

Literatura, ciudad e imaginarios urbanos: el País Vasco y la literatura francesa

Frederik Verbeke

Universidad del País Vasco

frederik.verbeke@ehu.eus

Resumen

El presente trabajo analiza la evolución de la representación literaria del País Vasco, comparando la imagen que Pierre Loti construyó a finales del siglo XIX con la imagen del País Vasco que aparece en obras literarias del siglo XXI, en particular en las novelas de Jean Echenoz y Marie Darrieussecq. Se trata de ver cuál es el lugar y la función del País Vasco en el imaginario de escritores franceses contemporáneos, un imaginario muy vinculado a la ciudad y a la realidad urbana, y confrontar ese imaginario con las principales herencias imaginarias del País Vasco.

Palabras clave: Pierre Loti. Marie Darrieussecq. Jean Echenoz. Imagología. País Vasco.

Abstract

The present paper offers an analysis of the evolution of the literary representation of the Basque Country, comparing the image constructed by Pierre Loti at the end of the 19th Century with the image of the Basque Country that appears in literary works of the 21st Century, more exactly in the novels of Jean Echenoz and Marie Darrieussecq. The paper's aim is to analyse what is the place and the function of the Basque Country in the imagination of French contemporary writers, an imagination profoundly linked to the city and the urban reality, and compare this imagination with the principal imaginary heritages of the Basque Country.

Key words: Pierre Loti. Marie Darrieussecq. Jean Echenoz. Imagology. Basque Country.

Résumé

Ce travail analyse l'évolution de la représentation littéraire du Pays Basque, en comparant l'image construite par Pierre Loti à la fin du XIX^e siècle avec l'image du Pays Basque qui apparaît dans les oeuvres littéraires du XXI^e siècle, en particulier les romans de Jean Echenoz et de Marie Darrieussecq. Il s'agit de voir quel est l'endroit et quelle est la fonction du Pays Basque dans l'imaginaire des écrivains français contemporains, un imaginaire très lié

* Artículo recibido el 26/09/2017, evaluado el 5/01/2018, aceptado el 10/02/2018.

à la ville et à la réalité urbaine, et de confronter cet imaginaire avec les principaux héritages imaginaires du Pays Basque.

Mots clé : Pierre Loti. Marie Darrieussecq. Jean Echenoz. Imagologie. Pays Basque.

0. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo explorar algunas imágenes literarias del País Vasco y su relación con la ciudad y el imaginario urbano¹. Compartiendo con Joep Leerssen la idea de que la Imagología encuentra en el acercamiento comparatista un reto y una promesa para futuras investigaciones (Beller y Leerssen, 2007: 29), hemos querido analizar la evolución de la representación literaria del territorio vasco, comparar y confrontar su imagen en la literatura del siglo XXI con la representación discursiva y mental que se construyó a finales del siglo XIX, que dominó durante el siglo XX, alimentó estereotipos y marcó la comunicación mediática y turística. Desde la imagen decimonónica que alcanzó su expresión más emblemática y más exitosa en la novela *Ramuntcho* de Pierre Loti, hasta la imagen en escritores contemporáneos como Marie Darrieussecq o Jean Echenoz.

Se trata de ver cuáles son el lugar y la función del País Vasco en el imaginario de escritores franceses contemporáneos, muy vinculados con la ciudad y la realidad urbana, y de compararlos con las representaciones que dominaban antes y estaban vinculadas con el imperialismo europeo y la globalización americana (Gabilondo, 2008). ¿Los escritores de hoy continúan alimentándose de los mismos estereotipos? ¿Su imagen sigue siendo la de los viajeros románticos o de la propaganda turística o del discurso mediático que identifica lo vasco con el terrorismo? ¿Los importantes cambios sociopolíticos que se han producido en los últimos años alimentan imaginarios diferentes? ¿Cómo se imaginan o cómo representan los escritores de hoy, en la era de las ciudades globales, el País Vasco en sus creaciones literarias? ¿Un territorio representado durante tanto tiempo (especialmente en las letras francesas) como idílico, exótico y alejado de la modernidad²? ¿Cuál es la imagen que los escritores de hoy, sumergidos en un imaginario urbano, construyen?

¹ Trabajo realizado en el marco del grupo de investigación GIU16/41, *Ciudad, Comunicación y Cultura*, financiado por la Universidad del País Vasco.

² Nos referimos sobre todo a la imagen que se construyó en la literatura francesa. Conviene subrayar que la imagen de lo vasco ha tenido un recorrido distinto en la Península Ibérica, donde el País Vasco ha sido un territorio más potente a nivel económico, político y sociocultural y se ha identificado más con la modernidad y el progreso.

1. El legado del imaginario de Pierre Loti

En el siglo XIX, se empezaron a interesar por el Euskal Herria lingüistas, historiadores, antropólogos, etnógrafos y escritores procedentes de las grandes ciudades, imbuidos de un romanticismo que valoraba el carácter primitivo de los pueblos y consideraba que a cada pueblo le correspondía una concepción del mundo original e irreductible a cualquier otra (Pierre, 2010: 181). Muchos de sus textos tendrían una gran influencia en la construcción discursiva de una identidad vasca, de una “singularité basque” (Bidart, 2001: 12). En el ámbito de la literatura, varios escritores franceses en busca de lo exótico y de lo auténtico, evocaron el País Vasco en sus notas de viaje o en sus memorias: Stendhal (*Journal de voyage de Bordeaux à Valence en 1838*), Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*), Gustave Flaubert (*Voyages*), Victor Hugo (*Voyages*) e Hippolyte Taine (*Voyage aux eaux des Pyrénées*) son algunos de ellos (cf. Rubio Pobes, 2008). A pesar de que los textos de estos ilustres escritores no faltan en ninguna de las numerosas antologías³ que se editan y reeditan hoy en día para ilustrar una y otra vez cuántos escritores se han interesado por el País Vasco, hay que constatar que las referencias aparecen casi solo en textos secundarios y que el territorio les ha inspirado más bien poco a la hora de escribir sus grandes obras literarias. Si los editores incluyen los textos en sus antologías, no es tanto por la influencia literaria producida, sino por la fama de los escritores que hablan del país. Tratándose de textos secundarios, su difusión e impacto fueron limitados. En 1897, sin embargo, Pierre Loti (1850-1923) publicó *Ramuntcho*, que se convertiría en el libro más célebre escrito jamás sobre el País Vasco en lengua francesa y que lanzó definitivamente un nuevo subgénero: la novela de temática vasca (Casenave, 2002: 116). La imagen que Pierre Loti creó no fue invención suya, la compartió con muchos coetáneos suyos y alguno, como Jean-Pierre Harispe, ya la había plasmado años antes en una novela, *Aïnhoa. Roman de moeurs basques* (1893). Sin embargo, la novela de Loti tuvo un éxito enorme⁴, un impacto relevante y una gran influencia en la fabricación de la singularidad

³ Ver, por ejemplo, las antologías *Je vous écris du Pays basque* (Jean-Claude Garnung, ed., Urrugne, Pimientos, 2003), *Voyage au Pays Basque: Eugène-Viollet-le-Duc, Stendhal, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Victor Hugo, Hippolyte Taine, Prosper Mérimée* (Urrugne, Pimientos, 2002) o *Le goût du Pays basque* (Stéphane Baumont, ed., París, Mercure de France, 2011).

⁴ En el País Vasco, sin embargo, la recepción de la obra no suscitó siempre un entusiasmo tan unánime, ni en los años posteriores a su publicación, ni en fechas posteriores. En los años 1950, por ejemplo, Jon Bilbao estima que Loti falla en “todo el argumento de su novela que aparece completamente alejado de la vida vasca” y en las descripciones de las relaciones humanas “que no se presentan nunca con los caracteres de afabilidad externa que estamos acostumbrados en la sociedad de las ciudades modernas”, pero elogia las descripciones visuales, las descripciones de los partidos de pelota, de la taberna, de los bailes, del paso de contrabando y de los paisajes (Bilbao, 1950: 64-67). No obstante, el libro sigue gozando de éxito, incluso en casa. Se continúa re-editando la novela y no hay libro más fácil de encontrar en cualquier librería o biblioteca local, a pesar de las críticas sobre los estereotipos que promueve.

vasca. Es sin duda la novela que más ha contribuido a crear y difundir el estereotipo de una sociedad rural e idílica, donde el tiempo parece haberse parado (Leizaola, 2002: 431). El arraigo a la tierra, el respeto a las tradiciones, el folklore, lo religioso, los orígenes misteriosos de la lengua vasca⁵, lo primitivo y auténtico caracterizan el mundo del joven pelotari y contrabandista Ramuntcho, en un mundo donde la modernidad y el cambio no tienen cabida⁶. Loti inmortaliza en su novela el “alma vasca”, una noción que tendrá muy larga vida (Leizaola, 2002: 431).

Loti respondió con su novela a las expectativas del público, especialmente del público parisino, ofreciéndole un idilio romántico en un lugar exótico, ya que el País Vasco era por entonces un gran desconocido para la mayoría de los lectores franceses (García, 2003: 31). El éxito de la novela de Loti y el creciente interés por la singularidad vasca estuvieron también vinculados al fuerte atractivo del territorio en el ámbito turístico. A lo largo del siglo XIX, Biarritz se había convertido en un balneario muy apreciado. Atrajo primero a la aristocracia (Napoleón III y Eugenia de Montijo se hicieron construir una residencia en Biarritz en 1855, año en que el ferrocarril llegó hasta Bayona) y posteriormente a la burguesía parisina. El imaginario literario de Loti conectaba muy bien con lo que las élites de París querían ver. El autor ofreció al turismo balneario de élite un monumento literario que impulsaba la imagen de un país idealizado, exótico y alejado de la modernidad. La burguesía, que cultivaba un provincialismo en busca de una diferenciación social (Bidart, 2001: 43), encontró en el País Vasco un exotismo en el interior de Francia y una compensación por las pérdidas coloniales; así, tal y como lo ha demostrado Joseba Gabilondo (2008: 154), el imperialismo y el orientalismo marcaron la imagen que se construyó en el siglo XIX del País Vasco. En *Ramuntcho*, Pierre Loti evoca a menudo Oriente para describirlo, comparando, por ejemplo, las iglesias con las mezquitas, el euskera con el mongol y el sánscrito o los *bertsolaris* con los almuecines:

[...] elle ressemblait du dehors à une mosquée, leur paroisse [...].
L'immuable église [...] s'entoure des mêmes cyprès obscurs, comme
une mosquée. Puis, quand finit de vibrer la sainte cloche, qui dans les
villages basques interrompt la vie, comme en Orient le chant des
muezzins [...] (Loti, 1990: 48, 175 y 87).

⁵ « [...] cette mystérieuse langue euskarienne dont l'âge semble incalculable et dont l'origine demeure inconnue » (Loti, 1990: 33). “Ils parlent et s'égayent, en leur mystérieuse langue, d'origine si inconnue, qui, aux hommes des autres pays de l'Europe, semble plus lointaine que du mongolien ou du sanscrit » (Loti, 1990: 58).

⁶ « [...] l'Esprit des ancêtres basques flottait, sombre et jaloux aussi; dédaigneux de l'étranger, craintif des impiétés, des changements, des évolutions des races; - l'Esprit des ancêtres basques, le vieil Esprit immuable qui maintient encore ce peuple les yeux tournés vers les âges antérieurs; le mystérieux Esprit séculaire, par qui les enfants sont conduits à agir comme avant eux leurs pères avaient agi, au flanc des mêmes montagnes, dans les mêmes villages, autour des mêmes clochers... » (Loti, 1990: 41).

Ils parlent et s'égayent, en leur mystérieuse langue, d'origine si inconnue, qui, aux hommes des autres pays de l'Europe, semble plus lointaine que du mongolien ou du sanscrit. [...] Ils chantent avec un certain effort du gosier, comme les muezzins des mosquées, en des tonalités hautes (Loti, 1990: 58 y 61).

El orientalismo con el que Loti construye su imagen se encuentra también con anterioridad en Victor Hugo, pero con una diferencia importante: el autor de *Les Misérables* considera el País Vasco como la puerta hacia Oriente; Pierre Loti, en cambio, utiliza las comparaciones orientalistas simplemente para realzar la dimensión exótica de un territorio que no se considera oriental, sino como una parte del proyecto imperialista francés:

[...] Loti's orientalist rhetoric no longer constructs a disseminative and slipping discourse by which the Basque Country becomes a gate to and an extension of Africa, as in Hugo. Now Loti's orientalism is simply a comparative style that emphasizes identitarian equivalences in exoticism – hence his accumulative comparison from Mongolian to Arab. By Loti's time, the Basque Country is well contained within the French imperialist project, just as well as the African and Asian colonies, and therefore there is no need for turning the Basque Country into the slippery gate to the Orient. In Loti and, especially in his *Ramuntcho*, an endemic rural poverty, disguised as happiness, and a well-internalized Christian morality are the two elements that define the Basques' new dual otherness as touristic. Unlike the previous romantic representation, the new Basque othering of the late nineteenth century does not respond to imperialist expansion but rather to the opposite phenomenon of colonial implosion. It also responds to the consolidation of the French and Spanish liberal bourgeoisies as well as of their new leisurely needs: tourism (Gabilondo, 2008: 155-156).

En cuanto al tema de la ciudad y el imaginario urbano en la novela de Pierre Loti, parecen brillar por su ausencia. Son muy pocas las referencias a la ciudad, pero las que aparecen son significativas. Después de haberse quedado embarazada de Ramuntcho, su madre decidió alejarlo de su padre⁷, irse de la gran ciudad y volver a su tierra natal para hacer de Ramuntcho “un simple paysan basque”: “Plutôt que de

⁷ « Non, mais lui, Ramuntcho, le fils de l'étranger, lui, sans doute, aurait pu prétendre à l'existence moins dure des hommes de la ville, si, dans un mouvement irréfléchi et un peu sauvage, elle ne l'avait pas séparé de son père pour le ramener à la montagne basque... En somme, il n'était pas sans cœur, le père de Ramuntcho ; quand fatalement il s'était lassé d'elle, il avait fait quelques efforts pour ne pas le laisser voir et jamais il ne l'aurait abandonnée avec son enfant, si, d'elle-même, par fierté, elle n'était partie... » (Loti, 1990: 38).

rester dans la grande ville là-bas [...], elle avait vite résolu de partir, de renoncer à tout, de faire un simple paysan basque de ce petit Ramuntcho [...].” (Loti, 1990: 35). Es decir, Ramuntcho nació en la gran ciudad, de padre extranjero y de madre vasca, pero crecerá y vivirá su infancia entre las montañas pirenaicas, lejos de la ciudad⁸. La ciudad se asocia con el padre, pagano y extranjero, del mismo modo que el País Vasco se asocia con la madre (tierra madre). La ciudad aparece en *Ramuntcho* como antítesis de la imagen rural, religiosa e idílica, incompatible con el “alma vasca” y obstáculo para la transmisión de la tradición:

Oh ! non, ils n'étaient guère pieux, les hommes de la grande ville, pas plus les élégants dont le père de Ramuntcho faisait sa compagnie, que les plus humbles travailleurs du quartier de banlieue où elle vivait cachée ; tous, emportés par un même courant loin des dogmes héréditaires, loin des antiques symboles... (Loti, 1990: 39-40).

Non, à la ville, avec ces amas de maisons, d'intérieurs grouillants partout, on n'a plus la vraie impression de rentrer chez soi, de se terrer le soir à la manière primitive, comme ici, sous ces toits basques solitaires au milieu de la campagne, avec tout le grand noir alentour, le grand noir frissonnant des feuillées, le grand noir changeant des nuages et ces cimes... (Loti 1990: 174).

Las pocas veces que habla de una ciudad vasca, añade los adjetivos “vieille” o “morte”: “[...] cette silhouette de vieille ville qui les fuyait lentement, c'était Fontarabie” (Loti, 1990: 46). La ciudad moderna, sin embargo, no aparece en el País Vasco imaginado por Loti, al menos no en *Ramuntcho*.

En otros textos, Pierre Loti hizo más explícita su visión sobre la ciudad y el desarrollo urbano en los territorios vascos. Así, por ejemplo, en “L'agonie de l'Euskal-Herria” –un texto de 1908 que Loti publicó en *Le Château de la Belle-au-Bois-Dormant* (1912) y que aparece también en la antología editada por la editorial Aubéron en 1992 bajo el título *Le Pays Basque. Récits et impressions de l'Euskal-Herria*–, arremete contra el turismo y contra el desarrollo urbano y arquitectónico, especialmente aquel que no respeta la singularidad del país. El país auténtico está desapareciendo por culpa de ellos, según Loti:

Pauvre Pays Basque, si longtemps intact, comme une sorte de petite Arabie, défendu qu'il était par sa fidélité aux traditions ancestrales et par son langage qui ne peut s'apprendre, le voici donc qui s'en va tout d'un coup ! Depuis très peu de saisons, le

⁸ No obstante, después de su infancia en la tierra madre, Ramuntcho buscará su futuro en las Américas, lejos del País Vasco. Sobre la identidad híbrida y el conflicto entre las dos almas del protagonista, véase Apalategi (2013).

tourisme, qui semblait l'ignorer, l'a enfin découvert. Des milliers d'oisifs, de snobs accourus de quatre vents de l'Europe, s'y déversent en troupeau chaque année; alors, pour les accueillir et les rançonner, on multiplie les bâtisses à façade tapageuse, les casinos, les voies ferrées et les fils électriques. D'in vraisemblables *articles de modes* arrivent à pleins wagons pour coiffer les jolies Basquaises de la campagne (Loti, 1992: 181).

Avisa a los urbanistas de la costa lo que se echa en falta en su “pastiche de ville basque : l’empreinte du passé, le mystère et l’indéfinissable calme, la protection latente des vieilles églises et le chant de leurs cloches, tout l’indicible de ce pays, et son âme enfin” (Loti, 1992: 174-175). Considera que los urbanistas que están transformando los pueblos de la costa en ciudades balnearios no se dan cuenta que están destruyendo el encanto de Euskal Herria. Los califica de “demi-barbare” y de “malfaiteurs inconscients”. Loti estima que la ciudad, la modernidad, la vida urbana, el turismo y los cambios que conllevan ponen en peligro el alma y la esencia del país. La introducción de todo lo moderno es, para él, “l’agonie” del pueblo vasco⁹. La ciudad moderna e industrial no es compatible con la imagen del País Vasco que Loti construye en *Ramuntcho*, una imagen inmutable, paralizada en el tiempo. Ironía del destino, el sector turístico se ha alimentado y sigue alimentándose de este imaginario (*cf.* Lagoueyte, 2010) para atraer a los turistas, cuya afluencia masiva en la costa ha tenido una gran influencia sobre el desarrollo urbano del territorio¹⁰. Así, por ejemplo, la burguesía parisina que veraneaba en la costa vasca provocó la invención y el desarrollo de la arquitectura neo-vasca a finales del siglo XIX, basada en la local, pero adaptada al gusto de turistas procedentes de la gran ciudad y en busca de lujo y comodidad¹¹. Es decir, a partir de una arquitectura de origen rural, la burguesía parisina recurre a la singularidad vasca en su proceso de diferenciación social (Bidart, 2001: 12).

⁹ Algo parecido ocurrió en la literatura vasca de aquellos años, en concreto en las novelas de Txomin Agirre, *Kresala* y *Geroa*, donde “el sujeto vasco no se encuentra en el epicentro de su mundo” –como fue el caso en *Peru Abarka* de Mogel–, “sino que se da cuenta de que se ha convertido en ciudadano periférico”. Esta “consciencia de su calidad de periférico” crea en él un “odio hacia la modernidad liberal urbana” y tacha al vasco urbanizado de “mala hierba” que se ha de erradicar. (Apalategi, 2013: 61).

¹⁰ Al otro lado del Bidasoa, el turismo no despegará realmente hasta los años 90 del siglo XX con la construcción del museo Guggenheim (Leizaola, 2002: 436). No obstante, Hegoalde vivió también un cambio radical a finales del siglo XIX y principios del XX: del mismo modo en que la antigua sociedad vasca y el antiguo paisaje rural se transformaron por el turismo en Lapurdi, la industria minera y metalúrgica conllevó un cambio radical en el desarrollo urbano en Bizkaia (Goyhenetche, 2005: 26).

¹¹ Sobre la invención del estilo neo-vasco y su conexión con el desarrollo turístico, véase Bidart (2001: 320-327).

A la hora de evocar el País Vasco en sus obras literarias, muchos escritores franceses se inspiraron en *Ramuntcho* de Pierre Loti. Su imaginario ha determinado la manera de representarlo. Ha sido y sigue siendo un referente (positivo o negativo) para muchos escritores. Algunos lo imitan, otros se oponen a su imaginario e intentan diferenciarse de él. Si, entre principios del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial, se publicaron una quincena de novelas en lengua francesa sobre el País Vasco y sus habitantes (Casenave, 2002: 669), en los últimos años la producción de novelas de esta temática se ha multiplicado.

A continuación nos centraremos en algunas novelas publicadas en el siglo XXI para comprobar cuáles son las imágenes del País Vasco y de la ciudad que se plasman en ellas. ¿Siguen en la línea del romanticismo y de Pierre Loti? ¿O conectan con otros imaginarios que han marcado, en la era de la globalización americana, la construcción discursiva del País Vasco, como el imaginario nihilista de Ernest Hemingway o la relación entre País Vasco y terrorismo (Gabilondo, 2008: 161-166)? Veamos las novelas de dos escritores consagrados: Jean Echenoz, nacido en Orange en 1947 y que vive en París desde 1970, y Marie Darrieussecq, nacida en Bayona en 1969 y que reside también en París. Ambos escritores tienen varias novelas en las que el País Vasco tiene un cierto protagonismo. En el caso de Jean Echenoz, nos centraremos sobre todo en las novelas *Un an* (1997), *Je m'en vais* (Premio Goncourt 1999) y *Ravel* (2006), y en el caso de Marie Darrieussecq en *Le Pays* (2005), *Le Mal de mer* (1999), *Clèves* (2011) y, en menor medida, *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013).

2. Jean Echenoz y el País Vasco como no-lugar y espacio transitorio

En la novela *Un an* de Jean Echenoz, una mujer joven, Victoire, que vive en París, una mañana encuentra a su amigo Félix muerto. Sin acordarse de lo que pasó, decide abandonar de inmediato la capital francesa huyendo hacia el suroeste. Su huida, que durará un año, le lleva al País Vasco. Alquila una casita en San Juan de Luz y encuentra un amante, Gérard. Pero cuando el amante le roba su dinero, Victoire debe dejar la casa, ir a un hotel más barato y comienza un lento descenso hacia la pobreza extrema. Convertida en mendiga, acaba viviendo en la calle, valiéndose de una bici, del autostop y, al final, sin nada, caminando casi al azar, de aventura en aventura, hasta volver a París, a la situación del inicio, donde descubre que su amigo Félix está vivo, pero que Louis-Philippe, quien le había visitado en el País Vasco, estaba muerto.

En la novela *Je m'en vais*, Félix Ferrer, un artista frustrado, reconvertido en galerista, decide abandonar a su mujer y le dice “je m'en vais”, las mismas palabras con las que se cierra la novela, cuando Félix vuelve a visitar el domicilio conyugal, después de un año de vagabundeo, aventuras y desventuras. Se ha ido al polo Norte en busca de un tesoro de arte esquimal. Su asistente en la galería, Louis-Philippe Delahaye finge estar muerto, cambia de identidad (Baumgartner), roba el tesoro de Félix

y huye al País Vasco. Al final, Félix lo descubrirá y lo encontrará en San Sebastián. Las novelas *Un an* y *Je m'en vais* están íntimamente relacionadas: Félix Ferrer y Louis-Philippe Delahaye aparecen en ambas, y en ambas novelas algunos de los protagonistas huyen de París para refugiarse en el País Vasco.

En *Ravel*, a medio camino entra la novela y el relato biográfico, las referencias al País Vasco parecen imponerse por la biografía del protagonista, ya que Maurice Ravel nació en Ciboure. Aunque la novela cuenta solo los últimos diez años de la vida del compositor, cuando ya no vivía en el País Vasco, Echenoz hace volver a su protagonista en varias ocasiones a su tierra natal, en general para relajarse durante las vacaciones, disfrutar de la playa, de los amigos y de los toros.

A primera vista, la imagen que Jean Echenoz construye del territorio parece corresponder a la que aparece en los folletos turísticos: destino vacacional, hoteles, terrenos de golf, playas y surfistas. El lugar por excelencia para alejarse y evadirse de la gran ciudad de París. Pero no es lo que parece ser, así como los personajes no son lo que parecen ser. El autor vacía el espacio y desterritorializa el territorio (Matei, 2012: 38) del mismo modo que deshumaniza a los personajes. Si tenemos en cuenta la geopoética de las novelas geográficas de Echenoz¹², podemos ver, sin embargo, que su imagen parece alejarse del estereotipo turístico o del imaginario imperialista y orientalista del siglo XIX para nutrirse más del imaginario urbano posmoderno que caracteriza su obra literaria.

Victoire en *Un an* y Louis-Philippe Delahaye, alias Baumgartner, en *Je m'en vais*, huyen de París para refugiarse en el País Vasco donde quieren vivir discretamente, en el anonimato. No se instalan definitivamente en el territorio. Solo están de paso, viviendo en espacios transitorios (hoteles, casa alquilada, etc.). Son falsos turistas, falsos viajeros. Viajan al Sur fuera de la temporada turística (Victoire en primavera, Baumgartner en otoño). Delahaye-Baumgartner se comporta como turista visitando museos, iglesias y lugares turísticos, pero lo hace para “tuer le temps” (Echenoz, 1999: 96). Hace un turismo de forma mecánica y marcada por la soledad. Recorre el territorio al azar¹³, sin ver apenas el paisaje, sin aprender nada¹⁴, sin relacionarse. El descubrimiento del territorio se vacía de contenido y de profundidad. “Leur attitude est assez représentative de l'hédonisme superficiel procuré par les loisirs liés au voyage,” observa Christine Jérusalem (s.d., en ligne). El viaje ya no sirve, ya no transforma al personaje como en el *Bildungsroman*. Es solo una huida, una desaparición (Douzou, 2006: 111).

¹² El mismo Jean Echenoz califica sus novelas de “romans géographiques”.

¹³ « [...] il roulera au hasard pendant des heures, regardant à peine le paysage » (Echenoz, 1999: 96); « [...] il passe son temps à rouler au hasard [...] » (Echenoz, 1999: 170)

¹⁴ « [...] les moindres écomusées, curiosités, panoramas et points de vue situés dans le coin inférieur gauche de la carte de France n'ont plus de secrets pour lui » (Echenoz, 1999: 170)

El vacío domina los lugares que transitan. Desde los hoteles, esos lugares de tránsito impersonales, hasta la playa que aparece en *Un an* como “une vaste étendue désaffectée, inutile” (Echenoz, 1997: 23), tan vacío como la playa de San Sebastián en *Je m’en vais*, “elle est absolument seule dans la baie” (Echenoz, 1999: 189) o los puestos fronterizos abandonados, “la douane à présent consiste en casemates désolées et vandalisées” (Echenoz, 1999: 183). Victoire vacía su habitación en la casita que alquila, “elle vida sa chambre de tous les meubles et accessoires” (Echenoz, 1997: 19), una casa situada en una zona periférica de San Juan de Luz, donde no se oye casi ningún ruido: “l’océan était trop éloigné pour qu’on pût l’entendre. Nul écho non plus n’émanait des demeures alentour” (Echenoz, 1997: 20), y donde los jugadores que frecuentan el terreno de golf cercano se reducen a unos “groupes de silhouettes, immobiles ou décomposant leur mouvement” (Echenoz, 1997: 20). Un vacío que caracteriza también París, con sus calles “plus vides encore que le métro” o el Polo Norte a donde viaja Ferrer¹⁵.

El vacío exterior refleja el vacío interior de los personajes, su aburrimiento y su soledad. Apenas se comunican. Durante su estancia en tierras vascas, Baumgartner decide no relacionarse con nadie¹⁶. Cuando Ferrer llega a San Sebastián, deambula “sans autre but particulier qu’un événement de hasard” (Echenoz, 1999: 200). La propietaria que le alquila a Victoire la casa de San Juan de Luz es una mujer divorciada que considera a sí misma como su mejor amiga y solo se siente bien estando sola: “elle avait bien envisagé de se remarier encore mais non, c’est moi qui suis, dit-elle, ma meilleure amie. Elle n’était bien que seule avec elle-même” (Echenoz, 1997: 16). Victoire también intenta vivir “à l’écart”, tal y como le aconseja su amigo parisino Louis-Philippe (Echenoz, 1997: 26), y cuando la “société des hommes” le empieza a

¹⁵ « Lorsque les personnages quittent leur ville pour se rendre à des destinations plus ou moins exotiques (en Inde, en Australie, en Amérique, en Belgique ou en Espagne), ils se retrouvent généralement dans une métropole à tous points semblable à celle qu’ils viennent de quitter. Or, à force de ne fréquenter que des lieux parfaitement aseptisés et anonymes, ils ne font la rencontre d’aucune culture exotique. A l’arctique pas plus que sous les tropiques, ils ne découvrent rien de dépaysant car ils n’ont aucun contact direct avec l’espace étranger qui les entoure » (Horvath, 2003: 347-355). Alexandru Matei (2012: 39-60), sin embargo, observa en Echenoz una diferencia entre el tratamiento del París histórico y el de los otros espacios urbanos. Según él, París representa la ciudad tradicional, un espacio inscrito en la historia y un lugar identitario de donde salen y a donde vuelven la mayoría de los personajes, frente a las ciudades modernas que ya no son ciudades sino espacios urbanos convertidos en no-lugares por donde los personajes circulan sin encontrar su lugar.

¹⁶ « Baumgartner, qui va chercher apparemment la discrétion, qui semblera vouloir passer inaperçu, prendra soin de ne parler qu’avec le moins de monde possible mais, ne serait-ce que pour ne pas perdre l’usage de la parole, il continuera d’appeler chaque soir sa femme et le Flétan tous les quatre ou cinq jours. Mais à part ça, que ce soit au Clos Zéphyr (Bayonne), à la résidence des Meulières (près d’Anglet) ou à l’hôtel Albizzia (banlieue de Saint-Jean-de-Luz), jamais il n’approchera personne » (Echenoz, 1999: 97).

faltar y se relaciona con el joven Gérard, la historia acaba mal (el amante le roba). Si Baumgartner sigue comunicándose por teléfono con su mujer en París, lo hace para “ne pas perdre l’usage de la parole” (Echenoz, 1999: 97). Si tanto Baumgartner como Victoire leen en un primer momento la prensa para tener noticias de París, poco a poco lo van dejando.

El vacío caracteriza también el *Boléro* de Ravel. La idea de la composición musical surgió, según el narrador de la novela *Ravel* de Echenoz, cuando el compositor veraneaba en San Juan de Luz. Entre dos baños en el mar, se le ocurrió a Ravel repetir varias veces la misma música: “Il pourrait par exemple essayer de la répéter plusieurs fois mais sans la développer, juste en faisant monter l’orchestre et le graduer au mieux tant qu’il pourrait” (Echenoz, 2006: 76). El resultado será una obra que le recuerda a las fábricas donde se trabaja en cadena: “Voilà : il est en train de composer quelque chose qui relève du travail à la chaîne” (Echenoz, 2006: 78), una obra que calificará de “vide de musique”, “une chose qui s’autodétruit, une partition sans musique” (Echenoz, 2006: 80 y 79).

Marcado por el vacío y la soledad, lugar de transitoriedad y de anonimato, el País Vasco se presenta en Echenoz como una especie de no-lugar (Marc Augé, 1992), un no-lugar sin identidad, donde los encuentros son excepcionales y los personajes se van disolviendo, así como las fronteras, reales y metafóricas. En *Un an*, la frontera entre Francia y España no es más que un *pointillé* (Echenoz, 2006: 29), y en *Je m’en vais*, los puestos fronterizos de Behobia ya no funcionan y la zona fronteriza está en ruinas (Echenoz, 2006: 183-184). Del mismo modo, las fronteras entre ser y no ser, entre vida y muerte se van disolviendo. Delahaye es un muerto vivo o un vivo muerto, según se mire. Victoire se va perdiendo: “Si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus”, como las bolas de golf perdidas que va recogiendo (Echenoz, 1997: 32). Su identidad se va disolviendo según vaya cayendo en la pobreza y deja de reconocerse a sí misma. Cuando Baumgartner cruza la frontera, se siente “devenir quelqu’un d’autre, ou plutôt le même et l’autre” (Echenoz, 1999: 185), y cuando Ferrer deambula por San Sebastián, considera la ciudad como demasiado grande y a la vez demasiado pequeña, donde nunca se sabe seguro de estar donde se está, sabiéndolo demasiado bien: “[...] cette ville trop grande en même temps que trop petite, où l’on n’était jamais sûr d’être où l’on était tout en ne le sachant que trop” (Echenoz, 1999: 200). Por mucho que se puedan identificar ciertos lugares y territorios, son siempre no-lugares y espacios transitorios que disuelven y ponen en crisis la noción de territorio (Lévy, 2014: 202). Las novelas de Echenoz afirman el malestar del hombre en el espacio que ocupa: “C’est l’une des dimensions de la crise du territoire, et la plus évidente. Le sens que l’on donnait à la terre et à l’histoire a perdu de sa valeur, et cette crise du territoire a été fortement ressentie dans la période postmoderne” (Lévy, 2014: 203).

3. Marie Darrieussecq o reflexiones postmodernas en territorio liminal

En *Le mal de mer* (1999), una novela de Marie Darrieussecq, la protagonista huye también de la ciudad, de París al País Vasco, y, como en las novelas de Jean Echenoz, la huida no tiene nada que ver con el *spleen* y la búsqueda de exotismo de los viajeros románticos. En *Le mal de mer*, encontramos una geopoética muy parecida a la de Echenoz. Una joven madre decide un día abandonar París con su hija pequeña para ir al borde del mar en el País Vasco, en la ciudad de Biarritz (no lo dice explícitamente, pero algunos detalles lo sugieren claramente). Como en *Un an* y *Je m'en vais*, la protagonista abandona sin avisar a sus seres queridos. Según la autora, la madre no va a ninguna parte. Simplemente huye. Su marido que no entiende la razón de su huida, contrata a un detective para poder recuperar a su hija. Una vez el objetivo cumplido, la madre abandona todo, su hija, su identidad, su lengua materna, y coge un vuelo a Australia.

De nuevo, el País Vasco cumple la función de no-lugar o de zona liminal, un espacio de transición. Gran parte de la novela transcurre al borde del mar, entre el mar y la ciudad de Biarritz, y las últimas páginas se desarrollan en un aeropuerto, el no-lugar por excelencia, donde piensa en su antigua vida y la nueva vida que le espera al otro lado del mundo, asumiendo a través del inglés una especie de identidad intermedia, sin especificar (Duffy, 2009: 914): “Quand elle n’a pas à montrer son passeport, on la prend pour une étrangère; ni anglaise à cause de l’accent, ni d’ici, forcément” (Darrieussecq, 1999: 124). Entre la llegada al País Vasco y la salida, las vidas de tres generaciones (la madre, su hija y la abuela) habrán cambiado radicalmente. La abuela parece haber fallecido, pues la caída del acantilado que podía ver desde su apartamento simbolizaba su muerte. La madre ha abandonado su casa, su marido y, al final, su hija. La hija descubre por primera vez el mar y aprende a nadar. La ambigüedad marca la narración de la novela. El uso del estilo indirecto libre borra a menudo las diferentes posiciones narrativas y no siempre se llega a identificar quién está hablando o pensando (Rye, 2005: 7-8). Jugando con las palabras homófonas ‘mer/mère’ (mar/madre), el título en francés refuerza la sensación de ambigüedad. “Le mal de mer/mère” podría ser, tal y como apunta Gill Rye, el sufrimiento de la madre o bien el sufrimiento causado por la madre. Al ofrecer poca información sobre las causas y los motivos del viaje, el lector queda sumergido en la duda y no es capaz de juzgar a la madre. Las fronteras entre los diferentes sentidos y perspectivas se borran, del mismo modo en que los personajes sufren la disolución de su ser, al borde del mar, esa zona liminal donde el mar interactúa con la tierra y la ciudad, ese mar que abraza a todos los personajes, que pone de manifiesto su aislamiento en la sociedad y connota la pérdida de una unidad original (O’Beirne, 2006: 392)¹⁷. Como en

¹⁷ Sobre el mar en *Le Mal de mer*, Emer O’Beirne (2006: 398) observa lo siguiente: “Here, as throughout Darrieussecq’s work, nature acts as an impassive foil to humans’ estrangement from one another:

las novelas de Echenoz, los personajes recorren el País Vasco y sus espacios urbanos sin descubrirlos, sin entrar en contacto ni familiarizarse con ellos, solitarios. En vez de disfrutar de la bonita vista sobre el mar que le ofrece su apartamento, la abuela ve documentales de naturaleza en la tele. No coincidirá con la madre y la nieta a pesar de estar alojada en la misma ciudad. Los espacios que habitan no tienen identidad, ni están vinculados con ninguna comunidad. El apartamento donde se aloja la madre con su hija es tan impersonal como la casita donde se instala Victoire en *Un an*.

Publicada en 2005, la novela *Le Pays* transcurre también en tierras vascas, aunque no se nombra explícitamente. Es la historia de una escritora llamada Marie Rivière que decide abandonar París y volver a su país de origen llamado “le Pays Yuoangui”, cuyos rasgos corresponden claramente al País Vasco¹⁸, pero en un tiempo futuro, cuando ya es un país independiente. Contrariamente a *Le mal de mer* y a las novelas de Echenoz, esta vez la protagonista no huye de forma repentina, sin avisar y dejando a una persona querida. Marie, embarazada, prepara el viaje y lo realiza en compañía de su marido, Diego, y de su hijo, Tiot, que le acompañarán en el viaje. Además, no viaja como turista, ya que vuelve a su país de origen con la intención de permanecer allí un tiempo bastante largo, al menos lo que dura el embarazo, que coincide con el tiempo de la novela. Además, quiere integrarse, volver a familiarizarse con la cultura y volver a aprender el idioma de su tierra natal. La llegada al “país” no solo coincide con el inicio del embarazo, sino también con el inicio de la redacción de una nueva novela, que se titula precisamente *Le Pays* y que terminará con el final del embarazo.

La historia empieza en París, con una clara oposición entre la gran ciudad y “le Pays”. Marie quiere volver a su país de origen, porque ya no se siente a gusto en París. Adoraba París. En la capital francesa, como en todas las grandes ciudades, uno se siente inmediatamente del lugar, según Marie. Sin embargo, algo le falta. Solo ve suelo en la ciudad, no hay tierra donde enraizarse en profundidad y, si hay tierra, es una tierra tan batida y rebatida como la de un campo de tenis o de una estación (Darrieussecq, 2005: 40). Dice que los ratos que ha pasado en las plazas, donde se solía sentar en un banco mientras Tiot jugaba en los columpios, los recordará como “viñetas de la depresión” (Darrieussecq, 2005: 39). A pesar de haberlo intentado y deseado, a pesar de haber vivido durante muchos años en París sin pensar en su tierra natal (Darrieussecq, 2005: 43), y sumergida en una “vision française du monde”

the deliberate confusion of the *elles* of mother, daughter, grandmother, and sea in a single pronoun that evokes the vast embrace of the ocean, along with the rather Durassian *mer/mère* homophony, point up the lost generational continuity within this female line”.

¹⁸ Varios indicios sugieren claramente que se trata del País Vasco, tierra natal de Marie Darrieussecq: el país está pegado a la frontera española, entre mar y tierra (Darrieussecq, 2005: 17), las palabras en la vieja lengua youangui que se reproducen corresponden a palabras en euskera (Darrieussecq, 2005: 244), la madre se llama Miren Zabala, etc.

(Darrieussecq, 2005: 113), no ha logrado sentirse a gusto en París. “Elle avait eu, à Paris, le sentiment de l’exil” (Darrieussecq, 2005: 77). Quiere buscar una solución a su crisis existencial y la busca volviendo a su país, un país que también sufre y ha sufrido, un país llamado “Pays Yuoangui”.

El recién creado país fronterizo, “le Pays Yuoangui”, se presenta como un territorio liminal, tal y como sugiere su nombre: “Pays Yuoangui, pays sans nom, le pays avec adjectif comme il y a un pays dogon et un pays masaï. A la lettre P ou la lettre Y, dans l’hésitation de ce qui prime, le nom ou l’adjectif, le générique ou le particulier” (Darrieussecq, 2005: 91). Es una nación nueva en un estado de transición que está todavía (re)construyendo su identidad, aprendiendo de su pasado con la mirada puesta en el futuro. Del mismo modo, la protagonista es liminal (Duffy, 2009: 917). Atraviesa también una fase de transición, un proceso de reconstrucción. Vuelve a su país en busca de su origen y de su identidad, vuelve a conectar con el pasado, y aprende de nuevo la cultura y la lengua, para empezar una nueva fase. El embarazo y la gestación de un nuevo libro refuerzan aún más la dimensión liminal. La novela narra por lo tanto el esfuerzo y el empeño que Marie pone para atravesar esa fase de transición, ofreciendo una reflexión sobre la identidad, una identidad dividida, esquizofrénica, atrapada en el intersticio entre dos culturas, entre la ciudad de París (centro) y el “país” (periferia), entre el pasado y el presente, entre la muerte y lo no nacido, entre el yo cotidiano y el escritor dominado por fuerzas que están fuera de su control (Duffy, 2009: 919). El desdoblamiento que sufre la protagonista, por ejemplo, le hace pensar en su país cuando está en París y en París cuando está en el país yuoangui (Darrieussecq, 2005: 222).

Según observa Ur Apalategi, “el éxito de la reconstrucción personal de Marie Rivière depende directamente del éxito de la reconstrucción que hace del «Pays yuoangui» en la novela que está escribiendo, titulada *Le Pays*” (Apalategi, 2015: 189). Y añade: “Lo que está en juego es la reconstrucción de una identidad personal mutilada –se trata de curar una herida narcisista– a través de la reconstrucción ficcional del *pays*”. En un primer momento, parece ser que la protagonista vuelve al país en busca de una tierra-madre, tal y como lo sugieren los temas de la maternidad y el reencuentro con su madre y con su abuela, y con la intención de volver a conectar con sus raíces. Pero, en realidad, “el verdadero problema de Marion no es que echa de menos su país, sino que su país –“un país dividido en trozos” (contraportada)– sufre o ha sufrido, subraya Ur Apalategi, añadiendo que por consiguiente, “su reconstrucción identitaria personal no puede llevarse a cabo exitosamente sin previo arreglo del problema que afecta al propio país” (Apalategi, 2015: 194). Y el arreglo del problema pasa por la independencia. De ahí que el País Vasco imaginado por Darrieussecq sea un País Vasco independiente. La llegada de Marie Rivière se produce después de que el país yuoangui haya logrado su independencia tras muchos años de lucha por la libertad: “La nación yuoangui se lame las heridas del pasado y la protagonista aprove-

cha la dignidad recuperada de su país para curar su propia herida identitaria” (Apalategi, 2015: 196) Ahora que el país disfruta de la independencia, lo percibe de forma muy diferente de cuando era pequeña. Durante su niñez, le resultaba más difícil identificarse con las señas de identidad de un país que no se reconocía, de un país que era el reino del vacío: “[...] ce pays était le royaume du vide [...] un rivage lointain dont je m’étais enfuie, débarquant à Paris comme sur une autre planète, recommençant une autre vie –commençant ma vie” (Darrieussecq, 2005: 90). Cuando los yuoanguí luchaban por su libertad y su supervivencia, no era tan fácil identificarse con ellos, con una “famille de singes, la famille yuoanguie, la famille indigène” (Darrieussecq, 2005: 92). Hoy, sin embargo, es más fácil. Ve que la “vieille langue est vivante”, que no la usan solo militantes o cantantes folklóricos, que se ha convertido en algo útil, en una “dame respectable. Une dame qui ne s’énervait plus” (Darrieussecq, 2005: 111-112)¹⁹. El himno que la gente cantaba con el puño alzado ya no le da miedo, incluso le resulta “gentiment ridicule, comme tous les hymnes des pays en paix” (Darrieussecq, 2005: 42). Como observa Ur Apalategi (2015: 197), “la normalidad recuperada de la nación yuoanguí supone un verdadero alivio identitario para la protagonista”. El cambio de su país de origen se refleja también en los paisajes: “Elle était rentrée au pays mais elle avait beau l’arpenter, user semelles et pneus contre sa croûte et dans ses sables, tout lui échappait. Le pays n’était pas le pays du souvenir. Tout était semblable et tout était différent, les temps ne se juxtaposaient pas, les paysages laissaient du jeu” (Darrieussecq, 2005: 76).

Ahora bien, a pesar de que tenga “grandes villes”, el país yuoanguí le parece a la protagonista una “urbanisation sans ville” (Darrieussecq, 2005: 119). La nostalgia de París²⁰ no tardará en manifestarse, una nostalgia que se debe sobre todo a su otra identidad, su identidad literaria, su identidad de escritora. No solo se fue a París por “la vergüenza identitaria de la que sufría” (Apalategi, 2015: 199), sino también para buscar su libertad de escritora. En París, pensaba poder convertirse en ciudadana de la República de las Letras, en una escritora universal que se olvida de su origen nacional-político: “Le cliché sur mon métier voulait que les écrivains soient seuls” (Darrieussecq, 2005: 124). Al volver a su pueblo y participar allí en la construcción na-

¹⁹ « La vieille langue est vivante. Elle ne sort pas tout armée de la bouche d’une institutrice militante. Elle n’est pas articulée par un chanteur folklorique. [...] Elle n’est ni le conservatoire du pays, ni le reliquaire des familles. Elle passe négligemment d’une bouche à l’autre. [...] La langue est utile. [...] La langue est dans le café, dans la ville, dans le pays. [...] Depuis l’Indépendance, elle prenait la légitimité d’une fiancée enfin mariée, comme si le sol l’avait épousée en justes noces, avec enfants à naître dotés d’un nom et de papiers. Une dame respectable. Une dame qui ne s’énervait plus » (Darrieussecq, 2005: 111-112).

²⁰ La urbanización sin ciudad en Darrieussecq recuerda los espacios urbanos en las novelas de Echenoz, tal y como los analiza Alexandru Matei (2012), y en ambos novelistas, los protagonistas sufren la nostalgia de París.

cional y también en la vida literaria, se enfrenta a otro conflicto, la identidad literaria²¹. Por un lado está la escritora internacional que vive en París, que se mantiene alejada de lo político y que se dedica exclusivamente al mundo de las Letras, y, por otro lado, está la escritora de un sistema literario pequeño, minorizado y “periférico”. Marie se sentirá atraída por la literatura de su tierra natal, pero no terminará de convencerle. El pequeño país contrasta con sus aspiraciones literarias: “Elle se voulait un écrivain européen – on n’allait pas la réduire à un petit pays ?” (Darrieussecq, 2005: 124). No quiere verse encerrada en el pequeño país. Cuando se encuentra en la cima de La Glyphe (que se parece a La Rhune) y observa el país desde lo alto, su cuerpo vive le paisaje local mientras su mente le lleva a pensar en otros espacios: “Océan à l’ouest, forêt au Nord, montagnes à l’est et Sud jaune. Une très petite Chine. Une grande île Lofoten” (Darrieussecq, 2005: 49). Comparando China, un archipiélago noruego y el País youanguí, Marie Rivière traslada la experiencia de lo local a un espacio global más amplio, al reflejar “her search for a cosmopolitan identity that does not reduce her work to the regional or even the national” (Posthumus, 2013: 108).

La protagonista no quiere renunciar a la lengua francesa, pues considera que el francés literario sigue siendo “une arme géostratégique”, con un pasado “prestigieux sur les campus et dans les bibliothèques” (Darrieussecq, 2005: 114). Al final, como escritora, echa de menos la ciudad de París – “[...] la nostalgie de Paris me coupait en deux” (Darrieussecq, 2005: 222)– y un sentimiento de nostalgia le invade, pensando en los teatros, cines, museos y conciertos de la capital francesa (Darrieussecq, 2005: 221). Aunque no comparta el imperialismo de la identidad cultural francesa, no quiere renunciar a la lengua francesa, prefiere la universalidad literaria por encima de la vieja lengua. Para salvaguardar su carrera de escritora, quiere quedarse en la República de las Letras. Por esa razón, como bien observa Ur Apalategi, el país de la novela lleva un nombre inventado, “un lugar con valor potencialmente universal” (Apalategi, 2015: 201). Y añade: “Inventando el adjetivo *yuoanguí*, Marie Darrieussecq repite el gesto creador y la jugada estratégica desperiferizante/universalizante de Faulkner con Yoknapatawpha, de García Marquez con Macondo y de Atxaga con Obaba” (Apalategi, 2015: 201). Ocurre en Marie Darrieussecq lo que se ha observado en la obra de Bernardo Atxaga: “Se trata, en la ausencia de una ciudad vasca, de mirar con ojos estéticamente e ideológicamente urbanos al paisaje natural vasco –al mundo rural–, denunciando al mismo tiempo su carácter cerrado, endogámico, an-

²¹ Ese conflicto, esa esquizofrenia, se queda reflejado en la escritura: en los párrafos en primera persona, “Darrieussecq parece identificarse con el relato del retorno al país y de la curación de la herida narcisista cultural de la protagonista”, en los párrafos en tercera persona, en cambio, habla “la autora parisina de renombre internacional que prefiere mantenerse a distancia prudencial de lo relatado, para no perder su estatus de escritora autonomizada de lo nacional” (Apalategi, 2015: 199).

tiuniversalista, al fin y al cabo antiliterario, en un tono trágico” (Apalategi, 2006: 103).

Marie Darrieussecq recurre a la misma estrategia en su novela *Clèves* (2011), cuyo título es el nombre inventado de un pueblo situado en el País Vasco, que no se nombra, pero que el lector se imagina fácilmente a través de varios elementos y referencias (personajes con nombres vascos, los Pirineos, Burdeos, el mar). Además, el título conecta también con la literatura universal. La novela es como una especie de reescritura²² paródica de un clásico de la literatura francesa, en concreto *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, aunque traslada la historia al siglo XX y a un pueblo del País Vasco. De hecho, la novela de Darrieussecq es el relato de una joven llamada Solange, de los años 1980, que va descubriendo la sexualidad. Retrata la experiencia de la pubertad desde el punto de vista de una chica. Una vez más, el personaje protagonista se encuentra en un estado de liminalidad, atraviesa una fase de transición, pasando de la infancia a la adolescencia²³. La transición se produce y se manifiesta también en el paisaje urbano. El pueblo de Clèves se convierte en una ciudad: “Ça doit être le village, qui a changé. Qui est devenu une ville” (Darrieussecq, 2011: 278). Y añade: “Clèves a franchi le cap des 2500 habitants: la différence entre village et ville. On habite en ville, désormais” (Darrieussecq, 2011: 311). Se trata de una ciudad pequeña, demasiado pequeña, ya que al final soñará con cruzar en compañía de su amigo el océano e irse a Nueva York, Los Ángeles o Hawai, lo que ocurrirá en la próxima novela, *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013), que es una continuación de *Clèves*. En esta nueva novela, Solange trabaja como actriz en Estados Unidos y se enamora de un chico de origen africano. Ella, nacida en el País Vasco, “tout blanc, tout catholique,” y él, nacido en un pequeño pueblo de África, ambos vienen de dos lugares geográficos distintos, se ven el uno al otro de forma exótica: “Les Basques sont les Africains de l’Europe” (Darrieussecq, 2013: 112) y han logrado “une ascension sociale”, destaca Marie Darrieussecq en una entrevista (Blondeau, 2014: en ligne), un ascenso social que no se produce en su pequeño pueblo, sino en la gran ciudad²⁴. En estas dos últimas novelas, una vez más, mantiene el contraste entre el pequeño País Vasco, donde atraviesa una fase de transición, de la infancia a la adolescencia, y la gran ciudad (París, las ciudades de Estados Unidos), donde llega a la plenitud como escritora (*Le Pays*), mujer (*Clèves*) y actriz (*Il faut beaucoup aimer les hommes*). La hui-

²² Para un análisis de la intertextualidad y de las diferencias y similitudes entre la novela de Darrieussecq y la de Madame de Lafayette, véase Rolla (2012).

²³ El País Vasco como territorio de iniciación a la sexualidad podría hacer pensar en la imagen que Ernest Hemingway construyó de ello y de los Sanfermines.

²⁴ Las referencias en esta última novela se limitan principalmente a dos. Por un lado, estando en la playa de Malibú recuerda su infancia en las playas del País Vasco. Esta vez sí lo nombra explícitamente (Darrieussecq, 2013: 131), y, por otro lado, hace una visita a su familia en Clèves con ocasión de las Navidades (Darrieussecq, 2013: 274).

da de Solange a los Estados Unidos recuerda en cierta manera a la huida a Estados Unidos de Ramuntcho, que rechaza “el complejo de Edipo que siente hacia la madre tierra (tanto hacia su madre como hacia la joven Gaxuxa)” (Apalategi, 2013: 63). En ambos casos, el Nuevo Mundo se presenta “como símbolo de exilio necesario de la infancia –de la madre– para acceder a la edad adulta, para llegar a la mujer, a la amante” (García, 2003: 35) o al amante, en el caso de Solange.

A través de Jean Echenoz y Marie Darrieussecq, hemos podido ver algunos ejemplos emblemáticos de la literatura francesa contemporánea y una imagen del País Vasco que se ha alejado mucho del imperialismo europeo y del orientalismo de autores como Pierre Loti o de las representaciones difundidas a través de la globalización americana, por ejemplo, Ernest Hemingway. De Pierre Loti a Jean Echenoz, de un extremo al otro, de una imagen inmutable y exótica del País Vasco a la de un territorio donde el sujeto se disuelve, un espacio urbano, un no-lugar tan no-lugar como la *banlieue* de París. Y a caballo entre los dos, *Le Pays* de Marie Darrieussecq, que combina unas descripciones que parecen rendir un homenaje implícito a Pierre Loti²⁵ con unas reflexiones postmodernas sobre la identidad y la ciudad, dando lugar a una novela que convierte el País Vasco en el tema literario de una escritora cosmopolita, ciudadana de la capital literaria de la República de las Letras, y que renueva de forma original el subgénero de la novela de tema vasco, sacándolo del “esquema ideológico y estético paralizador” (Apalategi, 2015: 202) en el que lo había encerrado Loti. No obstante, tanto en Echenoz como en Darrieussecq, se mantiene un claro e importante contraste entre la ciudad de París y el País Vasco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APALATEGI, Ur (2006): “Ciudades y cambios de personalidad”. *Cuadernos de Alzate. Revista vasca de la cultura y las ideas*, 35, 101-119.
- APALATEGI, Ur (2013): “La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homologación”. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 56-77. Disponible en: http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-ur-apalategi-es.pdf.
- APALATEGI, Ur (2015): “Yuoangui, el país perdido de Marie Darrieussecq. Sobre la novela como terapia identitaria”, in: Iratxe Esparza Martín y José Manuel Lopez Gaseni (eds.), *La identidad en la literatura vasca contemporánea*. Berna, Peter Lang, 179-204.

²⁵ « [...] Le Pays contiene muchas páginas de descripción climática-topográfica que rinden un homenaje implícito al talento del autor francés. Es como si la emblemática novela de Loti fuera un regalo envenenado que mientras otorgaba una existencia literaria universal a *lo vasco* lo encerró en un esquema ideológico y estético paralizador » (Apalategi, 2015: 202)

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BELLER, Manfred & Joep LEERSSEN [eds.] (2007): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi.
- BERNARD-RABADI, Isabelle (2010): “La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz”. *Dirasat, Human and Social Sciences*, 37 (1), 260-278.
- BIDART, Pierre (2001): *La singularité basque. Généalogie et usages*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BILBAO, Jon (1950): “Pierre Loti y el País Vasco”. *Gernika*, 11, 64-67.
- BLONDEAU, Nicolas (2014): “J’ai voulu décrire l’intensité d’une passion amoureuse”. Entrevista con Marie Darrieussecq. *Le bien public*. Disponible en: <http://www.bienpublic.com/loisirs/2014/01/26/j-ai-voulu-decrire-l-intensite-d-une-passion-amoureuse>.
- CASENAVE, Jon (2002): “Egun frantsesez idazten duten euskal herritar idazleen panorama”. *XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak = Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 667-673.
- CASENAVE, Jean (2002): “La réception de *Ramuntcho* au Pays basque (1897-1925)”. *Les Carnets de l'exotisme* (nouvelle série), 3, 101-121.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1999): *Le Mal de mer*. Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2005): *Le Pays*. Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2011): *Clèves*. Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2013): *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris, P.O.L.
- DOUZOU, Catherine (2006): “Le retour du réel dans l’espace de Jean Echenoz”, in Christine Jérusalem & Jean-Bernard Vray (eds.), *Jean Echenoz: “une tentative modeste de description du monde”*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 101-112.
- DUFFY, Jean H. (2009): “Liminality and Fantasy in Marie Darrieussecq, Marie NDiaye and Marie Redonnet”. *Modern Language Notes [French issue]*, 124 (4), 901-928.
- ECHENOZ, Jean (1997): *Un an*. Paris, Les éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999): *Je m’en vais*. Paris, Les éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2006): *Ravel*. Paris, Les éditions de Minuit.
- GABILONDO, Joseba (2008): “Imagining Basques: Dual Otherness from European Imperialism to American Globalization”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 2, 145-173.
- GARCÍA, Violeta (2003): “Loti o la fabulación del yo”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18, 21-36.
- GOYHENETCHE, Manex (2005): *Histoire générale du Pays basque. Le XIX^e siècle: 1804-1914*. Bayona y Donostia, Elkar, tomo V.
- HORVATH, Christina (2003): “Le langage de la ville: L’intertextualité urbaine dans le roman postmoderne”, in Yves Clavaron & Bertrand Dieterle (eds.), *La Mémoire des villes / The Memory of Cities*. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 347-355.

- JÉRUSALEM, Christine (s.d.): “Géographies de Jean Echenoz”. *Remue.net*. Disponible en: <http://remue.net/spip.php?article3126>.
- LAGOUEYTE, Cendrine (2010): *Usage des motifs culturels dans la construction de l'image(rie) touristique. 'Ongi Etorri. Bienvenue au Pays basque'*. Tesis doctoral dirigida por Pierre Bidart. Burdeos, Université Victor Segalen Bordeaux 2.
- LEIZAOLA, Aitzapea (2002): “Le Pays Basque au regard des autres. De Ramuntcho au Guggenheim”. *Ethnologie française*, XXXII (3), 429-438.
- LÉVY, Clément (2014): *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LOTI, Pierre (1990): *Ramuntcho*, Paris, Gallimard.
- LOTI, Pierre (1992): *Le Pays Basque. Récits et impressions de l'Euskal-Herria*. Burdeos, Aubéron.
- MATEI, Alexandru (2012): *Jean Echenoz et la distance intérieure*. Paris, L'Harmattan.
- O'BEIRNE, Emer (2006): “Navigating *Non-Lieux* in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz and Augé”. *Modern Language Review*, 101, 388-401.
- PIERRE, Thomas (2010): *Controverses institutionnelles en Pays Basque de France. Usages politiques et déconstructions des préjugés socioculturels*. Paris, L'Harmattan.
- POSTHUMUS, Stéphanie (2013): “Writing the Land/scape: Marie Darrieussecq's *Le Pays*”. *French Literature Series*, 39 (1), 103-117.
- ROLLA, Chiara (2012): “Clèves de Marie Darrieussecq: parcours de lecture et tentative(s) de définition(s)”. *Cahiers de Narratologie*, 23. Disponible en: <http://narratologie.revues.org/6630>.
- RUBIO POBES, Coro (2008): “Basque identity and travel accounts in the 19th century: the French Travellers' Gaze”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 2, 103-118.
- RYE, Gill (2005): “In Uncertain Terms: Mothering without Guilt in Marie Darrieussecq's *Le Mal de mer* and Christine Angot's *Léonore, toujours*”. *L'Esprit Créateur*, 45 (1), 5-15.