

La destrucción del mito resistencialista en la *mode rétro*: el caso de Patrick Modiano

Ariadna ÁLVAREZ GAVELA

Universidad Complutense de Madrid
arialvar@ucm.es

RESUMEN

En la Francia de los años setenta irrumpió impetuosamente un movimiento de índole cultural conformado por un buen número de literatos y cineastas que posteriormente vieron aunadas sus creaciones bajo el rótulo de *mode rétro*. Esta moda de lo «retro» supuso un notable viraje en la relación de los franceses con el pasado de la Ocupación, garantizando el retorno de todas aquellas representaciones de los acontecimientos que habían sido reprimidas en el discurso oficial, completamente anquilosado en su intento de sustentar un mito en torno a los años de la guerra que para la generación de comienzos de los setenta resultaba un artificio insostenible. Tendrá lugar así una suerte de cruzada por la verdad de los *années noires* a la que, entre otros, contribuirá de una manera muy destacada Patrick Modiano con sus primeras producciones literarias.

Palabras clave: mito gaullista, mito resistencialista, *mode rétro*, Marcel Ophüls, *Le chagrin et la pitié*, Patrick Modiano, *Trilogía de la Ocupación*.

The Destruction of the «Myth of Resistance» within the *Mode Rétro*: The Case of Patrick Modiano

ABSTRACT

During the seventies in France a new cultural movement emerged vigorously, formed by a number of authors and filmmakers who would see their creations grouped together under the label of *mode rétro* later on. This «retro style» brought about a considerable shift in the relation of the French with their immediate past, particularly the Nazi occupation. It guaranteed the return of all those representations of events that had been suppressed by the official discourse, itself completely paralyzed in its attempt to sustain a myth about the war years that to the generation of the early sixties already seemed an unsustainable construction. This way, a sort of crusade for the truth of these *black years* takes place; a crusade Patrick Modiano contributed very notably to with his first literary works.

Keywords: Gaullist myth, myth of resistance, *mode rétro*, Marcel Ophüls, *Le chagrin et la pitié*, Patrick Modiano, *The Occupation Trilogy*.

1. Cómo reinventar el pasado: formación y establecimiento del mito resistencialista (1954-1971)

Los años que siguieron a la Liberación de Francia (1944) estuvieron marcados en el país galo por la pervivencia de las contradicciones y secuelas de la guerra. La tensión existente entre las páginas más oscuras de los acontecimientos –la traición, el antisemitismo, las deportaciones, la colaboración– y los momentos más épicos –la Resistencia o la propia Liberación– alcanzó en estos años su máxima expresión. Posteriormente, en unas fechas que el historiador Henry Rousso sitúa entre 1954 y 1971 (Rousso 1990: 77-117), esta tensión se resolvería a favor del heroísmo, convertido entonces en una herramienta política con la que paliar el doloroso recuerdo de la guerra y garantizar, a su vez, la legitimidad de la V República. Surgirá de este modo la primera gran representación de la guerra, a caballo entre la heroicidad que baña el relato y la amnesia concertada en torno a los sucesos más comprometidos de la misma. El recuerdo de Vichy, que en la etapa intermedia entre el acontecimiento y su representación se había manifestado violentamente desde la *épuration* hasta las amnistías, se tornará paulatinamente menos conflictivo gracias a la ayuda del establecimiento de un mito dominante, el resistencialismo (en francés, *résistancialisme*¹), que supondrá una suerte de re-inención de la propia historia con el claro objetivo de neutralizar los traumas derivados de aquello que era demasiado doloroso admitir para la nación.

El resistencialismo se define como una representación de los años del Régimen de Vichy que llegará a imponerse y a tener valor de memoria dominante e incluso oficial a través de un proceso que la clase gobernante irá estableciendo a través de actos, conmemoraciones y discursos públicos. Las señas de identidad de este discurso, que posteriormente vendría a conocerse como el *mito resistencialista*, son la marginalización de aquello que fue el Régimen de Vichy y la minimización de su impronta en la sociedad francesa, la construcción de un objeto de memoria, la *Résistance*, que supera por mucho la suma algebraica de las minorías agentes que fueron realmente resistentes, y la asimilación de esa *Résistance* al conjunto de la nación, característica especialmente destacada en la versión gaullista del resistencialismo. Esta representación, que logrará ocupar el lugar de la memoria dominante en torno al acontecimiento, no es de la autoría de un solo hombre o partido; muy al contrario, debe el calado social del que gozó durante años a la totalidad de una clase política que fue la encargada, consciente o inconscientemente, de vehicular esa nueva referencia fetiche, la Resistencia, que terminará por convertirse en un concepto vacío susceptible de ser aplicado prácticamente a cualquier asunto o sujeto. Con todo, comunistas² y gaullistas fueron los grupos ide-

¹ El término procede de la palabra *Résistance* (Resistencia). Es importante diferenciarlo del término francés *résistancialisme* (con *t* en lugar de *c*), forjado en el año 1947 durante los procesos de *épuration* en los círculos de la derecha y rápidamente popularizado, de carácter peyorativo, que designa a los resistentes (*résistants*) para referirse especialmente a los «fanfarrones que a última hora», cuando ya todo estaba decidido, se unieron a la Resistencia. Supone, en realidad, una crítica a los *épurateurs* y al proceso de depuración dejando intacto el concepto mayúsculo de *Résistance* (Rousso 1990: 43).

² El Partido Comunista Francés, de hecho, venía autodenominándose desde 1945 «le parti des 75.000 fusillés» (el partido de los 75 000 fusilados).

ológicos que con más ahínco reclamaron el epíteto de la Resistencia, y en el caso de los segundos, lograrían durante el decenio de gobierno del General de Gaulle establecer su particular versión del resistencialismo como memoria oficial –proveyendo así al General de la legitimidad como figura pública de la que gozó hasta su muerte–. Este *mito gaullista* podría resumirse en el axioma «La Resistencia es De Gaulle, De Gaulle es Francia, luego la Resistencia es Francia» (Rousso 1990: 109).

Henry Rousso, que dedicó buena parte de su monumental *Le syndrome de Vichy* al análisis y estudio del relato gaullista, distingue hasta cinco fases de desarrollo del mismo (Rousso 1990: 29-117). Muchas de las semillas que posteriormente germinarían poblando el discurso resistencialista del gaullismo –las ideas, por ejemplo, de la *France éternelle*, de la autoliberación de los franceses en la Segunda Guerra Mundial o del militarismo como elemento de unidad nacional– se encuentran ya presentes en el discurso pronunciado por el General el 25 de agosto de 1944 frente al ayuntamiento de París.

¡París! ¡París ultrajado! ¡París martirizado! ¡Y sin embargo, París liberado! Liberado por sí mismo, liberado por su pueblo con la ayuda de las tropas de Francia, con el apoyo y la participación de toda Francia, de la Francia combativa, de la única Francia, de la Francia auténtica, de la Francia eterna³. (De Gaulle 1944)

A pesar de la complejidad con que se articula discursivamente esta suerte de mitología contemporánea cuyo noema básico es el matrimonio idílico entre De Gaulle, Francia y la Resistencia, puede situarse su punto de partida en la legitimación de la Resistencia como valor aplicable al conjunto de Francia. En aras de lograr esta equivalencia, el discurso gaullista efectúa una transmutación del concepto de Resistencia, que deja de designar a los agentes reales que combatieron al ocupante alemán y al Régimen de Vichy entre 1940 y 1944 –que en adelante serán la mera manifestación histórica de la verdadera causa de la victoria, que no es sino *la France éternelle*, esto es, una abstracción– para convertirse en cambio a uno de los valores inscritos en el panteón de las virtudes francesas, inmutable a lo largo de los siglos. Se tiende así un hilo invisible entre la Francia de Juana de Arco y la de Segunda Guerra Mundial, con Charles de Gaulle a la cabeza como garante de la unidad entre Resistencia y nación⁴ que deja a la Resistencia completamente vaciada de su realidad histórica⁵.

³ Esta traducción, así como las que siguen, ha sido realizada por la autora del trabajo ante la ausencia de fuentes en español.

⁴ El discurso gaullista sostiene que fue gracias al General de Gaulle que Francia libró una única lucha, ya que él mismo coordinó y unificó la lucha clandestina, la lucha exterior, a los luchadores armados por los ejércitos aliados y a los muy diferentes grupos de la Resistencia (Rousso 1990: 109).

La versión comunista del mito resistencialista fundamenta en cambio la imagen universal de una Francia unida en la clase obrera, que habría sido quien dirigió y dio unidad a la Resistencia. Esta versión, con todo, nunca llegó a alcanzar tanta proyección como la gaullista, que llegó a conformar la memoria oficial (Azéma 1984).

⁵ Esta transformación en el sentido otorgado a la palabra *Resistencia* queda perfectamente resumida en la siguiente afirmación de André Malraux, Ministro del gobierno del General de Gaulle desde 1958 hasta 1969: «Tras veinte años, la Resistencia se ha convertido en un mundo de limbos donde la

Una vez establecida esta premisa de la unidad Resistencia-De Gaulle-Francia, la representación gaullista de los años de la guerra pone en juego todo un aparataje de ideas anexas que sostienen el axioma principal garantizando un pasado glorioso y relativamente cerrado sobre sí mismo que excluye del discurso las realidades de la colaboración, el antisemitismo o las deportaciones. Se articula así la idea de que con su *autoliberación* Francia habría quedado redimida de la derrota de 1940 y de todos los males de Vichy, precisamente por haber sido ella misma quien se ha liberado mediante sus tropas. Por otro lado, el propio General de Gaulle pone en circulación la premisa de que la historia de Francia, entre 1940 y 1944, se escribe en Inglaterra (Rouso 1990: 31), de manera que la Francia eterna nunca habría dejado de existir al haberse encarnado, durante los años de la Ocupación, en La Francia Libre. Las luchas internas y fratricidas se explicarían entonces como el resultado de las sucesivas invasiones extranjeras –la de la Primera y la Segunda Guerra Mundial–, que habrían sembrado los gérmenes de la división interna. Desde esta representación de los acontecimientos quedan eclipsadas la especificidad de la de la invasión nazi, la naturaleza ideológica de muchas de las luchas libradas o la posibilidad de las resistencias sin uniforme.

Esta manida visión de la guerra, que interpreta el pasado atendiendo a las urgencias del presente y, concretamente, a la necesidad de legitimar la entonces naciente República, se avino muy bien con las necesidades político-sociales del pueblo francés en las décadas de los cincuenta y los sesenta, y fue incluso sustentada por una historiografía incapaz de adecuarse a la realidad positiva de la guerra. El mito resistencialista hizo en este tiempo una fuerte mella en la memoria colectiva, que se acomodó plácidamente a la idea de un pasado glorioso compartido por todos.

El modelo del honor inventado armonizaba perfectamente con el deseo grandilocuente, perceptible en las gentes de los años cincuenta, de calmar la permanencia y la repetición de las secuelas. De ahí el relativo consenso alrededor del resistencialismo gaullista, que dejó, sin embargo, su lugar a otras memorias partisanas. La evidencia está ahí: toda una generación se acomodó a la imagen impuesta por el gaullismo, despreciando las voces discordantes que se expresaban aquí o allá. (Rouso 1990: 117)

2. Una cruzada por la verdad de los *années noires*: la irrupción de la moda retro

A comienzos de la década de los setenta, y tras más de un decenio de régimen gaullista, tuvo lugar entre la juventud francesa un fenómeno que posteriormente se conocería como moda retro y que supuso un completo viraje en la relación de los franceses con el pasado de la Ocupación. Esta *mode rétro* garantizó el retorno de todas aquellas visiones de la guerra que habían sido reprimidas, y de todos los aspec-

leyenda se mezcla con la organización. [Es un] sentimiento profundo, orgánico, milenario, que ha tomado más tarde su acento legendario» (Rouso 1990: 110).

tos que se habían convertido en tabúes públicos tras las sucesivas amnesias que el relato resistencialista había procurado. Aunque se gestara en los ámbitos cinematográfico y literario, este resurgir de los años de la guerra debe pensarse como un proceso de carácter sociológico más que como una corriente literaria o cultural al uso, ya que no va acompañado de la conformación de ningún grupúsculo cultural consciente, ni existe programa de intenciones compartido entre sus representantes. Sí se puede señalar, no obstante, una causa o impronta común que acertadamente identificó el filósofo Michel Foucault en una entrevista, en 1974, para *Cahiers du Cinema* cuando le preguntaron cuál era en su opinión la causa del auge de producciones que de una manera u otra volvían sobre los tiempos de la Ocupación y que parecían denotar la reaparición de algo anteriormente prohibido o reprimido, a lo que Foucault respondió que se debía sin duda al hecho de que la historia de la guerra y de todo aquello que sucedió en torno a la misma nunca había sido realmente narrado por nadie externo a las fuentes oficiales (Foucault 1996: 89-90).

El despertar de esta moda retro tendrá lugar en 1971 y vendrá de mano de la proyección en Francia del filme documental *Le chagrin et la pitié* (1969)⁶, realizado por Marcel Ophüls en colaboración con André Harris y Alain de Sédouy. A pesar de que el número de espectadores del documental no es especialmente elevado y de que muchos otros autores y realizadores habían ya comenzado a recrear textos y escenarios donde la acción se situaba entre 1940 y 1944, *Le chagrin* logra convertirse en la llama que prende la mecha de la moda retro, ejerciendo ella misma una vasta empresa desmitificadora que atenta no contra la Resistencia, sino contra el resistencialismo y el mito oficial del matrimonio idílico entre Francia, De Gaulle y la Resistencia. Con ello demuestra que en muchas ocasiones, para que una producción llegue a formar parte del capital cultural de una comunidad, las condiciones de su recepción pública pueden ser el factor capital. En el caso de la película realizada por Ophüls, es menester señalar que el intento por parte de los poderes públicos de frenar su recepción –que derivaría en un conflicto entre los realizadores y la televisión del Estado que duraría desde 1971 hasta 1981– atrajo una atención desmesurada sobre la película. Con todo, también la originalidad del filme jugó un rol preponderante en su generosa recepción: puede afirmarse que *Le Chagrin et la pitié* es, por sus características formales y de contenido, la primera película sobre la memoria de la Ocupación y el Régimen de Vichy, y no ya sobre su historia. Entre los motivos figuran el rol preponderante que se otorga a los testimonios, el protagonismo que lo cotidiano adquiere en el film y la gran aceptación de la contradicción de la que hacen gala los autores. Estos, de hecho, enfocan sus proyectores no sobre los cuarenta sino sobre los últimos años sesenta, tras el decenio de régimen gaullista. «Para nosotros –dirá Marcel Ophüls– el interés estaba en confrontar la realidad histórica con los recuerdos de la gente de hoy en día» (Rousso 1990: 34). Gracias a los testimonios de aquellos que fueron la memoria viva de los años de la guerra, intercalados con documentos de archivo que muestran la volatilidad del recuerdo cuando está

⁶ A partir de abril de 1971, *Le chagrin et la pitié* se proyecta en un pequeño cine del Quartir latin, el Saint-Séverin, y 600 000 espectadores la ven durante 87 semanas seguidas.

influido por el relato oficial, el documental desvela aspectos tan relevantes como la modestia del rol jugado por el ocupante alemán y el hecho de que las leyes, acciones y proyectos del gobierno de Vichy no obedecieron tanto a la lógica que exigía la situación de defensa y de ocupación como a una lógica interna, propia de la historia política e ideológica de Francia. *Le chagrin* derrumbará prácticamente uno a uno los pilares de la que hasta entonces había sido la versión oficial de los hechos al resaltar cuestiones tan problemáticas como el antisemitismo francés, que toma un lugar primordial en el filme al mostrar las manifestaciones antisemitas que se experimentaban entre la población y que poco o nada debían al antisemitismo nazi, o el hecho que la guerra extranjera no dejó tantas huellas como lo hizo la guerra civil. La película también resulta muy elucubrada en lo que respecta a la colaboración, ya que pone de relieve el asunto, hasta entonces tabú, del *compromiso*, resaltando que lejos de ser simples traidores muchos colaboracionistas actuaron por elección política e ideológica. Había quien había escogido, con toda consciencia, el campo del fascismo y del nazismo, así como aquellos que habían aceptado morir por una determinada idea de Francia, la de la democracia y la República. La película de Ophüls recuerda, en resumidas cuentas, que el país estaba traspasado por una fractura y que la Segunda Guerra Mundial no fue tanto una guerra entre naciones como una guerra ideológica. Por añadidura, la Resistencia perdía también su carácter exclusivamente patriótico y pasaba a comprenderse desde el compromiso ideológico. Tras la proyección del filme la explosión resultó incontenible e incuantificables producciones de todos los géneros que revisaban incesantemente los tiempos de la guerra comenzaron a ver la luz en los primeros años en la década de los setenta.

1974. Tres años después de *Le chagrin*, Francia se encuentra de nuevo «ocupada»: películas, libros, registros, informes y esvásticas en los titulares. Es el tiempo de una moda llamada «rétro», denominación aparentemente trivial, ya que cualquier nostalgia podría reclamar el epíteto. ¿Corriente inocente y superficial? Es posible. Pero se impone con demasiado exceso como para no merecer más que una atención distraída. (Rouso 1990: 149)

Muchas de estas producciones seguirán la estela abierta por Ophüls llevando a cabo prácticas que desmitificaban el relato gaullista-resistencialista *desde arriba* (Morris 1985), esto es, tratando de demoler la posición privilegiada en que se hallaba la Resistencia. Las principales aportaciones de este tipo de desmitificación serán la denuncia de los crímenes e injusticias cometidos durante la Liberación, la condena del modo en que la Resistencia fue explotada tras la guerra, la asunción de que eran pocos los resistentes activos, el reconocimiento de la deuda con los aliados y, sobre todo, la constatación de que la mayor parte de la sociedad civil francesa no estaba comprometida con ninguna causa ideológica más que con la de los victoriosos. También solían este tipo de propuestas inculpar a Charles de Gaulle como el principal artífice del mito. Representantes de esta estela son Micheline Blood con *Les Années doubles* (1974), donde corregía lo que ella juzgaba como algunos errores de *Le chagrin*; Alphonse Boudard con su novela *Les Combattants du petit bonheur*, de 1977, que denuncia a través de la ficción los casos de traficantes y gestapistas que durante la Liberación de París se sumaron a la Resistencia en un intento de última

hora por salvar el cuello que a muchos de ellos les resultó exitoso; Brigitte Friang, que había formado parte de la Resistencia y desde sus propias vivencias, criticaba en *Comme un verger avant l'hiver* (1978) las triquiñuelas sucedidas dentro de la misma; o Pierre Daninos con su obra *La Composition d'histoire* (1979). En este tipo de desmitificación pueden incluirse también las producciones de los denominados los hijos del genocidio, la represión y el antisemitismo, representados por Joseph Joffo (*Un sac de billes*, 1973) y los cineastas Michel Drach y Michel Mitrani (Morris 1985: 37-83).

3. Patrick Modiano, una desmitificación desde abajo

Patrick Modiano pertenece a una generación en la que el discurso resistencialista no logró calar completamente por sentirlo como un artificio. En su caso particular se yuxtapone además el hecho de que sus propias vivencias hacían las veces de refutación. Patrick Modiano es hijo de un judío francés, Albert Modiano, que durante los años de la Ocupación deambuló entre los círculos colaboracionistas de París. El propio Patrick había escuchado atentamente a su padre narrar las anécdotas más tenebrosas de la Ocupación: por un lado, aquellas referentes a los lastres derivados de su condición de judío que condujeron a Albert Modiano a terminar en la antecámara del campo de Drancy, a la necesidad de emplear un nombre falso o, simplemente, de vivir a hurtadillas (Roux 1999; Cosnard 2010; Castillo 2012, 2015); por otro lado, tampoco le eran ajenas las historias relativas a la *milieu* de la colaboración económica y comercial parisina, de los miembros de la banda de la Rue Lauriston, o de los trabajos de su padre en supuestas sociedades comerciales que gozaban del beneplácito y apoyo de la Abwehr. Él mismo fue testigo personal de los últimos coletazos de esta doble y paradigmática condición de su padre: siendo todavía un niño desfilaban por su salón extraños personajes cuyos nombres encontró, años más tarde, en las listas de colaboracionistas que registraban los archivos (Modiano 2007; Castillo 2012, 2015). El mito gaullista de una Francia unida en la Resistencia debía por tanto resultarle un verdadero insulto a su inteligencia; así al menos lo demuestran sus producciones de la época –sus tres primeras novelas, *La place de l'Étoile* (1968), *La ronde de nuit* (1969) y *Les boulevards de ceinture* (1972), y la película que realiza con Louis Malle, *Lacombe Lucien* (1974)–, que contradicen profundamente los supuestos sobre los que se asienta el relato gaullista.

Con estos precedentes Patrick Modiano, aunque bien podría constituir una categoría en sí mismo por la complejidad y multiplicidad de aristas presentes en sus obras, se consagró como un faro para otro tipo de producciones que seguirían el camino, inaugurado por él mismo, de la *desmitificación desde abajo*, el correlato de aquella otra desmitificación encabezada por Ophüls «donde una interpretación demasiado repugnante de los acontecimientos reemplaza a otra demasiado halagadora» (Morris 1985: 54). Esta última era sin duda necesaria pero también insuficiente, y frente a ella se presenta este otro modelo desmitificador que tiene por objeto desenmascarar el mito de la colaboración, tan ficcionalizada y falseada como su enemiga. Modiano proveerá al panorama cultural francés con sus primeras produc-

ciones de una nueva visión del colaboracionismo muy alejada del maniqueísmo que le otorgaba el resistencialismo, y por este sendero transitarán pronto otros muchos creadores, desde el mismo Louis Malle hasta los llamados *enfants de la collaboration*, los hijos de reconocidos colaboradores que se lanzan mediante la escritura a la búsqueda de la imagen perdida de unos padres a los que se niegan a odiar. Ejemplos de esta particular narrativa son *La Guerre à neuf ans* (1971) de Pascal Jardin, el hijo del director de gabinete de Pierre Laval; *Les Lauriers du lac de Constance* (1974) escrita por Marie Chaix; o la más tardía *La Rive allemande de ma mémoire* (1980) de Evelyne Le Garrec. Lo que planteará la desmitificación desde abajo es que hayan sido cuales hayan sido los crímenes de los colaboradores, en la medida en que son también «patrimonio nacional» francés no pueden permanecer indefinidamente en el olvido y deben incorporarse a la memoria colectiva (Morris 1985: 120-176).

En el caso de Modiano, sus aportaciones a la destrucción del resistencialismo comienzan en el mismo hecho de haber retratado, ya desde 1968, muchos de los aspectos más sombríos e ignorados de la vida francesa bajo la Ocupación alemana, que siempre aparece presente en estas primeras obras como el telón de fondo sobre el que se desarrolla la acción. En todas estas producciones Modiano caracteriza los *années noires* con un marcado ambiente de naufragio moral; el clima idóneo en el que «todas las ratas se han aprovechado de los acontecimientos recientes para subir a la superficie» (Modiano 2012: 167). Los personajes más viles y ruines han alcanzado posiciones privilegiadas convirtiéndose en los amos y señores de un París que para ellos no conoce el racionamiento ni la escasez. El caos reinante en la ciudad les permite inventar títulos nobiliarios que tomar como apellido, triunfar en el mercado negro o en sociedades de corte mafioso y hacer negocios con otros individuos de similares intereses (Castillo 2015). Estos ambiguos personajes de dudosa moral poblaron París entre 1940 y 1944, pero a finales de la década de 1960, cuando Modiano comienza a recrearlos, eran todavía completamente ignorados por la memoria colectiva. «Sé muy bien que el currículum de esas sombras no tiene gran interés –afirma el protagonista de *Los paseos de circunvalación*–, pero si no lo redactase ahora, nadie más lo haría. Es deber mío, puesto que los conocí, sacarlos –aunque no sea sino por un instante– de la sombra» (Modiano 2014: 294-295). Muchas de estas sombras huidizas sobre las que Modiano arroja luz en sus novelas recogen además ciertos rasgos y ecos de los verdaderos protagonistas del París ocupado, que habían sido devorados por el olvido tras las sucesivas amnesias impuestas por el mito resistencialista. «Ahora esas personas se han esfumado o las fusilaron. Supongo que ya no le interesan a nadie. ¿Tengo yo la culpa de seguir preso de mis recuerdos?» (Modiano 2012: 360). La acción desmitificadora que Patrick Modiano emprende en estas primeras novelas comienza, por tanto, en el hecho de haber rescatado estas sombras del olvido en que se hallaban sumidas y devolverlas, a través de la escritura, al imaginario colectivo; no para ensalzarlas –no es en absoluto halagador el retrato que Modiano ofrece de ellas, que es el de una descomposición moral– sino porque son también parte esencial del pasado francés.

Por otro lado, Modiano refleja los entresijos la colaboración con una lucidez y precisión históricas muy inusuales en la época, separándose profundamente del arquetipo resistencialista del *collabo* traidor que se presentaba como una anomalía

en la nación francesa. La imagen típicamente *modianiana* del colaborador es en cambio la de un sujeto guiado ora por el azar ora por la oportunidad, como es el caso del protagonista de *La ronda nocturna*, Swing Trobadour, un joven sin excepcionales cualidades para el bien o el mal que de un modo más o menos accidental termina formando parte de un importante círculo colaboracionista parisino. El azar ha tenido un gran peso en la elección de su destino, pero asimismo lo ha tenido el hecho de que percibe la Ocupación alemana como una gran fuente de oportunidades.

A partir de hoy –por lo visto– nuestra agencia va a tener un crecimiento considerable. Los acontecimientos recientes nos favorecen [...] Se acabaron los trabajos que dan para vivir al día. Acaban de encomendarnos una responsabilidad de envergadura. No está descartado que hagan al Khédive director de la policía. Nuestro cometido: llevar a cabo investigaciones, registros, interrogatorios y arrestos varios. El «Servicio de la glorieta de Cimarosa» aunará dos funciones: la de un organismo de policía y la de una «oficina de compras» que almacena los artículos y materias primas que, dentro de algún tiempo, no habrá ya quien encuentre [...] Vamos a ser, por lo visto, los reyes de París. (Modiano 2014: 215-216)

Modiano también saca a la luz tipos de colaboración que hasta entonces eran completamente ajenos al debate colectivo desvelando, especialmente en la citada *La ronda nocturna*, cómo las nuevas necesidades surgidas tras la guerra y el racionamiento habían conducido a los alemanes a la creación de servicios de compra y al fortalecimiento del mercado negro, naciendo así una colaboración económica y comercial que iba generalmente acompañada de la colaboración mafiosa y policial –que consistía sobre todo en el espionaje al servicio de la *Abwehr* y luego del SD–. En estos sectores colaboracionistas retratados por Modiano los principios, las ideas políticas e incluso el antisemitismo brillan por su ausencia, pues sus protagonistas han interiorizado la lógica de que los negocios son los negocios. Estos desclasados oportunistas interesan especialmente a Modiano, quizás porque encuentra reflejadas en ellos algunas de las huellas del pasado de su padre (Castillo 2012). *Los paseos de circunvalación* (1972) desvela en cambio otro tipo de colaboración que demuestra que los fines económicos no eran el único impulso ni el ámbito comercial el único terreno posible para el colaboracionismo con el ocupante. En esta novela el autor recrea el aspecto más decadente y putrefacto de la colaboración cultural inspirándose en el grupo de periodistas parisinos, de gran influencia y actividad durante la guerra, que se agruparon en torno del diario *Les nouveaux Temps*, a cargo de Jean Luchaire –quien aparece evocado en uno de los principales personajes de la novela bajo el nombre de Jean Murraille–. Así, al tiempo que retrata la degradación cultural de la época, Modiano dirige la mirada hacia la vinculación existente entre el mundo cultural del París ocupado y el entorno de los gestapistas (Castillo 2015).

Pero sin duda una de las mayores aportaciones de Modiano a la destrucción del mito gaullista vino de mano de su primera novela, *El lugar de la estrella*, de 1968, que ofrece una visión brutal y descarnada del antisemitismo francés. En ella se recrea el relato alucinado de un joven judío, Raphaël Schlemilovitch, que ha asumido en sí todas las voces silenciadas de lo que podríamos denominar la *judeidad estereotipada*. El narrador se convierte a la largo de la novela en todos aquellos arqueti-

pos del judío que el antisemitismo y los prejuicios han creado, asumiendo sus actitudes y posibles historias en lo que resulta ser una feroz crítica del odio al judío. La potentísima idea que transmite el relato es la existencia de otra *France éternelle*, no aquella en que la Resistencia figura como uno de los valores nacionales, sino la Francia eterna del antisemitismo, cuyo hilo invisible se extendería mucho más allá que el de la Resistencia.

¿Qué quiere que le diga? ¡Las estructuras éticas se fueron al carajo en la última guerra, mejor dicho, se fueron ya en la Edad Media! Acuérdesse de aquella hermosa costumbre francesa: todos los años, por Pascua de Resurrección, el conde de Toulouse abofeteaba con pompa y boato al jefe de la comunidad judía; y éste le suplicaba: «¡Otra vez, señor conde! ¡Otra vez! ¡Con el pomo de la espada! ¡Lo que debe hacer es atravesarme! ¡Sacarme las entrañas! ¡Pisotear mi cadáver!» ¡Tiempos dichosos! (Modiano 2014: 66)

4. Conclusiones

La *mode rétro* fue la gran espoleta para que irrumpiese con fuerza en la Francia de los setenta la conciencia de la necesidad de revisar el pasado reprimido de los tiempos de la guerra. Posteriormente la historiografía, que hasta entonces se encontraba varada en el paradigma promovido por el discurso oficial, tomaría el relevo constatando crítica y científicamente muchos de los aspectos que los literatos y cineastas de la moda retro habían alumbrado. Este periodo histórico, marcado por el ansia de relectura de un acontecimiento pasado, se revela sumamente halagador para el ámbito de la cultura, pues demuestra que los narradores, en este caso convertidos en agentes mnemónicos, pueden incidir si no ya sobre el poder, sí al menos sobre el ámbito de la representación colectiva transformando el modo en que una nación se enfrenta a su propia historia. Al fin y al cabo, si atendemos a una de las máximas que subyacen a la obra de Patrick Modiano, es en muchas ocasiones en la surrealidad de la evocación, de la deformación y de los decorados y personajes acartonados donde se encuentra la realidad de algo; en el presente caso, donde se encontró la realidad de los *années noires*.

Referencias bibliográficas

- AZÉMA, Jean-Pierre (1984): *From Munich to the Liberation 1938-1944*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTILLO, Fernando (2012): *Noche y niebla en el París Ocupado, traficantes, espías y mercado negro*. Madrid: Fórcola.
- (2015): *París-Modiano. De la Ocupación a Mayo del 68*. Madrid: Fórcola.
- COSNARD, Denis (2010): *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard.
- DE GAULLE, Charles (1944): *Discurso del 25 de agosto de 1944, Place de l'Hôtel de Ville* [en línea]. En: <http://www.ina.fr/video/I00012416>
- FOUCAULT, Michel (1966): *Foucault lives. Collected interviews, 1961-1984*. S.I: The MIT press.

MODIANO, Patrick (2007): *Un pedigree*. Barcelona: Anagrama.

— (2014): *Trilogía de la Ocupación*. Barcelona: Anagrama.

MORRIS, Alan I. (1985): *The German Occupation in recent French Fiction: An Analysis of the Literary «Mode Rétro»*. Tesis doctoral: University of St. Andrews.

ROUSSO, Henry (1990): *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.

ROUX, Baptiste (1999): *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan.