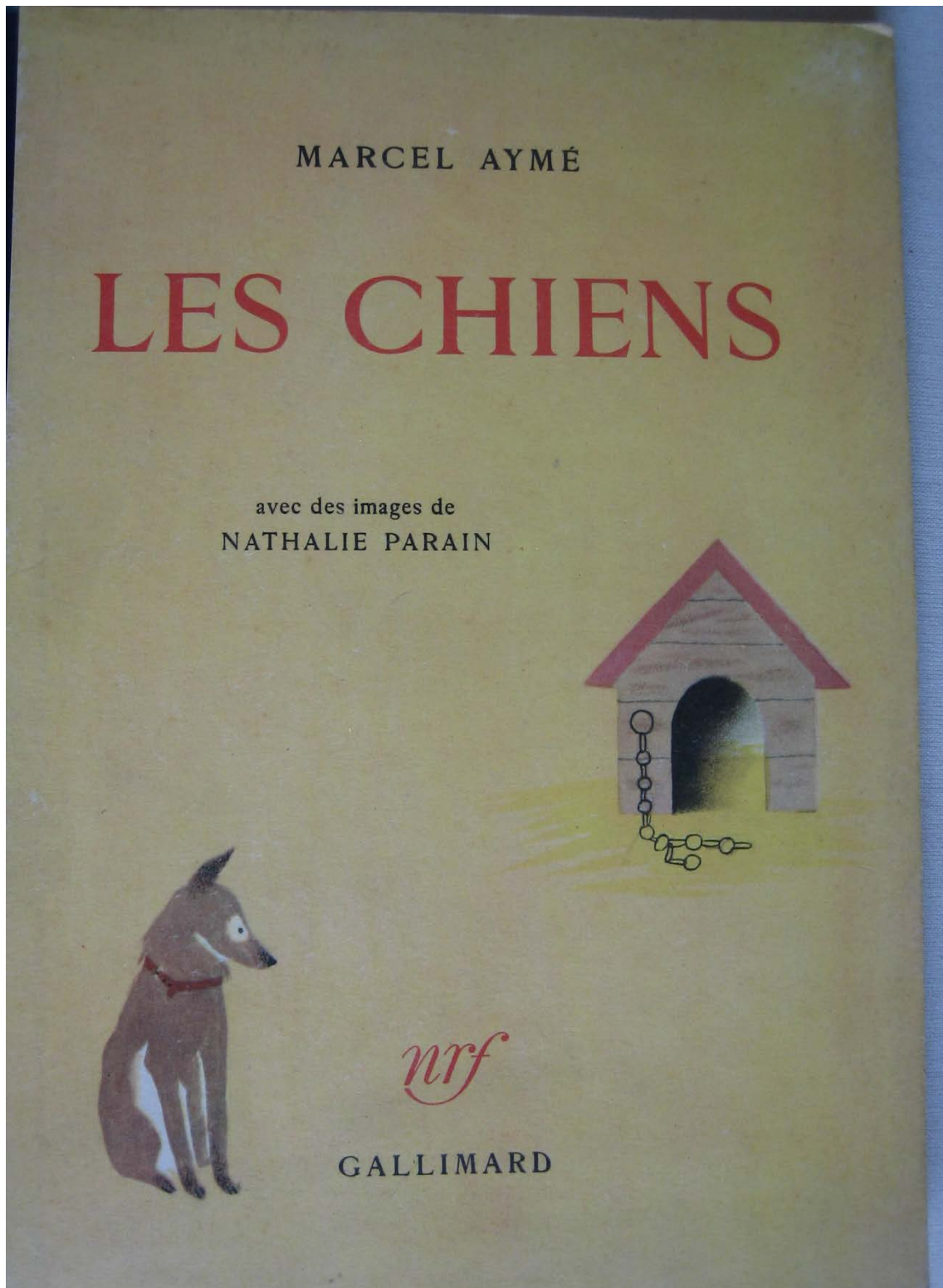
El desplazamiento psíquico en la figura del perro modianesco – ocasionalmente también en la de los caballos y excepcionalmente en el loro– se corresponde con la metensomat3sis plat3nica, en la que hay una continuidad anímica entre hombres y bestias, que hemos puesto de relieve a través de numerosos pasajes de su obra.

De manera que la animalizaci3n adquiere en Modiano un alto valor significativo, a través de una experiencia fenomenol3gica que se manifiesta en diversos estados de la consciencia y que se expresa narrativamente mediante el uso del perro como recurso

literario. Este plus filosófico y la consideración del animal como la expresión más profunda de la identidad y de la alteridad, conducen al escritor a la incertidumbre filosófica. A ese enigma de lo incognoscible Modiano sólo puede aproximarse bien a través de las referencias a algunos poetas, bien a través de la prosa poética de muchas de sus propias páginas. Una prosa poética que, creemos también haber demostrado, está profundamente influenciada por *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* y por la octava de las *Elegías de Duino*, de Rainer María Rilke y especialmente por su simbología animal. Una prosa poética, en fin, en la que ese “detective metafísico” llamado Patrick Modiano deja siempre abierto un gran interrogante: ¿quién soy? y ¿quién es el animal que soy?

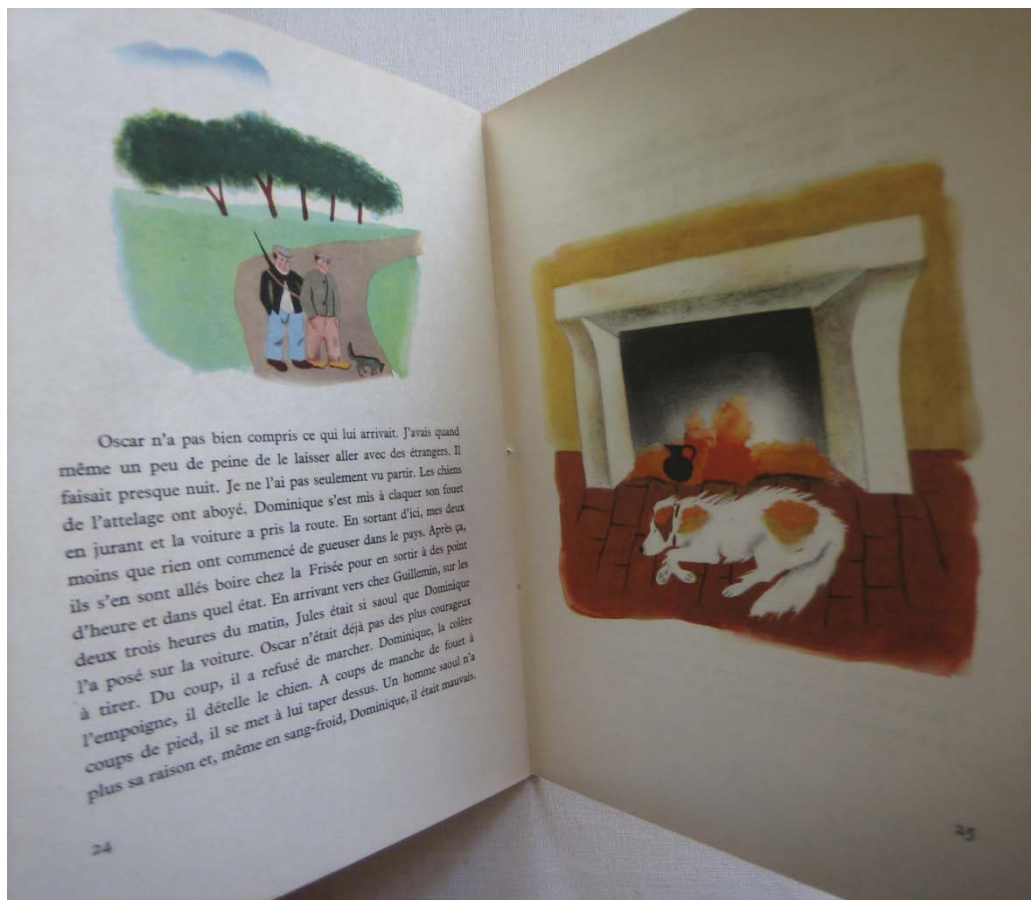
Anexo gráfico 1

Anexo gráfico 1.1



Portada Nathalie Parain para la primera edición de *Les Chiens*, de Marcel Aymé.

Anexo gráfico 1.2



Ilustraciones de Nathalie Parain para la primera edición de *Les Chiens*, de Marcel Aymé.

Anexo gráfico 1.3



« Les deux sœurs, Françoise et Catherine, occupaient une chambre avec de lits superposés. Elles y ramenaient toutes sortes d'animaux, et même une souris »¹.

¹ Patrick Modiano. "Le 21 mars, le premier jour du printemps." *Elle s'appelait Françoise...* Eds. Catherine Deneuve and Patrick Modiano. Paris: Canal + Editions, 1996. Print. p. 24.

Anexo gráfico 1.5



Dos imágenes de Ed van der Elksen

Anexo gráfico 1.6



La starlette Colette Laurent au champ de courses de Chantilly, Paris, 1952. Foto Robert Capa.



El perro *Choura* contempla la villa y el parque a la francesa de la baronesa, que ha decidido adoptarlo (UAC 25)

Anexo gráfico 1.7



Ilustración de Pierre Le-Tan (ML 52-53)

Anexo gráfico 1.8.-

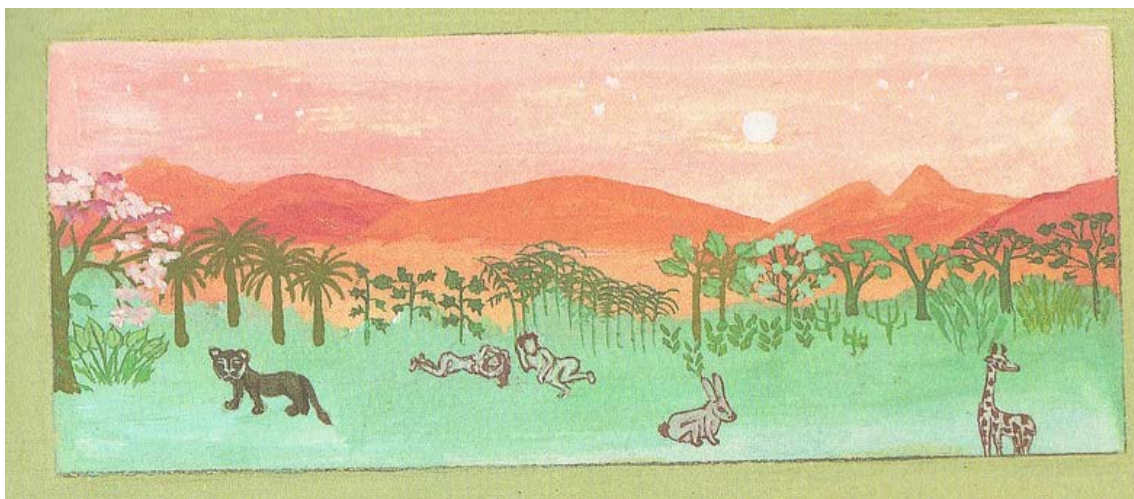


Ilustración de Dominique Zehrfuss (28P, ilustr. 3)

Anexo gráfico 1.9.-



Ilustraciones de Zina Modiano para *Les chiens de la Rue du Soleil*.

Anexo gráfico 1.10.-



Rainer Maria Rilke, ca. 1876-1878.

Anexo gráfico 2.

Anexo gráfico 2.1



Gérard Garouste, *L'âne et la figue*

Anexo gráfico 2.2



Gérard Garouste, Shamir, 2005.

Anexo gráfico 2.3



Gérard Garouste, *Rouge à lèvres, bouchon de champagne et enfant*

Anexo gráfico 2.4



Gérard Garouste , Avé Eva, 2005

Anexo gráfico 2.5



Gérard Garouste, Derive, 2010

Anexo gráfico 2.6



Gérard Garouste , 3 pieds, 2 mains, 1 chien, 1995-1996

Anexo gráfico 2.7



Gérard Garouste, L'ange et le demon 2012

Anexo gráfico 2.8



Gérard Garouste, Le théâtre de Don Quichotte

Anexo gráfico 2.9



Gérard Garouste, Le crépuscule 2013

Anexo gráfico 2.10



Gérard Garouste, Le rabin et le Nid d'oiseaux, 2013

Anexo gráfico 2.11



Gérard Garouste, Chien mechant, Garouste

Anexo gráfico 2.12



Gérard Garouste, La Masque de chien, autoportrait, 2002.

PATRICK MODIANO

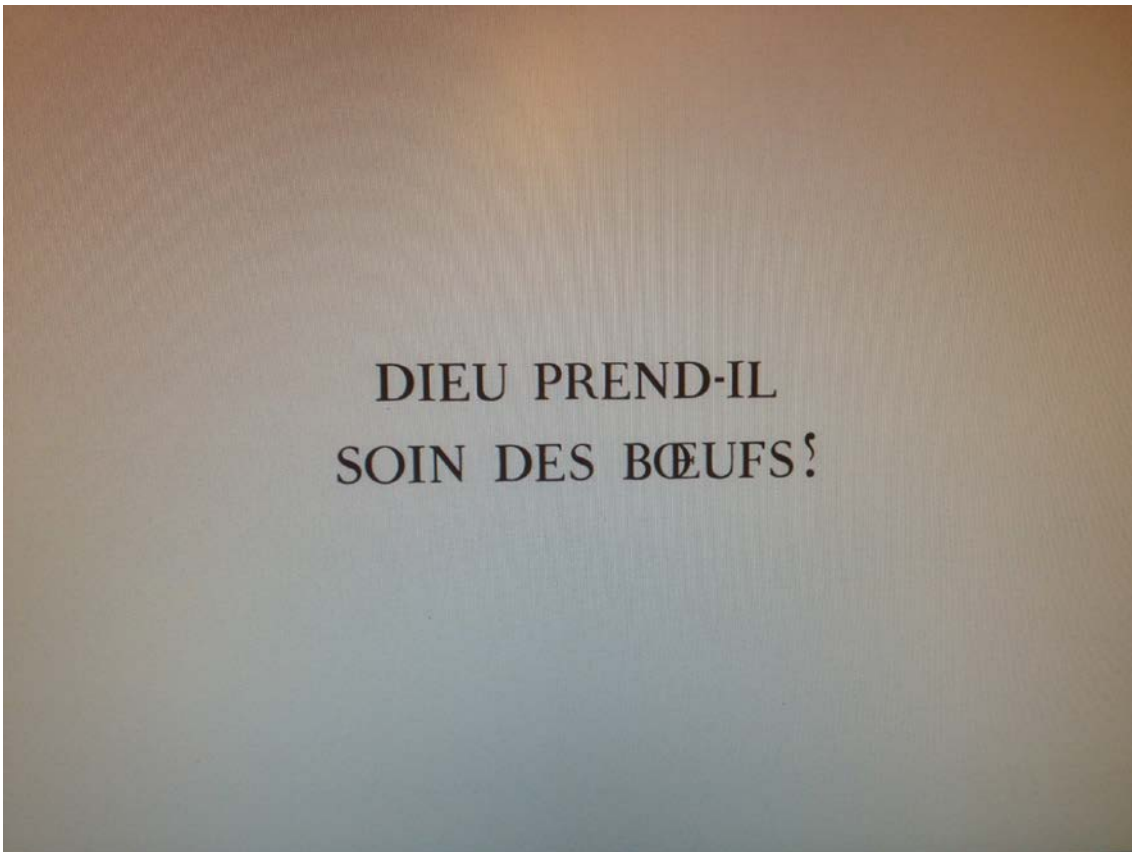
GÉRARD GAROUSTE

DIEU PREND-IL
SOIN DES BŒUFS ?



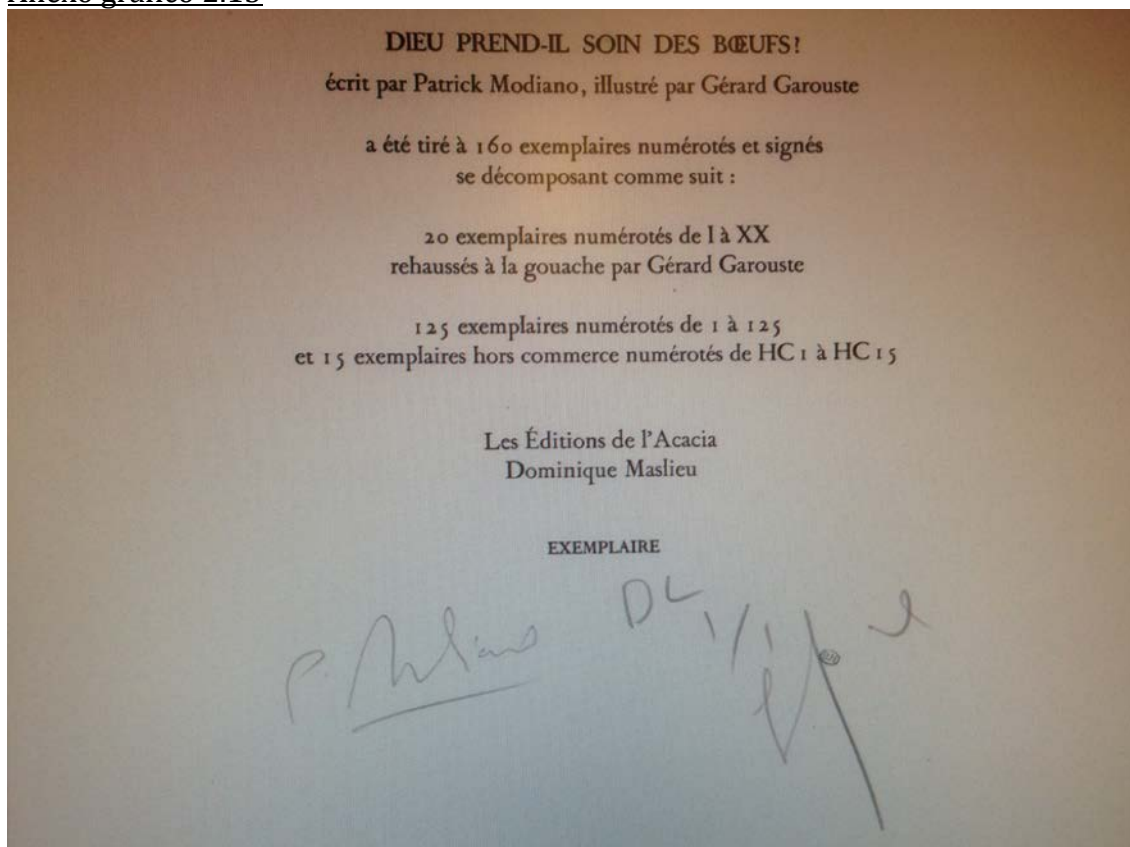
LES ÉDITIONS DE L'ACACIA

Anexo gráfico 2.14



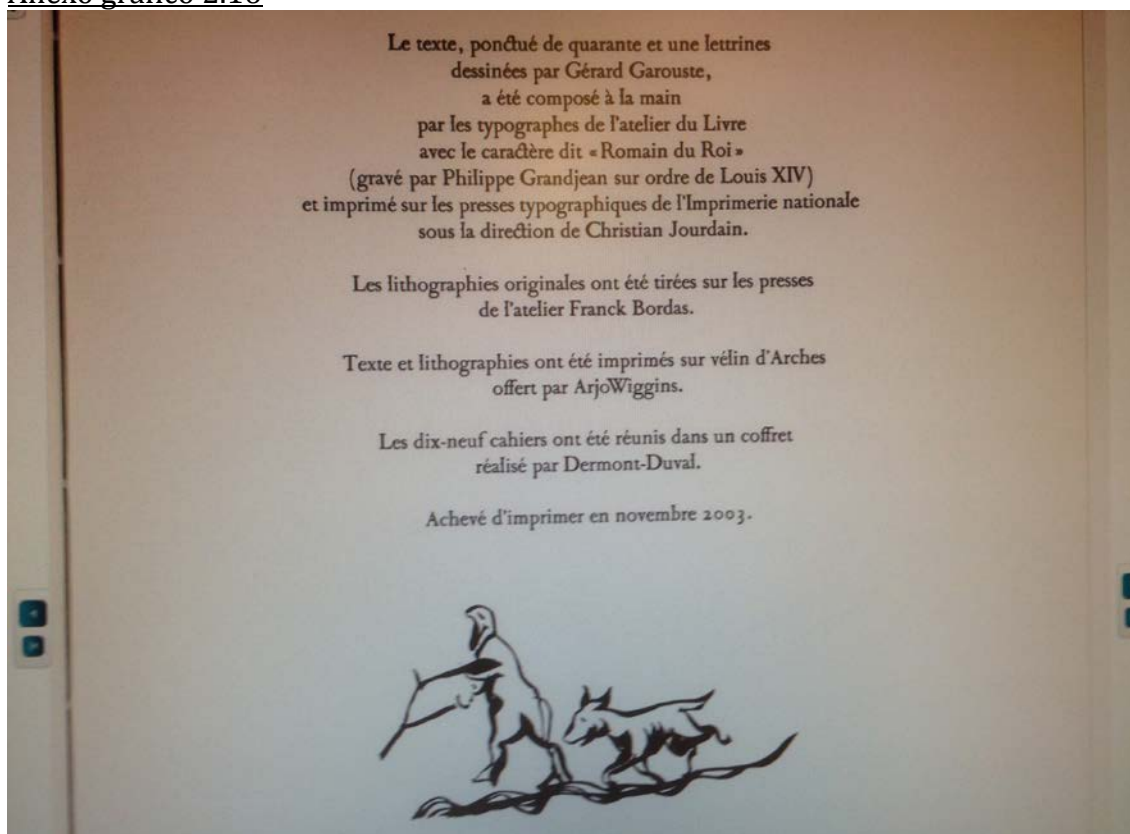
Envés de la caja.

Anexo gráfico 2.15



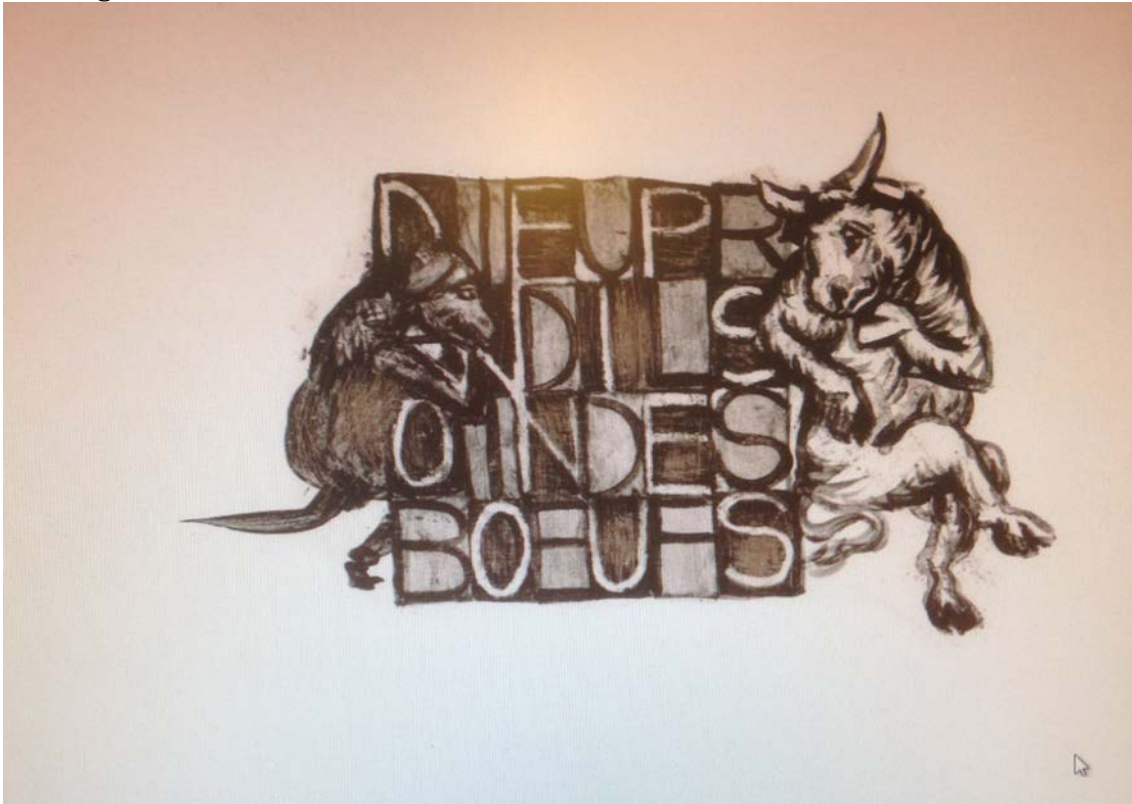
Página de créditos

Anexo gráfico 2.16



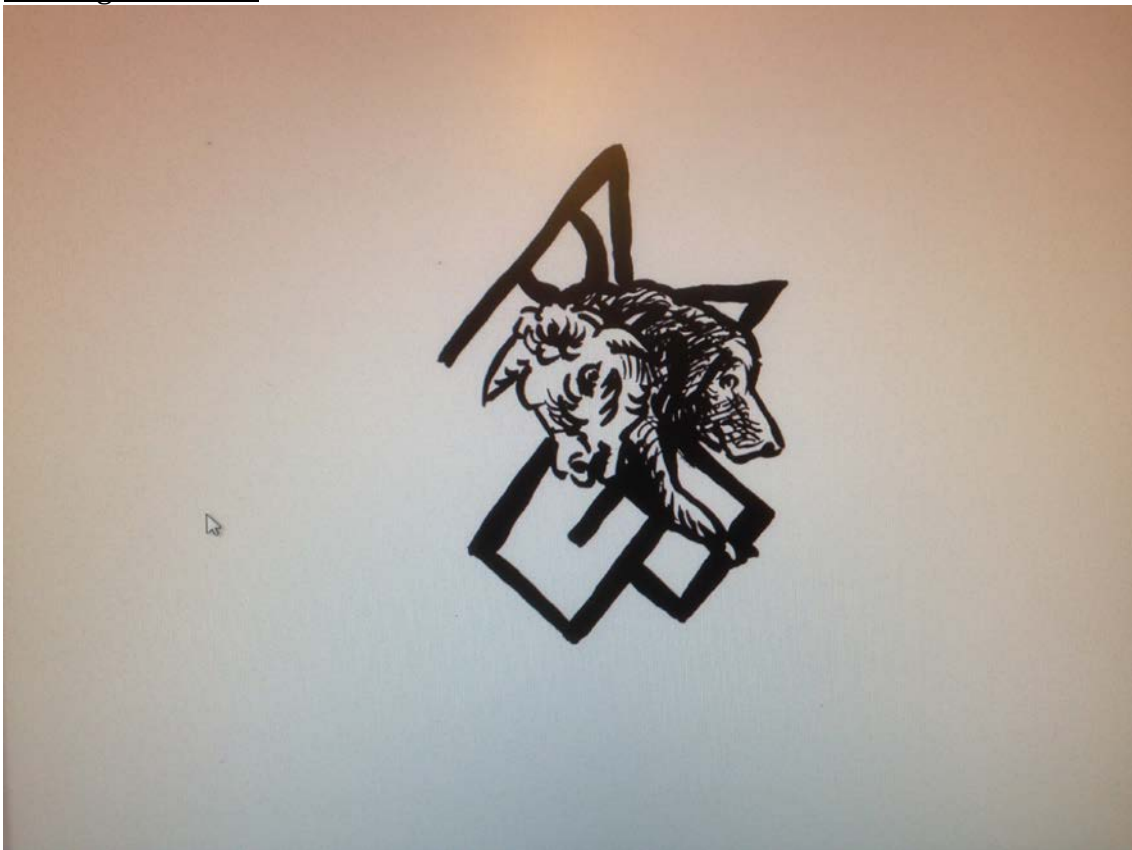
Página "achevé d'imprimer" (colofón)

Anexo gráfico 2.17



Portada de las litografías

Anexo gráfico 2.18



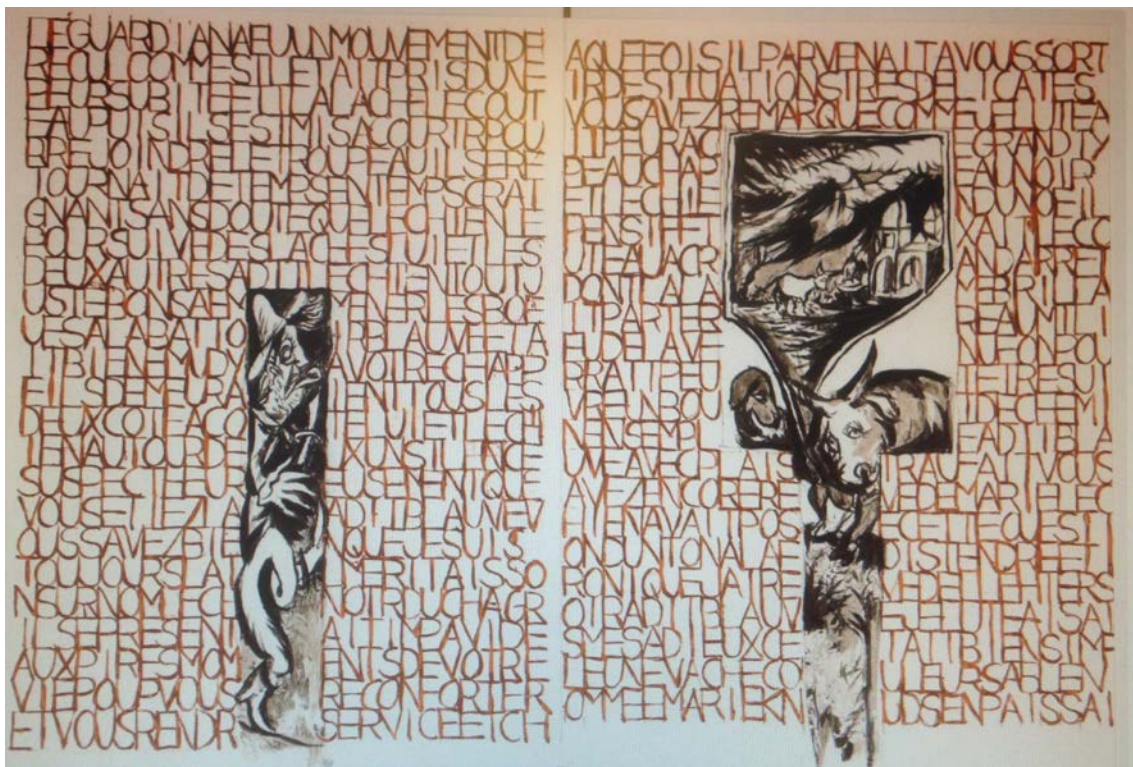
Contraportada

Anexo gráfico 2.19



Portal del antiguo matadero de Vaugirard

Anexo gráfico 2. 20



Ilustraciones de Gérard Garouste para *Dieu prend-il soin des bœufs?*

Anexo gráfico 2. 21



Ilustraciones de Gérard Garouste para *Dieu prend-il soin des bœufs?*

Anexo gráfico 2. 22



Entrada al campo de Auschwitz II-Birkenau

Anexo gráfico 2. 23



Le marchand de masques, Zacharie Astruc, 1883.

Patrick Modiano

Un pedigree



Capítulo 18. Bibliografía y abreviaturas de las obras más citadas.

18.1. Obras de Patrick Modiano.

Modiano, Patrick. *La place de l'étoile*. Paris: Gallimard, 1968, Folio 1975. (PE).

---. *La ronde de nuit*. Paris: Gallimard, 1969, Folio 2001. (RN).

---. *Les boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard, 1972, Folio 2006. (BC).

Malle, Louis/ Modiano, Patrick. *Lacombe Lucien*. Paris: Gallimard, 1974, Folio plus 2008. (LL).

Modiano, Patrick. *Villa Triste*. Paris: Gallimard, 1975, Folio 1994. (VT).

---. *Emmanuel Berl, Interrogatoire*. Paris: Gallimard, 1976.

---. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977. (LF).

---. *Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard, 1978. (RBO).

---. *Une jeunesse*. Paris: Gallimard, 1981, Folio 2008. (UJ).

---. *De si braves garçons*. Paris: Gallimard, 1982. (DSBG).

Modiano, Patrick / Pierre Le-Tan (dessins). *Memory Lane*. Paris: Hachette, 1981, Points Seuil 1983. (ML).

---. *Poupée Blonde*. Paris: P.O.L, 1983. (PB)

Modiano, Patrick. *Quartier perdu*. Paris: Gallimard, 1984, Folio 2006. (QP).

---. *Dimanches d'août*. Paris: Gallimard, 1986, Folio 2009. (DA).

---. *Paris, un choix de Patrick Modiano*. Rennes: Fixot, 1987.

---. *Remise de peine*. Paris: Seuil, Points, 1988, Points. (RP).

---. *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard, 1989, Folio, 1991. (VE).

---. *Voyage de noces*. Paris: Gallimard, 1990, Folio 1994. (VN).

Brassaï/ Modiano. *Paris Tendresse*. Paris: Hoëbeke, 1990. (PT).

Modiano, Patrick. *Fleurs de ruine*. Paris: Seuil, 1991. (FR).

- . *Un cirque passe*. Paris: Gallimard, 1992. (UCP).
- . *Chien de Printemps*. Paris: Seuil, 1993. (CP).
- . *Du plus loin de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1996, Folio 2010. (DPLO).
- . "Le 21 mars, le premier jour du printemps." *Elle s'appelait Françoise...* Catherine Deneuve / Patrick Modiano. Paris: Canal + Editions, 1996. (L21M)
- . *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997, Folio 1999. (DB).
- . *Des inconnues*. Paris: Gallimard, 1999. (DI).
- . *La Petite Bijou*. Paris: Gallimard, 2001. (LPB).
- . *Éphéméride*. Paris: Gallimard / Le Monde, 2001. (E).
- . *Éphéméride [edición aumentada]*. Paris: Mercure de France, 2002. (E+).
- . *Accident nocturne*. Paris: Gallimard, 2003. (AN).

Modiano, Patrick / Garouste Gérard (dessins). *Dieu prend-il soin des bœufs?* La Combe–Les Éparres: Éditions de l'Acacia, 2003. (DPSB).

Modiano, Patrick/ Dominique Zehrfuss (il.). *28 Paradis*. Paris: L'Olivier/ Seuil, 2005. (28 P).

Modiano, Patrick. *Un pedigree*. Paris: Gallimard, 2005. (UP).

- . *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, 2007. (CJP).
- . *L'horizon*. Paris: Gallimard, 2010. (LH).
- . *L'herbe de nuits*. Paris: Gallimard, 2012. (HN).
- . *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris: Gallimard, 2014. (PPDQ).

18. 2. Narraciones de Patrick Modiano para niños.

Modiano, Patrick/ Dominique Zehrfuss (il.). *Une aventure de Choura*. Paris: Gallimard, 1986. (AC).

- . *Une fiancée pour Choura*. Paris: Gallimard, 1987. (FC).

Modiano Patrick / Sempé (il.). *Catherine Certitude*. Paris : Gallimard, 1988, Folio junior, 1990.

Modiano, Patrick/ Zina Modiano (il.). "Les chiens de la rue du Soleil." *Raconte-moi la vie*. Paris: Disney Hachette, 1994. (CRS).

18. 3. Otros textos de Patrick Modiano citados.

Modiano, Patrick. "La vie collective est étouffante" [1961]. *Les Cahiers de l'Herne 98: Modiano* (2012).

---. "Je suis un jeune homme seul..." *Le Crapouillot, n° 71 Spécial L.S.D* dernier trimestre 1966.

---. "Les fantômes de Michel Audiard". *Le Monde* 23/06/1978 .

Modiano, Patrick / Courson, Hughes de. *Le mêlé cass*. Ballon noir, 1979. Disco 33 rpm.

Modiano, Patrick. "Préface". *Les cahiers de Malte Laurids Brigge: récit*. Rainer Maria Rilke. Paris: Seuil, 1980.

---. "La Seine." *La Nouvelle Revue Française* 341 (1981).

---. "Préface". *Paris de ma jeunesse*. Pierre Le-Tan. Paris: Aubier, 1988.

---. "Préface". *Le Nain et autres nouvelles*. Marcel Aymé Gallimard Byblos, 1988, *Les Cahiers de l'Herne 98: Modiano* (2012). (PMA).

---. "Avec Klarsfeld, contre l'oubli." [Libération 2/11/1994]. *Les Cahiers de l'Herne 98: Modiano* (2012)

---. "Lettre à Thierry Laurent." *L'œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Thierry Laurent. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

---. "La caméra légère." [1999] *Les Cahiers de l'Herne 98: Modiano* (2012).

---. "Gérard, de la rue des Bons-Enfants." *Le Monde* 02/07/2004.

---. "Le Paris de Patrick Modiano." *Le Monde Magazine* 13 mars 2010.

---. "Mes papiers." *Le Nouvel Observateur* 8 février 2011.

---. "Repères biographiques." *Les Cahiers de l'Herne 98: Modiano* (2012).

---. "Liste de noms propres." *Les Cahiers de l'Herne: Modiano 98: Modiano* (2012).

---. "Entrer par effraction dans le château de la Belle au Bois dormant." *Les Cahiers de l'Herne 98: Modiano* (2012).

---. "Années 50, Génération X." *Reporters sans frontières n° 50, Robert Capa* (2015).

---. *Discours à l'Académie suédoise*. Paris: Gallimard, 2015.

18. 4. Monografías y estudios sobre la obra de Patrick Modiano.

AA VV. *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam, NLD: Editions Rodopi, 2007.

---. *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

---. *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Default, 2009.

Adam, Jean-Michel. "Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano." *Autofiction & Cie*. Eds. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme,/ Philippe Lejeune. Paris: Université de Paris X, 1993. Ritm .

Aparicio Maydeu, Javier. *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra, 2008.

---. "Introducción y notas." *Patrick Modiano, La hierba de las noches, edición crítica*. Madrid: Cátedra, 2015.

Bancquart, Marie Claire. *Paris dans la littérature française après 1945*. Paris: Éditions de la Différence, 2006.

Beltaïef, Emna. *Remise de peine de Patrick Modiano: Voyage au pays de l'enfance*. Louvaine-la-Neuve: L'Harmattan, 2013.

Blanckeman, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009.

---"Droit de cité (un Paris de Patrick Modiano)." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Default, 2009.

---. "Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'histoire." *De Kafka à Toussaint : Écritures du XXe siècle*. Eds. Pierre Bazantay/ Jean Cleder. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.

---. "Patrick Modiano, À TITRE DE." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

Bloch-Dano, Evelyne. *Jardins de papier : de Rousseau à Modiano*. Paris: Stock, 2015.

Blonde, Didier. "L'abonné absent." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012)

Bonitzer, Pascal / Serge Toubiana. "Entretien avec Michel Foucault." *Cahiers du cinema*.251-252 (1974, juillet-août)

Bonitzer, Pascal. "Histoire de sparadrap (Lacombe Lucien)." *Cahiers du cinema*.250 (1974, mai)

---. "Le secret derrière la porte." *Cahiers du cinema*.251-252 (1974, juillet-août)

Burgelin, Claude. "Les filles de l'ombre." *Le Magazine Littéraire* 490 (2009).

---. "De quoi se plaindre? Comment se Plaindre (Une lecture de La petite Bijou)." *Lectures de Modiano*, Paris: Cécile Defaut, 2009.

---. "'Memory Lanes' Ruelles et carrefours de la mémoire dans l'oeuvre de Patrick Modiano." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

---. "'Je me suis dit que j'allais me réveiller', lecture d'Accident nocturne." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012)

Camelin, Colette. "'J'ai la mémoire des vêtements'." *Modiano, ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

Cantón Rodríguez, María Loreto. "El funcionamiento del espacio literario parisino en 'Des Inconnues' de Patrick Modiano: algunas consideraciones." *Anales de Filología Francesa* 13 (2004-2005)

Castillo Cáceres, Fernando. *Noche y niebla en el París ocupado: traficantes, espías y mercado negro*. Madrid: Fórcola, 2012.

---. "Geografía Modiano." *Geografía Modiano*. Madrid: Galería José R. Ortega, 2013.

---. *Paris-Modiano*. Madrid: Fórcola, 2015.

Chaouat, Bruno. "La place de l'étoile, quarante ans après." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: Céciles Default, 2009.

Cima, Denise. *Dora Bruder, Jeux de miroirs biographiques*. Paris: Ellipses, 2003.

Clerc, Thomas. "Modiano est-il un auteur rétro?" *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

Commengé, Béatrice. *Le Paris de Modiano*. Paris: éditions Alexandrines, 2015.

Cook, Dervila. *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam New-York: Rodopi, 2005.

---. "La Petite Bijou, Autofictional Translations." *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

---. "Poupée Blonde de Patrick Modiano: un onirisme théâtral et auto-ironisant." *Reverberations. Staging Relations in French Since 1500 - A Festschrift in Honour of C. E. J. Caldicott*. Eds. Phyllis Gaffney, Michael Brophy, Mary Gallagher. Dublin: Belfield, University College Dublin Press, 2008.

----. "Modiano et la flânerie." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

---. "Une représentation une fois pour toutes et pour toujours ? Un cirque passe de Modiano et Des gens qui passent de Nahum." *French Cultural Studies* 23.4 (2012)

Cosnard, Denis. "Dans la peau de Patrick Modiano." Paris: Fayard, 2010.

---. "Ça ne te dérange pas si on fait un détour? La derive urbaine de Patrick Modiano." *Geografía Modiano*. Madrid: Galería José R. Ortega, 2013.

---. Le Réseau Modiano. Web. [http://lereseaumodiano.blogspot.com/es/](http://lereseaumodiano.blogspot.com.es/)

Dangy, Isabelle. "Hôtels, cafés et villas tristes: lieux privés et lieux publics dans les romans de Modiano." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Default, 2009.

- Demeyère, Annie. *Portraits de l'artiste dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Donadille, Christian. "Entre chien et loup : Incertitude de l'apparence et écriture du silence dans les œuvres illustrées et les images textuelles de Patrick Modiano." *French Cultural Studies* 23.4 (2012).
- Doubrovsky, Serge / Lecarme, Jacques / Lejeune, Philippe Eds. *Autofictions & Cie, ...* Paris: Cahiers RITM, Université de Paris X, n° 6, 1993.
- Douzou, Catherine. "Du blanc de la mémoire aux blancs du texte." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.
- Ferdière, Gaston. "Certificat médical." *Les Cahiers de l'Herne, n° 98 : Modiano* (2012)
- Feste-Guidon, Aurelie. "Lacombe Lucien: un film de Louis Malle sous influence modianesque." *Les Cahiers de l'Herne, n° 98 : Modiano* (2012)
- Flower, John E. *Patrick Modiano*. 305 Vol. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Garcin, Jérôme. *Littérature vagabonde*. Paris: Flammarion, 1995.
- Gellings, Paul. "Patrick Modiano, de Choura à Bobby Bagnard." *La Nouvelle Revue Française* 554 (2000)
- . *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 2009.
- Gratton, Johnnie. "Livret de famille (1977): Jeux et enjeux du récit incertain." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.
- Heck, Maryline. "La trace et le fantôme: Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: Cécile Defaut, 2009.

Hilsum, Mireille. "Modiano préfacier." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 : *Modiano* (2012)

Jacob, Gilles. "Entretien avec Louis Malle (à propos de Lacombe Lucien)." *Positif*.157 (1974, mai)

Jérusalem, Christine. "L'éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, Portrait of the Artist as a young Dog." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Paris: Cécile Defaut, 2009.

Julien, Anne-Yvonne. "Lieux dits." *Le Magazine Littéraire* Octobre 2009.

---. "Avant-propos." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

---. "Du statut du souvenir heureux dans les romans de Modiano, *Vila Triste* (1975), *Remise de Peine* (1988), *Fleurs de ruine* (1991)." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

Kaminskas, Jurate. "Du plus loin que l'oubli de Patrick Modiano: entre la fuite et l'exil." *Voix plurielles* 1.1 (mars 2004)

Kim, Myoung-Sook. *Imaginaire et espaces urbains: Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Kleinberger, Alain. "Patrick Modiano, co-scénariste de la mémoire historique. À propos de Lacombe Lucien (Louis Malle, 1974)." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

Laurent, Thierry. *L'œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

---. "*La quête d'un état civil*." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

---. "Le silence dans l'oeuvre de Patrick Modiano." *Le silence en littérature: De mauriac à Houellebecq*. Eds. François Hanus/ Nina Nazarova. Paris: L'Harmattan, 2013.

---. *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*. Paris: L'Harmattan, 2015.

Le Borgne, François. "Patrick Modiano et Rétif de La Bretonne : Le palimpseste des Nuits " *Etudes rétiviennes Revue de la Société Rétif de La Bretonne, Société Rétif de La Bretonne*, 2012.

Lebey, Marie. *Oublier Modiano*. Paris: Léo Scheer, 2011.

Lecarme, Jacques. "Variations Modiano (autour d'*Accident nocturne*)."
Lectures de Modiano. Nantes: Cécile Defaut, 2009.

---. "*Quatre versions de La place de l'étoile (1968-2008)*." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.

---. "Coups de foudre pour Le Coup de lune: Simenon, Robbe-Grillet, Modiano." *Europe* 1038 (2015)

Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

---. "Autofiction & Cie Pièce en cinq actes." *Autofiction & Cie*. Eds. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune. Paris: Université Paris X, Cahiers Ritm, 1993.

Malle, Louis. *Louis Malle por Louis Malle*. Valladolid: Semana de Cine de Valladolid, 1987.

---. "Lettres à Patrick Modiano." *Les Cahiers de l'Herne, n° 98 : Modiano* (2012).

Marie-Rabin, Luc. "Les lieux de Modiano." *Les Cahiers de l'Herne, n° 98: Modiano* (2012).

Miguet-Ollagnier, Marie. *Métamorphoses du mythe*. Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997.

Montfrans, Manet van. "Revêries d'un riverain: la topographie parisienne de Patrick Modiano." *CRIN* (1993).

---."Dante chez Modiano: une divine comédie à Paris." *Relief* 1.2 (2008).

Morris, Alan. *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.

- . "Patrick Modiano et les faits divers." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 (2012)
- . "Texte à images, images de textes: Dieu prend-il soin des bœufs? de Patrick Modiano et Gérard Garouste." *French Cultural Studies* 23.4 (2012).
- Nettelbeck, Colin. "Jardinage dans les ruines: Modiano et l'espace littéraire français contemporain." *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam, NLD: Editions Rodopi, 2007. .
- Nettelbeck, Colin W. / Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano pièces d'identité: Ecrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986.
- Neumann, Guy. "Aux carrefours de la vie: Le chien dans les romans de Patrick Modiano." *Australian Journal of French Studies* 36.2 (1999).
- Nitsch, Wolfram. "Le passé capté: Mémoire et technique chez Patrick Modiano." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann, 2010.
- Parrochia, Daniel. *Ontologie fantôme: essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*. La Versanne: Encre Marine, 1996.
- Perry, Edith. "L'instabilité onomastique dans le roman modianien." *Onomastique romanesque*. Ed. Yves Baudelle. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Frère du précédent*. Paris: Gallimard folio, 2006.
- Rambures, Jean Louis de. *Comment travaillent les écrivains*. Paris: Flammarion, 1978.
- Rémy, Mathieu. "Psychogéographie de la jeunesse perdue." *Lectures de Modiano*. Ed. Roger-Yves Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut, 2009.

- Rey, Pierre-Louis. "Modiano." *Histoire de la France littéraire, t.3*. Ed. Jarrety M. Bherthier P. Paris: PUF, 2005.
- Robic, Sylvie. "Françoise Dorléac, fantôme modianesque." *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Ed. Anne-Yvonne Julien.Hermann, 2010.
- Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.
- . "Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano." *Les Cahiers de l'Herne n° 98: Modiano* (2012)
- . *Le mal de Paris*. Éditions Stock, 2014.
- Roche, Roger-Yves. "La chambre noire de la mémoire." *Le Magazine Littéraire* Octobre 2009
- Roux, Baptiste. *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Samoyault, Tiphaine. "Le nom propre." *Les Cahiers de l'Herne n° 98: Modiano* (2012).
- Schifano, Laurence. "Autoportrait du romancier en photographe au chien." *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010.
- Sichère, Serge. "La bête et le militant." *Cahiers du cinema*.251-252 (1974, juillet-août).
- Sineux, Michel. "Le hasard, le chagrin, la nécessité, la pitié (sur Lacombe Lucien)." *Positif*.157 (1974).
- Wermuss, Paul. *On m'a dit de ne pas le dire*. Paris: L'Archipel, 2003.
- Wolf, Nelly. "Figures de la fuite chez Patrick Modiano." *Patrick Modiano*. Ed. John E. Flower. Amsterdam: Editions Rodopi, 2007.
- Zehrfuss, Dominique. "P.M." *Les Cahiers de l'Herne n° 98: Modiano* (2012).

18.5. Entrevistas a Patrick Modiano citadas

Barillé, Elisabeth. "Modiano parle..." *Le Figaro* 28/09/ 2012. .

Bonnaud, Frédérique. "Entretien avec Catherine Deneuve et Patrick Modiano." *Les Inrockuptibles*, n° 103 7 mai 1997.

Bourmeau, Sylvain. "Patrick Modiano: "Grand écrivain?, c'est bizarre comme concept"." *Les Inrockuptibles* Octobre 2007.

Busnel, François. "Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé." *Lire* 04/03/ 2010.

Crom, Nathalie. "Entretien avec Patrick Modiano, prix Nobel de littérature." *Télérama* 4/10/2004-9/10/2014 2014. Web.

Diatkine, Anne. "Patrick Modiano : «Mon père aurait aimé que je disparaisse»." *Libération* 24/07/ 2006.

Duranteau, Josane. "Le grand prix de l'académie a Patrick Modiano: L'obsession de l'antihéros." *Le Monde* 11.11. 1972.

Garcin, Jérôme. "Une rencontre avec Patrick Modiano [Des inconnues]." *Le Nouvel Observateur* 20/2/ 1999.

---. "Sans famille." *Le Nouvel Observateur* 02/10/ 2003.

---."Les 10 phrases clés du nouveau Modiano, commentées par Modiano." *L'Obs* 9-10-2014.

Gaudemar, Antoine de. "Ce que je dois au cinéma." *Les Cahiers de l'Herne*, n° 98 : Modiano (2012).

Grainville, Patrick. "Patrick Modiano: Retour aux sources." *Le Figaro littéraire* 01/02/1988. .

Heck, Maryline. "Modiano: "Seule l'écriture est tangible"." *Le Magazine Littéraire* (n° 490) Octobre 2009.

Jamet, Dominique. "Entretien avec Patrick Modiano." *Lire* (n°1) Octobre 1975.

Lançon, Philippe. "Mais qui est Dédé Sunbeam?: Les premières rencontres littéraires du jeune Modiano." *Libération* 4/10/ 2007.

---. "Modiano, la ronde de nuit." *Libération* 4/10/ 2007.

Le Monde, Rédaction. "Keskili? Patrick Modiano." *Le Monde* 3/5/2013.

Liban, Laurence. "Entretien [avec] Modiano." *Lire* (n° 319) Octobre 2003.

Maury, Pierre. "Entretien avec Patrick Modiano." *Magazine Littéraire* Septembre 1990.

---. "Patrick Modiano: 'On avait l'impression de vivre en fraude'." *Magazine Littéraire* 1992. (republication octobre 2014 n°2 hors serie).

Payot, Marianne / Delpine Peras. "Parick Modiano: 'Je suis devenu comme un bruit de fond'." *L'Express* 04/03/2010.

Pivot, Bernard/ Antoine de Meaux. *Patrick Modiano: "Je me souviens de tout..."*. 2007. Equipage / France 5; 2015 Gallimard DVD. Film.

Rambures, Jean L. d. "Patrick Modiano: 'Apprendre à mentir'." *Le Monde* 24/05/ 1973.

Varela, Thomas. "French Nobelism Modiano Builds a Global Audience." *The Wall Street Journal* 15 sept. 2015. Web.

18.6. Artículos periodísticos citados.

Aissaoui, Mohammed. "Patrick Modiano 'choqué' par un livre sur lui." *Le Figaro* 18/05/2011.

Assouline, Pierre. "Les carnets." *Lire* (n° 319) Octobre 2003.

---. "Modiano, lieux de mémoire." *Lire* n° 176 Mai 1990.

---. "À Paris, les amarres d'une errance." *Le Magazine Littéraire* Hors-série, Octobre 2014.

Baroncelli, Jean d. "Un nouveau film de Louis Malle: 'Lacombe Lucien', un adolescent dans la Gestapo." *Le Monde* 31 janvier 1976.

Beigbeder, Frédérique. "Jérôme Garcin: le livre que Modiano n'arrive pas à écrire." *Le Figaro Magazine* 19/02/2011.

Bonet, Juan M. "El París de Modiano." *ABC* 10/9/2014.

Clermont-Tonnerre, Adélaïde, de. "Les états d'art de Dominique Zehrfuss." *Point de vue* 13/9/2010.

E. M. "Faut-il voir Lacombe Lucien?" *Le Monde* 14.02. 1974.

Efe Estocolmo. "Sillas con autógrafos y objetos con historias de los Nobel." *Diario de Navarra* 9/12/2014.

Garcin, Jérôme. "«La Petite Bijou, c'est moi...»." *Le Nouvel Observateur* 26/04/2001.

Jonge, Peter de. "The Notes of Patrick Modiano: A Young writer finds his voice on the radio." *Harper's Magazine* January 2017.

Josselin, J-F. "Modiano cantabile." *Le Nouvel Observateur* 04/10/1996.

Lepape, Pierre. "La disparition." *Le Monde* 4/4/1997.

Mirande, Jean Noël. "La mère de Patrick Modiano, Louisa Colpeyn, est décédée." *lepoint.fr*
Modifié le 01/02/2015 à 18:08 - Publié le 31/01/2015 à 19:05. Web.

Monterde, José Enrique. "Lacombe Lucien, Louis Malle." *Dirigido por Septiembre* 2005.

Peris, Manuel. "Tierra de nadie junto al Sena." *El País* 29/8/2009.

Pinedo, Carolina. "Fernando Romay y Hugo el grandullón." *El País Semanal* 8/1/2017.

Roche, Sabine. "Zina Modiano." *Elle* Novembre 2015.

Rosemann, A. D. "L'Occupation en miroir." *Le Magazine Littéraire* (n° 490) Octobre 2009.

Valenzuela, Javier. "Rubirosa, un pene con pedigrí." *El País* 7/7/2012.

Viansson-Ponté, Pierre. "Lacombe Lucien ou l'ambigüité." *Le Monde* 18-02- 1974.

Vila Matas, Enrique. "La luz incierta de los orígenes." *El País* 12/01/2012.

18. 7. Filmografía citada.

Bonitzer, Pascal. *Je pense à vous*. 2006.

---. *Le grand Alibi*. 2008.

Cavani, Liliana. *Il Portiere di notte* ("Portero de noche"). 1974 .

Clement, René. *Paris brûle-t-il?* ("¿Arde París?"). 1966.

Delanoy, Jean. *Chiens perdus sans collier*. 1955.

Demy, Jacques. *Lola*. 1961.

Dwan, Allan. *Cattle Queen of Montana*. (“*La reina de Montana*”). 1954.

Ehouzan, Bastien. *L’Histoire d’un salaud*, bonus ed. *Lacombe Lucien* (Malle, 1974), DVD Arte Video 2005.

Franju, George. *Le sang de bêtes*. 1949.

Girod, Francis. *Le trio Infernal* (“*El trío infernal*”). 1974.

Godard, Jean-Luc. *Bande à part* (“*Banda a parte*”). 1964.

Lecomte, Patrice. *Le parfum d’Yvonne* (“*El perfume de Yvonne*”). 1994

Malle, Louis. *Le Souffle au cœur* (“*El soplo al corazón*”). 1971.

---. *Lacombe Lucien*. 1974.

---. *Au revoir les enfants* (“*Adiós, muchachos*”). 1987.

Olphüs, Marcel. *Le chagrin et la pitié*. 1969.

Pabst, Georg Wilhelm. *Die Büchse der Pandora* (“*La caja de Pandora*”). 1929.

Parrish, Robert *The Wonderful Country* (“*Más allá de Río Grande*”). 1959.

Poirier, Manuel. *Te quiero*. 2001.

Radot, Guillaume. *Le loup des Malveneurs*. 1943.

Rappeneau, Jean-Paul. *Bon voyage*. 2002.

Roux, Michel. *Le Carrefour des enfants perdus*. 1943.

Rozier, Jacques. *Adieu Philippine*. 1962.

Spielberg, Steven. *Catch me if you can* (“Atrápame si puedes”). 2002.

Truffaut, François. *Les Quatre Cents Coups* (“Los 400 golpes”). 1959.

---. *La Peau douce*. (“La piel suave”). 1964.

Visconti, Luchino. *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*) (“La caída de los dioses”). 1969.

Yanne, Jean. *Le Chinois à Paris*. 1974.

18.8. Otras referencias bibliográficas.

Agamben, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Alain-Fournier. *Le grand Meaulnes*. Paris: Fayard, 1986. Le livre de poche.

Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén*. Lumen, 1999, ed. De Bolsillo, 2006.

Asiz, Philippe. *Tu trahiras sans vergogne. Histoire de deux collabos: Bonny et Lafont*. Paris ed. Arthème/Fayard, 1970.

Augé, Marc. *Kézive, la ville mensonge*. Paris: Galerie Daniel Templon, 2002.

Aymé, Marcel. *Le chien* (1934), *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.

---. *Le cerf et le chien* (1938), *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.

---. *Les cygnes* (1939), *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.

- . *Travelingue*. Paris: Gallimard, 1941. Paris: Gallimard, 2002.
- . *Avenue Junot (1943), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.
- . *En attendant (1943), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.
- . *L'indiffèrent (1944), Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.
- . *Les chiens de notre vie (1948, Les chiens) Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard, 2002.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. 2è, reimpr 3è ed.
Paris: José Corti, 1950.

---. *La poétique de la rêverie*. 3e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Barjau, Eustaquio. "Introducción ." *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo de Rainer María Rilke*.
Madrid: Cátedra, 1987.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953,
1972, Points 2014.

---. "Le grain d'une enfance." *Le Nouvel Observateur* Lundi 9 mai 1977

Bartra, Agustí. *¿Para qué sirve la poesía?*. México DF: Siglo XXI, 1999.

Bataille, Georges. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1998.

Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose : (Le Spleen de Paris)*. Paris: Garnier Frères, 1958.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

---. *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. OC I, 3 Vol. Madrid: Abada, 2006.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica 2005.

Blanchard, Christophe. *Les maîtres expliqués à leurs chiens: Essai de sociologie canine*. Paris: La
Découverte, 2014.

Bloy, Léon. *Lettres de jeunesse: 1870-1893 / Léon Bloy ; première éd. rehaussée de vingt et un bois dessinés et gravés par Ch. Bisson* . Paris: Edouard-Joseph, 1920.

---. *La femme pauvre*. Paris: Mercure de France, Folio, 1980.

Borges, Jorge Luis. *La esfera de Pascal*. OC I Vol. Buenos Aires: Emecé, 1953, OC 1989.

---. *Pierre Menard, autor del Quijote*. OC I Vol. Buenos Aires: Emecé, 1953, OC 1989.

Buffon, Georges Louis Leclerc. *Œuvres complètes*. III Vol. Paris: Au bureau de la Société des Publications Illustrées, 1839.

Camus, Albert. *L'Homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.

Certeau, Michel de. "Andar en la ciudad." *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*.7 (2008)

Cervantes, Miguel de. *El coloquio de los perros*. Madrid: Nórdica, 2014.

Chamoiseau, Patrick. *Émerveilles*. Paris: Gallimard Jeunesse, 1998.

Chesters, Graham. "Sur "les Bons Chiens" de Baudelaire." *Revue d'Histoire littéraire de la France* 3 (1980).

Cixous, Hélène. "Mi perro de tres patas." *Deseo de escritura*. Ed. Marta Segarra. Barcelona: Reverso, 2004.

Coetzee, J. M. *Elisabeth Costello*. Barcelona: Mondadori, 2004.

Couturier, Maurice. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. Paris: Seuil, 1993.

Cros, Charles / Tristan Corbière. *Oeuvres complètes*. Eds. Louis Forestier/ Pierre-Olivier Walzer. Paris: Gallimard, 1970.

Cyrulnik, Boris. *Del gesto a la palabra: la etología de la comunicación en los seres vivos*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Debord, Guy. "Théorie de la dérive." *Internationale Situationniste* 2 (1958).

Deleuze, Gilles / Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1978.

Delort, Robert. *Les animaux ont une histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

Derrida, Jacques / Marie-Louise Mallet ed. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.

Desblache, Lucile. *La plume des bêtes: Les animaux dans le roman*. Paris: L'Harmattan, 2011.

Domínguez, Martí. *El somni de Lucreci: Una història de la llibertat de pensament*. Barcelona: Proa, 2013.

Duras, Marguerite / François Mitterrand. *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*. Paris: Gallimard, 2006, Folio 2012.

Elsken, Ed van der. *Love on the left bank*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1956, facsímil 1999, reprinted 2011.

Éluard, Paul. *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*. Paris: Au sans pareil, 1920.

Flammarion, Camille. *Les merveilles célestes: lectures du soir*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1867.

Fontenay, Elisabeth de. *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard, 1998.

---. *Sans offenser le genre humain: Réflexions sur la cause animale*. Albin Michel ed. Paris, 2008, Le Livre de Poche 2013.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

Freud, Sigmund. *Los recuerdos encubridores (1899) OC, v, 2*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva/Orbis, 1988.

---. *El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen, (1907 [1906]), OC IX*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1999.

---. *La cabeza de medusa (1940 [1922]), OC XVIII*. Buenos Aires /Madrid: Amorrortu, 1979.

---. *Dostoievski y el parricidio (1928 [1927]), OC XXI*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1992.

García Lorca, Federico. *Obras*. Madrid: Akal, 1982.

Garouste Gérard / Perrignon Judith (ed.). *L'Intranquile Autoportrait d'un fils, d'un peintre d'un fou*. Paris: L'Iconoclaste, 2009.

Gary, Romain. *Chien Blanc*. Paris: Gallimard Folio, 1970.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

---. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, Points 2002.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca: 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Grijalbo, 1985.

---. *Federico García Lorca: 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo, 1987.

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971.

Harari, Yuval Noah. *Sapiens: De animales a dioses*. Barcelona: Debate, 2016.

Hare, Brian. *The genius of Dogs: Hoow Dogs Are Smarter Than You Think*. Dutton: Penguin Group, 2013.

Hoek, Leo. *La marque du titre*. La Haye-Paris- NewYork: Mouton, 1980.

Hugo, Victor. *Œuvres complètes de Victor Hugo: Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie; Œuvres de la première jeunesse*. 2 Vol. Paris: J. Hetzel & A. Quantin [puis] Société d'éditions littéraires et artistiques, 1885, 1926.

---. *Œuvres poétiques*. 3 Vol. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

Humbert, Jean. *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili, 1928.

Jacob, Max. *Art poétique*. Paris: Emile-Paul frères, 1922.

Jarry, Alfred / Alfred Jarry. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien ; suivi de L'Amour absolu*. Paris: Gallimard, 1980.

József Attila: sa vie, sa carrière poétique. Ed. Miklos Szabolcsi. Budapest: Erzebet Feher, 1978.

Judt, Tony. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006.

Julia, Santos. "De nuestras memorias, de nuestras miserias." *Hipania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2007) Web.

Klarsfeld, Beate / Klarsfeld Serge. *Mémoires*. Paris: Flammarion, 2015.

Kundera, Milan. *La insupportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets, 1986.

La Fontaine, Jean de. *Fables*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966. Garnier Flammarion.

La Tynna, J. de (Jean). *Dictionnaire topographique, étymologique et historique des rues de Paris*. Paris: J. de La Tynna, 1812.

Larbaud, Valeriy. *Fermina Márquez*. Paris: Gallimard, 1926, Folio, 1972.

---. *Jaune, bleu, blanc*. Paris: Gallimard, 1927.

Latour, Bruno. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 1999.

Lavergne, François. *Rencontres et souvenirs*. Paris: Société des écrivains, 2013.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle éd. augm. 1996 ed. Paris: Editions du Seuil, 1975. Points .

Lévinas, Emmanuel. “Nom d'un chien ou le droit naturel.” *Difficile liberté : essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1983.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

Llinares Chover, Joan B. “El símbolo de los animales en la antropología de Rilke.” *Themata* 35 (2005)

Lottman, Hebert. *La caída de París: 14 de junio de 1940*. Barcelona: Tusquets, 1993.

Mann, Thomas. *Señor y perro*. Barcelona: GP. Los Premios Nobel de la Literatura, 10, 1963.

Mcdonell, Jennifer. “À la lisière de l’humanité: chiens, affectes et division des espèces dans l’Angleterre du XIX^e siècle.” *Aux frontières de l’animal*. Genève: Librairie Droz, 2012.

Méndez, Pedro / Concepción Palacios. “Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: Fortune littéraire des expériences et souvenirs d'enfance.” *Thélème Revista Complutense de Estudios Franceses* 26 (2011).

Modiano, Zina. *Le chien mythomane*. Paris: L'école des loisirs, 2003.

- . *Moutoncaniche*. Paris: Éditions Le Baron perché / Hoche Communication SAS- Jacques-Marie Laffint Editeur, 2015.
- . *Où s'en vont les boutons?*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2015.
- . *Les voyages de ma pantoufle*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2015.
- Monterde, José Enrique. *Arts en pantalla: El cinema com a dispositiu crític*. Barcelona: UOC, 2013.
- Morfaux, Louis-Marie. *Vocabulaire de la philosophie et de sciences humaines*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Nabokov, Vladimir / Raymon Girard (trad.). *Le Don, Lolita, Pnine*. Paris: Gallimard, 1991.
- Nerval, Gérard de. *Aurélia ; suivi de Lettres à Jenny Colon ; de La Pandora ; et de Les chimères*. 690 Vol. Paris: Librairie Générale Française, 1972. Le livre de poche. Classique .
- Ory, Pascal / Jean-François Sirinelli. *Los intelectuales en Francia: del caso Dreyfuss a nuestros días*. Valencia: PUV, 2007.
- Paxton, Robert O. *La France de Vichy 1940-1944*. Paris: Seuil, 1997.
- Perec, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Gallimard, folio, 1990.
- . *La boutique obscure*. Paris: Gallimard, 2010.
- Petrilli, A. (2009). La figure du chien de la mythologie à la magie antique. *Ephesia Grammata*, (2).
- Poirrier, Philippe. “La historia cultural en Francia: Una historia social de las representaciones.” *La historia cultural, ¿Un giro historiográfico mundial?* Ed. Phillippe Poirrier. Valencia: PUV, 2012.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Fenêtres*. Paris: Gallimard (Folio), 2002.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 2001.

Prost, Antoine. *Doce lecciones sobre la historia*. Madrid: Universitat de València /Cátedra, 2001.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Vol 1, 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.

Queneau, Anne-Isabelle. *Album Raymond Queneau: Iconographie commentée*, . Paris: Gallimard, 2002.

Queneau, Raymond. *Le chien à la mandoline*. Paris: Gallimard, 1965.

---. *Courir les rues*. Paris: Gallimard, 1967.

---. *De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans Sylvie et Bruno*. Paris: L'Herne, 1971.

---. *Chêne et chien*. Gallimard (Poésie), 2015.

Rey, Pierre-Louis. *Album Proust*. Barcelona: Mondadori, 1988.

Ribes, Jean Michel. *Mille et un Morceaux*. Paris: L'Iconoclaste, 2015.

Riding, Alan. *Y siguió la fiesta: la vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

Rilke, Rainer Maria / Francisco Ayala (trad). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Rilke, Rainer Maria / Eustaquio Barjau (trad.). *Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, 1987.

Rimbaud, Arthur. *Oeuvres*. Paris: Garnier Frères, 1960. Classiques Garnier .

Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1981.

Roig, Albert. *Perro: Vida de Rainer María Rilke*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Roussio, Henry. *Le syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours*. Paris: Seuil, 1987.

Ruiz Torres, Pedro. “Los discursos de la memoria histórica en España.” *Hipania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2007) Web.

---. “De perplejidades y confusiones, a propósito de nuestra memorias.” *Hipania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2007) Web.

---. “Historia en tiempos de memoria y 'posmemoria'.” *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 50 (2016)

Sadoul, Georges. *Historia del Cine Mundial*. México: Siglo XXI, 1984.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

Satué, Enric. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela, 2007.

Semprún, Jorge. *Adiós luz de veranos*. Barcelona: Tusquets, 1998. Fábula.

Simenon, George. *Trois chambres à Manhattan*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

Simon, Anne. Les études littéraires françaises et la question de l’animalité (XXe-XXIe siècles) : bilan et perspectives. *Épistémocritique. Littérature et savoirs du vivant.*, XIII. (2013).

---. “Animal: l’élevage industriel.” *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*. Ed. Philippe Mesnard. Clermont-Ferrand: Mémoires des signes, 2015. Web.

---. “Quelle place pour l’animal dans la littérature?” *La Lettre du l’InSH* 36 (2016).

Simón, César. *Perros ahorcados:(diario)*. Valencia: Pre-textos, 1997.

Sorel, Reynal. *Orphée et l’orphisme*. Paris: PUF, 1995. Que sais-je?.

“La Source.” Web. <<http://www.associationlasource.fr/>>.

Starobinski, Jean. *La relación crítica : (psicoanálisis y literatura)*. 127 Vol. Madrid: Taurus, 1974.
Ensayistas .

Suhamy, Henri. *Les figures de style*. 7e éd. corr. Paris: PUF, 1995.

Tadié, Jean Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. Paidós Arterisco.
---. *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

Traverso, Enzo. *Els usos del passat: Història, memòria, política*. València: PUV, 2006.

Winnicott, D. W. *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1978.

---. “Objets transitionnels et phénomènes transitionnels: Une étude de la première possession nomoi (1951).” *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1978.

Woolf, Virginia. *Flush*. Barcelona: Austral / Planeta, 1933, ed esp. 2015.

Young, James E. *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art/ architecture*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

Zehrfuss, Dominique. *Peau de caniche*. Paris: Mercure de France, Folio, 2010.