Pierre Loti psicoanalista de Bernardo Atxaga: la reescritura liberadora de *Ramuntcho*

Ur Apalategui
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pocas obras literarias habrán tenido tanta influencia sobre un pueblo, y no solamente sobre su literatura, como el *Ramuntcho* de Pierre Loti. Para bien y para mal. Cada generación de escritores euskaldunes, empezando por la que fue la coetánea de Loti, hasta la de Bernardo Atxaga a finales del siglo XX, ha expresado su opinión acerca de dicha obra. Y cada una de esas opiniones, bien fueran positivas, bien fueran críticas, puede leerse como una forma de autodefinición para dichas generaciones. La generación conocida como la de la autonomía de la literatura, a la que pertenece y que lidera Bernardo Atxaga, no constituye una excepción a la regla. Como veremos a continuación, el diálogo a distancia de Bernardo Atxaga con *Ramuntcho* es también un diálogo con el costumbrismo literario. Y como descubriremos releyendo «Esteban Wefell», el cuento que abre *Obabakoak*[1], si bien Atxaga y los escritores de su generación juzgan implacablemente el costumbrismo en general y a Loti en particular cuando lo hacen a través de sus textos ensayísticos, la relación se vuelve mucho más amena, aunque siempre crítica, en cuanto se trata de dialogar literariamente. Bernardo Atxaga rinde así homenaje al talento literario del creador de *Ramuntcho* utilizando su trama

1 - Esteban Werfell no es el primer relato de *Obabakoak* en la versión euskérica de la obra, sino en su versión castellana. El autor, que siempre autotraduce su obra, decidió darle un especial protagonismo a dicho relato cuando se publicó en castellano. El cambio de posición dentro de la obra es revelador del carácter emblemático de «Esteban Werfell» con respeto a la problemática literaria desarrollada en todo el libro.

romanesca para proceder a un autoanálisis y problematizar su situación como escritor vasco de los años ochenta.

Importancia y recepción de *Ramuntcho* en el campo literario vasco

Que se pueda hablar aquí de la relación de los escritores de la generación de la autonomía con el costumbrismo a través de la relación de Bernardo Atxaga con el *Ramuntcho* de Pierre Loti, publicada en 1897, no quiere decir que no vayamos a tomar en cuenta la peculiaridad tanto intrínseca o puramente literaria como contextual de la obra de Loti. Pero es imposible, para valorar justamente la recepción de *Ramuntcho*, omitir el hecho de que el horizonte de espera del lectorado vasco del final del siglo XIX está condicionado por un ambiente cultural totalmente impregnado por el costumbrismo.

El costumbrismo vasco es un tronco que se divide por lo menos en dos ramas, aunque esas dos ramas acaban por reconectarse hasta confundirse en la cima del árbol. Por un lado, tendríamos un costumbrismo prerromántico autogenerado que encuentra sus raíces en el *Aufklärung* alemán del final del siglo XVIII, y más precisamente en las ideas de Johann Gottfried Herder. El principal representante literario de este costumbrismo autogenerado[2] es *Peru Abarca*, redactada en 1802 por el sacerdote ilustrado Juan Antonio Moguel pero publicada en 1881, en pleno furor del costumbrismo reaccionario carlista. Este costumbrismo original vasco no tiene mucho que ver con la segunda rama del costumbrismo literario vasco cuya principal fuente de inspiración fue la corriente literaria costumbrista que se expandió en la narrativa española durante el siglo XIX, a través de autores como Pereda. Tanto en lo que concierne a las formas literarias como a los contenidos ideológicos, se puede decir que estamos ante dos costumbrismos diferentes, aunque la publicación tardía de *Peru Abarca* ha llevado a los historiadores y críticos literarios vascos muy a menudo a confundirlos. El costumbrismo original de *Peru Abarca* está directamente ligado al *Aufklärung*, es decir, ideológicamente conectado a la versión alemana de la Ilustración. Siguiendo la estela de los ideólogos alemanes que habían teorizado sobre el concepto de la nación basándolo en la lengua en contraste con la concepción contractual

2 - Lo llamo autogenerado porque no repite un modelo literario preestablecido, sino que se inspira de una ideología para crear una forma literaria inédita.

francesa, se trata de luchar contra el universalismo imperialista francés[3] sin por ello renunciar al progreso de la civilización. Peru Abarca no es un personaje romántico. Es un personaje alegre, hasta irónico, que cree en una forma de progreso. Solo que ese progreso de civilización no vendrá de la ciudad o del castellano, sino de un mejor conocimiento de lo propio al País Vasco. Como Herder, está convencido del valor intrínseco y de la dignidad cultural de su modesta lengua vernácula. Como Herder, es muy consciente del valor cultural y social intrínseco de la clase social a la que pertenece (el campesinado) y al igual que el filósofo alemán, no padece ningún complejo de inferioridad como vascoparlante y campesino, frente al ciudadano vasco burgués e hispanófono. Como augura Herder, él sabe que será la semilla vasca de un despertar general de los pueblos del mundo. Para resumir, Peru Abarca no vive en la nostalgia de un paraíso perdido. Para él, la tradición jurídica vasca, los Fueros, la religiosidad y el euskara, son los pilares de una sociedad democrática harmoniosa, a la vez primitiva y avanzada. Lo primitivo no es sinónimo de ignorancia, desde la perspectiva herderiana, sino de conexión con una sabiduría ancestral y con un refinamiento que se han ido alterando con el paso del tiempo y que se deben rescatar.

El optimismo filosófico del personaje Peru Abarca encuentra una correspondencia en el plano estrictamente literario de la obra. Esta proto-novela le debe mucho más à la alegre literatura francófona del siglo de las luces que al romanticismo del siglo al que pertenece. La estructura dialogada de la novela nos recuerda *Jacques le fataliste* de Diderot, la expresión «rústico solitario» con la que se cualifica a Peru en el subtítulo de la obra, sugiere que el autor es un lector de Rousseau[4], y el hecho de que el personaje cómico de la obra, el burgués deseuskaldunizado Maisu Juan sea barbero nos hace pensar en el famoso Fígaro de Beaumarchais. Llegados a este punto, es importante añadir que Juan Antonio Moguel fue un miembro de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País fundada por el ilustrado y afrancesado Xabier de Munibe.

Un último argumento a favor de la hipótesis de un costumbrismo prerromántico autogenerado, ilustrado y optimista, se encuentra en

3 - No olvidemos que la acción de la obra se sitúa durante la guerra de la Convención, durante la cual florece el sentimiento anti-francés.

4 - La expresión parece un híbrido del «paseante solitario» y del «buen salvaje» del filósofo ginebrés.

el hecho de que Peru Abarca, aunque campesino, sea un pensador, un autentico ideólogo de la identidad vasca. Peru el campesino pensador contrasta fuertemente con los personajes populares del costumbrismo romántico decimonónico que no piensan, solo son pensados, son casi elementos del paisaje. Parafraseando a Unamuno, «¿Por qué? ¿Por qué? Jamás esta pregunta / terrible torturó [su] inocencia»[5]. El retroceso en el planteamiento de la identidad euskaldun y popular es inmenso. No en vano, entre tanto han sucedido las dos guerras carlistas y la pérdida de los fueros. El costumbrismo, de ser un movimiento de *resurgimento* vasco (el personaje Peru Abarca aboga implícitamente por una reunificación de las provincias vascas de los dos lados de la frontera estatal) pasa a ser un movimiento puramente defensivo y nostálgico.

El segundo costumbrismo, el decimonónico, que, por cierto, aunque desaparece en la poesía bajo el empuje de un nacionalismo modernista, perdurará hasta la Segunda Guerra Mundial en la narrativa, no será más que una relectura crispada y nostálgica del primero en lo que a la ideolgía se refiere. La modernidad industrial, el liberalismo político, el proceso de urbanización y el retroceso de la religión alimentan este segundo costumbrismo. Un costumbrismo literario que se expande por toda España y que va a inspirar directamente la producción literaria vasca de dicha época, quitándole toda originalidad literaria. El principal autor del costumbrismo tardío es el sacerdote Domingo Aguirre, autor de un díptico novelesco costumbrista en el que retrata la sociedad rural tanto costera como de la montaña vasca. *Kresala* (1906) y *Garoa* (1912) describen una sociedad supuestamente idílica cerrada al mundo exterior y, a diferencia de Moguel, Aguirre no otorga a sus personajes populares (sean campesinos, pastores o pescadores) ninguna capacidad reflexiva. Aunque Aguirre parece un continuador de la idea herderiana según la cual el auténtico nacional, el guardián del tesoro lingüístico y espiritual vasco –o sea, del *volksgeist*– es el campesino, en realidad se aleja de la idea de una sabiduría popular –es este el sentido etimológico de la palabra folklore– al retratar a sus aldeanos como eternos niños. Estos últimos son reducidos a ser meros personajes de cartón de sendas novelas de tesis. El que piensa es el paternalista sacerdote al mando de la novela, no el pueblo que tanto alaba. En la obra de Moguel el ideólogo era intradiegético y se trataba del personaje epónimo Peru Abarca.

5 - In poema «Orhoit gutaz», *Romancero del destierro*, 1928.

Con todo, no pretendo idealizar en exceso una obra literariamente hablando menor[6] como *Peru Abarca*. Solo se trata de localizar el punto en el que el costumbrismo se convierte en el vector de una ideología retrógrada contraproducente y autolimitativa para la identidad vasca. El momento histórico-literario en el que el costumbrismo se convierte en una prisión identitaria esencialista y conservadora. ¿Se puede afirmar que *Peru Abarca* muestra una visión esencialista de la identidad vasca? Me atrevería a decir que no, matizando mi respuesta, por supuesto. La obra de Moguel, al contrario de lo que harán sus sucesores costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX, e incluso autores como Unamuno[7], no habla del alma vasca, sino de una tradición social equilibrada y de la sabiduría popular euskaldun. La prueba de que no se trata del alma, de un alma inalterable, es que al personaje de Maisu Juan –burgués pícaro al que se le ha olvidado el euskara– se le concede la posibilidad de volver a dicha tradición. No se le considera definitivamente perdido para la causa, como lo hará Domingo Aguirre con sus personajes de vascos corrumpidos por la modernidad liberal. A estos últimos se les acusa de haber perdido su alma vasca. Y eso no tiene remedio: una vez que se sale del paraíso terrenal de la ruralidad vasca, del cuadro idílico protegido de la corrupción moderna por la geografía y el vascuence, el vasco se pierde, pierde definitivamente su vasquidad. Domingo Aguirre, tilda a estos personajes literalmente de «malas hierbas»[8] que hay que arrancar.

¿Donde se sitúa, en ese proceso evolutivo, la obra de Pierre Loti? ¿A qué momento del costumbrismo corresponde, si es que sigue correspondiendo al costumbrismo?

Lo que está claro es que Loti no escribe desde la tradición literaria peninsular. Sus referencias literarias son francesas. Y es de sobra conocido que si existe un país que haya resistido durante el siglo XIX a la irresistible expansión del costumbrismo literario y de la filología romántica nacionalista de estirpe herderiana, ese es Francia. Por razones históricas evidentes. La filosofía francesa universalista del siglo de las

6 - *Peru Abarca* es un protótipo de novela que no llega a realizar del todo la fusión entre la ficción novelesca y el aspecto documental propio al costumbrismo. La intriga es un esbozo y el estudio etnográfico de la vida de una familia rural vasca del final del siglo XVIII no está logradamente integrado en la diégesis novelesca.

7 - Cf. Juaristi, Jon, *El bucle melancólico*, Espasa,1997. El autor afirma que Unamuno es un pensador cripto-nacionalista que habla desde su visión esencialista de la identidad vasca.

8 - Este es el título de uno de los capítulos de *Kresala*.

luces es el veneno ideológico contra el que se fabricaron estos dos potentes antídotos. La literatura francesa no tiene la necesidad vital de recurrir al costumbrismo como lo pueden tener los pueblos de Europa sometidos a la influencia intelectual francesa y a su imperialismo militar. El costumbrismo, si es que lo ha habido en Francia, será pues, más bien una moda, una manía romántica, que curiosamente solo se aplica a las regiones francesas, nunca al corazón y cerebro parisino del cuerpo francés. Si los costumbristas españoles parten a la búsqueda de lo castizo, de la esencia del alma española, si los autores vascos hacen lo mismo con lo vasco, los autores franceses no proceden de esa manera; simplemente porque para ellos no existe ningún *volksgeist* francés. Para los autores franceses lo único que existe, lo auténticamente francés es *l'esprit*. Una cualidad puramente intelectual, casi abstracta, y que no tiene conexión alguna con la tierra francesa, ni con el pueblo. Los franceses hacen una literatura sin suelo. Por esa razón, cuando se dejan invadir por el romanticismo costumbrista, desvían la búsqueda del alma nacional hacia lo regional. De esa manera, paradójicamente, los autores parisinos (Lamartine –promotor del provenzal Mistral ante el mundo– Mérimée –vascomaníaco de primer orden–, Sand, Loti) se convertirán en los principales impulsores de las identidades llamadas regionales, de un exotismo interior ligado a la tierra francesa pero desligado del *esprit français*, creando así una jerarquía de valores dentro de lo nacional, no alterada hasta la actualidad. Lo francés no puede ser el objeto del costumbrismo para los franceses. Solo lo puede ser lo regional. La cultura francesa es el sujeto que examina el objeto regional y le aplica el método costumbrista, creando la categoría cultural del exotismo interior. Es así como se crea un verdadero racismo intelectual y cultural basado en la creencia según la cual la cultura francesa es intrínsecamente, por esencia, diferente (y superior, por supuesto) a las culturas regionales de Francia. A los pueblos del territorio francés se les niega pura y simplemente la cualidad de sujeto. A modo de compensación de dicha perdida se les promueve, durante todo el siglo XIX y durante buena parte del siglo XX, desde una perspectiva costumbrista paternalista.

¿Cómo explicar, pues, el impacto extraordinario de *Ramuntcho* en el País Vasco, cuando, como lo hemos visto, el retrato costumbrista del pueblo vasco remonta al principio del siglo XIX en la literatura euskérica y se ha desarrollado con fuerza después de la pérdida de los fueros en 1876? Veo por lo menos tres razones. Primero, la calidad literaria del texto de

Loti. Aún teniendo en cuenta su contenido ideológico, la mayoría de los lectores críticos de la novela reconocen la belleza de la descripciones de la naturaleza y del clima de la costa labortana. La diversidad de opiniones es más grande acerca del retrato que hace el autor del alma vasca. La segunda razón que puede explicar el impacto de *Ramuntcho* es el estatus literario del autor. Loti es ya un autor consagrado cuando escribe la novela, y lo es en uno de los centros del sistema literario mundial –París– a diferencia de todos los autores que le han precedido –sea en euskara, sea en castellano– por la vía del costumbrismo vasco. Loti universaliza el tema vasco, lo convierte en tema literario legítimo. La obra *Ramuntcho* se convierte en un tema de conversación que le permite al ciudadano vasco del final del siglo XIX y de principios del siglo XX conversar acerca de lo vasco con cualquier persona del mundo dotado de un bagaje literario normal para la época. Loti ha universalizado la identidad vasca, al mismo tiempo que la ha «esencializado», como tienden a hacerlo todos los autores costumbristas. Por último, y creo que la razón principal, lo nuevo, lo inédito –me atrevería a decir–, en la propuesta novelesca de Loti, comparándola con la de los otros costumbristas, es su invento del personaje híbrido. Y es que el personaje de Ramuntcho, aunque posee todas las características del alma vasca tal y como ha sido definida por los costumbristas, presenta la particularidad de ser el hijo de un padre extranjero al país. Esto le dota de un alma doble –idea que, por cierto, en los años sesenta del siglo XX Jorge Oteiza va a conceptualizar para definir la situación identitaria vasca moderna[9]–. Esa identidad híbrida o doble es lo que explica la melancolía profunda de Ramuntcho. Es un personaje que siente el país como nadie, pero que al mismo tiempo lo ve desde el exterior, en su pequeñez. El País Vasco es para él una extensión geográfica de su madre vasca, y, como todos los hijos, sabe que para acceder a la madurez, para entrar en el mundo, tendrá un día que renunciar a esa relación edípica. Sabe que tiene que buscar a su padre –la ley simbólica, asociada aquí a la identidad francesa– , sabe que quedarse en su pueblo y casarse con una «basquaise» es una regresión que le puede conducir a la psicosis, si se me permite una lectura psicoanalítica rápida y un tanto brusca de la problemática existencial del personaje.

9 - El concepto del alma del hombre vasco doble lo desarrolla en su ensayo *Quousque Tandem...!*, Alzuza, Fundación Museo Oteiza Fundazio museoa, (1963), 2007.

Creando ese personaje híbrido, dotado de dos almas, como diría Oteiza, Loti crea el individuo vasco moderno. Un individuo escindido para el que frente a lo francés o a lo español que representan la inclusión en el mundo de los adultos, la aceptación del principio de realidad, del Estado como realidad política ineludible, lo vasco será la parte tabú de su identidad, y por ello mismo el objeto inconsciente del deseo, el elemento disparador de todas la transgresiones políticas venideras.

Así pues, el resultado final de la construcción literaria de la identidad cultural vasca durante el siglo XIX (recordemos que es una construcción prerromántica herderiana primero, costumbrista carlista a partir de 1876, y finalmente parisina con Loti) es la base esencialista sobre la cual Sabino Arana va a formular el nacionalismo vasco. Un nacionalismo que se puede interpretar en clave psicoanalítica como la voluntad para el hijo bastardo de una madre vasca (la matria, la nación natural, en el sentido alemán del concepto) y del padre franco-español (la nación política, el Estado, el Imperio) de sustituir al padre seductor, que se ha fugado y que es incapaz de asumir su paternidad, devolviendo de este modo el honor a la madre abandonada. Habiendo echado al fuego las cartas de su padre después de haber descubierto su identidad, Ramuntcho recupera la paz interior: «il retrouvait sa vénération douce pour sa mère, dont il lui semblait avoir purifié, un peu vengé aussi la mémoire par cette exécution dédaigneuse»[10].

Ramuntcho es el relato de un amor filial herido.

El proyecto literario atxaguiano de los años ochenta

Al principio de los años ochenta del siglo XX, Bernardo Atxaga, joven autor post-vanguardista, lidera una nueva generación de escritores vascos. La generación de la Autonomía –término que hace referencia a la idea de una autonomía de la literatura como campo social capaz de definir sus propios intereses– coincide en el tiempo con el fin del régimen franquista. La primera etapa, para Atxaga, consistirá en la destrucción de la figura del autor comprometido que dominó la vida literaria vasca durante las décadas de los sesenta y los setenta. Este primer combate lo lleva a cabo a través de *Etiopía* (1978), obra cumbre del post-vanguardismo y primera manifestación de una sensibilidad literaria postmoderna vasca. La obra es un éxito crítico pero conduce a un callejón sin salida.

10 - Loti, Pierre, *op. cit.*, p. 202.

Y es que el lectorado vasco no está preparado para tal revolución en el lenguaje literario –la alfabetización en euskara está en sus albores después de varias décadas de represión lingüística–. Para salir de esta situación, y después de varios años de crisis, Atxaga y los otros miembros de la generación de la Autonomía van a encontrar, a partir del principio de los ochenta, dos soluciones diferentes y simultáneas. La primera de ellas consiste en ponerse a escribir para lectores jóvenes. El de la literatura infantil es, gracias a la legalización del euskara y de la generalización de su uso en la enseñanza, el primer verdadero mercado de la historia literaria vasca. Esto va a permitir a los autores de dicha generación profesionalizarse y por tanto liberarse en cierta medida de la presión que el campo político ejerce sobre ellos. Gracias a la autonomía financiera y la nueva legitimidad social adquirida escribiendo para los jóvenes, estos autores van a poder escribir una obra paralela, en la cual van a intentar conectar con el lectorado adulto aún fascinado por la figura del escritor comprometido e incapaz de recibir obras vanguardistas y sin compromiso del tipo de *Etiopía*. Atxaga, Lertxundi, Aristi, Mujika Iraola o Irigoien son algunos de los escritores que van a crear lo que los críticos literarios llamarán el neorruralismo literario vasco, corriente literaria cuya obra maestra será *Obabakoak* (1988), Premio Nacional de Narrativa de España en 1989.

¿Qué es el neorruralismo? Es la síntesis de varios elementos. Atxaga teoriza lo que va a ser el neorruralismo literario en un artículo –«Euskal narratibaren arazoak» (Los problemas de la narrativa vasca)– publicado en 1982[11]. Parte de la premisa de que la literatura vasca moderna se ha construido dándole la espalda deliberadamente al monte, es decir a lo rural, a lo tradicional, al espacio literario propio al costumbrismo. La literatura vasca moderna ha intentado –vanamente, según Atxaga– emular los grandes sistemas literarios europeos y para ello ha tenido que ensalzar la ciudad y servirse exclusivamente del euskara unificado (instituido en 1968 por la Academia de la lengua vasca), símbolo lingüístico de la modernidad. El problema es que la ciudad como espacio vascófono es más un deseo que una realidad en el inicio de los ochenta y que el euskara unificado es una creación reciente y de sabor militante al que le falta verosimilitud sociolingüística. El resultado es, según Atxaga, una prosa literaria artificial, rígida, insípida y que nadie lee. Frente a esta situación, Atxaga propone recuperar el monte como espacio literario, como geografía para la ficción

11 - Atxaga, Bernardo, «Euskal narratibaren arazoak», *Jakin*, 25, 1982, pp. 94-103.

novelesca. Y añade que también es preciso recurrir a la riqueza dialectal de la ruralidad vasca para enriquecer el euskara unificado, para añadirle registros, para devolverle naturalidad y frescura. El retorno al monte y al pasado histórico, sin embargo, no supone para nada una regresión literaria, un simple retorno al costumbrismo. Se trata más bien de emular la gesta faulkneriana, haciendo de lo arcaico, de lo periférico, un terreno de experimentación vanguardista, llevando la periferia al centro, sublimando lo pre-moderno en post-moderno, evitando así el problemático obstáculo de la etapa de la modernidad urbana, en un País Vasco que no posee una capital literaria que reúna las cualidades que se le suponen, según la definición de Pascale Casanova[12]. Y para no sembrar dudas acerca de la sincronía de dicha corriente literaria con la contamporaneidad literaria mundial, los autores vascos van a dar un toque realista mágico a su descripción de la ruralidad vasca[13], o van a mezclar el componente neo-costumbrista con un marco y/o un estilo narrativo tomado al género de la novela policíaca o negra[14]. Por si esto fuera poco, los autores que inventan el neorruralismo escriben, y mucho, en sus textos teóricos, sobre el costumbrismo romántico. Y cada vez que lo hacen lo critican severamente, cualificándolo de subliteratura o de simple epifenómeno de una ideología conservadora y esencialista. Por poner dos ejemplos, Atxaga habla, a propósito del costumbrismo literario de «novelitas de caserío hechas por turistas»[15], refiriéndose implícitamente al *Ramuntcho* de Loti. Otro miembro de la generación de la Autonomía, Koldo Izagirre, curiosamente, también se centra en Loti, cuando ataca el costumbrismo:

> Han pasado cien años desde que Pierre Loti suspirara melancólicamente al oír un lejano tañido de campana durante su bucólico paseo crepuscular. Hemos aprendido, por fin, que aquel *yo no se qué misterioso* era pura invención, un estado de ánimo totalmente literario. Somos vascos con ferrocarril y también, sí señor, con toda la imbecilidad de la civilización moderna. El *alma vasca*, definitivamente, ha muerto. Irreparable pérdida para los compatriotas y estudiosos que buscaban esencias de vasquidad»[16].

12 - Cf. *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

13 - Cf. *Obabakoak* (1988) de B. Atxaga, *Azukrea belazeetan* (1987) de Inazio Mujika Iraola o *Babilonia* (1989) de Joan Mari Irigoien.

14 - Cf. *Hamaseigarrenean aidanez* de Anjel Lertxundi, publicada en 1982 o *Kcappo* de Pako Arisiti (1985).

15- Atxaga, B., «Euskal narratibaren arazoak», *op. cit.*, p. 101 (cita traducida del euskara).

16 - Izagirre, Koldo, «Tristes tópicos», *Incursiones en territorio enemigo*, Pamplona, Pamiela, 1997, p. 118.

La inteligencia de la jugada neorrural reside en el hecho de que se parte de una concepción postmodernista en la que el costumbrismo es un ítem más del repertorio literario que se puede mezclar con otros ítems (el realismo mágico, la novela negra, la ficción borgesiana, etc.) dándole un sentido ideológicamente opuesto al costumbrismo original. Esto permite a la vez superar el impase de la modernidad (esta última obligatoriamente urbana y por eso mismo de difícil acceso para la lengua vasca) declarándola obsoleta, y a la vez reconectar con el lectorado vasco más amplio posible. Por un lado, la inyección de la frescura lingüística del monte y, por el otro, la recuperación de un espacio imaginario familiar –el del costumbrismo– es algo que facilita a estos autores volver a una comunicación literaria fluida con el lectorado vasco, haciéndole creer que está en un terreno familiar. Y todo esto sin ceder un ápice de terreno en lo ideológico, pues el neorruralismo no es un retorno al esencialismo identitario idílico del costumbrismo, sino todo lo contrario. El neorruralismo de los ochenta es más bien una versión monstruosa del costumbrismo del principio del siglo XX. En la aldea rural idílica de las novelas de Domingo Aguirre[17] el euskara y la cristiandad eran sendas barreras que protegían a los habitantes de la corrupción moral de la ciudad moderna. En las obras neorrurales, en cambio, la aldea –cuyo paradigma nos es dado por Atxaga con su Obaba– es un lugar maldito, aislado, cruel en el que solo cabe la tragedia de la exclusión social de los marginados, de su sacrificio en nombre de la cohesión comunitaria. Si tenemos en cuenta que todo discurso sobre el pasado –por precaución, el neorruralismo siempre habla del pasado– es una reflexión indirecta sobre el presente, a nadie se le escapa la posibilidad de una lectura alegórica del esquema neorrural. Los autores neorruralistas, a través de la denuncia de la violencia comunitaria en un pasado más o menos lejano, nos están narrando la violencia del nacionalismo vasco moderno, un nacionalismo que ve con malos ojos, entre otras cosas, la emergencia de un campo literario autónomo, alejado de su órbita de influencia ideológica.

Reescritura y reapropiación de *Ramuntcho* por Atxaga

Hemos visto que Atxaga y los otros miembros de la generación de la Autonomía idean el neorruralismo como un negativo estético e ideológico del costumbrismo. De la misma manera, hemos podido constatar que

17 - Aguirre, Domingo *Kresala* (1906) y *Garoa* (1912).

la obra que cristaliza el rechazo hacia el costumbrismo, más aún que las obras euskéricas de Domingo Aguirre o la de Moguel, es el *Ramuntcho* de Loti. Seguramente por ser la obra más conocida de todo el costumbrismo euskérico o de tema vasco, una obra cuya influencia va mucho más allá de la frontera geográfica y literaria vasca. Escrita por un autor parisino, el fenómeno *Ramuntcho* es el símbolo de la agresión vivida por un pueblo una y otra vez heterodefinido durante su larga historia, un pueblo al que se le niega la facultad de autodefinirse culturalmente. Lo paradójico, en este caso particular, es que contrariamente a lo que ha ocurrido tantas veces, la agresión de Loti es amorosa. Loti está sinceramente enamorado del País Vasco[18], concibe su *Ramuntcho* como una oda melancólica al país del euskara. Pero como lo dice Koldo Izagirre: «Loti escritor amigo es mucho más imperialista que Pierre Loti militar enemigo [...] Porque el País Vasco se niega violentamente a morir siendo fiel a los estereotipos. Y sabe que tiene que crear sus propios mitos, sus propios modelos de cultura [...] Debe hacerlo socavando la enorme montaña de libros que antropólogos, escritores, viajeros, lingüistas y expertos *en el tema* han escrito sobre nuestro país y nuestro pueblo [...]»[19]. El resplandor de *Ramuntcho* es vivido por los autores vascos, y no solo los de la generación de Atxaga, como una suerte de colonización literaria, como una anexión del territorio por la capital literaria parisina. Patrick Besnier, que firma el prefacio de una de las últimas reediciones de *Ramuntcho*, no dice otra cosa cuando subraya que: «Pierre Loti faisait entrer une nouvelle province dans la France littéraire»[20].

Cuando el neorruralismo vasco de los ochenta decide recurrir al imaginario del costumbrismo romántico, lo hace a la manera del *neowestern*

18 - Conviene recordar que Loti escribió lo que vivió, o vivió lo que estaba escribiendo: «je viens [au Pays Basque] pour recréer la vie, pour choisir une jeune fille qui soit la mère d'enfants issus de moi, pour me transmettre, me prolonger, me recommencer dans le mystère des incarnations nouvelles [...]» (Moulis, André, «Amours basques de Pierre Loti», Toulouse, *Littératures*, 1980/2, p. 107). Como explica Patrick Besnier, nos encontramos ante un «Loti bien inquiétant, au bord d'un délire mystico-scientifique, où la race pure promet un salut éternel», *op. cit.*, p. 12. Elige a una joven guipuzcoana, Crucita, que le ha presentado su amigo el doctor Durruty, y aunque confiesa no estar enamorado de ella, «je songe à ce petit basque qui naîtra de nous», *ibídem*, p. 110-111. Como concluye Besnier (p. 13 del prefacio), la historia de Loti, que se confunde con la de la novela, es una experiencia fundada sobre el desprecio y la utilización del otro y el escritor parisino es consciente de su crueldad. Lo prueba la historia que redacta, teñida de culpabilidad. El personaje de Ramuntcho no le concede a su padre el perdón. El amor de Loti es sincero, pero es un amor por la raza vasca tal y como la fantasea, es decir pura, no es un amor por la pobre Crucita, modelo real de la Franchita de la novela.

19 - Izagirre, Koldo, *op. cit.*, p. 118.

20 - Mesnier, Patrick, «Préface», in *Ramuntcho*, Paris, Folio-Gallimard, 1990, p. 7.

crepuscular *Unforgiven* de Clint Eastwood (1992), en el cual el cineasta hace una relectura crítica y extremadamente sombría del mito fundador original de la identidad estadounidense. En el vasto corpus neorruralista que hemos evocado hasta ahora nos interesa aquí particularmente un relato de Atxaga ubicado en la primera parte de su *Obabakoak* que, a nuestro parecer, constituye una reescritura crítica del *Ramuntcho* de Loti.

Pero antes de ver cómo se articula la relación intertextual que une estos dos textos, es preciso contextualizar el relato de Atxaga. *Obabakoak* es una obra de estructura compleja. Se divide en tres partes muy diferentes. En la primera el narrador, nativo de Obaba, se limita a ser el transcriptor de documentos encontrados en los archivos de Obaba. Las historias contenidas en los manuscritos o en las bandas magnéticas encontradas son historias que narran la exclusión social de los marginados en Obaba, una exclusión que va hasta el linchamiento. En la segunda, el narrador pasa a ser autodiegético y nos cuenta su estancia de varios meses en Villamediana, un pueblo rural de Castilla. Actúa como si fuera un antropólogo y su objetivo es verificar si el fenómeno de exclusión es propio a Obaba o se repite en otros lugares. En la tercera parte, el narrador emprende un viaje de retorno a Obaba, donde tiene que participar a una tertulia literaria, que es el McGuffin de esta parte de la obra. Uno de los tertulianos, el tío del narrador, les narra a los contertulios un sueño que acaba de tener. En el sueño se le aparece Axular, escritor clásico labortano del siglo XVII. En una larga prosopopeya, Axular le explica al tío del narrador que para salvar la literatura vasca de su aislamiento, para rescatarla de su largo letargo, para salvarla de su anacronismo crónico, hay que recurrir sin ninguna vergüenza al plagio literario. Y, de hecho, la tercera parte de *Obabakoak*, en la que figura dicho sueño, es una colección no de plagios *stricto sensu*, pero sí de palimpsestos literarios. Atxaga revisita la infinita biblioteca borgesiana de la literatura universal para darle nuevos colores a la literatura vasca, para construir puentes de enlace con la república mundial de las letras. En un ejercicio de virtuosismo literario inédito en la historia de la literatura vasca, Atxaga multiplica las alusiones, las parodias, los pastiches, las reescrituras críticas de Melville, de Conrad, de Cocteau, de *Las Mil y una noches*, de Chéjov, etc. Y una de esas reescrituras, el relato «Esteban Werfell» (que no se encuentra en la tercera parte del libro sino en la primera), es una versión neorruralista del *Ramuntcho* de Loti que constituye no solamente una relectura crítica de la obra sino también un intento de reapropiación.

«Esteban Werfell», nos cuenta la historia de un hijo ilegítimo, de la misma manera que lo hacia Loti en su obra. Recordemos que *Ramuntcho* es el hijo ilegítimo de un padre francés, «riche désœuvré»[21], y de una madre vasca que después del nacimiento de su hijo Ramuntcho pasará el resto de su vida castigándose a sí misma por haberse dejado seducir por aquel hombre. Por esa razón, el hijo desconoce la identidad del padre hasta el final de la historia. El pueblo, en cambio, no desconoce la verdad, y la madre del protagonista, Franchita, vive una situación de marginación social por haber tenido ese hijo ilegítimo. Es una marginación que va a transmitir, por mucho que intente evitarlo, a su hijo, pues a Ramuntcho le impedirán casarse con una chica del pueblo por ser un bastardo. Ramuntcho es un personaje profundamente arraigado a su país (responde cuando su novia Gracieuse le habla del servicio militar que el no se siente ni francés ni español –su madre es de Guipúzcoa– sino vasco, solamente vasco). Al mismo tiempo, y ahí reside la genialidad de Loti, aunque el cuadro de la novela es costumbrista, nos encontramos ante un personaje moderno, dotado de una psique escindida, sumamente complejo, dotado de un inconsciente, pues siente que hay algo en él que no cuadra con el lugar, algo que le provoca melancolía. Ese algo no es otra cosa que la figura ausente de su padre francés (del que ignora todo).

El devenir hombre aparece en la novela ligado al descubrimiento de la identidad del padre y a la elección de la nacionalidad francesa. Ramuntcho, para arrancarse de la eterna infancia de su ser vasco, para salir de la prisión dorada del universo matriarcal vasco, tiene que cumplir su deber militar, y para ello tiene que elegir una nacionalidad puesto que su madre es vasco-española y él ha nacido y vivido al otro lado de la frontera. El rito iniciático del servicio militar hace de él un hombre, pero aún le falta por descubir quién es su padre, para acceder al mundo de los adultos, para acceder al registro simbólico, al mundo regido por la ley social. Y el descubrimiento de la identidad del padre y de la historia íntima de su madre no supone para Ramuntcho ningún alivio. Rechaza la figura paterna por considerarla culpable de su melancolía y al mismo tiempo rechaza la idea de quedarse en la matria vasca porque sabe que una parte de su alma no es compatible con el país idealizado creado por el costumbrismo. Por esa razón, Ramuntcho está condenado a vivir en un exilio eterno, a la vez concreto (se va a las Américas) y simbólico. Acaban

21 - Loti, Pierre, *op. cit.*, p. 200.

de nacer la identidad vasca moderna y la problemática de la literatura vasca en busca de una modernidad homologante. La voluntad de ser exclusivamente vasco –de crear un Estado– es algo que paradójicamente deriva de la presencia de ese padre ausente. El padre ausente es el Estado (francés o español) que ha seducido y conquistado la matria, dejándole un hijo bastardo. El hijo será bastardo porque el Estado no quiere reconocerlo, porque reconocerlo sería hacer de lo vasco, de lo materno, algo del mismo nivel de legitimidad que lo francés. La matria se siente traicionada por un Estado que solo la reconoce como objeto de la mirada costumbrista, y no como sujeto igual a él mismo. Por esa razón, el hijo, sujeto vasco moderno dotado de un alma doble, está condenado a la melancolía y a una elección imposible. Rechazar la matria, reconocer la inferioridad natural de la matria (eligiendo al padre), o bien rechazar al padre condenándose al exilio del apátrida.

Existe una tercera posibilidad, que permite al hijo ilegítimo escapar de esta triste alternativa, y esa tercera vía –a la que no llega Ramuntcho– no es otra que la formulación del nacionalismo vasco. El nacionalismo permitiría al hijo vengar a la madre devolviéndole su estatus de sujeto y convertirse él mismo en nuevo padre, y al mismo tiempo rendiría así un homenaje paradójico al espíritu paterno, pues demostraría que accede a la edad adulta privilegiando la Ley, privilegiando el modelo estatal, emulando al padre, rehusando la regresión psicológica sin fin ofrecida por el infantilizante costumbrismo. Podemos concluir que Ramuntcho es el sujeto vasco moderno al borde del nacionalismo, al borde de su autoconocimiento. Un nacionalismo cuya formulación coincide –¿simple casualidad?– en el tiempo con la publicación de la novela de Loti[22]. Añadamos que la formulación de la necesidad de una literatura vasca moderna –y de un abandono de la concepción herderiana de la literatura (es decir costumbrista, esencialista y folklorizante)– deriva directamente de la existencia del nacionalismo político. Y la problemática de la modernidad literaria vasca presenta una homología estructural perfecta con la del nacionalismo político. Para crear una literatura vasca moderna se trata de dejar atrás el esencialismo cultural que nos conducía a considerarnos fuera de la competición literaria del primer mundo. Hay que intentar emular el modelo del sistema literario moderno para

22 - Recordemos que Sabino Arana elabora la ideología nacionalista vasca en los años noventa del siglo XIX.

igualarlo, lo que implica una agresión simbólica del padre, es decir del modelo que se pretende copiar. Hacer literatura vasca ya no supone hacer una literatura diferente por naturaleza. Hacer literatura vasca es, de ahora en adelante, ser tan moderno como las otras grandes literaturas nacionales.

Veamos ahora qué nos cuenta el relato «Esteban Werfell» de Bernardo Atxaga. La presencia de la diégesis de la obra de Loti en el texto de Atxaga es evidente y explica el título de nuestra ponencia. Atxaga se sirve de la diégesis de *Ramuntcho* para proyectar en esa pantalla diegética su propia problemática de autor vasco neorruralista y postmoderno de los ochenta.

La acción del relato atxaguiano transcurre en Obaba durante los años del cine en blanco y negro –pueden ser los años veinte, o los treinta, no se sabe a ciencia cierta[23]–. Esteban es un niño tímido al que le cuesta integrarse a la vida social del pueblo. La razón de su «malaise» identitario –no se siente obabiano del todo, aunque ya le gustaría– es similar a la de Ramuntcho: Esteban es el fruto de una relación ilegítima y el pueblo se lo hace pagar. Como en la novela de Loti, la madre del personaje es del pueblo, y el padre es un extranjero. Como en la obra de la que hace un palimpsesto, sus padres no se casaron para tenerlo. De la misma manera que en *Ramuntcho*, el pueblo es descrito como un espacio comunitario cerrado, cuya identidad colectiva (superior en valor a la identidad individual de cada uno de los habitantes) está totalmente estructurada por la sumisión de todos y cada uno a la Iglesia católica. Al igual que en la obra original, la de Atxaga deja al personaje en un exilio definitivo, fuera y lejos de su pueblo. Hasta aquí el parecido del relato con su modelo novelesco. A partir de esta premisa ramuntchesca, Atxaga rescribe la obra con la intención de inyectarle un nuevo mensaje.

La principal novedad introducida por Atxaga es la visión neorrural –es decir trágica, crítica y desmitificada– del pueblo vasco. Pero eso solo es parcialmente cierto. Lo hemos dicho más arriba, la obra de Loti en cierto sentido, ya era casi neorrural, pues, al mismo tiempo que magnificaba el país creado por el costumbrismo, introducía, a través del personaje híbrido de Ramuntcho, una distancia implícitamente crítica hacia el mito literario de un País Vasco idílico y puro. La obra de Loti era una curiosa mezcla de

23 - Pero se puede deducir en cierta medida puesto que se nos dice que Estaban, ya entrado en el otoño de su vida, redacta en febrero de 1958 lo que le ocurrió cuando tenía 14 años, Atxaga, Bernardo, *Obabakoak*, *op. cit.*, p. 11.

mito –nadie ha mitificado lo vasco con tal intensidad literaria– y de adiós al mito. La ambigüedad que impide a Loti ser simplemente el precursor del neorruralismo reside en el hecho de que si bien Ramuntcho decide alejarse del pueblo no lo hace por pérdida de fe en el mito costumbrista. Lo hace por impotencia, por no poder integrarse en el pueblo, porque no le autorizan a quedarse y a casarse con Gaxuxa. Los que no le permiten vivir plenamente el mito son los vascos «puros» pero Loti y su personaje no dejan de crer en el alma vasca».

La historia de Esteban Werfell es un tanto diferente. Esteban no vive, a la diferencia de Ramuntcho, con su madre vasca. Su madre ha muerto y lleva años viviendo con su padre, en el pueblo. Así pues, el componente ausente es la madre. Y el padre, invisible en la novela de Loti, se convierte aquí en el auténtico protagonista del relato. Se trata de un ingeniero alemán venido a trabajar al País Vasco, como los hubo durante la industrialización de la primera parte del siglo XX. Se trata de un personaje interesantísimo porque es una antítesis ideológica del padre de Ramuntcho. El ingeniero Werfell no está enamorado de la idea romántica-costumbrista del País Vasco, solo estuvo enamorado de la madre de Esteban, mientras esta vivía. Es un hombre culto, librepensador y ateo que va a tratar por todos los medios de impedir que su hijo sea absorbido por la comunidad de Obaba y su cultura retrógrada. Él no abandona a su hijo. Al contrario, lucha por transmitirle su cultura ilustrada, urbana e universalista, la cultura intelectualmente liberal de las grandes capitales literarias (en su caso se trata de Hamburgo). Le hace escuchar ópera, le hace aprender el alemán. Todo esto para contrarrestar la fuerza de atracción que ejerce la comunidad de Obaba sobre su hijo. El pueblo, aunque no acepta del todo a Esteban por su carácter híbrido, trata de asimilarlo. Para lograrlo, ha de iniciarle al catolicismo. Y lo hace como pueden hacerlo las sectas, con un *love bombing* que lo debilita psicológicamente, haciéndole casi olvidar que su madre es tratada de prostituta por esa misma gente. La entrada en la Iglesia es un rito de integración al que van a someter a Esteban para «obabizarlo» definitivamente. Tiene catorce años. Ante ese peligro, el padre decide contraatacar. Y lo hace cometiendo su única aunque grave falta. Decide rescatar a su hijo de la influencia nefasta del mundo rural pseudo-idílico quitándole su libre albedrío, manipulándole por medio de un artificio literario.

Un día Esteban acepta la propuesta de sus amigos de clase y entra por fin en la iglesia de Obaba donde el cura le explica el concepto

de comunidad y le da la bienvenida. Pero, la emoción y el cansancio emocional es tal que Esteban acaba desmayándose. Sin embargo, antes de desmayarse cree ver a una chica desconocida de su edad flotando en el aire. Esa chica le dice que se llama María Vöckel y también le habla de una dirección en Alemania. Al volver a casa Esteban cuenta que se ha desmayado durante su visita a la iglesia –a la que nunca antes había entrado por tenerlo prohibido– y su padre aprovecha la circunstancia para idear su plan. Le aconseja a su hijo escribir a María Vöckel una carta –redactada en alemán, claro está–. El padre, que ha reconocido en el relato de la alucinación de su hijo la dirección de uno de sus amigos de Hamburgo así como el nombre de una de las cantantes de ópera que le gustaba, le pide a su amigo responder a las cartas de su hijo haciéndole creer que la chica María Vöckel existe. A partir de ese día, Esteban vivirá durante años con la mente en Hamburgo, aprenderá el alemán y la cultura de la gran ciudad sin ningún esfuerzo ni conciencia de estar haciéndolo. Y es así como, poco a poco, su padre le desvía de la órbita de Obaba y hace de él un extraño en su propio pueblo. Años después, en edad avanzada, Esteban que vive en una ciudad y que nunca más ha vuelto a Obaba, va a Hamburgo y descubre la verdad. Su padre, en una carta dejada para él, le confiesa su trampa y le pide perdón. Esteban acaba reconciliado con el recuerdo de su padre pero en la soledad de una ciudad anónima, lejos de Obaba, lejos de la matria, desarraigado.

Al igual que Ramuntcho, Esteban es un personaje melancólico que siempre ha vivido en un lugar de su psique que él mismo llama «el cabo de la desolación»[24]. Y, como su modelo literario, ignora hasta casi el final del relato el origen de su disposición melancólica. Ese origen no es otro que la presencia oculta de la figura del padre, figura que simboliza la presencia en su ser de un segundo alma no vasco. Pero a diferencia de lo que ocurriera en la novela de Loti, aquí el padre es una figura contradictoria puesto que siempre está a la vista de su hijo sin por ello dejar de ser también simultáneamente una presencia «oculta», una instancia que rige su destino.

Aunque manipula a su hijo, el personaje del padre no es del todo antipático. Siempre actúa guiado por el amor hacia su hijo. Al mismo tiempo, su amor le conduce a mutilar a Esteban de una parte de sí mismo, la que le conecta a su madre y a Obaba, es decir a la matria. La lectura

24 - Atxaga, Bernardo, *Obabakoak*, p. 11 (edición francesa de bolsillo).

psicoanalítica de la diégesis es tentadora: Esteban accede a la madurez cuando logra cortar el cordón umbilical que le reúne a su madre, a los catorce años. Algo banal, al fin y al cabo. Solo que el fin de la atadura edípica sucede aquí de forma forzada y por arte de manipulación. A Esteban su padre le ha robado su vida, por su bien, pero le ha privado de la libertad de elegir lo que quería.

Como buen autor neorruralista, Atxaga nunca describe la comunidad de Obaba desde una mirada nostálgica o romántica, no escribe desde una concepción esencialista de la literatura vasca. No obstante, el lugar desde el que escribe tampoco es el campo literario español (recordemos que Atxaga aún no está traducido al castellano cuando escribe este relato, solo existe como autor dentro del campo literario vasco). Atxaga escribe desde un espacio abstracto, desde un espacio utópico que no es otro que el de la biblioteca universal. A través de este relato nos explica que para los escritores que escriben en una lengua menor y no dotada de una capital literaria de dimensión universal, el acceso a la república mundial de las letras, la aceptación de las reglas del juego literario universal, siempre tiene un precio. Ese precio es la melancolía, el sentimiento de haber perdido para siempre la matria. Como su personaje, Atxaga es consciente de que ha adoptado el punto de vista cultural del padre de Esteban. Pero a diferencia de lo que le ocurre a Esteban, Atxaga logra superar la alternativa que opone la tragedia del esencialismo cultural a la melancolía del universalismo desarraigado. Para ello adopta una postura postmoderna que supone a la vez una reconciliación con el imaginario literario del costumbrismo esencialista y una relativización del universalismo moderno.

El Ramuntcho de Loti seguía siéndole fiel a su madre –a la matria–. Simplemente porque a finales del siglo XIX no se podía concebir la existencia de una cultura vasca homologable a las culturas ligadas a una capital literaria de dimensión universal. La cultura vasca solo podía ser algo opuesto a la cultura de la urbe universal. La obra *Ramuntcho*, porque nos habla del primer personaje moderno de la historia de la literatura vasca, un personaje que a la diferencia de Peru Abarca o de los personajes de Domingo Aguirre, vive en la melancolía identitaria derivada de su escisión psicológica, es una obra escrita en francés. No podía ser de otra manera. El alma «no vasca» solo puede hablar francés o español. Miguel de Unamuno fue un Ramuntcho que teniendo conciencia de su doble alma decidió darle la prioridad a su alma no vasca y por ello eligió el

castellano para escribir, para adentrarse en la modernidad universalista. La aparición del nacionalismo lo cambiará todo. El nacionalismo fija como objetivo la emulación de las naciones dotadas de un estado, el pasaje de la matria a la patria vasca, la reunificación en un solo proyecto cultural y político de las dos almas, la vasca y la universal. A partir de ahí los escritores seguirán creando personajes modernos –es decir dotados de un alma doble, un alma herderiana, y un alma universal ligada a la cultura de la urbe y a la idea de la modernidad–, pero las obras y los personajes hablarán en euskara. Este será el caso de los escritores de los años veinte y treinta, los Olerkari. Después llegará la generación de los heterodoxos de la posguerra, una generación que va a matar simbólicamente el pasado costumbrista, dándole la espalda, reprimiéndolo (en el sentido psicoanalítico de la palabra) y creando de manera un tanto forzada una cultura urbana vasca dotada de todos los atributos de la modernidad.

La novedad introducida por los escritores de la generación de la Autonomía como Atxaga es que nos narran el momento histórico –el momento postmoderno– en que el sujeto vasco decide reconciliarse con el concepto del *volksgeist* herderiano-costumbrista pero convirtiéndolo en un simple ítem literario desactivado de toda fuerza ideológica o política, un ítem a la disposición del escritor, como cualquier otro género literario con el que jugar dentro de un espacio cultural en el que el concepto rígido y exclusivo de la modernidad ha sido a su vez superado.

Bibliografía

Aguirre, D., *Garoa*, 1912.

Aguirre, D., *Kresala*, 1906.

Apalategui, U., *La Naissance de l'écrivain basque*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Aristi, P. , *Kcappo*, San Sebastián, Erein, 1985.

Atxaga, B., *Obabakoak*, Paris, Christian Bourgois-Titres, 2007 (primera edición en francés, Paris, Christian Bourgois, 1991, y primera edición en euskara, Donostia-San Sebastián, Erein, 1988).

Atxaga, B., «Euskal narratibaren arazoak», *Jakin*, 25, 1982, p. 94-103.

Besnier, P. (1990), «Préface», *Ramuntcho*, Paris, Gallimard-Folio, 1990, pp. 7-23.

Casanova, P. , *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Casenave, J. (2002), «La réception de Ramuntcho au Pays basque (1897-1925) «Lectures de Loti», *Les Carnets de l'exotisme* 3(3), pp. 101-121.

Irigoien, J.M., *Babilonia*, San Sebastián, Elkar, 1989.

Izagirre, K. (1997), «Tristes tópicos», *Incursiones en territorio enemigo*, Pamplona, Pamiela, pp. 117-135.

Lertxundi, *Hamaseigarrenean aidanez*, San Sebastián, Erein, 1983.

Loti, P. , *Ramuntcho*, Paris, Gallimard, Folio, (1897), 1990.

Moguel, J. A., *Peru Abarca*, San Sebastián, Orain, (1881), 1995.

Moulis, André, «Amours basques de Pierre Loti», Toulouse, *Littératures*, XII, 2, 1980.

Mujika Iraola, I., *Azukrea belazeetan*, San Sebastián, Erein, 1987.

Oteiza, *Quousque Tandem...!*, San Sebastián, Auñamendi, 1963.