

En busca del tiempo perdido en la ciudad subyugada: *Dora Bruder* y el sortilegio de las correspondencias

In search of lost time in the subjugated city: *Dora Bruder* and the memory spells

LUIS VILLAMÍA VIDAL
Universidad Internacional Menéndez Pelayo
Jauregui8080@gmail.com

Abstract

In his novel, *Dora Bruder* (1997), the French novelist Patrick Modiano carries out a deep research comparable to those developed in memory studies. The author, in order to reconstruct Dora Bruder's past, draws on archival materials, deals with survival witnesses interviews and recreates the former places in which Dora Bruder stayed. All this process started when Patrick Modiano was suddenly attracted by a piece of news from an old newspaper. From this perspective, the novel can be analyzed based on the legacy left by Walter Benjamin in the field of memory studies. However, when memory doesn't leave tracks, Modiano pursues rhetorical strategies, inspired on surrealist literature, that can be described as "memory spells".

Key words

Modiano, Dora Bruder, Memory, Benjamin, Ricoeur

Résumé

Dans son roman *Dora Bruder* (1997), l'auteur français Patrick Modiano mène une recherche approfondie comparable à celles développées dans les études sur la mémoire. L'auteur, afin de reconstituer le passé de Dora Bruder, s'appuie sur des documents d'archives, traite d'entretiens avec des témoins de survie et recrée les anciens lieux où Dora Bruder a séjourné. Tout ce processus a commencé lorsque Patrick Modiano a été soudainement attiré par une nouvelle d'un vieux journal. Dans cette perspective, le roman peut être analysé à partir de l'héritage laissé par Walter Benjamin dans le domaine des études de la mémoire. Cependant, lorsque la mémoire ne laisse pas de traces, Modiano poursuit des stratégies rhétoriques, inspirées de la littérature surréaliste, que l'on peut qualifier de sorts de la "mémoire".

Mots clés

Modiano, Dora Bruder, Mémoire, Benjamin, Ricoeur

Hay escritores, algunos de ellos magníficos, de una pulsión monocorde. De ellos se suele decir que tienden a escribir y rehacer siempre la misma obra, pero también que detentan un código muy definido, un estilo tan peculiar que cualquier afán de emulación sería inútil. Ejemplos ilustres serían Kafka o Borges, y entre las incorporaciones a ese linaje se podría incluir a un Premio Nobel contemporáneo, el francés Patrick Modiano. Su estilo poco afectado y lacónico, una atmósfera de pesadumbre y nostalgia, su querencia a la autoficción y, por encima de todo, el rasgo que vertebra su obra como un esqueleto y que definió bien la Academia Sueca en la declaración del anuncio del Premio Nobel: “Il a dévoilé le monde de l’Occupation” (Modiano, 2014: 13). En el caso de Modiano la matriz creativa se aleja del anhelo de bosquejar la sociedad de su tiempo. En su escritura, el aliento que dibuja siempre los mismos contornos es un espectro del pasado, una constante fotografía de su infancia en París durante la invasión nazi. El propio escritor hace unos años, en su *Discours à l’Académie suédoise* (2014), describía esta sensación: “Je crois que certains épisodes de mon enfance ont servi de matrice à mes livres plus tard [...] Cette volonté de résoudre des énigmes sans y réussir vraiment et de tenter de percer un mystère m’a donné l’envie d’écrire, comme si l’écriture et l’imaginaire pouvaient m’aider à résoudre enfin ces énigmes et ces mystères” (Modiano, 2014: 3). Esta pulsión como origen de toda su escritura transmuta sus atributos literarios más característicos en novedades originales. En sus novelas con frecuencia, como en cualquier versión de la autoficción, se proyecta al autor dentro de un abanico de registros para hacer confluír elementos factuales y ficcionales con la finalidad, en última instancia, de problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. Casi siempre, en sus novelas, la función del autor dentro de la ficción es la de *flâneur*. Hay una necesidad de rastrear las huellas de un pasado que es siempre la misma instantánea, el mismo retrato. Como dice el propio Modiano sobre sus obras: “Je croyais les avoir écrits les uns après les autres de manière discontinue, à coups d’oublis successifs, mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l’un à l’autre, comme les motifs d’une apisserie que l’on aurait tissée dans un demi-sommeil” (Modiano, 2014:13).

Esta fórmula de escritura, que incluye en ocasiones trabajo de archivo, autoficción y diversas técnicas literarias, le permite rescatar del olvido a figuras anónimas cuyas identidades habían sido borradas en el París de la Ocupación. Sin duda, el ejemplo más notorio es la recreación de las aciagas vicisitudes que padecieron Dora Bruder y sus padres. Modiano en esta novela usa todos los medios que el marco de la memoria pone a su disposición: el archivo, la voz de testigos que conocieron a Dora Bruder o la recreación de los lugares a los que asistió, pero donde no llegan esos rastros que siempre deja el pasado, el autor entreteje un discurso literario lleno de conjeturas. El “poder-ser” cobra tanta importancia como la facticidad de lo que fue. Por ello, en este artículo, tras una recreación histórica del París de aquellos años, se analizará la novela desde diversas perspectivas teóricas de la memoria procedentes de la tradición que inauguró Walter Benjamin para finalizar en lo que podemos llamar “memoria de las correspondencias”, es decir, el uso de

estrategias literarias, cercanas a la tradición surrealista, que también permiten a Modiano redimir a Dora Bruder de la condena del olvido y asumir su ineludible función como testigo vicario de los episodios narrados.

La memoria que rescata Modiano desde los confines de su infancia es, como se ha dicho, la de aquel infausto París de la Ocupación. El autor rastrea recuerdos con la paciencia y la pulcritud del artesano hasta retratar con nitidez la pesadilla de la “ville lumière”. Se recrea con claridad y precisión histórica el retrato del París de los primeros años cuarenta. No como un siniestro trágico, sino como una desdicha que inunda lo cotidiano. No hay que olvidar la maniobra de seducción del régimen alemán en los primeros meses de la Ocupación en 1940. Ante el pavor a las violaciones por los precedentes del ejército prusiano de 1870 y el comportamiento de 1914, los soldados nazis tenían esta vez órdenes muy estrictas de la alta comandancia de la *Wehrmacht* de comportarse de manera apropiada. Distribuían alimentos entre la población abatida y el ejército daba conciertos en las grandes plazas de París e incluso era habitual ver en el metro a los oficiales alemanes ceder el sitio a las mujeres y a los ancianos. Pronto se hizo célebre el cartel: “Faites confiance au soldat allemand!” (Horne, 2002: 357) diseminado por toda la ciudad. La administración nazi se estableció en la ciudad con rapidez y eficiencia. Como describe Alistair Horne: “Overnight there appeared outside the Opera a maze of signs directing to various military “Abteilungen”, headquarters, units, hospitals, kinos, hotels, recreation centers and every other kind of Wehrmacht function” (359). Aunque fuera un número exiguo, siempre hubo en medio del horror lo que se denominó con cierta ironía los “buenos alemanes”. Eran unos nazis atípicos, más preocupados por las inquietudes culturales que por las medidas de política radical y emplazados normalmente en los servicios administrativos de la *Wehrmacht*, en diversas secciones de propaganda o en el Instituto Alemán (Castillo, 2015: 241). Por las tardes, se despojaban del uniforme y caminaban erguidos con los brazos a la espalda frente a los puestos de *bouquinistes* o por las inmediaciones de las galerías de arte parisinas. Eran cultos, hablaban un francés fluido y sabían más de Francia que los propios franceses (Castillo, 2015: 42). El peligro de aquel refinado aura de autoridad ya lo denunció Vercors, pseudónimo del célebre creador de las Éditions de Minuit, Jean Bruller, en su obra *Le silence de la mer* (1942). En realidad, albergaban los mismos prejuicios antisemitas pero aderezados por una evidente vocación francófila. En otras ocasiones, eran simplemente hombres de cultura forzados a desempeñar una función que aborrecían, como el escritor Felix Hartlaub del que habla Modiano en su novela, al que la guerra y el uniforme verde gris lo horrorizaban y en cuanto tenía ocasión, por la noche, se vestía de civil para olvidar la guerra y fundirse con las calles de París.

Al comienzo de la Ocupación, a pesar de la población tan reducida de parisinos, sobre todo por el más de un millón de prisioneros de guerra, la vida en muchos sectores se reactivó con normalidad. Era la atmósfera de “business as usual” que debía imperar (Horne, 2002: 368). *WH Smith*, ubicada en la Rue de Rivoli, se reconvirtió en seguida en una librería

alemana y algunos de los restaurantes más prestigiosos, como *Maxim's*, el *Grand Véfour* o *Fouquet's*, abrieron para su nueva clientela con normalidad. Los hoteles más notorios se convirtieron en espacios dispuestos para la administración nazi. El *Majestic* se transfiguró en la oficina central de la Alta Comandancia responsable de la “zona ocupada”. El bello *Claridge* ubicado en los Campos Elíseos fue el enclave que combinaba la administración de la policía, la economía y la cultura nazi. El *Crillon* de la plaza de la Concordia albergó el siniestro papel de la *Sicherheitsdienst*. Se puede decir que en los primeros meses de la Ocupación la función principal del nazi más importante en París, el embajador Otto Abetz, se cumplió con pulcritud: crear una atmósfera receptiva favorable entre las altas esferas de la sociedad parisina (Horne, 2002: 60). A uno de aquellos restaurantes lujosos, cuya atmósfera recreara con nitidez Polanski en su película *El pianista* (2002), acudía con frecuencia el padre de Modiano para concertar negocios clandestinos irregulares. Sin duda, Albert Modiano, a pesar de ser un judío de origen italiano, se creía inmune en aquel París oprimido debido a sus contactos y a su predisposición favorable ante el nuevo régimen impuesto. Como explica Susan Rubin Suleiman: “he lived on the edges of a shady underworld of small-time blackmarketeers and wheelers and dealers in Paris (...) He succeeded in evading the Nazis, due to some unsavory friends who worked for the Gestapo, and he himself may have been involved with the Gestapo in some way” (Rubin, 2007: 332). Una noche, sin embargo, mientras cenaba en el restaurante *Saint-Moritz* (Castillo, 2015: 203) con su bella novia de entonces, la actriz alemana de origen judío Hella Hartwich, se vio envuelto en una redada de la *La section d'enquête et de contrôle*. Ninguno de los dos llevaba papeles y además el padre de Modiano, como se cuenta en *Dora Bruder*, había decidido no inscribirse en el censo de judíos que la normativa de Vichy había impuesto como precepto obligatorio desde septiembre de 1940: “mon père non plus ne s’était fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de dossier juif” (Modiano, 1997: 63). No es una analogía baladí la que reconstruye Modiano en su novela entre Dora Bruder y su padre. Ambos eran judíos, no se registraron en el censo impuesto por las autoridades y los dos fueron apresados. La diferencia obviamente era que Albert Modiano eligió ser colaboracionista. El padre de Modiano se escapó y consiguió posteriormente que liberaran a su novia. Sin duda en esta desemejanza y disparidad moral entre su padre y la familia Bruder encontramos uno de los gérmenes que estimuló la redacción de la novela.

Para la gran mayoría en cambio, la situación era bien diferente. El invierno de 1940 arrancó con un frío extremo, la reducción del racionamiento de la comida diaria ya era de 1330 calorías, las comunicaciones estaban interrumpidas y solo 7000 vehículos tenían la licencia para ser usados. La atmósfera comenzaba a ser asfixiante. La mayoría de los parisinos adoptó una actitud distante y silenciosamente hostil ante los alemanes. El escritor Felix Hartlaub, que residió en París desde diciembre de 1940 hasta septiembre de 1941, evoca en sus cartas la atmósfera de repudio que ya percibía: “el clima es glacial y sabemos que ninguno de nosotros podrá volver aquí solo después de la paz” (Burrin, 2004: 211). Era una

sociedad intervenida y afligida y ya desde 1941, sobre todo en las inmediaciones del barrio de Marais, los rumores sobre el destino salvaje al que iban a someter a los judíos se difundían con celeridad. Un tercio de los asientos de la Ópera Cómica estaban reservados para los alemanes, las editoriales se auto-censuraban prohibiendo cualquier obra escrita por autores judíos y el Casino de París reabrió sus puertas con un cartel prohibiendo a “perros y judíos” (Horne, 2002: 366). A pesar de la apariencia de naturalidad, la ciudad estaba subyugada, se decretó el toque de queda entre las nueve de la noche y las cinco de la mañana y, como describe Modiano, París llegó a ser una urbe “sans regard”: “À cause de l’absence des voitures, c’était une ville silencieuse [...] Dans le silence des rues et du black-out qui tombait en hiver vers cinq heures du soir et pendant lequel la moindre lumière aux fenêtres était interdite, cette ville semblait absente à elle-même – la ville «sans regard», comme disaient les occupants Nazis” (Modiano, 2014:14-15). Muchos parisinos tampoco mostraron mucha compasión por el destino aciago que ya se intuía para los judíos. Había cierto rechazo hacia ellos desde que casi doscientos mil judíos, procedentes sobre todo de Europa central, habían buscado acomodo en Francia huyendo de progromos y miseria (Castillo, 2015: 257). En la ciudad enseguida se hizo célebre una exhibición masiva en 1941 organizada en el Palais Berlitz del Boulevard des Italiens denominada “Le Juif et la France” con el fin de suscitar el sentimiento antisemita entre los parisinos, y que rebasó las 200.000 visitas. Asimismo, el nuevo juego entre los miembros de la alta sociedad parisina consistía en el denominado “tenis judío”, una frivolidad mezquina que se basaba en identificar desde las cristaleras de los cafés a los judíos que pasaban caminando antes de que portar la estrella amarilla fuera un distintivo obligatorio (Castillo, 2015: 281).

En esa atmósfera de privaciones, la vida adoptaba paradojas insólitas. Las mujeres francesas intentaban mantener cierto orgullo frente al ocupante a través de la moda. Los alemanes les habían despojado de la lana, la piel y la seda. Ante aquellas carencias se extendió el hábito de las medias de seda sin seda, es decir, teñirse las piernas. Con muchas más mujeres que hombres en la ciudad, las relaciones sexuales y sentimentales con los oficiales nazis se multiplicaron. En octubre de 1943 se contabilizaron en París 85000 niños ilegítimos (Horne, 2004: 368) de padres alemanes. Sería la célebre “collabo horizontal” que luego los franceses sancionarían con tanta crueldad y salvajismo a partir de 1944, cuando comenzó el amargo período de la “épuration”. No hay que olvidar sin embargo que los orígenes de la Resistencia francesa estuvieron muy asociados al papel de la mujer. Muchos de los primeros atentados contra los nazis afectaron a hombres de la tropa que tenían relaciones con mujeres francesas. La labor de seducción y espionaje fue fundamental.

Aquel asedio de los nazis ante cualquier judío que residiera en París ni siquiera exceptuaba a los menores, como bien indica uno de los trabajos de archivo más pormenorizados de Serge Klasfeld: *Le mémorial des enfants juifs déportés de France*. Desaparecían con una impasible frialdad, como sucedió con Dora Bruder. En un proceso gradual y vertiginoso los judíos fueron desterrados como una oquedad que nunca hubiera

existido. Cualquier insignificancia podía desencadenar la barbarie. Como escribe Modiano, basándose en un registro de Tourelles del año 1942, muchas de las mujeres jóvenes internadas hasta agosto de 1942 simplemente habían cometido alguna mínima infracción de las ordenanzas alemanas: “défense de sortir après huit heures du soir, port de l'étoile jaune, défense de franchir la ligne de démarcation pour passer en zone libre, défense d'utiliser un téléphone, d'avoir un vélo, un poste de TSF...” (Modiano, 2014:112). Los registros de incidencias de las comisarías de la Ocupación constituyen un inventario arbitrario de la opresión despiadada. Entre ellos, como el caso de Dora y de múltiples personajes en las novelas de Modiano, hay “adolescentes disparues et coupables du délit de vagabondage” (Modiano, 2014:88). Los registros no solo evaporan muchas huellas del pasado, sino que esquivan el obvio motivo de la procedencia judía: “Apparemment, il n'y est jamais question de «juifs»” (Modiano, 2014: 88).

El vínculo entre Serge Klarsfeld y Modiano fue fundamental en el germen y en todo el proceso de investigación que sustenta la novela. En gran medida las fuentes de investigación de la pieza literaria proceden del trabajo de Klarsfeld. En la versión actualizada de 1995 de su *Mémorial des enfants*, Klarsfeld aportó una fotografía de Bruder y de sus padres, su fecha y lugar de nacimiento, la última dirección conocida y que había sido deportada de Drancy (Rose, 2008: 74). De hecho, en un artículo que Modiano publicó en *Libération* en 1994, el novelista francés se mostró enormemente elogioso con la obra de Serge y Beate Klarsfeld de 1978, *Mémorial de la déportation des Juifs de France*. Aquella obra, decía Modiano, “showed me what I didn't dare truly countenance straight on” (Rose, 2008: 77), e incluso le llegaba a hacer dudar sobre su propio proyecto literario, “At first, I doubted literature. Since the driving force behind it is often memory, it seemed to me that the only book that needed to be written was this memorial that Serge Klarsfeld had made” (Rose, 2008: 76). En principio, desde una mirada ética, cualquier proyecto literario ante esta necesidad de dar luz a los desaparecidos de la historia se tornaba estéril. Curiosamente Klarsfeld, en una carta dirigida a Modiano para dar acuse de recibo de la recepción de su novela, se mostró decepcionado al no verse mencionado en ella y sobre todo al ser testigo del alarde de ficción que predominaba en el texto: “I do not know if this disappearance (...) implies that (...) the literary process allows for the author to be the stand-alone demiurge” (Heck, 2018: 16). Esta primera lectura de Klarsfeld es sin duda reveladora sobre la presencia de la memoria en la novela. Modiano ni siquiera desvelaba en su obra toda la documentación que Klarsfeld le había facilitado a lo largo de los años. ¿Por qué desechar parte de la información que poseía en su proyecto literario? Es más, la parte más vinculada a la documentación aparece proyectada en el texto desde un estilo burocrático y formulista como si no fuera especialmente esclarecedor para Modiano. Es sin embargo al seguir sus huellas, al caminar con cierta indolencia por las calles de París, cuando el narrador invoca y conjura con más claridad el recuerdo de Dora Bruder, como si el vacío de esas hendiduras de su ausencia hiciera proliferar sus huellas con más precisión. Ante esta paradoja, Maryline Heck

dilucida dos conclusiones especialmente útiles como puntos de partida para entender el papel que desempeña la memoria en la novela: lo que Serge Klarsfeld podía considerar una distorsión de la realidad en beneficio del propio Modiano debería ser entendido más bien como una forma de expresar la huella de Dora dentro del narrador, la manera en la que ella en cierta medida mora en su memoria y cómo la impregnación de su estela dentro de él aviva su deseo (Heck, 2018: 22). Solo desde el efecto catártico que Dora produce en el narrador se activa el engranaje de la novela. En segundo lugar, la obra se ensambla mucho más en una tradición literaria que histórica. Hacia la mitad de la novela, la estructura se desliga de la documentación puramente administrativa y se inscribe en el “don de voyance chez les romanciers” (Modiano, 2014: 52). A partir de aquí, la recreación de Dora Bruder vuela asida a las analogías y a la imaginación literaria. Por tanto, la identificación del narrador y la protagonista por un lado y la retórica literaria por el otro son fundamentales en la restauración de la memoria de Dora Bruder en esta novela.

La voz del testigo y la “memoria de las correspondencias”

El mecanismo de identificación que establece Modiano en su novela es muy importante para restaurar la memoria de Dora Bruder y de su familia. Esa herramienta retórica le permite presentarse como testigo. En última instancia, como dice Reyes Mate, la memoria es una actividad hermenéutica que consiste en “hacer visible lo invisible” (Mate, 2008: 167). Pero en ese proceso anamnético, hay que distinguir entre el “testigo imparcial y el que da testimonio de algo que él mismo ha experimentado. El derecho prima al primero, mientras que la memoria necesita la palabra del segundo” (Mate, 2008: 119-120). Justamente esa retórica de “analogía identificatoria” le permite ir más allá del concepto de posmemoria y acercarse al máximo a Dora Bruder. Como dice Marianne Hirsch “postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection” (Hirsch, 1997: 22). Ciertamente la reconstrucción de Modiano comporta el carácter vicario y mediado de una memoria recuperada (Sarlo, 2005: 135), una penetrante implicación subjetiva y la característica fragmentariedad propia del discurso de memoria. Pero en la narración, se rememora no solo el pasado de Dora Bruder, sino también el del padre de Modiano y casi, en cierta medida, el suyo propio. Aquí la escritura hipnótica y ambigua de Modiano es muy importante: “D’hier à aujourd’hui. Avec le recul des années. Les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l’un à l’autre. Celui de 1965 et celui de 1942” (Modiano, 2014: 10). Esto hace de la novela de Modiano un discurso profundamente “benjaminiano” porque no se trata solo de una recuperación del pasado, sino de un advenimiento del presente como “realidad no-liberada”. La memoria como presente del pasado porque se impone una nueva dimensión del tiempo. Ya no es el clásico *continuum* con el que trabaja la historia (Mate, 2008: 159), sino un presente eterno que alberga todos los

marcos del tiempo en una especie de nueva entraña fértil. En la tercera tesis de sus *Conceptos de la Filosofía de la Historia* Benjamin explica que el cronista solo responde a la verdad de la historia en la medida en que da cuenta de los pequeños y de los grandes acontecimientos. La verdad consiste inevitablemente en que nada se pierda. Pero esa aspiración solo sobreviene desde las coordenadas de una humanidad redimida, es decir, aquella que pueda hacer presente, que pueda adherir “en el orden del día”, todo el pasado perdido y fracasado. Es lo que Benjamin denomina “tiempo pleno” (Mate, 2003: 149), en el que se proclama el valor absoluto de cada instante porque en esa noción de presente tan fecundo se vislumbra la certidumbre de una “pequeña puerta por la que se podía colar el Mesías” (Benjamin 54). Como explica Reyes Mate estas ideas de Benjamin afloran desde un contexto hermenéutico judío que tenía prohibido explorar el futuro, no tanto porque se renuncie a él, sino porque desde esta perspectiva solo tenía sentido concebirlo desde el pasado, como actualización de las esperanzas frustradas y no realizadas de acontecimientos pretéritos (Mate, 2003: 149). Frente a la imposición coercitiva del progreso, Benjamin despliega la tradición y la semblanza histórica de los oprimidos desde una segmentación individuo a individuo. Por ello, el tiempo pleno, en última instancia, es la presencia intempestiva de lo ausente en el presente, esa especie de alteridad que ha sido anulada. De esta forma, en la novela de Modiano, muchos lugares, cargados de una historia casi prescrita, resuenan como el eco de una injusticia enjaulada: “Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s’étendait un no man’s land, une zone de vide et d’oubli [...] Et pourtant, sous cette couche épaisse d’amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément” (Modiano, 2014: 131). Desde estas coordenadas la memoria puede cuestionar “la autoridad de lo fáctico” (Mate, 2008: 159) y desenterrar a los sin-nombre o, como dice Modiano, “individus non identifiés” (Modiano, 2014: 61). En este sentido, hay un concepto muy importante de Benjamin, el *Jetztzeit*, es decir, una concepción de la memoria como una especie de fuerza que nos asalta (Mate, 2013: 33), que no se resiste a desvanecerse y que se produce cuando alguien quiere conectar con su significado. En el caso de la novela, sin duda esa embestida del pasado se produce cuando Modiano en 1988 se encuentra con el anuncio de la desaparición de Dora Bruder en un viejo ejemplar del periódico *Paris-Soir* del 31 de diciembre de 1941. De nuevo la categoría de justicia se torna esencial en la razón anamnética propia de la memoria, no solo porque sin memoria de la injusticia no se puede hablar de justicia (Mate, 2008: 159), sino porque esa reparación en muchas ocasiones se puede convertir en una tarea ardua y solitaria. Como dice Modiano: “j’ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi. J’ai l’impression d’être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d’aujourd’hui, le seul à me souvenir de tous ces détails” (Modiano, 2014: 50). Ese sentido de justicia y de “redención” es recíproco. “El otro”, tal como era concebido en la tradición judía y que hereda Benjamin, “dota al tú de una autoridad

sobre mí gracias a la cual me constituyo como ser humano y, desde luego, como ser moral” (Mate, 2013: 30). Una autoridad que procede de la propia vulnerabilidad de la víctima. Esa potestad que delega Dora Bruder permite entretejer el discurso de su vida, de otros coetáneos con acontecimientos afines, como el padre de Modiano, e incluso la del propio escritor, desde el poder mesiánico que se confiere a quien busca tras unas huellas y repara una deuda del pasado. Incluso, como dice Modiano, aunque más que huellas esa mutilación tan rotunda de un proyecto vital solo deje la grieta de una cavidad vacía: “on se dit qu’au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte: marque en creux ou en relief Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai: en creux” (Modiano, 2014:28-29).

Es especialmente relevante cómo Modiano teje vínculos para recuperar la memoria de una comunidad. Como decía Paul Ricoeur, para retratar la fenomenología de la memoria en el plano de la realidad social, es muy importante el fenómeno transgeneracional. Es decir, una memoria comunal está asociada al “encadenamiento que forman juntos los reinos de los contemporáneos, de los predecesores y de los sucesores” (Ricoeur, 2003: 171). Ricoeur, para evitar la polaridad entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades, la distancia en la relación entre el “sí” y “los otros”, introduce el plano de la relación con los “allegados”. En las relaciones filiales, no sólo está la contemporaneidad del “tomar juntos de la edad”, sino que arropan en los dos “acontecimientos” que limitan la vida humana: el nacimiento y la muerte. Como se puede observar, Modiano sigue en esta novela el mismo patrón que describe Ricoeur. Aborda la memoria de Dora Bruder y sus padres y, con ellas, la memoria colectiva de la comunidad judía en París aniquilada por los nazis, a través de “los allegados”, en este caso su propio padre. Las huellas de la cercanía filial permiten el acceso a lo más desconocido, a la alteridad, encarnada en Dora Bruder, para urdir así la memoria de un colectivo desterrado de la historia. Entre los polos extremos de la memoria viva del niño Patrick Modiano y el retrato de la memoria colectiva, la historia puede proporcionar marcos de mediación. ¿Pero qué ocurre cuando los testimonios de la memoria solo dejan unos huecos yermos inasibles a cualquier rememoración? Más allá, al autor sólo le queda la literatura para seguir indagando. Aquí es donde el autor emprende la técnica analógica, tan habitual en la literatura surrealista. Es un sentido del término muy cercano al que describió el poeta mexicano Octavio Paz en su ensayo *Los hijos del limo* (1987). Paz definía la analogía como la “ciencia de las correspondencias”, una especie de “metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad” (Paz, 1993: 110). Es una manera de ordenar y volver inteligible el paisaje confuso de la pluralidad. Se trata en definitiva de la vieja idea de la cábala judía de concebir el universo como una escritura cifrada y al escritor como una especie de traductor.

Pero Modiano va más allá. La analogía en última instancia es una forma de volver más habitable el mundo. Se trata de buscar la semejanza frente a la contingencia natural. Ante

la barbarie nazi donde cualquier explicación racional queda extirpada, la analogía se convierte en una forma de conocimiento. El mundo deja de ser un teatro regido por el azar y por las fuerzas ciegas de lo imprevisible. Hay nuevos puentes que moldean la armonía a través del ritmo y sus repeticiones (Paz, 1993: 102). En la novela de Modiano, el mismo mes, la misma noche de febrero de 1942, cuando en París se impedía a los judíos abandonar su domicilio después de las ocho de la noche, Dora Bruder y el padre de Modiano fueron apresados y trasladados en furgones de policía: “la présence de cette jeune fille dans la panier à salade avec mon père [...] cette nuit de février, m’est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n’était pas Dora Bruder [...] peut-être ai-je voulu qu’ils se croisent” (Modiano, 2014: 63). La intuitiva técnica analógica siempre ha sido especialmente fecunda en la literatura inspirada en París. Las correspondencias permiten anudar, como un íntimo hilo de Ariadna, vínculos transgeneracionales y con variantes espaciales, sólo ligados por la matriz común que los alberga: París. Walter Benjamin recordaba el París de los surrealistas “como un ‘pequeño universo’, que es como decir que, en el grande, en el cosmos, las cosas no tienen una apariencia distinta. También en éste hay “carrefours” [...] también ahí se suceden inimaginables analogías e imprevistas conexiones (Benjamin, 2013: 41).

Modiano es capaz de horadar estratos olvidados de las calles y de los edificios parisinos, pero, aunque recurre a fuentes históricas en su investigación sobre Dora Bruder (cartas, fotografías, entrevistas, información en los registros...), es sólo para advertir y revelar los vacíos en la historia para “personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes [...] ce blanc, ce bloc d’inconnu et de silence” (Modiano, 2014: 28). Aquí es donde Modiano ensaya herramientas de búsqueda alternativas y profundamente enraizadas en la creación literaria. No es banal su estilo conciso y entrecortado y menos aún la atmósfera de melancolía y nostalgia que desprenden sus novelas. “Un flâneur n’est pas un historien” (Warehime, 2000: 102) y ese tono de cierta aflicción tan típico en las novelas de Modiano funciona principalmente para agudizar las sensaciones. Como señala Warehime, hay una trabazón obvia entre Modiano y toda una tradición de literatura en la literatura francesa del *flâneur*, desde Baudelaire hasta el surrealismo, quizá porque en sus novelas se incide también en una especie de presencia física del narrador-observador y permite deslumbrarse con ojos surrealistas ante la realidad cotidiana (Warehime, 2000: 111).

Si hacemos memoria, entre las novelas surrealistas más canónicas (desafiando al ojo observador de la novela descriptiva más tradicional que vituperaba Breton), *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon por ejemplo, emerge con un despliegue de imágenes que sobrecoge al lector. Aquí la mirada del poeta se engalana con toda su quimera para exhibir una versión de París deslumbrante y de ensueño. La mutación sólo estriba en la forma de mirar, una nueva agudeza en la voluntad de enfocar para que la realidad más cotidiana de las calles de París revele con toda su fascinación su vertiente más delirante, maravillosa y desbordante. Una suerte de analogías y de imágenes inesperadas inunda la realidad dotándola

de una intensidad exorbitante. Es un placer “qui se défait progressivement du goût et de la perception de l’insolite” (Aragon, 1964 : 13).

Alo similar ocurre en otra obra surrealista clásica, *Nadja* (1928) de André Breton, donde la mirada del observador-narrador también es fundamental. Aquí se trata de re-aprehender lo olvidado. El comienzo del libro ya nos desvela algunas claves de lectura: “Qui suis-je?”, la obra se despliega como una exploración personal e íntima, desde una disposición casi inerte (“el papel de un fantasma”), una mirada “sorprendida” y la prospección de la vida como un re-aprendizaje de lo olvidado: “Il se peut [...] que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j’explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j’ai oublié” (Breton, 1964: 10).

Esta forma de escribir revelando los poderes de encantamiento de la prosa, con un pensamiento antidiscursivo y lleno de resonancias hipnóticas está muy presente en *Dora Bruder* justamente para penetrar y ahondar en lo que la historia ha olvidado. Es la mirada del escritor, capaz de moldearse en la otredad con más precisión. Como dice el propio Modiano, es el “don de voyance chez les romanciers” (Modiano, 2014: 52). Por ello el tono de nostalgia y de percepción magnética son tan importantes en la novela para desvelar los estratos prohibidos en lo cotidiano: “Sous leur regard, la vie courante finit par s’envelopper de mystère et par pendre un sorte de phosphorescence qu’elle n’avait pas à première vue mais qui était cachée en profondeur” (Modiano, 2014 : 20). Esos estratos de profundidad permiten tejer correspondencias que trascienden épocas y hechos históricos. Para Modiano, no es azaroso que Jean Valjean y Cosette, los personajes de la novela de Victor Hugo, *Les misérables* (1862), huyan descolgándose por el jardín de un convento ubicado exactamente en el mismo lugar donde se encontraba el internado del Sagrado Corazón de María en el que se hallaba Dora Bruder. Asimismo, el personaje-narrador de la novela, Patrick Modiano, comenta que el doctor Ferdière, cuando el propio Modiano le llevó un ejemplar de su primera novela, *La Place de l’Étoile*, le desveló la coincidencia del título con uno del poeta surrealista Robert Desnos, que había sido además años atrás amigo del doctor. Como vemos, las analogías en la novela nunca son azarosas, sino que conforman un entramado de correspondencias que pueden rescatar la memoria desde una perspectiva literaria.

Toda esta retórica literaria de las correspondencias y las semblanzas de vidas solapadas en tiempos dispares solo responden a un anhelo en última instancia inabordable: convertirse en la voz del testigo de una realidad excluida de la Historia. Modiano se convierte en el mentor de la vida de Dora Bruder. Giorgio Agamben explica cómo, desde una perspectiva filológica, la palabra “testigo” remite al término latino “autor”, que originariamente significa el que interviene en el acto de un menor para darle legitimidad, es decir, evoca el sentido de “tutor” (Mate, 2003: 172). Modiano de esta forma explora todos los rasgos que otorgan fuerza al testigo, especialmente su relación con la verdad. Contra el olvido se yergue, como un aullido en el desierto, la voz del testigo. Reyes Mate recordaba la primera secuencia de la película de Claude Lanzmann, *Shoah*, donde un superviviente, Simon

Srebnik, se adentra por los senderos de un bosque y tras un silencio exclama: “Es difícil reconocerlo, pero era aquí”. En ese “era aquí”, señala Reyes Mate, recae toda la fuerza del testigo ya que señala una historia oculta, el lugar del campo de concentración (Mate, 2003: 167). Modiano, en ese rastreo minucioso de lugares por los que acaece la vida de Dora Bruder en la novela, no quiere otra cosa que señalar ese “era aquí” desde la voz del testigo. El propio autor se presenta a sí mismo predestinado a asumir ese cometido, como si su vida le hubiera conducido irremediabilmente a preservar esa verdad desdeñada: “il me semble que ces longues attentes dans les cafés du Carrefour Ornano, ces itinéraires [...] et ces impressions fugitives que j’ai gardées [...] tout cela n’était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j’en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane” (Modiano, 2014: 10-11). En segundo lugar, la voz del testigo expresa la verdad de lo acontecido, pero es una verdad para alguien. No tanto para imponer una aserción definitiva, sino para impedir que se cierre el caso, que se archive en una lastimosa postergación. La voz del testigo se diluye sin herederos, por ello Modiano interpela al lector para convertirlo asimismo en testigo. De esta forma, el autor no cuenta una historia, sino que nos la cuenta, se trata de una verdad que solo puede alumbrar desde la complicidad del lector: “il reste, dans les archives, des centaines et des centaines de lettres adressées au préfet de police de l’époque et auxquelles il n’a jamais répondu [...] Aujourd’hui nous pouvons les lire. Ceux à qui elles étaient adressées n’ont pas voulu en tenir compte et maintenant, c’est nous, qui n’étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens” (Modiano, 2014: 84). En tercer lugar, la verdad del testigo es una verdad múltiple y plural, pero no concebida como una deriva relativista, sino que el testigo, al hablar en nombre de los que no tienen voz, alude a lo recóndito, a aquello que hay más allá del lenguaje y que en última instancia es el silencio. Una palabra que germina desde el terreno fértil del silencio, una verdad que en cierta medida se revela indecible y que solo se puede expresar, como hace Modiano, sin alejarse del lenguaje más sobrio y mesurado. No es una palabra que proclama, sino aquella cómplice que se convierte en guardiana del silencio. Por ello, lo no confesado, aquello que el autor no consigue atestiguar, cobra tanta importancia en la novela como la verdad revelada: “J’ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d’hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s’est échappée à Nouveau. C’est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d’occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l’Histoire, le temps -tout ce qui vous souille et vous détruit- n’auront pas pu lui voler” (Modiano, 2014: 144-45). Por último, hay una relación muy íntima, como explica Reyes Mate, entre la voz del testigo y la muerte (Mate, 2003: 182). La experiencia de la muerte, sobre todo aquella que se produce en situaciones dramáticas, cristaliza el cúmulo de toda una vida. Benjamin era consciente de que en una biografía se podía llegar a leer todo el patrimonio de una generación y algo similar asume Modiano. Por ello, al final de su novela, se entretienen

múltiples semblanzas biográficas que se confunden y coexisten con la de Dora Bruder. Dejar testimonio de su vida es hacerlo también de todos aquellos adolescentes que fueron detenidos en las mismas fechas en las calles de París y que corrieron la misma suerte: prisión preventiva, Drancy y finalmente el destino aciago de Auschwitz. De esta forma, Dora Bruder alumbra en la novela los padecimientos de Esther Stermán, Benjamin Rotsztein, Louise Jacobson o Jules Barman (Modiano, 2014: 96). El sistema de correspondencias como vemos no atañe solo a concomitancias literarias en la novela, sino, sobre todo, a aquellas vidas borradas y suprimidas de la Historia. La biografía de Dora Bruder ilumina, como el ángel de la Historia de Benjamin que mira atrás, la desdicha de toda una generación, pero segmentada en la singularidad de cada una de sus vidas.

La voz del testigo de Modiano indaga y notifica, pero apenas dictamina, apenas se pronuncia. Sus silencios son tan elocuentes como sus palabras. Parece hacer suya la máxima de Primo Levi cuando dice que no podemos comprender Auschwitz, aunque sí debemos conocerlo. La memoria, todo el libro de Modiano, surge de esa especie de hiato entre incomprendibilidad y conocimiento. El pasado de Dora Bruder embarga el presente del autor y tiñe todo el texto de una atmósfera de duelo. Una especie de narración anamnética que emprende la paradoja de pensar lo impensable, pero partiendo del hecho de que esa noción inconcebible ha tenido lugar. De esta manera, el poder de la memoria redime a la Historia al traer al presente el pasado, pero no cualquier pasado, sino el pasado excluido. Que no se pierda nada, como decía Benjamin. El cometido de Modiano desde esta perspectiva se torna imprescindible porque lo que realmente se opone a la memoria no es tanto el olvido como la injusticia (Mate, 2003: 154). Para acercarse a esa oquedad de la Historia Modiano acude a la razón literaria de las correspondencias. El destino compartido de Dora y Albert Modiano, la similitud en la fuga que emprende Dora Bruder y muchos años después el propio Patrick Modiano no es banal: “comme beaucoup d’autres avant moi, je crois aux coïncidences” (Modiano, 2014: 52) y todo ese entramado de recónditos hilos de Ariadna que Modiano desvela permiten en cierta medida reconstruir todas esas conjeturas que todavía la vida de Dora Bruder arrastra. Esta especie de fatalidad predestinada, el misterio de las analogías no solo demanda a Modiano dejar huella de lo ausente, sino que, en cierta medida, transfigura a toda la humanidad en Dora Bruder. En última instancia, como si se tratara de un acta notarial, el afán de Modiano, como Simon Srebnik en la película *Shoah*, con toda la fuerza de un testigo vicario, solo nos quiere dejar un legado: “era aquí”.

Referencias bibliográficas

ARAGON, Louis, 1953 [1926]. *Le paysan de Paris*. Paris, Gallimard.

BENJAMIN, Walter, 2013 [1936]. *El surrealismo*. Madrid, Casimiro Libros.

BENJAMIN, Walter, 2007 [1959]. *Conceptos de la Filosofía de la Historia*. Madrid, Terramar.

BRETON, André, 1964 [1928]. *Nadja*. París, Gallimard.

BRULLER, Jean, 2018 [1942] *Le silence de la mer at autres récits*. París, Le livre de Poche.

BURRIN, Philippe, 2004 [1995]. *Francia bajo la ocupación nazi 1940-1944*. Barcelona, Paidós.

CASTILLO, Fernando, 2015. *París-Modiano. De la Ocupación a Mayo del 68*. Madrid, Fórcola.

HECK, Maryline, 2018. “Modiano, Klarsfeld, and Dora: Revisiting a Misunderstanding”. *Yale French Studies* 133, 16-26.

HIRSCH, Marianne, 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Boston, Harvard UP.

HORNE, Alistair, 2002. *Seven Ages of Paris*. New York, Vintage Books.

KLASFELD, Serge, 2001. *La Shoah en France: Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*. París, Fayard.

MATE, Reyes, 2003. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid, Trotta.

MATE, Reyes, 2008. “Tierra y huesos. Reflexiones sobre la historia, la memoria y la memoria histórica”. *La herencia del olvido*. Madrid, Errata Naturae, 149-177.

MATE, Reyes. 2008. “Auschwitz y la fragilidad de Dios”, 2008. *La herencia del olvido*. Madrid, Errata Naturae, 111-133.

MATE, Reyes. 2009. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid, Trotta.

MATE, Reyes. 2013. *La piedra desechada*. Madrid, Trotta.

MODIANO, Patrick, 1997. *Dora Bruder*. París, Gallimard.

MODIANO, Patrick, 1975. *La place de l'étoile*. París, Gallimard.

MODIANO, Patrick, 2015. *Discours à l'Académie suédoise*. París, Gallimard.

PAZ, Octavio, 1993 [1987]. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.

RICOEUR, Paul, 2003 [2000]. *La memoria, la historia, el olvido. La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.

ROSE, Sven-Erik, 2008. "Remembering *Dora Bruder*: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive". *Postmodern Culture*, 18, 2, 73-86.

RUBIN Suleiman, Susan, 2007. "'Oneself as Another': Identification and Mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder*." *Studies in 20th and 21st Century Literature* 31.2, 325-350.

SARLO, Beatriz, 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

WAREHIME, Marja, 2000. "Paris and the Autobiography of a flâneur: Patrick Modiano and Annie Ernaux". *French Forum* 25.1, 97-113.