

Baroja, *La familia de Errotacho* y los sucesos de Vera de Bidasoa de 1924

Baroja, La familia de Errotacho and the Vera de Bidasoa Events of 1924

GABRIEL INSAUSTI HERRERO-VELARDE

Departamento de Filología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Navarra
Campus Universitario, s/n. Pamplona, 31009
ginsausti@unav.es
<https://orcid.org/0000-0003-1665-786x>

RECIBIDO: 8 DE FEBRERO DE 2022
ACEPTADO: 11 DE MAYO DE 2022

Resumen: En 1924 tuvo lugar en Vera de Bidasoa y sus aldeaños un intento de levantar una revolución en manos de un grupo de anarcosindicalistas refugiados en Francia. En la segunda parte de *La familia de Errotacho* (1932), Pío Baroja recoge estos acontecimientos en una «novela reportaje». Una lectura atenta de algunos aspectos formales del texto y el cotejo del relato con los hechos históricos invitan a reflexionar sobre la naturaleza problemática de este subgénero híbrido, las motivaciones personales e ideológicas del autor y su recepción en el contexto de la Segunda República.

Palabras clave: Baroja. Vera de Bidasoa. Novela de no ficción. Estatuto de la enunciación.

Abstract: In 1924 a revolutionary uprising took place in Vera de Bidasoa and its outskirts, in the hands of a group of Spanish anarchists and refugees who crossed the French border. The second part of Pío Baroja's *La familia de Errotacho* (1932) narrates these events in a non fiction novel *avant la lettre*. A close reading of some formal aspects of the text and a comparison between the story and historical facts triggers a reflection on the problematic nature of this hybrid genre, the author's personal and ideological motivations and the reception of the novel in the context of the Spanish Republic.

Keywords: Baroja. Vera de Bidasoa. Non Fiction Novel. Status of Enunciation.

NOVELA REPORTAJE

La novela de no ficción –en sus diversas variantes: autoficción, docuficción, etc.– ha conocido un auge extraordinario en la literatura española de principios del siglo XXI. Impulsada por la recuperación de la memoria histórica, la tendencia posmoderna a la hibridación y la pujanza de éxitos editoriales como *Soldados de Salamina* (2001), su hegemonía ha movido ya a críticos como Gracia y Ródenas (2011, 974) a reclamar «un nuevo aliento a la imaginación creadora desligada de la biografía, la historia o la crónica» y propiciado la búsqueda de precedentes en la obra de autores como Manuel Chaves Nogales. Regresar a Baroja y *La familia de Errotacho* (1932), la primera entrega de su trilogía de título dantesco *La selva oscura*, ofrece la oportunidad de ampliar esa reflexión desde un ángulo distinto, por varias razones. Una es que *Errotacho* cumple con uno de los rasgos más habituales del subgénero pero ausente en Chaves: la trama «de investigador» en la que, como lo ha definido José Martínez Rubio (2012, 69), un «elemento casual» empuja a alguien «a emprender una investigación más o menos metódica para desenterrar una historia que permanecía oculta»;¹ otra es que la novela de Baroja constituye la crónica negra de un episodio que rechaza cualquier atisbo de aliento épico. La comparación con relatos de Chaves Nogales como *La defensa de Madrid* (1938), donde prevalece una voz autorial que no requiere de investigación alguna y se ofrece una presentación heroica de la figura del general Miaja, es elocuente a este respecto.

La familia de Errotacho está dividida en dos «libros». El primero sigue las desventuras de Gastón, muchacho oriundo de Vera de Bidasoa y residente al otro lado de la frontera que se refugia en su condición de ciudadano español para evitar la recluta y el combate en el frente occidental: una trama de espías, prófugos, contrabandistas y refugiados, vertebrada en torno a la liberación y huida de Joshé Miguel, hermano de Gastón y retenido en Bayona. El segundo trata la incursión de 1924: el protagonista, Manish, completaría junto con Gastón, Bautista y Margot la mitad «que tiraban a locos» (Baroja 2010, 60) de la familia Errotacho, lo que lo empujaría a participar en la intentona contra la Dictadura de Primo de Rivera. El relato, sin embargo, solo presenta muy tardíamente a Manish: en noviembre de 1924 el doctor Arizmendi, esta-

1. Cruz (2012, 13) considera este procedimiento «típico» y Hansen (2015, 23) subraya que la trama detectivesca permite mostrar «el proceso de memoria como un proceso social».

blecido en Pamplona, acude en coche a Vera a visitar a un enfermo y allí se le hace saber que ha habido un enfrentamiento entre la Guardia Civil y unos pistoleros; al entrevistarse con su amigo Leandro Acha, este le refiere lo que ha averiguado sobre los preparativos de la expedición, enumera con gran exhaustividad a los protagonistas –el excabo de la benemérita Julián Santillán, los guardias caídos en la refriega Julio de Lafuente y Aureliano Ortiz, los cabecillas Bonifacio Manzanedo, Pablo Martín Sánchez y Enrique Gil Galar, los sindicalistas también caídos en el tiroteo Abundio Riaño y Luis Naveira, gentes del lugar como el jorobado de Enseñen-Borda, etc.– y ofrece una detallada información sobre el destino de cada uno de ellos. De este modo, el lector acompaña a los sindicalistas en su trayecto desde San Juan de Luz hasta la frontera, su descenso hacia Vera, su preparación de las armas, su división en varios grupos, la vacilación de algunos rezagados, el golpe de mando de Santillán, la advertencia del alguacil, su deducción de que no se trataba de contrabandistas por ser demasiado numerosos, la intervención de los guardias y carabineros, el primer tiroteo, la desbandada, las muertes, la huida en distintas direcciones, las detenciones, etc. Luego el relato de Acha retrocede en el tiempo para ofrecer las distintas versiones del origen del complot, apunta a una raíz doble, sindicalista y policial, y aporta una carta de un empleado de banco irunés y residente en París, de ideas «radicales», que señala hacia anarquistas más o menos conocidos como Durruti y Claramunt, ofrece algunos detalles sobre su organización y explica la trama catalana de la intentona, que debía desarrollarse a la vez que la de Pirineos Occidentales. Auténtico detective, Acha parece afeerrado al testimonio escueto de «los hechos» antes de buscar su explicación.²

El juicio que la peripecia merece al narrador queda bastante claro. En primer lugar, se trató de una intentona imposible, una «locura», como afirma

2. Por fin, se refiere cómo Manish marchó a trabajar a París y entabló contacto con una célula anarquista. Tras el desastre se oculta en un desván de la propiedad de Olazar, donde lo entrevistan Acha y Arizmendi: hablan de un personaje local, el Robinsón, asocial, errabundo y algo filósofo, de algunos cabecillas de la expedición, de varios detalles materiales, como el pago de una pequeña suma a algunos participantes o los pasquines que llevaban consigo... Al día siguiente Arizmendi organiza la huida de Manish haciéndolo pasar por su chófer para llevarse a Pamplona, de donde marcha más tarde para ocultarse durante un tiempo. Los últimos capítulos refieren los avatares de los detenidos, la atención médica que reciben, su absolución por deficiencia en las pruebas, la revocación de esa absolución por la Capitanía de Burgos, la visita de Arizmendi a los presos, el intento descabellado de Manish de secuestrar a un verdugo, la infructuosa visita del obispo y la ejecución. El capítulo final narra el destino de algunos compañeros de Manish que lograron retroceder y refugiarse en Francia, la marcha de algunos a Burdeos y la de otros a la URSS.

uno de los presos («Hemos perdido la cabeza», dice otro).³ En cuanto a los cabecillas, Arizmendi afirma que ese tipo de hombres «es raro que sean inteligentes» (2010, 116); la descripción que se ofrece de Gil Galar, por ejemplo, un hombre «de ojos bizcos, palidez de enfermo, sonrisa malintencionada, cínica, rencorosa, mirada de desafío» (2010, 97), conforme a la costumbre barrojiana de manifestar el temperamento mediante los rasgos fisionómicos, es sumamente negativa.⁴ En segundo lugar, los diálogos entre Acha y Arizmendi subrayan que los jóvenes sindicalistas han sido manipulados por sus mandos: se les ha hecho creer que la revolución se hallaba cerca y vendido a la policía, quien estaba al tanto de toda la maniobra, pues «tienen como colaboradores a varios confidentes» (2010, 104); «Nos engañaron», afirma Manzanedo. En tercer lugar, la razón de ser de esta farsa sería una operación de propaganda del régimen, que habría alimentado la intentona con el fin de agitar el fantasma de un enemigo irreal para legitimar su dureza implacable. «Dependerá de lo que le convenga al Gobierno» (2010, 65), dice Acha cuando se le pregunta si los periódicos se van a hacer eco de los sucesos.⁵ De hecho, la información en torno al episodio, como registra el relato a cada paso, estuvo sujeta a errores de bulto. Según el propio Acha, es la policía española quien ha provocado el suceso para justificar «una represión violenta que dé a la burguesía la sensación de las intenciones aviesas y antisociales del enemigo y, al mismo tiempo, de la vigilancia y de la seguridad del Gobierno» (2010, 115). En cuarto lugar, el despliegue del relato va acompañado de un juicio más o menos tácito sobre los diversos comportamientos individuales y colectivos: junto con los cabecillas irresponsables y los dóciles jóvenes idealistas, están el alguacil que simplemente cumple con su deber; el carabinero que detiene a un sospechoso

-
3. Nada prometía un feliz desenlace en la Navarra de 1924, que había acogido el régimen de Primo favorablemente. Como recuerda Fuente Langas (1998, 54), el Ayuntamiento de Estella envió un telegrama de felicitación al general y el gobernador Sánchez-Ocaña visitó el Ayuntamiento de Pamplona, donde si no hubo una declaración oficial del consistorio sí tuvo lugar la del concejal maurista José María Landa. En cuanto a la prensa, periódicos integristas como *La Tradición Navarra* veían en el golpe la posibilidad de liquidar los vicios en los que se había atascado el régimen constitucionista de 1876, mientras que el carlista *El Pensamiento Navarro* se adheriría al Directorio militar mediante una carta del propio Jaime de Borbón-Parma; incluso, como ha estudiado Miranda (1995, 31), el liberal *El Pueblo Navarro* prestó su apoyo al golpe.
 4. Ara (1999, 32) se refirió ya a «la frecuente caricatura de anarquistas, comunistas y republicanos» en estas novelas de Baroja.
 5. También es posible interpretar los sucesos de Vera como una cortina de humo para ocultar la retirada de Xauen, entre septiembre y diciembre de 1924, en un nuevo Annual que, aunque sin las bajas del Desastre de tres años atrás, suponía momentáneamente un retroceso en la posición española en Marruecos.

sin necesidad de abrir fuego; la brutalidad de unos civiles que se ensañan con un sindicalista; el soplón que por pago de su delación recibe una paliza de la Guardia Civil; la crueldad del Consejo Supremo, inspirado por la ley del tallón; y el horror de los patíbulos y la ejecución, donde se juzga al aparato del Estado y a la jerarquía de la Iglesia. La conclusión a la que llega Arizmendi no ahorra adjetivos:

La maniobra había sido una cosa fea, indigna y cobarde [...] Aquellas dilaciones y rectificaciones, la desautorización del primer consejo de guerra, las ejecuciones en la cárcel por el verdugo, todo tuvo el carácter canallesco y miserable de una medida de gobierno militar, sostenido por un ejército de burócratas y leguleyos. (2010, 169)

Por último, la presencia de la frontera, del límite que imprudentemente pasan los anarcosindicalistas, introduce un tema recurrente en Baroja: esa versión personal del eterno retorno que en Ustaritz simbolizaba la veleta que «cuando los acontecimientos políticos eran grandes, la fuerza de la historia la hacía girar» (Baroja 1927b, 31-32). De ahí que en la frontera se reediten las mismas intenciones: un siglo atrás, Espoz y Mina había emprendido allí una inviable expedición para derrocar a Fernando VII, como refiere *Los caudillos de 1830* (Baroja [1918] 1927a), y ese paralelismo con la tentativa de los anarquistas de 1924 lleva a Acha a meditar: «Por el mismo sitio pasó Mina hace cerca de cien años. ¡Cómo se repite la historia! Entonces también, mientras los liberales se acercaban a la frontera, había un policía que los vigilaba» (2010, 121). El rechazo de la épica desembocaba, a través de esta circularidad, en un apunte sobre la futilidad de la Historia a manos del «cronista alternativo» en que se erigía Baroja. Su relato, como declara el prólogo, acentúa «el color y sabor de la época» sin constituir exactamente una «obra histórica», pues en lugar de focalizar la atención en las «grandes personalidades» (Baroja 2010, 5) el autor prefiere seguir los avatares de personajes anónimos. Y lo hace siguiendo la «investigación» de Arizmendi (trasunto, muy probablemente, de Victoriano Juaristi).⁶

6. Victoriano Juaristi (1880-1949) era, como Baroja, médico y donostiarra de origen. Catedrático de Cirugía y miembro de varias academias, pintor, esmaltador, escultor y escritor (autor de comedias, zarzuelas y novelas), estrechó su amistad con Baroja durante los años en que ejerció en Irún, entre 1903 y 1919, antes de recalar en Pamplona y fundar la clínica San Miguel. Lo unían además con Baroja la suma de humanismo y curiosidad científica, las tertulias que celebraba en su casa irunesa (a las que acudían Pío, Ricardo y Carmen), la amistad con Regoyos (a quien

Me propongo estudiar el papel de este cronista desde dos aspectos: por un lado, desde la pura textualidad (algunos aspectos formales) mediante una «lectura atenta»; por otro, desde lo extratextual (la relación del texto con los hechos históricos) mediante una comparación con la Historia. Si, como ha hecho Emilio González López (1971, 266), cabe denominar los relatos de *La selva oscura* «novela reportaje», se trataría de precisar, en la medida de lo posible, el juego de proporción inversa entre ambos elementos del binomio, para establecer cuál es el estatuto del enunciado. Y de hacerlo, claro está, desde la advertencia de la deliberada ambivalencia barojiana. Al fin y al cabo, su propio hábitat, la frontera, constituía una metáfora colosal de esa ambivalencia, pues en varios tramos no se terminó de trazar con exactitud hasta poco antes de nacer Baroja. De ahí el título de su trilogía, en la que afirmaba no proponerse la claridad. «Dejemos los contornos claros a los escritores latinos y mediterráneos [...] A nosotros nos gusta más la niebla» (Baroja 2010, 6), avisaba el prólogo. Si el héroe habitual de esa geografía, el contrabandista, traspasa de modo libérrimo la frontera y muestra así su carácter arbitrario o ambiguo, puede decirse que con su mixtura Baroja era un contrabandista literario que traspasaba las fronteras genéricas oculto entre esas nieblas.

DOS ASPECTOS

Un repaso somero a *La familia de Errotacho* permite distinguir un aspecto formal llamativo (en el que se delatan la formación y las lecturas científicas de Baroja, en especial la obra del fisiólogo Claude Bernard, de ahí la importancia de la etopeya).⁷ Si se hace abstracción de las pinceladas caricaturescas de los anarquistas, la escritura de Baroja evoluciona desde la objetividad impasible del primer tramo hacia la hipérbole, el juicio expreso y la intrusión abierta del narrador, de modo que para calibrar la índole de su ficcionalidad es preciso pres-

acompañaba a menudo a pintar), los semanarios en los que publicaba sus artículos (como *El Bidasoa*) y el amor a la región y sus temas (véase su conferencia de 1922 «Las razas malditas: judíos, gitanos y agotes de Navarra»). En «En honor de Pío Baroja», publicado en *El Pueblo Navarro* el 26 de mayo de 1921, declaraba ser uno de los «chapelauendis» del Bidasoa sobre los que había escrito el novelista en *Momentum catastrophicum*. Julio Caro recordó en *Los Baroja* (1997, 135) sus visitas a Vera. El procedimiento con el que el escritor ha creado el nombre de su tramo es fácil de rastrear: *aritz* significa en euskera ‘roble’ y *-di* o *-ti* es un sufijo que indica ‘campo de’. *Juaristi*: ‘Junto al campo de robles’. *Mendi* significa por su parte ‘monte’, luego *Arizmendi*: ‘Monte de robles’.

7. En *Galería de tipos de la época* (1947) Baroja afirmaba haber conocido también a Frobenius.

tar atención no ya al enunciado sino a la modalidad de la enunciación. Obsérvese, para ilustrar el contraste, el siguiente fragmento de la primera parte del relato:

A Martín Sánchez, uno de los detenidos como cabecilla, lo trajeron por la carretera de Francia. Es hombre alto, grande; venía cojeando. Tenía una herida de bala en el muslo derecho.

Durante el día, carabineros y guardias civiles a los sospechosos vistos en la carretera o en el monte les daban el alto, les apuntaban con el fusil y les decían: «¡Arriba las manos!». A un viejo de los asilados en el hospital, un poco loco, le gritaron dos veces: «¡Arriba las manos!».

Entonces el hombre se puso a castañetear los dientes y a bailar el fandango.

A media mañana, de diez a doce, se dijo que en el monte de Santa Bárbara la Guardia Civil acababa de matar a un sindicalista. Según algunos, un casero le había denunciado, temiendo que le quisiera quemar la casa. El sindicalista, después de la refriega, se alejó de aquel lugar y tomó el primer camino. Este camino parte de la carretera desde cerca de la cantera, al lado del caserío Bustila. (Baroja 2010, 88)

Se trata de un pormenor que deshilacha el relato en una multiplicidad de líneas en paralelo que siguen el destino de los pequeños grupos en que se ha dividido la expedición tras cruzar la frontera. Lo cual no deja de tener su interés: si a menudo se ha reprochado a Baroja su «falta de estilo», el aparente descuido de su prosa, si su procedimiento –de acuerdo con el vocabulario de Wayne Booth (1961, 3-9)– insiste habitualmente más en el *telling* que el *showing*, si ofrece una información rápida y sumaria de la acción y rara vez desarrolla por extenso una escena, como si simplemente transcribiese el relato oral de un testigo, en ocasiones esa escritura acumulativa queda justificada; por ejemplo, debido a la naturaleza de lo narrado, de una materia que como aquí se bifurca en mil direcciones simultáneas y reclama la «técnica digresiva» barojiana, según la denominación de Mary Lee Bretz (1979, 330).⁸ El prólogo ya lo anunciaba: «Esta afición a la crónica quizá dependa de una gran curiosi-

8. Shaw (1979, 387) advirtió con lucidez que «el verdadero problema del relato monolineal que se desarrolla por acreción es el *tempo*». Salvo en excepciones como *Zalacaín el aventurero*, Baroja lo habría sacrificado para asumir un ritmo monótono que a su juicio daría cuenta del auténtico tiempo vital.

dad por los hechos y una cierta indiferencia por las palabras» (2010, 5), afirmaba allí Baroja. Es más, el propio texto del relato se justifica en el momento en que Arizmendi llega a Vera de Bidasoa: «Don Leandro Acha contó lo que sabía, lo que le habían contado y había averiguado, repitiéndose a veces y sin gran orden» (2010, 67). La ausencia de una unidad de acción o, en la expresión de Juan Benet (1979, 119), la barojiana «desintegración de la novela» renunciaría en principio a reproducir la realidad tras un proceso de subjetivización y la vertería simplemente, de acuerdo con la estructura «de investigador» típica de la novela de no ficción.

En cualquier caso, la exposición cruda de los hechos, el detalle en la descripción física y las circunstancias, las referencias a una toponimia local e intrincada, la enumeración de los nombres de los implicados, la remisión a los relatos de los testigos –«Se dijo», «Según algunos», etc.–, todo contribuye durante esta primera parte de la novela a producir una impresión de veracidad. Se cumple así la voluntad cronística que anunciaba el prólogo en una exposición extraordinariamente escueta de los hechos, casi parangonable a la *Neue Sachlichkeit* alemana (o a su traducción francesa, *l'ordre froid*), desde la que el narrador permanece impasible. En cambio, en el momento en que se refiere la visita del obispo, la llegada del verdugo, etc., esta condición «informativa» del texto se trueca por un tono que recoge la escena naturalista y anticipa las truculencias del tremendismo, que incluso cabe relacionar con la «España negra» que Regoyos, amigo de nuestro novelista, había divulgado.⁹ Véanse los intentos de procurar consuelo a los presos por parte del obispo y el jesuita:

El hermano de la Paz y Caridad, como quien aconseja a una toma de bicarbonato, le dijo:

–Consuélese usted pensando en la Virgen y rece un Avemaría.

En la celda de Pablo Martín, el hombre sombrío y misterioso, la escena fue distinta. El reo seguía en su inmóvil y taciturna actitud, y no contestó a las palabras del prelado.

–Si no hay remedio –dijo–, que sea cuanto antes. Ahora mismo.

–La justicia tiene estos trámites –replicó alguno.

–¡Trámites! –repitió el hombre, y dio un golpe con el puño en la rodilla. Debió de pensar: «¡Con qué gusto machacaría a la justicia si pudiera!».

9. «¡Qué marranada más española!», se dice por ejemplo Arizmendi ante el espectáculo de la condena y la ejecución.

Al hombre sombrío y taciturno le enseñaron un telegrama de su madre y se lo leyeron. No contestó nada.

Salieron de la celda. Su ilustrísima estaba requemado por su falta de éxito. –Vamos a entrar en la capilla y a rezar el rosario –exclamó–; que hagan ellos lo que quieran.

¡Que hagan ellos lo que quieran! Hermosa frase de caridad cristiana para figurar en el Evangelio. Podía haber dicho también, con aire de *boulevardier*: *Je m'en fiche, mon vieux!*

–El mismo murmullo de nuestros rezos les moverá a la oración –dijo el jesuita, con un optimismo farisaico.

El señor obispo se zafaba de la cuestión.

«¡Allá ellos!» –debía pensar él–. «¿No quieren oír hablar de Pío Décimo ni del temor al demonio? Pues ¡que se chinchen!».

Otra cosa sería si a su Majestad, el del labio belfo, le hubieran dolido los callos o las almorranas o le supurara la averiada nariz borbónica. Entonces todos los bálsamos naturales o espirituales no bastarían para su consuelo. ¡Magníficamente cómica la caridad de aquellos potentados de sotana! (2010, 158-59)

Creo que es manifiesta la intrusión del narrador por medio del símil chusco, el sarcasmo, la valoración irónica y moral y, sobre todo, el paso a unos breves momentos de corriente de conciencia, en estilo directo, en un ejercicio de presunción sobre los pensamientos de los personajes. El libro segundo de *La familia de Errotacho* carece pues de un estilo homogéneo, y si primero permanece más bien invisible después el narrador irrumpe impudicamente y distorsiona la escena. A esto hay que añadir el artificio narrativo bajo el que discurre la historia: junto con el narratario Arizmendi y el narrador principal Acha, hay que añadir como narradores ocasionales a los informantes implícitos de Acha; al empleado de banco que escribe desde París la carta sobre los detalles de la gestación del complot; a Manish, entrevistado por Arizmendi y Acha en su escondite; y al propio Arizmendi, que visita a los presos en su cautiverio: una sucesión en la que predomina la actitud detectivesca de Acha y Arizmendi, cuyas pesquisas seguimos en todo momento en lo que constituye la columna vertebral del relato.

Es obvia la relación de algunos de estos procedimientos con la técnica de manuscrito encontrado o la transcripción del relato oral, tan frecuentes en la novelística barojiana; y, recordémoslo, el efecto que se consigue mediante este artificio es que, «situado en el ámbito fictivo, el autor ofrece entonces la his-

toria como verdadera, como documento sustraído a la vida» (Rivas 1998, 20). De este modo, el contraste de la primera parte, más «objetiva», con la negritud horrible de los últimos capítulos es más intenso aún y nos invita a contemplar estas páginas finales bajo sospecha. La «curiosidad por los hechos» que anunciaba el prólogo, el gusto por la observación directa que críticos como Félix Bello (1988, 16) han situado en el centro del estilo barojiano, se revelan válidos tan solo para la primera mitad del relato: el «estilo sin estilo» que Azorín y Salaverría reconocían en Baroja,¹⁰ que había llevado al extremo la neutralidad expositiva de la primera mitad de la novela, estalla en la segunda para dar paso a una deformación hiperbólica. Si al referir la incursión anarcosindicalista Baroja escribe «con la impasibilidad fría de un informe», como le reprochaba Eugenio G. de Nora en *La novela española contemporánea* (1970, 143), en los episodios finales se despacha con una temperatura notable.

Así, la falta de homogeneidad tonal compromete el estatuto de veracidad de *La familia de Errotacho*. Si aceptamos el vocabulario de Barthes, el *effet de réel* con el que se presentan los heridos, las reacciones de los testigos y los lugareños, los gestos de los civiles, etc. cumple aquí un papel epistémico,¹¹ en el que Baroja se ofrecería como una suerte de corresponsal enviado a recabar información al lugar de los hechos, y por tanto como fuente alternativa a una prensa poco fiable.¹² Solo que la secuencia narrador reticente-narrador intrusivo reviste en primera instancia una función suasoria que en un segundo momento hace saltar las alarmas. Por supuesto, es válida aquí la vindicación de Monica Fludernik (1996, 35) en el sentido de que no se puede identificar *mimesis* con «imitación de la realidad» y que tanto el texto ficcional como el no

10. Él mismo lo defendía en *El escritor según él y según los críticos* (Baroja [1944] 1982a) con el argumento de que intentaba expresarse «con un máximo de rapidez y con el mínimo de fórmulas viejas» (97-98).

11. En «L'Effet de réel», Barthes (1968, 84) razonaba que el análisis del texto, «al buscar el detalle absoluto, la transición fugitiva, debe necesariamente encontrar notaciones que ninguna función (ni siquiera la más indirecta)» puede justificar. Ese «lujo» de la narración, inútil desde el punto de vista estrictamente diegético, contribuiría simplemente a suscitar una «impresión de realidad».

12. La prensa —el *Diario de Navarra*, *La Voz de Guipúzcoa*, *El País Vasco*— solo empezó a publicar la noticia el 9 de noviembre y se limitó a resumir los hechos y citar los nombres de los implicados, añadiendo escuetamente que se trataba de «sindicalistas españoles» venidos de Francia. Todo, obviamente, bajo la vigilancia de la censura. *La Voz*, periódico de tendencia republicana en el que escribiría el propio Unamuno durante su estancia en Hendaya, añadía el 11 del mismo mes que por fin se había autorizado la versión periodística de los sucesos, pero que se había «recomendado» que los periódicos se ciñesen «a narrar los hechos, prescindiendo de comentarios»; *El País Vasco*, favorable al régimen, afirmaba que los autores de la incursión eran «bandoleros disfrazados de hombres de acción revolucionaria»...

ficcional suponen igualmente un constructo, por lo que, como ha subrayado Lamarque (2014, 92), no hay rasgos formales que basten para clasificar un relato como ficcional. La «novela reportaje», si se me permite la tautología, es ante todo una novela:¹³ que recurra a posibilidades retóricas derivadas de la hibridación nada nos dice sobre la posible correspondencia del relato con unos supuestos hechos. El contraste entre las citas, sin embargo, es suficiente para hacer saltar la liebre de la suspicacia.¹⁴

He aquí el primer paso hacia una posible «deconstrucción» de nuestro relato: que solo se puede mentir cuando se pretende decir la verdad, como invita a admitir el artificio. Es más, el propio Baroja apuntalaba esta lectura. «Yo no tengo la costumbre de mentir», afirmaba en un lugar eminente, la primera frase del primer párrafo de la primera entrega de sus memorias, «si alguna vez he mentido, cosa que no recuerdo, habrá sido por salir de un mal paso» (1982b, 7). La insistencia del escritor sugiere una auténtica obsesión, hasta el punto de que algunos críticos han tomado este rasgo por central en la novelística barojiana.¹⁵ Y esto nos conduce hacia el segundo aspecto anunciado: la relación del relato barojiano con los hechos históricos. Si la «verdad» en el sentido clásico, la *adaequatio rei et intellectus* que trasluce en el enunciado, como hemos visto constituía una preocupación extrema de Baroja, ¿qué significa tal cosa cuando se trata de la ficción? Precisar el sentido de ese prurito nos obligaría a remontar un camino tortuoso, desde la acusación platónica de mendacidad hasta la advertencia aristotélica de que el objeto de la ficción es lo verosímil y no lo verdadero, en una discusión que no puede obviar la distinción entre veracidad y literalidad. El propio Baroja lo sugería cuando apuntaba que «en la literatura yo no creo que hay que seguir la verdad sólo por su prestigio de ser verdad, creo que en las artes la verdad tiene otros caracteres» (1982a, 115). Y cuando se trata de acontecimientos históricos la cuestión se vuelve aún más problemática.

La definición genérica acude aquí en nuestra ayuda. José Martínez Rubio (2015, 11) ha sugerido la existencia de un pacto de lectura «ambiguo», en el

13. En este sentido hago mío el criterio «institucional» de Schmidt (1984, 263) de que la consideración de un texto como «literario», incluso la adscripción genérica, no depende tanto de sus mecanismos cuanto de «convenciones específicas que se aplican al sistema de acción social llamado “literatura” que lo delimitan».

14. Por supuesto, como ha recordado Albaladejo (2009, 10), la pluralidad de voces, la «polifonía» de Bakhtin, pertenece a la novela de suyo; lo que hay en *Errotacho* es, más que dos voces distintas, dos modulaciones diferentes de una misma voz.

15. Es el caso de Matus (1961, 24-25), que escoge «el amor a la verdad» y la «sinceridad» como pilares del realismo barojiano. En sus memorias insistía Baroja en negar la «afición a falsificar», pues «no me gusta la mentira y hago siempre lo posible para no mentir» (1982b, 115).

que «los discursos ficcionales y no ficcionales se combinan en un nuevo terreno tan propicio para la fabulación como para la interpretación de hechos verídicos». Por supuesto, Martínez Rubio retoma aquí la propuesta de Manuel Alberca (2007, 65) sobre ese lugar intermedio, «entre dos pactos»; bien es cierto que Alberca toma como uno de los términos de este espacio mixto el «pacto autobiográfico» que Philippe Lejeune estableció en *L'Autobiographie en France* (1971), referido estrictamente al género de la autobiografía o, en todo caso, a las escrituras del yo;¹⁶ no obstante, dos elementos de su definición, la exigencia de veracidad y la referencialidad, son válidos aquí. Ahora bien, ¿se acoge Baroja a este pacto «ambiguo»? Sí y no. Se acoge a él en la medida en que su prólogo adelanta la naturaleza híbrida del relato, pero no lo hace en cuanto por un lado parece constatar meramente los hechos y por otro los altera de modo flagrante. Y a las alturas de 1931 el escritor contaba con una bibliografía más que suficiente sobre estos hechos: *El año político de 1924* (Francisco Soldevilla, 1925), *Al servicio de la Historia* (Gabriel Maura, 1929), *Un crimen de lesa patria* (Francisco Hernández Mir, 1930) y *Las conspiraciones contra la dictadura* (Vicente Marco Miranda, 1930). Como ha mostrado Miguel Ángel García de Juan (2020, 26-37), cuando en una conferencia en el Ateneo de Madrid aseguró el novelista que había escrito sobre los sucesos de Vera «el relato más documentado que hay de aquellos hechos» pero añadió que «no podía hacerlo con rigor histórico completo porque no había documentación», no era del todo fiel a la realidad de las cosas. Si Auden (1963, 13) especificaba que en su paraíso no habría prensa y la única fuente de información serían los rumores, la trama «de investigador» de Errotacho apunta no solo a la desconfianza hacia una prensa censurada y parcial sino también, como veremos, al cuestionamiento de la Historia por un Baroja que a menudo declaró preferir el testimonio oral.

En particular, en lo que atañe a la visita del obispo a los presos, esa documentación permite comprobar que Baroja se ciñe a los hechos en un punto, el del rezo del rosario, pero opta por su propia fabulación en otros tres (el obispo no pudo entrevistarse uno por uno con los presos porque ya estaban reunidos en capilla desde las dos de la tarde del día anterior; el médico no se fue con el obispo sino que se quedó con los presos tras la visita; y esta no resultó infructuosa, pues la mayoría terminaron recibiendo los sacramentos). Es

16. Lejeune parte de un criterio general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje): «El pacto autobiográfico es la afirmación del texto de esa identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada» (1991, 52-53).

más, la insistencia en la caricatura grotesca del obispo y su supuesta falta de compasión falta a la verdad en un hecho decisivo, público y completamente contrario al relato de Baroja, pues ¡fue uno de los peticionarios del indulto para los condenados! En suma, si el modelo de veracidad de Lejeune era un Rousseau que en la primera frase de sus *Confessions* declaraba su propósito de mostrar a un hombre, a saber, él mismo, «en toda la verdad de la naturaleza» (1972, 5), al mismo tiempo es preciso recordar, como ha especificado a menudo el propio Lejeune, que una cosa es decir la verdad y otra decir que se va a decir la verdad. Esto último solo sirve para situarse en un género.

RESORTES

¿Por qué esta doble escritura barojiana, y por qué en especial este retrato negativo de aquel «obispazo de rompe y rasga», «dictaminador de libros que con seguridad no había leído», «aguileño solamente de tipo», «soberbio, despótico e incomprensivo» (Baroja 2010, 156), acompañado de un jesuita de actitud servil? Una razón, obviamente, es el anticlericalismo del autor, ya estudiado por Francisco Pérez en «Los curas en Baroja» (1979): su enfrentamiento con los sacerdotes carlistas como Azkue, su rencor contra los jesuitas por el libro de Ladrón de Guevara que lo calificaba como «impío, clerófobo y deshonesto», según recordaba Julio Caro Baroja (1997, 120)... Ahora bien, Pérez (1979, 194) entrevé algunos indicios de tolerancia hacia el cristianismo en pasajes de *El gran torbellino del mundo* (1926), *Las veleidades de la fortuna* (1926) y *Los amores tardíos* (1926); en cambio, en *La familia de Errotacho* las irrupciones del autor a través de la voz de Arizmendi resuenan tajantes: «Terrible insolidaridad humana la de estos cristianos», medita ante la inminente ejecución, «tienen que llorar hoy en ciertos días por un suplicio quizá supuesto, realizado hace dos mil años, y no les preocupa el que se va a efectuar dentro de unas horas» (2010, 149). Una lógica gemela de la que empleaba Baroja para criticar la crueldad de las huestes carlistas. De hecho, es posible entrever que el escritor proyecta sobre la persona de este obispo la imagen del cura trabucaire de sus relatos decimonónicos, como el Santa Cruz que lo había fascinado en *Zalacaín el aventurero* (1908) y *Divagaciones apasionadas* (1924),¹⁷ cuando apunta, entrando en la conciencia del eclesiásti-

17. De hecho, la asociación sacerdote-verdugo de *Errotacho* puede remontarse hasta *Zalacaín*, donde Baroja describe a Santa Cruz como hombre «de mirada amenazadora oblicua y dura», que «tenía algo de esa personalidad enigmática de los seres sanguinarios, de los asesinos y los verdugos» (2014, 275-76).

co mediante el estilo indirecto libre: «No iba a ser él el postergado; otros clérigos vascos tan cerriles como él, salidos de caseríos y hasta de tabernas, habían llegado, a fuerza de habilidades y de intrigas, a las sedes obispales» (2010, 156).¹⁸ La brutalidad no era óbice, incluso podía constituir un mérito.

El segundo resorte podría ser la simpatía hacia los ajusticiados y hacia su causa, y en general una visión del anarquista como hombre de acción que según Sebastián Juan Arbó (1969, 549) obtuvo Baroja de sus entrevistas con Buenaventura Durruti; y la consiguiente antipatía hacia un régimen que, tras los asesinatos de Cánovas, Canalejas y Dato y los atentados contra Maura y Alfonso XIII, se había propuesto asegurar el orden público y estaba dispuesto a forzar la represión.¹⁹ En cuanto a las ideas, el credo de Manish, cuando afirma que «nosotros no queremos tener delegados o representantes, ni reclamar al Estado, somos nosotros mismos los que debemos hacer las cosas» (2010, 129), expondría en forma de democracia directa esa crítica de todo sistema de representación que suponía el correlato negativo del individualismo barojiano. De hecho, como es de sobra sabido algunas de las primeras novelas de Baroja, incluidas en la trilogía *La lucha por la vida*, habían expuesto su afinidad con el anarquismo, de modo que no extraña que en *Errotacho* arremeta el escritor contra «una burguesía cursi, insignificante y hambrona» a la que es preciso sacrificar «unos cuantos desdichados» (2010, 169). En suma, la maniobra de los anarcosindicalistas de Vera, temeraria, inoportuna y políticamente fallida, solo había servido para incitar al mastodonte del régimen.

Curiosamente, ambos resortes, anticlericalismo y denuncia de la crueldad del Estado, apuntaban hacia Pamplona y la «clericalina» (Baroja 1976, 208) que Baroja hallaba por doquier en la ciudad: el trasfondo de este anticlericalismo negro de *Errotacho* podía beber en último término del conocido episodio de la infancia de Baroja, referido en *Juventud, egolatría* (1917, 195-96), en el que un canónigo lo regañó con demasiada severidad ¡en la catedral de Pamplona, es decir, en la sede del obispo satirizado en la novela que nos ocupa!²⁰ Y

18. Manuel Ignacio Santa Cruz Loidi (1842-1926), «el cura Santa Cruz», había nacido en Elduaen, mientras que Mateo Múgica (1870-1968) era oriundo de Idiazábal. Es decir, que ambos procedían del sur de Guipúzcoa, eran dos de «esos clérigos vascos».

19. Cuando se contempla en su contexto, sin embargo, la crueldad del régimen es indisoluble de la reciente conmutación de la pena de muerte por cadena perpetua que había concedido a los autores del asesinato de Dato, en un gesto que pretendía apaciguar los ánimos.

20. Lo cual, de nuevo, nos hace regresar a la desfiguración y la negritud, porque, como ha mostrado Sánchez Ostiz (2006, 34), el canónigo en cuestión, Tirso Larequi, ni era «gordo y sebo» como lo describe Baroja ni tenía fama de duro y antipático.

el recreo en la imagen negra y alevosa del garrote vil, en los pormenores de la tarea del verdugo, etc., puede suponer un eco del espectáculo de una ejecución que contempló Baroja de niño, como refiere en *Familia, infancia y juventud* (1982b, 151).²¹ La Pamplona oscura del último tramo de *La familia de Errotacho* parece contener una negatividad inconsciente que había anidado en el ánimo del autor años atrás. No obstante, de nuevo una pizca de malicia hermenéutica pone de manifiesto la discrepancia: ese resorte podría haber guiado la mano de Baroja, pero no es el que el propio autor declara. Véanse los siguientes párrafos de *Errotacho*:

Al principio, como es lógico, todo el mundo ha desautorizado a los de Vera. Los emigrados republicanos de París dicen que no tienen nada que ver con ellos, y es verdad.

Se afirma que uno de los emigrados asegura que no son más que unos bandidos.

Este señor cree que por la violencia no se puede acabar con la Dictadura. Únicamente las palabras y los sonetos la derribarán. Las palabras serán como el «¡Sésamo, ábrete!» de *Las mil y una noches* para echar abajo a este gobierno militar. (Baroja 2010, 117-18)

Se trata, obviamente, de un Unamuno que dedicó gran parte de su actividad literaria entre 1925 y 1930 a la poesía (con *De Fuerteventura a París*, 1925; *Romancero del destierro*, 1928, y parte de su *Cancionero*). Nada del todo nuevo, pues Baroja ya se había empleado con dureza en sus críticas contra el escritor bilbaíno y lo seguiría haciendo en sus memorias.²² Y su lenguaje más o menos oblicuo resulta transparente: frente a la tácita apelación barojiana a la acción, la actitud «profética» de «este señor», de un perifrástico Unamuno, quedaría en una tentativa ridícula y estéril, la del poeta encerrado en su torre de marfil que confía absurdamente en la eficacia de la palabra desde una idea «profética» de la escritura. Ahora bien, conviene recordar aquí varios hechos: primero, que el narrador de gran parte del relato de *La familia de Errotacho*

21. En *Reportajes* (1983b, 15) Baroja especificó que había conocido dos verdugos en su vida, uno de ellos «en una capital de provincia, hace sesenta años». En *La decadencia de la cortesía y otros ensayos* (1943) volvió también sobre el episodio y dio algunos datos sobre el verdugo, de quien se decía que había comenzado su carrera ejecutando al Sacamantecas.

22. Lo cual no quita la perspicacia en advertir que a menudo se trataba de procedimientos diametralmente contrarios: contra un Baroja amigo de lo particular, del *genius loci*, de la atmósfera local y el detalle, estaría la afición unamuniana «a quitar de sus novelas todo lo que tiene de cronológico y descriptivo», como le reprocha Baroja en *El escritor según él y según los críticos* (1982a, 107).

—una suerte de detective que recoge los distintos testimonios— es Acha, pero Baroja, llevado del «furor opinante» que le reprochaba Ortega y Gasset (1963, 96), descuida el artificio de tal modo que el lector tiende a olvidarlo y asimila la narración a la voz autorial, hasta que el texto pasa del estilo indirecto al diálogo, de modo que es fácil asociar los juicios que se vierten en el texto a la opinión del propio Baroja;²³ segundo, que en *De Fuerteventura a París* Unamuno escribía según el curso de los acontecimientos, a modo de diario, y que contra esa escritura diarística lo que encontramos en Baroja es una visión retrospectiva construida desde 1931; y tercero, que el vocabulario de Baroja —«los emigrados republicanos»— sugiere de hecho un anacronismo, la proyección de la situación de 1931 sobre un escenario, el de 1924, de naturaleza diferente.

Sobre todo, las palabras de Baroja obvian que el escritor más destacado entre los que adoptaron una posición frontal a la Dictadura fue precisamente Unamuno, enviado al destierro a la isla de Fuerteventura, de donde escaparía para recalar en París y, ya en agosto de 1925, en Hendaya, es decir, en el lugar donde se produjeron los acontecimientos que nos ocupan. Ese Unamuno no solo se había convertido en un símbolo de la lucha del intelectual contra el poder despótico sino que era perfectamente consciente de serlo. «Sé que piso tablado», escribió el 15 de abril de 1928 a Manuel Gálvez, «sé que represento y lo que represento» (2012, 78). Ocurre que al mismo tiempo la sempiterna ambivalencia unamuniana se traducía en una tensión entre el Unamuno «íntimo», celoso de su independencia de criterio, y el «dramático», que saltaba a la arena pública. No extraña que se quisiese ver en este último la posible piedra de toque de un movimiento organizado de oposición contra el autoritarismo —«¡Unamunámonos!», gritaba Antonio Espina en un artículo del 3 de noviembre de 1923—, que el escritor desechó también. De ahí las cautelas ante la llamada a la acción que parece reprocharle Baroja, como se manifiesta en el comentario unamuniano a los sucesos de Vera: «¡Hay que obrar! —grita así la gente sana—; / “¡palo! ¡palo!” mirando al matadero, / ¿Qué importa que la res sea cordero / o lobo? ¡Nuestra ley todo lo allana! / A unos pobres muchachos vil garrote, / “sin efusión de sangre”, ¡oh, gran clemencia!, / en Vera les han dado, sin que brote / ni un quejido del pueblo», escribe Unamuno en *De Fuerteventura a París* (1987, 345). Un auténtico tiro que sale por

23. Hasta tal punto que, en un comprensible lapsus, Campos (1981, 107) afirma que en *La familia de Errotacho*, en lugar de Arizmendi, «el hilo conductor es el propio Baroja».

la culata: la tentativa –la llamada a la necesidad de obrar– no solo ha sido sangrienta sino que se ha demostrado un fracaso político. La responsabilidad última por el desastre, a juicio de Unamuno, ha de recaer en los que han empujado a los más entusiastas a la aventura imposible. «Pobres muchachos de Vera», «ilusos», «engañados no se sabe por quién», lamenta en su comentario en prosa.

Ha de tenerse en cuenta aquí que algunos de los acusados afirmaron que la responsabilidad había sido de la Junta Central de los exiliados en París. Es decir, de Rodrigo Soriano, compañero de destierro de Unamuno en Fuerteventura, Vicente Blasco Ibáñez, Eduardo Ortega y Gasset y el propio Unamuno.²⁴ En suma, la izquierda sostenía que se trataba de un montaje del Gobierno (Unamuno siempre pensó que la mano que movía los hilos era la de Martínez Anido,²⁵ mientras que personalidades políticas como Alba y Juan Cueto coincidían en señalar al Directorio militar) y el Gobierno aprovechó la circunstancia para cargar contra los mencionados Soriano, Unamuno, Ortega y Gasset y Blasco Ibáñez.²⁶ Pese a que, como asegura Genoveva García Queipo de Llano (1987, 152), es muy improbable que Unamuno tuviera nada que ver con los hechos, se comprende la expresión de conmiseración del poeta.

La cuestión es que, contra la postura firme y «proactiva» que Baroja finge desde 1931, durante la Dictadura más bien había guardado silencio. Como ha observado Sebastián Juan Arbó (1969, 570), permaneció «un poco apartado» y, aunque el régimen no podía agradecerle, nunca «se manifestó contra él ostensiblemente». Su sobrino Julio Caro recordaba además en *Los Baroja* que,

24. Según ese testimonio, el proyecto era formar un Gobierno provisional presidido por Romanones. Bien es cierto que la idea tenía pocos visos de verosimilitud: en primer lugar, poco podían tener que ver Unamuno y Romanones y resultaba inimaginable que cooperasen en proyecto político alguno, como aclaraba el manifiesto publicado por los tres últimos entre los aludidos el 7 de diciembre de 1924; en segundo lugar, si bien Eduardo Ortega y Gasset acompañó a Unamuno a Hendaya como secretario, el escritor bilbaíno había roto ya con Rodrigo. Pese a todo, el testimonio logró causar cierto revuelo entre la tormenta de desinformación que se levantó durante unos días al ser corroborado por el propio Rodrigo, en una confesión falsa y descabellada que supuestamente realizó para salvar a los detenidos de la previsible condena, como explicó en *España bajo el sable* (1936).

25. Carmen Baroja recordaba que años más tarde, durante la guerra civil, su hermano Pío tuvo problemas para obtener un pasaporte de manos de Martínez Anido, a la sazón jefe de frontera, porque «en no sé qué libro había dicho cosas terribles de él» (1998, 179).

26. En sus artículos para *La Nación* Blasco Ibáñez simpatizaba tanto con los «pseudorrevolucionarios» que podía dar la impresión de haberse hallado en inteligencia con ellos, hasta el punto de que autores como Ruiz-Manjón (1991, 128) consideran plausible esa idea.

si ya en su juventud había tenido algo de «huraño, áspero e insociable», tras la primera guerra mundial Pío «fue encerrándose más y más» (1997, 185). En definitiva, en la nómina de los disidentes el nombre de Baroja brilla por su ausencia.²⁷ Una ausencia significativa: al fin y al cabo, parte del pensamiento barojiano era proclive al autoritarismo en la medida en que en su juventud el escritor había sido suscrito el regeneracionismo de Costa y su apelación al «cirujano de hierro» en el que Primo quería reconocerse; en *Juventud, egolatría* (1917) escribió de hecho que el sufragio universal, el parlamentarismo y la democracia le parecían algo «ridículo y sin eficacia», por lo que no es imposible que el hartazgo ante la farsa ineficaz del turno lo empujara a conceder un margen de tiempo al nuevo régimen. Sea como fuere, el Baroja de 1924 había sido cualquier cosa menos un activista. De modo que a los comentarios sardónicos contra un Unamuno culpable de lesa estética habría que rebajarles varios enteros: lo cierto es que ni la simpatía con los ajusticiados –y la correlativa denuncia de la crueldad inhumana del régimen– ni las críticas barojianas al arzobispo podían ya poseer eficacia política alguna. Lejos de un activismo rotundo o de un arma de combate –es decir, de lo que Baroja parecía reclamar de un Unamuno elusivo– a lo que asistimos pues en *Errotacho* es a un ejercicio de alevosía: el poeta bilbaíno bien podría haber argumentado que lo que nunca sería eficaz para derribar la Dictadura era arremeter contra ella solo en 1931, cuando ya había caído.

Lo cual nos aboca a una conclusión poco luminosa: desde esa perspectiva, en lugar de suscitar efecto político alguno lo que está haciendo Baroja es leña del árbol caído: por lo que se refiere al segundo resorte, debido al fin de la Dictadura; por lo que se refiere al primero, debido a la situación que vivía el clero español (la quema de iglesias en la primavera de ese año, el cierre de publicaciones católicas, etc.). Incluso cabe decir que el árbol se hallaba caído en lo personal: Primo de Rivera, tras sufrir una campaña de desprestigio, se había exiliado a París, donde murió en marzo de 1930; y Múgica, el arzobispo de Pamplona, fue «invitado» por Miguel Maura, ministro de la Gobernación y católico practicante, a abandonar el territorio español en 1931 y no regresó hasta 1933. Baroja estaba arremetiendo contra un enemigo no solo derrotado sino privado del derecho a réplica.

27. Sus amigos de antaño, por otra parte, tampoco se alinearon en primera instancia con la oposición más feroz: Maeztu se adhirió al régimen, Azorín osciló entre algunas críticas y el apoyo declarado en sus artículos del *ABC* y Ortega intentó reconocer en la nueva situación una renovación de la anquilosada política española.

Cuando se contempla el desarrollo de los acontecimientos es inevitable reconocer la ironía. En 1936 Mateo Múgica, en lugar de aparecer ante la opinión pública como el energúmeno protofascista que pintó Baroja, fue acusado de «rojo-separatista» por algunos falangistas, debido a su declaración de que se podía ser nacionalista vasco, y consiguientemente republicano, y no obstante buen católico; sobre todo, fue uno de los dos obispos que se negaron a firmar la *Carta de los obispos españoles al mundo* en julio de 1937, en un rechazo explícito del confesionalismo de Gomá. De hecho, la irritación entre las filas falangistas fue tal que se temió por su vida (en otras palabras: los seguidores del hijo de Primo lo amenazaron de muerte, en una nueva ironía) y el arzobispo de Burgos tuvo que intervenir, hasta que el primer Gobierno de Franco solicitó su expulsión del país y Múgica marchó a Roma; obligado a renunciar a su diócesis, detenido e interrogado por el III Reich durante su estancia en St. Jean de Pied-de-Port, no pudo regresar a España hasta 1947. De modo que si algo fue Múgica, en lugar del hombre hosco y fanático de *La familia de Errotacho*, es precisamente un espíritu de resistencia al maniqueísmo creciente en el que se desenvolvía la vida pública española. «El sacerdote que se inclina hacia un partido», escribió en *Imperativos de mi conciencia* (1945) en respuesta a José Miguel de Barandiarán,²⁸ «está inutilizado para trabajar espiritualmente con los afiliados a otro» (1945, 19). Contra quienes le habían acusado de convertir el Seminario en un *batzoki*, contra las acusaciones franquistas de traición, contra la idea de que el clero vasco promovía sistemáticamente el separatismo, Múgica demostró con la exposición de los hechos la parcialidad de aquellos reproches.²⁹ Con su distinción entre sus opiniones personales y el ejercicio de su ministerio, con su separación tajante entre lo político y lo reli-

28. Barandiarán (1899-1991), sacerdote, etnógrafo y fundador de la antropología vasca, era casualmente el maestro de Julio Caro Baroja (el propio Pío le encomendó la formación de su sobrino en 1930) y colaborador de Telesforo de Aranzadi (de quien Baroja fue alumno). Se exilió en Sara durante la primera década del franquismo.

29. *Imperativos de mi conciencia* enumera tanto los sacerdotes fusilados por el bando franquista como los fusilados por el bando republicano en la diócesis de Múgica y se remite a los documentos en que el obispo protestó por ambas cosas; razona que el hecho de que sus sacerdotes emplearan el euskera en la predicación no implicaba posicionamiento político alguno; que a sus seminaristas siempre les aconsejó abstenerse de cualquier incursión en la política; y que solo dos de sus sacerdotes, Ariztimuño y Mendicute, desobedecieron ocasionalmente esta instrucción. Su relato suponía pues la superación del dualismo político y el regreso a un cristianismo que respetase la libertad de conciencia. «Era nuestro deber amar», escribe sobre los primeros momentos de la guerra, «tanto a los fieles adictos a los grupos insurgentes como a los del bando contrario, es decir, a los nacionalistas vascos, a los republicanos y a los afiliados a partidos marxistas» (1945, 7).

gioso, que le costó dos exilios, no parece Múgica corresponderse con la imagen de brutalidad y sumisión al poder político que presenta la caricatura de *Errotacho*.³⁰

En suma, la naturaleza dual de la escritura barojiana en *La familia de Errotacho*, junto con la declaración de intenciones «cronística» del prólogo, adelanta muchos de los elementos de la narrativa de no-ficción –llámesele *roman vérité*, «novela reportaje» o *faction*– e invita a reconsiderar las posibilidades del género. Lo cual plantea obviamente la cuestión sobre el estatuto de su enunciado, en especial en una era en la que, como ha señalado Gemma López Canicio (2017, 176), el paradigma literario bascula hacia lo híbrido y el desplazamiento de los límites. En ese sentido cabría pensar en *Errotacho* como precedente lejano del *New Journalism*, solo que, si hemos de aceptar el criterio de Tom Wolfe (1973, 5-7), en el fenómeno norteamericano es el periodista el que se acerca a la literatura y emplea algunos de sus recursos, mientras que en nuestra novela sucede a la inversa.³¹ Si volvemos la vista hacia el libro de Capote que consagró el subgénero, *In Cold Blood* (1966), en cambio, encontramos más de un paralelismo: el relato del crimen que deriva en seguimiento del destino de los criminales (y en una visible empatía con ellos) y el metarelato de las pesquisas del narrador. La ruptura de las reglas de la escritura periodística canónica se daba de bruces con una escritura barojiana que desde el otro extremo rompía con la ficcionalidad pura.

Ahora bien, aunque tal como se ha mencionado cabe admitir que *Errotacho* dialoga con la prensa (y la censura de la prensa) de 1924, no debe olvidarse que está escrita siete años después de producirse los acontecimientos y cuando Baroja contaba ya con una historiografía si no abundante sí suficiente. Y el carácter retrospectivo del relato se revela decisivo desde el punto de vis-

30. Por otro lado, en el momento en que los anarcosindicalistas dejaron de constituir una imagen estética y adquirieron una realidad insoslayable los tintes de la narrativa barojiana fueron muy distintos: en *La guerra civil en la frontera* cargó precisamente... ¡contra los anarcosindicalistas que incendiaron Irún en agosto de 1936! Unos anarcosindicalistas a los que calificó como «extremistas» y «maleantes»: los militantes que había en Irún –aseguraba, por ejemplo– eran «un contrabandista que exportaba cocaína y morfina, su hijo, ladrón, y varios holgazanes que pretendían vivir sobre el país» (2005, 66).

31. Wolfe (1973, 10) apuntaba hacia la literatura de viajes como precedente del *New Journalism*; por mi parte, añadiría la labor de escritores como Dickens, que en títulos como *The Uncommercial Traveller* (1860-1861) trasladaron el subgénero al escenario urbano y próximo, libre de exotismos. En cualquier caso, el parecer de Wolfe se ve confirmado por quienes, como Galdón (1994, 119) interpretan el *New Journalism* como una revuelta contra la rigidez de las convenciones periodísticas y los encorsetamientos formales de los años cuarenta y cincuenta, mediante la adopción de artificios literarios.

ta contextual: más que con el mundo de las noticias, a las alturas de 1931 cuenta con el de la Historia como interlocutor. Con su novela, Baroja haría bueno el recordatorio de Russ Castronovo (2019, 1144) de que *fact* viene de *facere*, de que frente a la facticidad mostrenca de los acontecimientos la Historia constituye un relato y en esa medida, como ha señalado Hayden White (2001, 82), los textos históricos son «ficciones verbales, cuyo contenido es tan inventado como hallado». La cuestión es: ¿qué propósito mueve a esa invención?

PASADO Y FUTURO

Puede decirse que Baroja adelantó algunas de estas perplejidades con su propia reflexión «epistémica» sobre Historia y novela, ya desde *Juventud, egolatría* (1917). Es más, sus comentarios en *La caverna del humorismo* (1920) sugieren una crítica de la Historia como disciplina: junto con la de «los profesores y los especialistas», dice allí, estaría «la historia particular del no profesional» (1920, 274), en una adjetivación muy reveladora. Las palabras de Baroja contra «los pesados armatostes históricos de fabricación universitaria» llegan a adquirir un sesgo evidente: «Por más que los partidarios de las grandes causas como motores únicos [...] quieran dar como cantidades sin valor los pequeños hechos, estos han existido, existen y existirán como causas ocasionales» (1920, 476). Contra la síntesis que diluye al individuo en un cuadro general, el temperamento barojiano se manifestaba en el seguimiento de ese sujeto estrictamente individual, de acuerdo con el criterio del prólogo a *Errotacho* y su opción por «los individuos subalternos, del montón, moldeados por el ambiente, y muchas veces sacrificados por las circunstancias» (Baroja 2010, 5).³² Heredero de la novela decimonónica al cabo, el realismo barojiano iba más allá de la simple fidelidad a las leyes de causalidad que rigen en el mundo de la experiencia o, como lo ha definido Thomas Pavel (1988, 63), la idea de que «la obra literaria describe contenidos efectivamente posibles». Se diría más bien

32. El rechazo de los historiadores profesionales contiene una subtrama de confrontación con el medio intelectual local. No en vano escribiría Baroja una y otra vez, hasta en su tardío *El País Vasco* (1953), que el vasco –el «vizcaíno» de Tirso de Molina– es «corto en palabras, pero en las obras largo» (Baroja 2006, 238) y que eso explica la ausencia de cronistas que hayan dado fama a los héroes locales y sus gestas: «Nadie habló de estos hombres [...] No basta el hecho; se requiere también del comentario, que el vasco no sabe hacerlo» (2006, 316). Si a esto se le añade su vasquismo liberal y su consiguiente disgusto ante el entorno de hombres como Carmelo Echegaray y Serapio Múgica, de talante conservador y pasado carlista, nombrados uno cronista oficial de Vascongadas y el otro de Guipúzcoa, el resultado que se adivina es el empecinamiento de nuestro autor por erigirse en cronista oficioso.

que su narrativa pretendía rivalizar con la historiografía en la construcción de una memoria, en una auténtica rendición de cuentas, y el contexto no puede ser más elocuente a este respecto.

De hecho, novelas barojianas como *El caballero de Erlaiz* incluyen varias manifestaciones de rechazo hacia la ciencia histórica y hacia los propios historiadores. Esto último se pone de manifiesto cuando se desvela que los historiadores Vargas Ponce y Juan Antonio Llorente «han sido encargados por Godoy de buscar documentos antiguos vascongados con objeto antifuerista» (1943, 363-64).³³ Así, lejos de cualquier prurito de ecuanimidad, en manos de Baroja la Historia oficial quedaría retratada como un constructo interesado, haciendo buena la idea foucaultiana del conocimiento como una función del poder. Es elocuente la escena en que Adrián contempla una estampa de Hendaia con sorpresa, porque «había estado en aquel sitio a poca distancia del campamento y no había visto nada parecido. Quizá en la historia todo sea tan exacto como esto, pensó» (1943, 234). El denuesto de la Historia es constante en *El amor, el dandismo y la intriga* (1922), *Humano enigma* (1928) y las sucesivas entregas de *Desde la última vuelta del camino*. ¿En qué da este debate bizantino, por lo que respecta a *Errotacho*?

Una primera reflexión nos lleva a advertir que *La familia de Errotacho* se remite a un mundo completamente referencial, en la acepción fregeana: *existían* los guardias Santillán y Lafuente, *existían* los anarquistas Manzanedo, Martín Sánchez y Gil Galar, *existía* el obispo de Pamplona en un plano extratextual.³⁴ Y siete años después de los hechos, cuando escribe Baroja, esa presencia era perfectamente palpable para el lector histórico, que podía cruzarse con los protagonistas por la calle o encontrarlos en una página del periódico. De hecho, bajo la peripecia de *La familia de Errotacho* corre un subtema que constituye una de las constantes de la novelística barojiana: el microcosmos de la frontera y los valles aledaños, que subraya esta referencialidad. «Su país no era todo el País Vasco», se explica en la primera parte sobre la familia de Manish, «sino la franja estrecha comprendida a lo largo de la costa de San Sebastián a Bayona, y a lo ancho, desde el mar hasta Echalar, en España, y hasta Es-

33. José de Vargas Ponce (1760-1821), marino, poeta, político y miembro de la real Academia de la Historia; Juan Antonio Llorente (1756-1823), sacerdote, jurista e historiador; afrancesado, es autor de *Histoire critique de l'Inquisition espagnole* (1817).

34. Si se recuerda el criterio de White (2001, 82) de que el historiador puede dar a su relato una «forma unificante», y por tanto «mítica», esa voluntad de referencia se manifiesta precisamente en la ausencia de forma, en la mera parataxis o sucesión de episodios, de la primera parte de *Errotacho*.

peleta, en Francia. El centro de su mundo era el monte Larrun» (Baroja 2010, 37). Si a esto se añade que «Errotacho» («Pequeño molino») es en realidad un topónimo, el nombre de una casa y una propiedad, pero que se emplea a veces como antropónimo como es costumbre en la regata del Bidasoa y en el valle del Baztán, y si se tiene en cuenta que la casa de Errotacho se halla en el barrio beratarra de Alzate, el mismo donde se encuentra Itzea, el casón adquirido por Baroja en 1912, el sentido del lugar adquiere una orientación autobiográfica, frecuente en los relatos barojianos: el microcosmos permite proyectar los acontecimientos globales sobre el escenario local, pero también situar al escritor en una posición cercana desde la que podría recibir noticias directamente de los testigos. Y, en un contexto de censura, la consiguiente impresión de veracidad apunta hacia un sentido muy claro: con sus pesquisas Acha y Arizmendi estarían estableciendo una verdad silenciada por el régimen.³⁵ De ahí el énfasis en la antroponimia y en una toponimia minuciosísima, que incluye lugares recónditos de una geografía local inasequible a las crónicas de la prensa.

Ni que decir tiene que el descrédito del relato histórico en Baroja participa de un *Zeitgeist*, resultado entre otras cosas del abandono del ideal de objetividad y la decepción ocasionada por el lenguaje propagandístico de la Gran Guerra (Valéry [1931, 63] llegó a decir que la Historia era «un producto peligroso»). Un clima que adelantaba la visión postmoderna según la cual todo acto de habla es ficcional de suyo, bien es cierto que las sutilezas del argumento pragmatista difieren en extremo de la afición barojiana a la contundencia.³⁶ Y, sin embargo, Baroja adelantó algunos aspectos de esta visión postmoderna —la de que no hay «verdades» sino «relatos»— al afirmar que «la

35. Además, conviene reparar en la idoneidad del escenario: el hecho de que se halle en el intersticio entre dos Estados (y el recuerdo de la indefinición de la frontera en algunos tramos y de sus desplazamientos a lo largo de la historia) permite sacar a flote el espíritu individualista e indómito, la guerra «del individuo contra el Estado» (1982a, 164) que Baroja definía como su ideal político de juventud en *El escritor según él y según los críticos*, en un anarquismo que se obtenía como desarrollo del liberalismo decimonónico y su idea de la naturaleza contractual de lo social, en la línea de Stirner. Así, la frontera supone ante todo una discontinuidad que permite la «deslealtad» sistemática, la sustracción de ese individuo celoso de su libertad del dominio omnímodo del Estado: si en la primera parte permite a Gastón huir de la guerra en Francia, en la segunda se invierte la situación y es Francia quien se convierte en refugio para los sindicalistas españoles.

36. En esta perspectiva posmoderna los hechos, según Russ Castronovo (2019, 1144) son «un arma política que abre la puerta al anacronismo no solo como trasposición histórica sino también de modo generativo», esto es, como «una imposición de actitudes presentes sobre hechos pasados».

historia tiene mucha menos realidad que la novela» (1983a, 187), en una lógica que retorció la poética aristotélica.³⁷ ¿Cabe entonces reprochar a Baroja que, como paródicamente razona J. L. Austin (1971, 19), ha erigido «el afirmar lo que no es verdad como uno de los derechos humanos»? Tampoco, porque al incluir su relato bajo la institución «literatura», y más aún al adelantar la índole «entremezclada» del género (Baroja 2010, 5), el escritor siempre podría argüir que cuanto decía no supone una afirmación sino, con I. A. Richards (1926, 70) una «pseudofirmación».³⁸ Lo único exento de ambigüedad era el imperativo de ser ambiguos, de ahí que la posición de Baroja fuese a la postre que no existe gran diferencia entre historia y novela: el modo más fidedigno de hacernos cargo de la realidad histórica es ficcionalizarla.

Creo que hay aquí un referente que no es ajeno a Baroja: Nietzsche.³⁹ Como es sabido, fue Paul Schmitz, el traductor de Nietzsche, «tan vinculado a mi familia a principios de siglo», según lo recordaba Julio Caro Baroja (1997, 78-79), quien introdujo a Pío en la lectura del filósofo alemán. Y, si bien esta influencia atañe sobre todo al derrumbe de las visiones lineales de la Historia y la apuesta por la recurrencia del «eterno retorno» –manifestaciones, al cabo, de esa decepción por la disciplina histórica–, no es imposible advertir un aspecto del pensamiento nietzscheano que adelanta el desvanecimiento de los hechos en favor de las interpretaciones (y en esa medida, la posibilidad de la hibridación y la introducción de la ficcionalidad en el reportaje): véase *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* ([1873] 1980), donde Nietzsche afirma-

37. Lo cual no quita que, a la hora de enfrentarse con Galdós, alardeara de buscar en los archivos y recorrer los lugares, a diferencia del escritor canario (1983a, 297), en un prurito de «método y rigor» que desdice de su opción por la «intuición».

38. También cabe razonar, no obstante, que por ese camino discursos como el de *Errotacho* corren peligro de enfrentarse a la cuestión deontológica, en vez de eludirla. La distinción de Richards entre «afirmación» (*statement*), la fórmula verbal que «se justifica por su verdad, es decir, su correspondencia con el hecho» y «pseudofirmación» (*pseudo-statement*), la que se justifica «por su efecto, al liberar u organizar nuestros impulsos o actitudes» (1926, 70-71), reaparece en *The Principles of Criticism* (1926). Y si se trata no tanto de referirse a hechos cuanto de organizar impulsos o actitudes, los que promueve *Errotacho* se traducirían muy pronto... en hechos trágicos.

39. No en vano Sobejano (2004, 347) afirmó que Baroja es «el novelista español que más ampliamente incorpora en sus narraciones aspectos del pensamiento de Nietzsche», mientras que en *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927) Giménez Caballero escribió que Baroja era el mejor nietzscheano de España. De hecho, el propio Baroja recogía en *El escritor según él y según los críticos* un artículo de Azorín, «1898», que descartaba la influencia de Costa, Ganivet, Ortega y Unamuno y apuntaba más bien hacia Nietzsche, «un Nietzsche fragmentario e incompleto» (Baroja 1982a, 159); en *La intuición y el estilo* citaba además *Así habló Zaratustra* y *La gaya ciencia* y advertía de la paradoja de que el cantor de la individualidad se hubiese convertido en manos del fascismo en justificación para el predominio de la masa (1983a, 159); en *Final del siglo XIX y principios del XX* entresacaba una refutación del progresismo de *Humano, demasiado humano*.

ba que, lejos de verse movido por una sed de verdad como quería Aristóteles, al hombre lo mueve una fantasía que contiene una visión antropomórfica del mundo, sustento de la actividad metafórica, la médula del lenguaje; y es en el lenguaje, en el enunciado, donde se da propiamente la verdad (o la mentira). En suma, con *Errotacho* no solo todo acto de habla se sitúa «dentro de una agonística general», como quería Lyotard (1979, 23), sino que en esa agonística parece lícito desfigurar, distorsionar o inducir a una visión que, en cuanto reclama para sí una veracidad parangonable a la del relato histórico, supone el intento de hacer pasar por «verdadero» lo que no lo es. O sea, lo contrario de lo que Baroja afirmaba haber hecho siempre: la distancia –y la ironía que sugiere la dualidad narrativa de *Errotacho*– invita a lecturas menos hagiográficas que las que han abundado. Más bien sugiere una hermenéutica de la sospecha.⁴⁰

En fin, no en vano Antolín Sánchez Cuervo (2015, 11) ha señalado la naturaleza «aporética» de la tensión entre ficción y documento, en los géneros híbridos. Quizá la única salida al laberinto argumentativo del problema sea la que apela a la responsabilidad. Por un lado, la responsabilidad «ética» y hermenéutica del lector. La idea, en palabras de Wolfgang Iser (1993, 7), de que en el texto hay siempre «huecos de indeterminación» que toca al lector rellenar (de hecho, si los huecos pueden rellenarse refiriendo el texto a factores externos y verificables, el texto parece no ser más que «un reflejo de esos factores», lo que como mínimo atenúa, si no disuelve, su literariedad). El caso de *Errotacho*, no obstante, es mayormente otro: lo que se verifica no es siempre la fidelidad del texto a esos factores, pero el desajuste no acontece tanto por medio de un «hueco» (*gap*) cuanto de una intensificación de estilemas que, más que transfigurar, desfigura (y deja poco juego al albedrío interpretativo del lector). Cuando se repara en la secuencia indeterminación-participación del lector-economía de la lectura-actividad heurística es inevitable convenir con Iser (1987, 47) en que la lectura nunca realiza plenamente el potencial de sen-

40. Es lo que ha sucedido en las últimas décadas. «Lo del entusiasmo de Baroja por la verdad es, de verdad, una matracada. ¡Qué le va a entusiasmar la verdad!», escribió por ejemplo Gil Bera (2001, 330), para luego añadir, a propósito del *décalage* que lo separaba de Unamuno: «En 1924, cuando la intentona sindicalista de Vera, se apacienta a los pies de la Villavieja, muy interesado por la teoría literaria, y en 1931 se significa osada y noveladamente contra aquellas ejecuciones» (2001, 337). Y otro tanto ha hecho Sánchez-Ostiz: «¿Verdad o invención literaria? ¿Trauma incurable o muy zumbonas ganas de provocar?» (2021, 35), comenta a propósito del episodio del canónigo. Sea como fuere, con anécdotas como esa «el anticlericalismo barojiano alimentaba una de las fobias pamplonesas» (2021, 36).

tido, y por tanto la pregunta por la experiencia del lector histórico de 1932 sería sumamente pertinente.⁴¹

Por otro lado, la responsabilidad «deontológica» del escritor. Obviamente, como recuerda Alberca (2007, 71), la ficcionalidad implica la declaración de irresponsabilidad jurídica del autor, que se distancia del narrador y a quien no le puede ser imputable lo que este diga, en contraste con la situación que describe Lejeune.⁴² En este sentido casi se diría, al recordar la fecha de la novela, que con el prólogo de *Errotacho* nuestro autor se curaba en salud pues, como recuerda S. J. Schmidt (1984, 263), la literatura es el único «sistema» que rompe con «la habitual obligación de todas las afirmaciones y acciones hacia el ortomodelo de mundo». A riesgo de rozar la *intentional fallacy* –pero no tanto si se atiende, con Paul de Man (1984, 6), a la intención del texto y no a la del autor– cabe pensar que la relación de *Errotacho* con ese mundo tenía quizá menos que ver con lo que hubiese *antes* del discurso que con lo que vendría *después*: interrumpiendo por un momento su ciclo de *Memorias de un hombre de acción*,⁴³ ya casi concluido, con *La selva oscura* se remitía Baroja a un pasado más reciente que el de Avinareta, y en la tentativa se adivina el esfuerzo de apuntalar la configuración de un futuro, al calor de un incipiente régimen republicano que cifraría la esperanza de dejar atrás esa negritud que provocaba el «enfado con el mundo» (Fuster 2014, 323) en el que vivía el escritor. En esa empresa, además de arremeter contra figuras como Unamuno, apuntalaba el discurso de Azaña sobre una España que había dejado de ser «oficialmente católica» (al fin y al cabo, Baroja había colaborado durante algún tiempo en su periódico, *España*, y según Juan Arbó [1969, 572] acudido con frecuencia a casa de don

41. En ese sentido, cuando se despeja el fantasma del lector «ideal» la teoría de la «experiencialidad» aportaría una luz muy relevante: si, como señala Caracciolo (2014, 32) en lo que se me antoja una nueva versión de la *suspension of disbelief* de Coleridge, reaccionamos a una ficción como a una simulación mediante un mecanismo «por el que utilizamos nuestros recursos cognitivos de un modo *off-line*, reaccionando ante sucesos no factuales como si fuesen factuales», es fácil imaginar que en 1932 la naturaleza híbrida de relatos como *Errotacho* invitaba a desplazar el objeto de esa reacción del texto a los hechos históricos. Es decir, a borrar la diferencia que traza ese «como si». Bien es cierto que lo representacional y lo experiencial se enriquecen con «una tercera dimensión evaluativa», como advierte Caracciolo. La pregunta es cuánto discernimiento ha de poseer el evaluador para discriminar, en la novela reportaje, la novela del reportaje.

42. «Un texto autobiográfico supone la responsabilidad jurídica del autor, que puede ser denunciado por difamación, por ejemplo, o por atentar a la vida privada de otra persona» (Lejeune 2005, 31, la traducción es mía).

43. Robleda (2015) aborda precisamente la cuestión de la mixtura barojiana de historia y novela en *Desde la última vuelta del camino*, aunque dedica un generoso apartado a las *Memorias de un hombre de acción*.

Manuel en compañía de Valle Inclán, durante los años 1928 y 1929).⁴⁴ Las coincidencias son elocuentes: en septiembre de 1931, mientras Baroja escribía su novela, se discutía el artículo 26 de la Constitución, que decretaba la disolución de las órdenes monásticas; y en enero de 1932, apenas terminada, los jesuitas eran expulsados de España y sus bienes quedaban incautados. Alguien tan afe-rrado a su independencia de criterio como Baroja, acostumbrado a «discurrir al contrario de los demás», en la expresión de Mainer (2012, 397), parecía por un momento sumarse simplemente al rumbo de los acontecimientos.

OBRAS CITADAS

- Albaladejo, Tomás. 2009. «*E pluribus unus*: discursos en la novela y discurso de la novela». *Ínsula* 754: 9-13.
- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ara, Juan Carlos. 1999. «Nota a la edición». En Pío Baroja, *Obras completas*, vol. 10, 32-35. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Auden, Wystan Hugh. 1963. *The Dyer's Hand*. Londres: Faber & Faber.
- Austin, John Langshaw. 1971. «Performative-Constative». En *The Philosophy of Language*, ed. John R. Searle, 13-22. Oxford: Oxford UP.
- Baroja, Pío. 1917. *Juventud, egolatría*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 1920. *La caverna del humorismo*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. (1918). 1927a. *Los caudillos de 1830*. 2.^a ed. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 1927b. *La veleta de Gastizar*. 2.^a ed. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 1943. *El caballero de Erlaiz*. Madrid: La Nave.
- Baroja, Pío. 1976. *La ruta del aventurero*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. (1944). 1982a. *El escritor según él y según los críticos*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 1982b. *Memorias 2: Familia, infancia y juventud*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 1983a. *La intuición y el estilo*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 1983b. *Reportajes*. Madrid: Caro Raggio.
- Baroja, Pío. 2005. *La guerra civil en la frontera*. Madrid: Caro Raggio.

44. Julio Caro Baroja (1997, 169-70) precisó que la amistad con Azaña no venía de tan lejos, que se inició por mediación de Cipriano Rivas Cherif y que Azaña debió de frecuentar algo la casa de los Baroja en Madrid. Carmen Baroja apunta que era más bien amigo de Ricardo y que no sentía simpatía por Pío, quien lo juzgaba «pedantón, no muy culto y escritor pesado y molesto» (1998, 100).

- Baroja, Pío. (1953). 2006. *El País Vasco*. Tafalla: Txalaparta.
- Baroja, Pío. 2010. *Trilogías*, ed. Magdalena de Pazzi. Vol. 5. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Baroja, Pío. 2014. *Zalacaín el aventurero*, ed. Juan María Marín. Madrid: Cátedra.
- Baroja y Nessi, Carmen. 1998. *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Barthes, Roland. 1968. «L'Effet de réel». *Communications* 11: 84-89.
- Bello, Félix. 1988. *Lenguaje y estilo en la obra de Pío Baroja*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Benet, Juan. 1979. «Baroja y la desintegración de la novela». En *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, 119-22. Madrid: Taurus.
- Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP.
- Campos, Jorge. 1981. *Introducción a Pío Baroja*. Madrid: Alianza.
- Caracciolo, Marco. 2014. *The Experientiality of Narrative*. Boston: De Gruyter.
- Caro Baroja, Julio. 1997. *Los Baroja (memorias familiares)*. Madrid: Caro Raggio.
- Castronovo, Russ. 2019. «Facts, Faction, Anachronism». *PMLA* 134(5): 1143-49.
- Cruz, Juan Carlos. 2012. «Introducción». *La memoria novelada, I: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2019)*, eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz, 11-18. Berna: Peter Lang.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a «Natural» Narratology*. Londres: Routledge.
- Fuente Langas, Jesús María. 1998. *La dictadura de Primo de Rivera en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fuster, Francisco. 2014. *Baroja y España: un amor imposible*. Madrid: Fórcola.
- Galdón, Gabriel. 1994. *Desinformación: método, aspectos y soluciones*. Pamplona: Eunsa.
- García de Juan, Miguel Ángel. 2020. «La realidad literaturizada y la ira contra la religión católica y el obispo de Pamplona en el “Libro Segundo” de *La familia de Errotacho*, de Pío Baroja». *Príncipe de Viana* 276: 9-46.
- García Queipo de Llano, Genoveva. 1987. *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*. Madrid: Alianza.
- Gil Bera, Eduardo. 2001. *Baroja o el miedo: biografía no autorizada*. Barcelona: Península.
- González López, Emilio. 1971. *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*. Nueva York: Las Américas.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas. 2011. *Historia de la literatura española, 7: Derrota y restitución de la modernidad*, coord. José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.

- Hansen, Hans Lauge. 2015. «El cronotopo del pasado presente: la relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria». En *La memoria novelada, II: ficcionalización, documentalismo y lugares de la memoria en la narrativa memorialista española*, eds. Diana González Martín y Juan Carlos Cruz, 23-42. Berna: Peter Lang.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer: teoría del efecto estético*, trad. J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus.
- Iser, Wolfgang. 1993. *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Juan Arbó, Sebastián. 1969. *Pío Baroja y su tiempo*. 2.^a ed. Barcelona: Planeta.
- Lamarque, Peter. 2014. *The Opacity of Narrative*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Lee Bretz, Mary. 1979. *La evolución novelística de Pío Baroja*. Madrid: José Porrúa.
- Lejeune, Philippe. 1991. «El pacto autobiográfico». En *La autobiografía y sus problemas*, coord. Ángel G. Loureiro, 47-61. Barcelona: Anthropos.
- Lejeune, Philippe. 2005. *Signes de vie: le pacte autobiographique*, 2. Paris: Éditions du Seuil.
- López Canicio, Gemma. 2017. «Ficción en la novela de no ficción: análisis del estatuto ficcional a partir del narrador». *Impossibilia* 13: 176-98.
- Lytard, François. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- Mainer, José-Carlos. 2012. *Pío Baroja*. Madrid: Taurus.
- Man, Paul de. 1984. *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia UP.
- Martínez Rubio, José. 2012. «Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen». En *La memoria novelada, I: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2019)*, eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz, 69-82. Berna: Peter Lang.
- Martínez Rubio, José. 2015. *Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- Matus, Eugenio. 1961. *La técnica novelesca de Pío Baroja*. La Habana: Imprenta Nacional.
- Miranda, Francisco. 1995. *La dictadura de Primo de Rivera en Navarra: claves políticas*. Pamplona: Eunate.
- Múgica, Mateo. 1945. *Imperativos de mi conciencia*. París: Blou et Gay.
- Nietzsche, Friedrich. (1873). 1980. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis Manuel Valdés. Valencia: Universidad de Valencia.
- Nora, Eugenio G. de. 1970. *La novela española contemporánea*. Vol. 1. Madrid: Gredos.

- Ortega y Gasset, José. 1963. «Ideas sobre Pío Baroja». *Revista de Occidente* 2: 69-102.
- Pavel, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- Pérez, Francisco. 1979. «Los curas en Baroja». En *Pío Baroja*, ed. Javier Martínez Palacio, 177-215. Madrid: Taurus.
- Richards, Ivor Armstrong. 1926. *Principles of Literary Criticism*. 2.^a ed. Londres: Routledge, Kegan & Paul.
- Rivas, Ascensión. 1998. *Pío Baroja: aspectos de la técnica narrativa*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Robleda, Ruth. 2015. «Poética de los géneros no ficcionales en Pío Baroja». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/32104>.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1972. *Confessions*. Vol. 1. Paris: Librairie Générale Française.
- Ruiz-Manjón, Octavio. 1991. «El reinado de Alfonso XIII». En *Historia de España*. Vol. 11, 9-144. Barcelona: Planeta.
- Sánchez Cuervo, Antolín. 2015. «Introducción». En *La memoria novelada, III: memoria transnacional y anhelos de justicia*, eds. Juan Carlos Cruz, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo, 11-24. Berna: Peter Lang.
- Sánchez Ostiz, Miguel. 2006. *Pío Baroja, a escena*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez Ostiz, Miguel. 2021. *Otoñal y barojiana*. Albacete: Chamán.
- Schmidt, S. J. 1984. «The Fiction Is That Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature». *Poetics Today* 5(2): 253-74.
- Shaw, Donald L. 1979. «Dos novelas de Baroja: una explicación de su técnica (sobre *César o nada* y *El gran torbellino del mundo*)». En *Pío Baroja*, ed. Javier Martínez Palacio, 385-96. Madrid: Taurus.
- Sobejano, Gonzalo. 2004. *Nietzsche en España: 1890-1970*. 2.^a ed. Madrid: Gredos.
- Unamuno, Miguel de. 1987. *Poesía completa*, ed. Ana Suárez Miramón. Vol. 2. Madrid: Alianza.
- Unamuno, Miguel de. 2012. *Cartas del destierro*, eds. Jean-Paul y Colette Rabaté. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Valéry, Paul. 1931. *Regards sur le monde actuel*. Paris: Librairie Stock.
- White, Hayden. 2001. «The Historical Text as Literary Artifact». En *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 81-100. Nueva York/Londres: W. W. Norton & Co.
- Wolfe, Tom. 1973. *The New Journalism*. Nueva York: Harper & Row.