

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

---

Spanish Language and Literature

Modern Languages and Literatures, Department  
of

---

2006

## Los espacios ideológicos en Carmen Baroja, escritora del 98

Iker González-Allende

University of Nebraska-Lincoln, igonzalezallende2@unl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

González-Allende, Iker, "Los espacios ideológicos en Carmen Baroja, escritora del 98" (2006). *Spanish Language and Literature*. 81.

<https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/81>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Iker González-Allende  
*University of Illinois*

*Los espacios ideológicos  
en Carmen Baroja,  
escritora del 98*

IBERISTICA

En las memorias escritas por Carmen Baroja en 1946, tituladas *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, se aprecian claramente las diferentes etapas que ella misma establece para su vida: la niñez, la juventud, la madurez y la vejez, y cómo siempre en todas ellas exceptuando en la primera y en la última hay una dialéctica entre la realidad y la voluntad o el deseo. Esta oposición se vehicula a través del espacio: el privado, representado en las distintas residencias de la familia Baroja, y el público, que se materializa en el exterior del hogar. En este trabajo me propongo analizar cómo el yo autobiográfico percibe ambos modelos espaciales y las restricciones y los vuelos de libertad que le ofrecen estos dos ámbitos.

Lo primero de lo que nos percatamos cuando leemos el libro de Baroja es de la presencia de su yo. Se trata de unas memorias escritas en primera persona sobre su vida desde 1898, desde la llegada a Madrid, hasta el momento actual de la escritura, 1943. Por lo tanto, sus experiencias nos llegan filtradas por su propia personalidad, ideología y creencias. Su obra consiste en una presentación de sí misma y de sus sentimientos a través de un narrador homodiegético femenino. En el género autobiográfico coinciden el autor, el narrador y el protagonista, pero no se produce una coincidencia completa entre estas distintas figuras, ya que la voz autorial resulta mediada por la voz narradora; es decir, el autor, la persona real, no va a volcarse completamente en el narrador, no va a permitir que éste haga referencia a determinados hechos que no le interesa que salgan a la luz, y de la misma manera, su propia identidad

como personaje está tamizada por el control del narrador. Así, no todo lo que leemos se puede considerar como completa realidad a pesar de que el género de la autobiografía consista en que una persona narre los acontecimientos de su vida. En palabras de Shari Benstock, "what begins on the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers over the premises of its construction".<sup>1</sup>

Por otro lado, se debe tener en cuenta que en las memorias el autor parte del presente para volver hacia su pasado. En este caso, Carmen escribe en 1943 y se remonta hasta 1898, lo que trae como consecuencia que los sucesos que le acaecieron en su juventud, por ejemplo la falta de libertad, y que en ese momento fueron percibidos de una manera, puedan ser reflejados de forma distinta en su autobiografía porque la distancia provoca una visión diferente de la realidad. En este sentido, Baroja deja claras cuáles fueron sus etapas de mayor sufrimiento, pero no se puede olvidar que escribe una vez muerto ya su marido, en un ambiente de paz y de serenidad que es propicio para la relativización del dolor pasado.

Una vez establecido que hay que saber deslindar lo que se esconde entre líneas en unas memorias, nos podemos preguntar qué supone que una mujer escriba este tipo de obra, y si su pertenencia al sexo femenino provoca particularidades en el producto narrativo. Hay debates diversos sobre si la literatura escrita por mujeres difiere de la creada por los hombres, pero en líneas generales y simplistas sí parece cierto que al escribir sobre uno mismo, pueda haber ciertas peculiaridades en las escritoras frente a los autores varones, sobre todo en relación con la presentación de un mundo interior más desarrollado y de una sensibilidad especial.<sup>2</sup> Esto y el hecho de que el género de las memorias se haya considerado hasta hace poco como dominio de los hombres lleva a

<sup>1</sup> Shari Benstock, "Authorizing the Autobiographical." *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, New Brunswick: Rutgers UP, 1991, p. 1041.

<sup>2</sup> La crítica literaria feminista se ha ocupado de las autobiografías escritas por mujeres pertenecientes a distintos géneros literarios (cartas, diarios o relatos de su vida), y especialmente ha prestado atención a las figuras de Virginia Woolf y Maxine Hong Kingston. Vid. Robyn R. Warhol, "Autobiography." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, cit., pp. 1033-35.

Domna Stanton a utilizar el término "autoginografía" para referirse a la autobiografía escrita por mujer.<sup>3</sup>

Las autobiografías no sólo sirven para conocer los acontecimientos individuales del narrador-protagonista, sino también para acercarnos y profundizar en el momento histórico en que se desarrollan los hechos que se relatan. Por lo tanto, la época histórica en que fueron escritas unas memorias influye en la autopresentación del autor y en la cosmovisión que presenta en las mismas. Este aspecto en el caso de la mujer escritora es de vital importancia debido a las normas que la sociedad establecía (y puede que siga estableciendo) para el sexo femenino. En concreto, en el siglo XIX en España el hecho de que una mujer se dedicara a la escritura en aras de la publicación solía ser condenable por la mayor parte de la gente, y esto influía en las propias obras de estas autoras, y aún más si eran autobiográficas.

Ésta es una de las razones por las que encontramos pocos textos de este género en el siglo XIX.<sup>4</sup> Si era visto negativamente que una mujer escribiera, peor era si escribía sobre sí misma, porque eso se entendía como una estimación de su vida por encima de otras que no habían sido escritas. El que un autor cree una obra sobre sí mismo inmediatamente significa que da importancia a su vida y considera que tiene cosas interesantes que decir y comunicar a los demás. Como escribe Caballé, "la escritura autobiográfica supone un ejercicio de autoestima y valoración de la propia subjetividad que muy difícilmente hallaremos en manos de la mujer en etapas anteriores a su emancipación real".<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Citado en Shirley Mangini, *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven & London: Yale UP, 1995, p. 55.

<sup>4</sup> Anna Caballé menciona en el siglo XIX las *Memorias* de Juana María Vega, que recoge los dos años en que desempeñó el cargo de aya de Isabel II; los "Apuntes autobiográficos" de Emilia Pardo Bazán, publicados como prólogo a la primera edición de *Los pazos de Ulloa*, con la voluntad de manifestar su vocación intelectual; y la autobiografía de Gómez de Avelleda, a medio camino entre la carta, el diario y la escritura confesional. Estos textos permiten, según Caballé, que se pueda hablar de memorialismo femenino en la España del XIX. Vid. Anna Caballé, "Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)." *La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Vol. 5 de *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Ed. Iris M. Zavała. Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 111-37.

<sup>5</sup> Anna Caballé, *op. cit.*, p. 111.

En definitiva, esta labor literaria trae como consecuencia la adquisición de una voz, y no para crear una ficción, sino para definirse a sí misma, encontrarse y conocerse mejor.

De esta manera, pocas mujeres se atrevían a escribir sobre sus vidas por la represión ejercida por la sociedad, y las que osaban a dar este paso en numerosas ocasiones no expresaban su mundo interior de forma completa, sino veladamente, para no provocar escándalos y no ser condenadas al ostracismo; de ahí que los silencios y las sugerencias sean relevantes en sus textos. La enunciación femenina en un mundo dominado por los hombres se caracteriza por la represión y la claudicación ante los valores propios.<sup>6</sup> En el caso de Baroja, hay que tener en cuenta que sus memorias no salieron a la luz en vida de la autora, sino muy posteriormente, en 1998, de la mano de Amparo Hurtado. No parece que el objetivo de la escritora fuera que su obra se publicara; al menos ella no lo intentó, y esto le pudo haber dado mayor libertad a la hora de expresar su subjetividad. Al comienzo de sus *Recuerdos* nos indica que para ella la escritura era un cierto pasatiempo, una actividad individual y de encuentro consigo misma: "Muchas veces he sentido ganas de anotar los recuerdos; generalmente, cuando me halló en casa sola y sin tener trabajo, se me ocurre escribir".<sup>7</sup>

A pesar de ello, como se ha dicho anteriormente, el control de la sociedad ejerció poder sobre su escritura, especialmente en la narración sobre su vida en Madrid entre 1913 y 1925, marcada por el "desabrimiento" y la "tristeza".<sup>8</sup> La explicación que ofrece la autora se aleja de esta idea de represión social y se relaciona exclusivamente con su interioridad: para Baroja resultaba doloroso escribir sobre un período en el que había estado muy alejada de la felicidad: "Siempre que voy a escribir algo de esta época empiezo por poner unas líneas para enseñar a dejarlo. Me cuesta mucho recordar y más todavía anotar. Acaso con el tiempo lo consiga, pero por ahora es para mí muy molesto".<sup>9</sup> Por lo tanto, Carmen no parece encontrar la catarsis a través de la

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>7</sup> Carmen Baroja, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Ed. Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 43.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 81.

escritura de sus momentos difíciles, de “los días largos”, como encabeza esta sección la editora Amparo Hurtado. Ahora bien, podemos preguntarnos, aunque nunca sabremos la verdad, si esto es del todo real, si junto a este motivo de imposibilidad emocional se halla el miedo a una expresión excesivamente sincera de su sufrimiento, y consecuentemente, peligrosa y amenazante para la sociedad o para el posible lector futuro de su obra.

Respecto al dolor expresado en las memorias, aunque es cierto que a finales del siglo XIX se permitía la verbalización del mismo por parte de la mujer conectándolo con el Romanticismo o el decadentismo, considero que en la elaboración de estos recuerdos influye más el momento de la escritura, en la primera mitad del siglo XX, cuando se concibe a la mujer como el ángel del hogar, es decir, dedicada al cuidado del hogar y de la familia. Además, cuando Carmen parece sentir esos momentos de tristeza o expresa su sufrimiento ante su familia, ésta le responde con reproches. Sin embargo, esta cierta represión a la hora de reflejar sus malos momentos en *Recuerdos* no impide que haya constancia de los mismos, pues la narradora se propone exteriorizar parte de su yo a través de la escritura.

Como se ha apuntado arriba, hay que diferenciar aquellas autobiografías de mujeres que son guardadas en el interior de un cajón de aquellas cuya finalidad es la publicación. En Baroja nos encontramos ante el primero de los casos, y es entonces cuando la autobiografía puede realizar la labor de autoconfesión, de liberación al borbotón de sentimientos acumulados y silenciados durante una vida: “Y ahora... dejaremos aquí, sobre el papel, abierto el grifo de la egolatría más desenfrenada, que salga a toda llave el YO más estruendoso”.<sup>10</sup> En diversas obras literarias también encontramos este hecho de la escritura de un yo femenino como indagación en la propia personalidad, por ejemplo en *La Regenta*, donde Ana Ozores, aconsejada por el médico Benítez, lleva un diario íntimo en el que puede anotar sus impresiones como un razonable sustituto de la confesión religiosa. Ana sólo se atreve a hacerlo porque nadie va a leer lo que ella escriba: “Pero como esto no ha de

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 47.

leerlo nadie más que yo".<sup>11</sup> Este caso se diferencia de la escritura de una autobiografía a la que el público tuviera acceso, lo que supondría definirse como literata y entrar "plenamente en el campo de lo cursi o de lo romántico".<sup>12</sup>

En lo que se refiere al lector de la obra, Carmen indica explícitamente que "los demás, que no han de leer estos recuerdos míos se pongan serios, tristes y ausentes".<sup>13</sup> Parece, por lo tanto, que no piensa que estas memorias vayan a ser leídas, pero la frase anterior puede que simplemente responda a un tópico de modestia y que en el fondo tuviera la esperanza de que un día salieran a la luz pública. Esto finalmente se ha cumplido gracias a Amparo Hurtado, que edita *Recuerdos* tras una búsqueda que surge por la atracción del título de la autobiografía: "las memorias de Carmen Baroja continuaban sin aparecer. Por otra parte, el título no conseguía sino redoblar mi interés —¿una mujer del 98?—, y no quería perdérmelas".<sup>14</sup> El lector actual se acerca al texto de manera distinta a como lo interpretaría el receptor de la época en que fue escrito, pero en definitiva, si Baroja tuvo en algún momento deseo de posteridad y de que su protesta contra la sociedad patriarcal se manifestara públicamente, es en la época presente cuando mejor se pueden alcanzar estos propósitos.

Un hecho que podría apoyar la idea del deseo de que su figura fuera conocida en el futuro es la expresión de la conciencia de su labor como intelectual, y la autoinscripción dentro de la generación del 98 por medio del atrevido título de sus memorias. No voy a entrar aquí en si es correcto hablar de generaciones literarias, o en la compleja relación entre el 98, el Modernismo y el fin de siglo.<sup>15</sup> La propia autora es cons-

<sup>11</sup> Citado en Anna Caballé, *op. cit.*, p. 114.

<sup>12</sup> Joyce Tolliver, "La voz antifeminista y la amenaza 'andrógina' en el fin de siglo." *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Ed. Raquel Medina y Barbara Zecchi, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 108.

<sup>13</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 47.

<sup>14</sup> Amparo Hurtado, "Prólogo." *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Por Carmen Baroja y Nessi, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 12.

<sup>15</sup> Gonzalo Sobejano considera que hay básicamente dos posturas: 1-aquellos que diferencian Modernismo y 98, y 2-los que defienden que son una misma cosa. (Vid. Gonzalo Sobejano, "Auge y repudio del 98." *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98*, Ed.



ciente de la subversión que supone su título, pero lo justifica porque esa época en la que vivió ha marcado su personalidad:

¿Llamaré a estos recuerdos *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*? Esto parece una peñantera y hasta puede que lo sea, pero yo pienso que los gustos, las ideas y el carácter todo mío lleva el sello de lo que yo supongo que era esta época, aun cuando yo no tenía más que trece años.<sup>16</sup>

Resulta curioso que sea la hermana de Pío Baroja quien se incluya a sí misma en este grupo literario cuando Pío, considerado uno de los miembros más representativos del 98, negó su existencia.<sup>17</sup> Ella misma recuerda este hecho, y considera que su preocupación cultural le permite circunscribirse dentro del grupo de intelectuales masculinos:

Algunas personas, Pío entre otros, han dicho que esta generación no ha existido jamás, pero como en mí coincide con el despertar de las aficiones a la lectura, a las cosas artísticas, y como el empezar a tener ideas sobre las cosas (pocas ideas, indudablemente), me hace gracia, aunque no sea más que en estas cuartillas, aparecer cronológicamente al lado de estas gentes a las que [a] algunas conocí y admiré.<sup>18</sup>

Esta inclusión dentro de los escritores canonizados frente a la oposición de su hermano a la realidad del grupo del 98 es un ejemplo del rechazo que Carmen sentía hacia el egoísmo de Pío y del poco cariño que ésta profesaba por él, de lo que hay claros ejemplos en otros momentos

Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, U de Barcelona, 1999, pp. 20-21). En líneas generales, el 98 se caracteriza por la preocupación por España, mientras que el Modernismo es un movimiento más amplio, de tipo artístico, que supone una preocupación por la forma y el esteticismo.

<sup>16</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 46.

<sup>17</sup> A pesar de ello, en el tercer volumen de sus memorias, encontramos que la primera sección se titula "Nuestra generación", que se abre con la siguiente frase: "Yo he intentado, si no definir, caracterizar lo que era esta generación nuestra que se llamó de 1898, y que yo creo que podía denominarse, por la fecha de nacimiento de la mayoría de los que la formaban, de 1870, y por su época de iniciación en la literatura ante el público, de 1900" (*Final del siglo XIX y principios del XX*. Vol. 3 de *Desde la última vuelta del camino: Memorias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, p. 7).

<sup>18</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 47.

de las memorias. Por otro lado, hay que señalar que en el primero de los fragmentos transcritos arriba, la autora considera el 98 como un momento histórico, como una época, pero en el siguiente texto el título de las memorias parece justificado no sólo por eso, sino por su labor artística. Así, de una modestia inicial se pasa a un orgullo intelectual.

Lo interesante del título de la obra es que nos hace plantearnos la realidad de los escritores pertenecientes a este grupo y la posibilidad de inclusión de las mujeres. Frente a una escritura masculina, Baroja quiere presentar la existencia de una femenina en la misma época y en el mismo ámbito literario. Esto se puede entender como una reacción a la misoginia de los autores canonizados del 98. Así lo expresa Joseba Gabilondo: “Las fobias del noventayochismo se extienden primeramente a las mujeres de clase media y su intento de liberarse del espacio doméstico”.<sup>19</sup> De esta manera, tras una aparente timidez o inocencia, los *Recuerdos* de Baroja suponen una ruptura de la concepción monolítica y masculina de la generación del 98 y la posibilidad de la apertura de intersticios en la misma para esas otras representantes que no fueron admitidas como miembros del grupo debido a la normatividad represora de la sociedad patriarcal.

Por otro lado, el haber vivido en esa época histórica, a pesar de haberlo hecho de forma marginada — era la única mujer entre tres hermanos varones que tenían de once a trece años más que ella — le confiere el derecho a emitir juicios sobre diversos escritores del 98, lo que a todas luces supone un aspecto de subversión y atrevimiento. En la parte final de su obra, Carmen ofrece sus opiniones sobre Ortega y Gasset, Pío Baroja, Solana y Gómez de la Serna, y en general las críticas que formula son negativas. Por un lado, arremete contra la admiración que profesaban hacia la aristocracia, y por otro contra ciertas cualidades que se relacionan con el exceso, como la cursilería en Ortega y la ridi-

<sup>19</sup> Joseba Gabilondo, “Históricos con casta: Masculinidad y hegemonía nacional en la España de fin de siglo (Para una arqueología feminista, torcida, marxista, poscolonial y posnacional del noventayochismo).” *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Ed. Raquel Medina y Barbara Zecchi, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 136.

En el mismo sentido, este crítico defiende que en estos escritores se halla una reapropiación de las características que ellos mismos consideran perniciosas en las mujeres.

culez en Ramón, del que dice que “parecía una señora de aquellas que se disfrazaban de hombre en Carnaval”.<sup>20</sup> Ahora bien, el aspecto más interesante es la desmitificación de la figura del escritor, separando claramente al hombre de su obra y valorando más esta última que la personalidad de su creador: “Indudablemente lo mejor de los hombres que han hecho algo son sus obras, en general muy superiores a su persona”.<sup>21</sup> Esta idea la aplica especialmente a su hermano, preocupado siempre por sus escritos y no valorando nunca a su familia: “Pío [...] nunca vio ni le interesó lo que había a su lado. [...] No sabía cómo era su madre, ni su padre, ni sus hermanos, ni él mismo”.<sup>22</sup> En definitiva, la autobiografía de Carmen puede verse como una respuesta a las memorias de su hermano, que también trata sobre algunos de sus compañeros generacionales en la sección “Viajes y opiniones sobre escritores”, en el volumen tercero de *Desde la última vuelta del camino*. Parece latir un deseo implícito de ofrecer su propia vida, menospreciada por los miembros de su familia, así como de reflejar el ámbito doméstico de los Baroja y lo que se escondía tras el éxito literario de Pío.

El título de estas memorias nos abre la puerta a un espacio bastante desconocido hasta hace poco: la existencia de mujeres escritoras dentro de la generación del 98.<sup>23</sup> Como indica Susan Kirkpatrick, la crítica sobre el 98 y los movimientos vanguardistas todavía no ha valorado debidamente el papel de la mujer en la ebullición cultural de los años 20 y 30.<sup>24</sup> En un estudio sobre Carmen de Burgos, Roberta Johnson considera que en estas autoras se puede hablar también de una cier-

<sup>20</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 201.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>23</sup> Amparo Hurtado recoge la siguiente nómina de escritoras: Elenea de los Ríos, Sofía [Pérez] Casanova, Carmen de Burgos, Concha Espina, María Analia Goyri, María Lejarraga (Gregorio Martínez Sierra), Isabel Oyarzábal Smith, Pilar Millán Astray, María de Maeztu y Carmen Baroja. Vid. Amparo Hurtado, “Biografía de una generación: Las escritoras del Noventa y Ocho.” *La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Vol. 5 de *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Ed. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 146-47.

<sup>24</sup> Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2003, p. 11.

ta preocupación nacionalista, pero no basada en esencias o en roles tradicionales como en los escritores varones, sino más en estructuras concretas e instituciones como el matrimonio.<sup>25</sup> En opinión de Amparo Hurtado, las autoras españolas del 98 no compartían ni la misma ideología ni iguales ideas estéticas, aunque sí coincidían en una nueva forma de entender la vida y la literatura.<sup>26</sup> Empezaron a publicar antes de la Primera Guerra Mundial, y a diferencia de las escritoras posteriores, de a partir de 1918, no se conocían mutuamente ni desarrollaron un asociacionismo femenino durante los primeros veinte años del siglo XX. De esta manera, “escribieron desconectadas entre sí, solitarias en sus casas”,<sup>27</sup> lo que no impidió que muchas se consideraran a sí mismas como mujeres modernas y feministas, como en el caso de Baroja. Sin embargo, esta situación cambia con la creación del Lyceum Club Femenino, el primer grupo cultural femenino en España, que posibilita que muchas de estas escritoras mantengan relaciones de amistad entre sí y compartan sus experiencias literarias.

Otro rasgo común de las autoras del 98 es que comenzaron a escribir tardíamente, cuando ya estaban casadas y tenían alrededor de cuarenta años. Por otro lado, Hurtado señala que muchas de ellas se decidieron a escribir a partir de la vivencia de una situación límite: por ejemplo, a Concha Espina su marido le destruyó las cuartillas de un manuscrito, mientras que Carmen de Burgos se volcó en las letras tras abandonar a su marido.<sup>28</sup> En cambio, hay un grupo menor que pudo cultivar la literatura sin una ruptura completa con su realidad anterior, como Carmen Baroja, Blanca de los Ríos y María Goyri, aunque al menos en Baroja, si bien no hubo oposición tajante de los suyos a que escribiera, tampoco existió apoyo para que desarrollara esta actividad, y hay que tener en cuenta que no sufrió impedimentos a su labor como escritora porque toda su vida vivió dentro de los moldes burgueses establecidos por la sociedad.

<sup>25</sup> Roberta Johnson, “Carmen de Burgos: Marriage and Nationalism.” *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Ed. Jesús Torrecilla, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 141.

<sup>26</sup> Amparo Hurtado, *op. cit.*, p. 139.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 148-49.

En las memorias de Carmen Baroja, el aspecto más destacado es la continua lucha o tensión entre el deseo y la realidad, entre la voluntad y los actos. Como resultado de estas fuerzas centrípeta y centrífuga respectivamente, nos encontramos con la escisión de la vida de la narradora-protagonista en dos mundos: "Mi espíritu cada vez se iba dividiendo más entre la vida cotidiana, que sin duda era estúpida y aburrida, y lo que yo pensaba; entre mis amigas y mis conocimientos de gentes de la clase media [...] y mis lecturas y lo que hubiera querido hacer".<sup>29</sup> Baroja se encuentra en la tesitura de agradar a los demás o seguir sus propias preferencias: "Desacuerdo entre los actos y la voluntad. Los actos casi siempre dedicados a los demás; esto es, limpiar, cuidar de la casa [...]. Mientras, la imaginación egoísta no pensaba ni se ocupaba más que de mi persona, manera de no dar gusto nunca a nadie".<sup>30</sup>

El deseo se conecta en Carmen con la capacidad de estudiar, de desarrollarse intelectual y artísticamente y con el anhelo de una vida independiente, alejada de su marido y autosuficiente económicamente. Frente a ello se encuentra su realidad como mujer burguesa, esposa y ama de casa. El resultado de esta confrontación fluctúa entre la aceptación y el rechazo, pero al final siempre triunfa el sometimiento a la concepción tradicional de la mujer, lo que tiene como consecuencia la aparición de momentos melancólicos y románticos, productos de su frustración.

Estas dos vertientes de su existencia se concretizan espacialmente. El deseo se desarrolla en la zona pública, en el exterior del hogar: en el Lyceum Club Femenino, en la casa abierta a través de las representaciones de *El Mirlo Blanco*, en París y en el espacio de la imaginación; mientras que la realidad la ata al espacio privado, simbolizado a través de las distintas residencias de la familia Baroja. Amparo Hurtado ha dividido las memorias atendiendo precisamente a los distintos hogares en los que Carmen vive, aunque después no desarrolla un estudio del espacio privado en su prólogo.

El libro comienza y se cierra en la casa de la calle de Ruiz de Alarcón, en Madrid, desde donde la autora escribe sus recuerdos, ya sin su

<sup>29</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 56.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

marido Rafael y sin su madre opresora, pero con sus dos hijos y con Pío. Por lo tanto, el inicio y el final parten del tiempo presente de la narración y sirven como marco para el viaje hacia el pasado que realiza Baroja. Este ámbito privado en que vive la autora los últimos años se caracteriza por la tranquilidad, el sosiego y la felicidad finalmente hallada, lo que contrasta con las casas anteriores. Para ella, su piso emana estas sensaciones, pero en realidad es una proyección de su bienestar anímico sobre los objetos que amueblan el interior: "Creo que el piso de la calle de Ruiz de Alarcón, amueblado con todos los residuos, las *épaves* de la guerra, tiene – puede que todavía – más carácter que las anteriores viviendas nuestras".<sup>31</sup> En realidad, las cosas del pasado que la rodean confieren al espacio y a ella que lo habita un remanso de paz, la sensación de haber llegado a un final tranquilo y acogedor.

Sin embargo, la impresión de la autora con las otras casas no es la misma. Esto se puede explicar porque en ellas hay siempre elementos opresores a su libertad. Al final de la obra recoge la descripción que Azorín realizó de las viviendas de Pío Baroja. En ella, Azorín destaca la impronta de Pío sobre ese espacio, la impregnación de su carácter sobre el mismo: "Todas las casas – no son más que dos – habitadas por Baroja tienen su pronunciado carácter. La casa de la calle de la Misericordia, la casa de la calle de Mendizábal, son dos moradas con su peculiar vida, con su complexión, con su mentalidad, pudiéramos decir: los muebles son los apropiados a su carácter".<sup>32</sup> Esta impronta de la personalidad de Pío sobre la casa seguramente es lo que provocaba el rechazo que sentía Carmen hacia ese espacio. A pesar de ser ella la que más se dedicaba a las labores del hogar, públicamente hasta la identidad del ámbito privado se le adjudicaba al hermano, que según estas memorias, no se preocupaba realmente de la familia ni de lo que acontecía en la casa.

Por otro lado, las viviendas suponen para la autora un mundo de domesticidad: junto con su madre, es la encargada de amueblar las diferentes residencias de la familia y de realizar las labores del hogar. Debido a esta función encontramos en la obra tantas referencias al interior de las

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 207.

viviendas. Así narra la restauración de la casa de la calle de la Misericordia: "Empezamos a pensar en los muebles, se compraron dos bargueños, yo hice visillos y estores de encaje inglés [...], y se pusieron, en algunos sitios más visibles, algunos cuadros y muebles curiosos que había arrinconados".<sup>33</sup> De la misma manera cuenta cómo su madre y ella fueron las encargadas de buscar la siguiente residencia en la calle de Mendizábal. En este caso realiza una conexión clara entre el ámbito privado y la infelicidad: "En esta época, en mi casa todo eran malos ratos, intranquilidades y disgustos, [que] desde entonces han seguido".<sup>34</sup> Seguidamente, al incluir la descripción, que de nuevo realiza Azorín, del despacho de aquella casa, se aprecia la relación que establece Carmen entre el espacio y la personalidad de los que lo habitaban, mostrando otra vez el ambiente de desasosiego: "En esta descripción me parece ver [...] nuestra manera de ser, mezcla de [...] simplicidad, con una serie de preocupaciones por lo exquisito, por lo raro, por lo atormentado".<sup>35</sup> La residencia de la calle de Mendizábal terminó devastada por la guerra civil, y muchos de los objetos que había en aquella casa quedaron bajo sus ruinas.

La tercera residencia es Itzea, la casa que compró Pío en Vera del Bidasoa, y en la que Carmen pasó la guerra civil. De nuevo nos encontramos con la narración de las obras que se hicieron en ella antes de ser habitada, junto con una descripción muy pormenorizada de su estructura y de los elementos y muebles que se encuentran en ella. Podemos preguntarnos por qué tanto detalle en la representación del espacio privado, y la respuesta puede ser la gran cantidad de horas que la autora pasó en él; la dedicación a las labores domésticas configuró gran parte de su tiempo, y por eso en su autobiografía, que consiste precisamente en la narración de su propia vida, hay tantas referencias a las distintas casas. Así lo expresa ella: "Como estos trastos, su arreglo, limpieza, etcétera, han constituido una enorme parte de mi vida, voy a hacer el inventario y decir de dónde proceden".<sup>36</sup> En cierto modo, muchos de esos

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 114.

objetos fueron sus compañeros y oyentes de sus confesiones y frustraciones. De esta manera justifica su enumeración: "Ellos y su dueña son vulgares [...]. Pero le producen un gran entusiasmo y un gran cariño, por eso va a hacer el inventario".<sup>37</sup> De hecho, parece haber más atención hacia los muebles de la casa que hacia los habitantes de la misma; Baroja muestra mayor acercamiento hacia las cosas que hacia los miembros de su familia.

Finalmente, la autora se detiene en la casa de la calle de Casado del Alisal, en Madrid, a la que se mudó tras la guerra civil y en la que vivía su marido. El primer encuentro con este nuevo espacio está marcado por el desorden y el caos: "La casa donde vivía Rafael era un cúmulo de trastos, de ropas, de colchones, de mantas, de libros viejos, todo roto, sucio, lleno de polvo del derribo de la casa de la calle de Mendi-zábal".<sup>38</sup> De nuevo se narra la aventura del adecentamiento de la vivienda y de la decoración.

Aparte de por el espacio físico, la vida burguesa de la autora estaba marcada por los otros habitantes de su casa, es decir, por su familia. Ésta se constituye básicamente por su madre, sus hermanos y su marido. Ya se ha indicado arriba el carácter egoísta de Pío, y algo semejante se puede decir de Ricardo. En general, ambos hermanos fueron de muy poco apoyo para los afanes de educación que tenía Carmen: "mis hermanos [...] nunca se han ocupado más que de ellos mismos".<sup>39</sup> Asimismo, otra crítica que les lanza la autora es que se dedicaron exclusivamente a la gente de fuera de casa; es decir, vivían para el exterior, sin preocuparse para nada de lo que ocurría en el hogar: "Es terrible tener que convivir con personas que la mayor parte de su ser lo tienen que volcar al exterior, tienen que vivir, aunque ellos no lo noten, para la gente, para el arte o la literatura o la política, nada para la familia ni para la casa".<sup>40</sup> Baroja no ataca la labor intelectual, sino que ésta se superponga por encima de valores humanos como la familia. En cierto

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>40</sup> *Ibidem.*



modo, lo que le molesta es que se tenga una concepción determinada (generalmente positiva) de sus hermanos en la esfera pública y que éstos se comporten de distinta manera con las personas de dentro y fuera de la casa. Pío y Ricardo se caracterizan por la indiferencia respecto a su hermana, pero a pesar de ello, Carmen se ve obligada a trabajar dentro del hogar para ellos.<sup>41</sup>

Ahora bien, es de la madre de quien se ofrece una visión más negativa, en primer lugar, por la distinta educación y normas que le imponía a ella frente a sus hermanos: "La moral de mi casa, muy a la española, era por demás rígida para mí en cosas pueriles y sin importancia, y muy laxa para mis hermanos".<sup>42</sup> Esta diferencia de trato por ser mujer y la permisividad a Pío y a Ricardo provocan el resquemor apreciable en la narradora cuando habla de su madre: "Mi madre también en esto acostumbró a sus hijos a que no hablaran más que de lo que a ellos les interesaba y escamoteaba todas aquellas conversaciones que pudieran serles molestas o aburridas, aunque fueran importantes".<sup>43</sup> La desigualdad en el comportamiento entre el hombre y la mujer a finales del XIX y principios del XX se debía a la noción, ampliamente extendida en la sociedad, de que las mujeres eran seres inferiores.<sup>44</sup>

Por otro lado, la madre simboliza todas las labores tradicionalmente femeninas, que le fueron transmitidas a Carmen de forma obligatoria. De esta manera, se ocupaba de la comida, de la limpieza, de la ropa, etc., y lo que más le molestaba era la falta de consideración y de valoración de este trabajo por parte de los demás miembros de la familia.

<sup>41</sup> La posición familiar de Carmen Baroja resulta semejante a la de otra mujer vasca contemporánea suya, Pilar Zubiaurre, que a pesar de tener una vida intelectual muy plena con su participación en el Lyceum y en diversas tertulias, tanto en Madrid como en su exilio mexicano, se vio ensombrecida por la fama de sus hermanos, Ramón y Valentín Zubiaurre, ambos acreditados pintores, y por el reconocimiento público de su marido, el crítico de arte Juan de la Encina, pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>44</sup> Mary Nash, "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain." *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. Ed. Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, Albany, State U of New York P, 1999, p. 27.

En definitiva, el modelo que se le transmite es el del ángel del hogar, establecido por la sociedad para la mujer burguesa. Como indica Bridget Aldaraca, se quería mantener a la mujer alejada del espacio público para que no perdiera la gracia primitiva.<sup>45</sup> Asimismo, se le inculcaba abnegación, contra la que Carmen protesta en sus memorias – el hecho de la propia escritura significa ya un rechazo de esa abnegación –, y especialmente era el cristianismo el que definía la actitud que debía mostrar la mujer.<sup>46</sup> En opinión de Susan Kirkpatrick, esta concepción de la mujer servía para construir una identidad cultural nacional basada en la Iglesia Católica.<sup>47</sup> Mary Nash explica que este modelo de mujer se justificaba a través de teorías médicas como la de Gregorio Marañón, que sostenía que las mujeres no eran inferiores a los hombres, sino simplemente diferentes, dotadas de manera natural para dedicarse por completo al esposo y a la familia.<sup>48</sup> Esta imagen femenina está plenamente representada en la madre de Baroja. Así la describe Pío: “Tenía un fondo de renunciación y de fatalismo [...]. Para ella, evidentemente, la vida era algo serio, lleno de deberes y de poca alegría”.<sup>49</sup>

Otro de los aspectos que Carmen le achaca a la madre es la ausencia de amor y el poco cariño que le prodigaba. Su figura, típica *etxeko-andre* (“ama de casa”), marcó la existencia de su hija. Su carácter seco, su fortaleza física, su moral rígida; su catolicismo ferviente, su predilección por los hijos varones; especialmente por Pío, provocaron en Carmen emociones contradictorias. Esto se aprecia en el apartado dedicado a su muerte, donde el rencor deja paso a un sentimiento de conmiseración y pena. Baroja se da cuenta de que su madre había llevado una vida llena de dificultades para sacar a su familia adelante; quizás fue precisamente su carácter duro, necesario para superar los proble-

<sup>45</sup> Bridget Aldaraca, *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, U of North Carolina P, 1991, p. 57.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>47</sup> Susan Kirkpatrick, *op. cit.*, p. 32.

<sup>48</sup> Mary Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 43-44.

<sup>49</sup> Pío Baroja, *Familia, infancia y juventud*. Vol. 2 de *Desde la última vuelta del camino: Memorias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1944, p. 74.

mas, lo que provocó la falta de cariño hacia su hija. En realidad, lo que hizo fue repetir e inculcar en Carmen el modelo de mujer que ella había aprendido. Al final, el llanto de ésta en el funeral parece esconder tristeza por la pérdida, pero también alivio: "lloro, pero no es sólo de pena, es de agradecimiento, de emoción, de ternura por el pueblécito con sus montañas verdes".<sup>50</sup>

El matrimonio de Carmen con Rafael Caro Raggio no mejoró su situación, sino todo lo contrario, la enclaustró como aña de casa y le cortó la posibilidad del desarrollo de sus proyectos.<sup>51</sup> Esto queda visiblemente reflejado en el silencio de escritura que se da entre 1913 y 1925, el comienzo de su vida conyugal. Como indica Amparo Hurtado, en esta época "desapareció de la escena pública".<sup>52</sup> Lo que queda clara es la desilusión que supuso para Carmen su matrimonio: "Es esta época de mi vida de desabrimiento y de tristeza".<sup>53</sup> Parece que Rafael defendía la imagen del ángel del hogar para la mujer. En diversos momentos la autora hace referencia a la imposibilidad de socialización con otras personas debido a su marido: "Ricardo y Carmen [Monné] eran muy aficionados a recibir gente en casa; a mí también siempre me gustó mucho, solamente que, como Rafael no quería, no he tenido más remedio que aguantarme".<sup>54</sup> Asimismo, le impone la domesticidad: "Rafael, si no estaba para la hora de cenar, que solía ser muy temprano, se ponía hecho una furia".<sup>55</sup> La sociedad patriarcal se basaba en el mantenimiento de dos esferas separadas en función del género: el espacio público para el hombre y el privado del hogar y de la familia para la mujer.

<sup>50</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 147.

<sup>51</sup> Al hablar de su padre, Rafael Caro Raggio, Julio Caro nos revela la imagen de un hombre frustrado, envejecido prematuramente, con fuertes cambios de humor, de la tristeza a una alegría desmedida. Asimismo, ofrece algunos datos que muestran su falta de voluntad y una cierta feminidad: solía sufrir de "murrias melancólicas" que le hacían permanecer en la cama; otras veces le daba "una especie de furor culinario" y se ponía a cocinar, e incluso en una ocasión por Carnavales fue a la imprenta vestido con un traje de Carmen. *Vid.* Julio Caro Baroja, *Los Baroja (Memorias familiares)*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 41-42.

<sup>52</sup> Amparo Hurtado, "Prólogo", *op. cit.*, p. 22.

<sup>53</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 81.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 91.

A pesar de este papel tradicional, el marido de Carmen nunca fue capaz de desarrollar con éxito ningún proyecto laboral, y esta dependencia económica de un hombre pasivo, sin arrestos para la acción, supone un nuevo sufrimiento para Carmen.<sup>56</sup> En aquella época, la mujer casada dependía legalmente como una esclava de su marido, que era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal.<sup>57</sup> Durante la guerra, la editorial de Rafael fracasa: "No pudiendo sostenerlo, se llevaron las máquinas, las linotipias, etcétera, dejando sólo una que estaba sujeta con cemento".<sup>58</sup> Tras la contienda civil, que ambos vivieron alejados uno del otro, la autora refleja la sensación de encontrarse con un desconocido. Sin embargo, los últimos años suponen una mayor tranquilidad para el matrimonio, y especialmente el sosiego llega para Carmen cuando muere su marido. Así termina sus memorias: "Parece que se ha marchado todo [...] y, por último, Rafael. Se ha cerrado el cielo. Ahora empieza una nueva era para mí".<sup>59</sup> Esta frase final representa la amargura que consistió para ella el estar casada con Rafael, con cuya desaparición encuentra de nuevo la libertad que sentía cuando era niña y todavía la normatividad patriarcal no le afectaba, como tampoco le influye siendo ya viuda. Por eso señala la felicidad de sus primera y última etapas vitales: "La niñez fue amable para mí, la juventud no, acaso por culpa mía; la edad madura tampoco, la vejez parece que sí, ¡Dios lo quiera!".<sup>60</sup>

En varios momentos de la obra, Baroja muestra su disconformidad con el matrimonio tradicional, con "las estratagemas de las muchachas [...] para pescar novio".<sup>61</sup> Lo que critica especialmente es la consideración del matrimonio como un negocio. Por otro lado, también se lamen-

<sup>56</sup> Lo mismo expresó Julio Caro Baroja: "Mi padre vivió en casa preocupado por sus negocios, que no iban nunca demasiado bien" (*op. cit.*, p. 29). Esta falta de acción supuso una desilusión para Carmen: "Ella soñaba [...] con un hombre práctico, enérgico, distinto a los de casa, y mi padre era un hombre que se creía práctico, pero que no lo era, un soñador de carácter hasta cierto punto hamletiano" (*Ibid.*, pp. 66-67).

<sup>57</sup> Geraldine Scanlon, "La posición legal de la mujer." *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1976, p. 129.

<sup>58</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 182.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 68.

ta de la falta de oportunidades y de educación que le impidió tener autonomía económica: "Yo hubiera querido trabajar para ser un poco independiente, pero no supe o no pude hacerlo".<sup>62</sup> La explicación a ello se encuentra, como indica Shirley Mangini, en "la vida familiar [que] no la había preparado para romper con las estrictas leyes patriarcales".<sup>63</sup> De esta manera, la voluntad y los deseos de Carmen se encuentran alejados del espacio privado y de la domesticidad impuesta.

El propio Pío expresa la misma idea sobre el matrimonio, pero para explicar su continuada soltería: "la muchacha española, joven, de la burguesía, por la gran presión social que obraba sobre ella, miraba el matrimonio como una carrera que terminar. Con mujeres así no había un diálogo fácil".<sup>64</sup> De esta manera, Pío parece culpar a la mujer misma por el planteamiento del matrimonio como un negocio; para él todas las mujeres buscaban casarse con un hombre con posibilidades económicas: "en ellas existía el convencimiento de que el hombre sin medios era una cantidad negativa igual a cero".<sup>65</sup> Frente a esta concepción, la de Carmen supone que la mujer está obligada a buscar un marido por

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>63</sup> Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001, p. 57.

<sup>64</sup> Pío Baroja, *op. cit.*, p. 378.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 378. La crítica ha solido resaltar la misoginia de Pío. En *Desde la última vuelta del camino* ofrece una visión de la mujer como un ser débil que es influido por la opinión social: "La mujer es casi siempre realista, optimista y social; lo que hacen los demás tiene siempre mucha fuerza para ella" (*Final del siglo XIX*, cit., pp. 9-10). Por otro lado, también señala la imposibilidad de la mujer de dedicarse a las artes debido a su concepción moral: "La mujer española no ha colaborado ni colaborará jamás en la bohemia, porque su idea de la familia, del hogar, del orden, se lo impide" (*Ibid.*, p. 62). En ningún momento indica Pío que estas ideas son las impuestas por la sociedad patriarcal. En opinión de Virginia Trueba, Baroja en sus obras no resulta ser tan misógino porque sus personajes femeninos, aunque terminan fracasando, rompen con el modelo tradicional asignado a la mujer. Para Trueba, la emancipación de la mujer se sitúa en un futuro incierto en las novelas de Pío ("Nuevos tipos femeninos en el 98? La narrativa de Pío Baroja." *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98*. Ed. Antonio Vilanova y Adolfo Soleto Vázquez, Barcelona, U de Barcelona, 1999, p. 296). Sin embargo, hay que diferenciar lo que es creación literaria de lo que es vida real: Pío puede representar a la mujer nueva en sus obras, pero en la realidad no parece defender este papel fuera de la normativa patriarcal. Por otro lado, los personajes que encarnan a una mujer moderna en sus obras terminan fracasando.

carecer de medios para ganarse la vida y por la presión social que se ejerce sobre ella.

En este sentido, sus aspiraciones son semejantes a las de muchas feministas de la época. Así lo ve también su hijo Julio Caro Baroja.<sup>66</sup> Ella misma se define de esa manera porque no le parecía justa la desigualdad entre hombres y mujeres: “Era la época del feminismo. Yo era francamente feminista, veía la poca diferencia que había entre los dos sexos. Encontraba [a] muchos hombres estúpidos [...]. Yo creía que si las mujeres [...] no éramos más inteligentes era por nuestra falta de preparación”<sup>67</sup>. Parece que el ideal de mujer al que aspiraba era Nora, de *La casa de muñecas*, de Ibsen, que abandona a su marido y a sus hijos para vivir en libertad; seguramente era lo que a la propia Baroja le hubiera gustado hacer pero para lo que nunca tuvo arrestos suficientes.<sup>68</sup>

A pesar de la moral que había en su casa, Carmen pudo disfrutar en algunos momentos de cierta libertad a través del espacio público. Así, viaja con Pío a París en 1906, y allí encuentra en unas jóvenes danesas el modelo de mujer que le gustaría ser: independiente e intelectual. Con ellas va a los museos y goza de una libertad no sentida hasta entonces. Fue un pequeño paréntesis de aire puro: “Yo me encontraba como pez en el agua”<sup>69</sup>.

La primera actividad de carácter artístico a la que se dedica es la orfebrería. Al volver de París, comienza a trabajar en el metal y recibe una tercera medalla por una arqueta y una segunda en arte decorativo por una corona. Es entonces cuando se dedica a moldear las chapas metálicas en el taller de su hermano Ricardo. Sin embargo, este pequeño principio de independencia se queda no más que en un conato debido

<sup>66</sup> Vid. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 66.

<sup>67</sup> Carmén Baroja, *op. cit.*, p. 68. Diversas autoras como Geraldine Scanlon y Shirley Mangini han señalado que en los años 20 en España hubo, aparte del feminismo que buscaba liberar a la mujer de la opresión, representado por ejemplo por Margarita Nelken y Carmen de Burgos, otro feminismo de carácter católico y conservador que consideraba que la mujer reunía más virtudes morales que el hombre y que por lo tanto, podía contribuir a la mejora de la sociedad. Vid. Shirley Mangini, *op. cit.*, pp. 92-97.

<sup>68</sup> Vid. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 64.

<sup>69</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 74.

al poco apoyo de su familia: "en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller [...], pero no tenía quien me guiara de manera eficaz".<sup>70</sup> De nuevo, la culpa recae, por lo tanto, en la educación recibida: "mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes".<sup>71</sup>

Ahora bien, desde 1926 hasta 1931 Carmen vive de la manera más semejante a lo que a ella le gustaría: "Fue esta época de lo más divertida y alegre de mi vida".<sup>72</sup> Son dos básicamente las actividades en las que participa por entonces: El Mirlo Blanco y el Lyceum Club Femenino. El primero consistía en el grupo teatral formado por familiares y amigos que se dedicaba a representar algunas obras<sup>73</sup> en casa de Ricardo y su mujer, para las que Carmen ejerció como actriz. Estas representaciones tuvieron bastante éxito y atraieron a la opinión pública.

Por su parte, el Lyceum era una asociación de mujeres que se reunía para realizar conjuntamente diversas actividades de carácter cultural como conferencias y exposiciones. Baroja participó activamente en ella, y esto le permitió conocer a intelectuales y feministas del momento: María de Maeztu, Victoria Kent, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubi, Pilar Zubiaurre, Amalia Salaverría, etc. Ella era la presidenta de la sección de arte, y se encargó de realizar diversas exposiciones y conferencias. Diversas investigadoras como Susan Kirkpatrick, Shirley Mangini, Geraldine Scanlon, Amparo Hurtado o Antonina Rodrigo han indicado la relevancia de este grupo como catalizador de las aspiraciones intelectuales femeninas del momento. A las mujeres que participaban en el Lyceum Mangini las llama "las modernas de Madrid", representantes de la mujer moderna pertenecientes a la burguesía o la aristocracia, cultas y de conciencia política liberal.<sup>74</sup> La mayoría de estas

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>73</sup> En concreto, Carmen menciona *Los cuernos de Don Friolera* y *Ligazón*, de Valle-Inclán; *Marinos vascos*, de Ricardo; *Adiós a la bohemia* y *Arlequín, mancebo de botica*, de Pio; *El viajero*, de Claudio de la Torre; y *Eva y Adán*, de Edgar Neville.

<sup>74</sup> Shirley Mangini, *op. cit.*, pp. 74-77.

mujeres estaban casadas con intelectuales destacados, lo que hizo que algunos de sus detractores denominasen el grupo como “el club de las *maridas*”.<sup>75</sup> Hubo autores, como Jacinto Benavente, que se negaron a dar conferencias en el Lyceum, pero sobre todo fue la Iglesia Católica la que atacó el grupo de manera más agresiva y pedía que las mujeres miembro “fuesen recluidas como locas o criminales, confinadas por su excentricidad y desequilibrio”.<sup>76</sup>

Tras una primer etapa de optimismo y alegría como miembro del Lyceum, a Carmen Baroja pronto le llegó también la desilusión cuando empezó a notar el carácter político que iba adquiriendo la asociación. La ideología liberal de algunas mujeres como Trudy Araquistáin y Margarita Nelken no congeniaba con la personalidad de la autora, ya que en la primera de ellas veía falta de moralidad y en la segunda “rencor por casi todo lo que era español”.<sup>77</sup> Finalmente, en 1939 el Lyceum fue clausurado porque las fuerzas nacionales lo consideraban una amenaza a la domesticidad de la mujer, y la Falange Española lo convirtió en el Círculo Cultural Medina.<sup>78</sup>

Posteriormente, Carmen no va a realizar más este tipo de actividades públicas, y su vida se circunscribe al ámbito privado, aunque durante la guerra encuentra una cierta salida a su encierro al trabajar como enfermera.<sup>79</sup> Poco después se dedica a la agricultura y a la ganadería: “Yo me leí toda la literatura enciclopédica sobre la cría de gallinas, cerdos, conejos, etcétera, así que mi cultura se hizo muy vasta y llegué incluso a darme importancia con los labriegos”.<sup>80</sup> Este trabajo al aire li-

<sup>75</sup> Antonina Rodrigo, *Mujer y Exilio, 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999, p. 317.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>77</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 104.

<sup>78</sup> Amparo Hurtado, *op. cit.*, p. 31.

<sup>79</sup> Baroja realiza varios comentarios negativos en torno a la guerra: “En toda esta época odiosa, no he visto ni un rasgo noble, ni bueno, ni siquiera gracioso. Esto nos ha dejado un asco, una náusea, que todavía y a pesar de los años sigue y perdura” (*op. cit.*, 173). Fue un momento difícil para ella, pues se encontraba sola (su marido permaneció en Madrid), y las escenas que presenció cuando fue enfermera le marcaron profundamente.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 175.



bre fue para ella un modo de crecimiento individual: "De todo esto tengo un recuerdo lleno de emoción".<sup>81</sup>

En definitiva, en diversos momentos de su vida encontramos su participación en diversas labores culturales o de desarrollo intelectual o personal. En lo que se refiere a publicaciones, escribió algunas crónicas en *Mercurio*; *La mère Michel*, una farsa de base folclórica para El Mirlo Blanco; *El encaje de España*, publicado en 1933 y que consiste en un estudio de la industria del encaje; y *Martinito, el de la Casa Grande*, escrito durante la guerra civil, y en el que narra las peripecias de un duende que protege a la familia de la casa donde se alberga.<sup>82</sup> Al final de su vida publicó en la prensa, especialmente en *La Nación*, de Buenos Aires, pero sus últimos escritos fueron de etnología, sobre amuletos y joyas.<sup>83</sup> Lo que resulta curioso es que no haga referencia a ninguna de estas publicaciones en sus memorias, y esto se debe sin duda a la escasa valoración personal a sus propias obras, a su modestia, seguramente al compararse con Pío y a su fama y reconocimiento público como autor. Este silencio sobre sus logros intelectuales parece entrar en contradicción con su autoinclusión como miembro de la generación del 98, pero seguramente se explica por el deseo de no parecer presuntuosa.

No parece que Carmen sufriera prohibiciones por parte de su familia para dedicarse a la escritura, aunque sin duda si las tenía para llevar el tipo de vida independiente que deseaba. Todo lo que suponía salirse fuera de lo establecido para la mujer burguesa encontraba dificultades y barreras; la escritura le fue permitida seguramente por pertenecer a una familia de intelectuales. En realidad, a ella le hubiera gustado vivir de manera semejante a sus hermanos; por eso, a pesar de las publicaciones arriba mencionadas y de las actividades culturales en las que tomó parte, sus memorias aluden al tedio y al hastío que sentía: "Este aburrimiento mío me ha seguido durante casi toda la vida".<sup>84</sup> Sus de-

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>82</sup> En 1999 se publicó de nuevo esta obra en la editorial Castalia con la introducción y notas de Juan Miguel Company.

<sup>83</sup> Amparo Hurtado, *op. cit.*, p. 36.

<sup>84</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 57.

seos de libertad se canalizaron a través del sentimentalismo: “he pensado si este romanticismo mío provendría de alguna insuficiencia mía [...], y creo que el mal provenía de la mente y efectivamente de la manera y género de vida mía”.<sup>85</sup>

Este romanticismo sobre todo se encauzó a través de la música, inculcada por su padre, de ahí el efecto lacrimógeno que provocaba Beethoven en ella. De nuevo, en estos momentos de melancolía encontró incompreensión por parte de su familia: “A veces, me quejaba, y mi hermano Pío y sobre todo mi madre me afeaban mi manera de ser descontentadiza”.<sup>86</sup> Estas protestas que profería Carmen eran el resultado de su lucha interior entre lo que era y lo que anhelaba ser. Mangini considera que esta frustración que se revela en la obra “no era consecuencia de su histerismo [...], sino que se debía a su deseo de vivir como los hombres, con libertad y sin las labores de su sexo”.<sup>87</sup> Por lo tanto, la opresión que sufría desembocaba no tanto en ataques de histeria como en etapas de tristeza y aburrimiento, que se caracterizaban por la invención de un mundo de felicidad en su imaginación: “Me forjaba historias y escenas en donde era la protagonista, que variaban de lugar y de argumento, y los mejores ratos los pasaba fuera de la realidad, que veía estúpida, triste y monótona”.<sup>88</sup> De esta manera, frente a la imposibilidad de desarrollar su voluntad en el mundo real, se crea un espacio alternativo e individual de ensueño en el que puede ser libre y desplegar su individualidad.

Hay que destacar que en los *Recuerdos* se dedican más hojas a su vida dentro del espacio privado que a la desarrollada en el espacio público. Este hecho provoca que sus memorias se erijan más como una protesta a su situación de mujer “esclavizada” que como un relato de sus logros dentro del ámbito artístico y literario. Ahora bien, un aspecto del espacio doméstico plenamente aceptado por Carmen es la maternidad, auténtica isla de felicidad y sentido a su existencia. En este aspecto, su voz apoya el rol tradicional de la mujer, para la que la mater-

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>87</sup> Shirley Mangini, *op. cit.*, p. 59.

<sup>88</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 57.

nidad se consideraba como una obligación social. De hecho, tanto las fuerzas políticas tradicionales como las liberales del momento utilizaban la apelación de la maternidad a la hora de dirigirse a la población femenina.<sup>89</sup> De hecho, en el XIX y a principios del XX se creía que el deseo sexual de la mujer quedaba plenamente satisfecho a través del embarazo y del cuidado de los hijos.<sup>90</sup> Por lo tanto, Carmen reproduce uno de los rasgos de la normatividad patriarcal, pero esto no resta fuerza a su feminismo, ya que se puede entender como una reapropiación del papel tradicional de la mujer, y casi como una reacción a la frialdad de su propia madre y a la necesidad de encontrar un ser, su hijo, que la respete y la valore como persona.

Carmen tuvo cuatro hijos con Rafael, de los cuales dos se murieron en edad muy temprana: Ricardo Caro Baroja (1917-1921) y Carmen Caro Baroja (1922-1924). Esta pérdida supuso un gran dolor para ella, que no fue consolado por la indiferencia de su familia. De sus otros dos hijos, Pío Caro y Julio Caro, se nota en las memorias una especial predilección por este último, así como un gran orgullo por sus estudios: "Julito en esta temporada trabajó mucho en sus estudios de etnografía y para mí fue siempre todo mi consuelo y mi sostén".<sup>91</sup> Al final de su vida parece encontrar en sus hijos el amor y la comprensión que tantas veces le fueron negados por su madre, sus hermanos y su marido: "El cariño de mis hijos me satisface con creces de todo lo que pueda ambicionar".<sup>92</sup> La misma idea la expresa Julio: "Mi madre se refugió cada vez más en el amor de los hijos".<sup>93</sup>

En *Los Baroja*, Julio Caro dedica un capítulo a Carmen, donde se aprecia por encima de todo la admiración y el apego inmenso que sentía por ella, ya que fue "la persona de más alta significación en mi vida afectiva".<sup>94</sup> Emocionan algunas de las frases que el hijo escribe so-

<sup>89</sup> Mary Nash, *op. cit.*, p. 99.

<sup>90</sup> Brijdet Aldaraca, *op. cit.*, p. 84.

<sup>91</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 177.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>93</sup> Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 67.

<sup>94</sup> Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 67.

bre la madre después de leer *Recuerdos*: “mi vida y la suya han sido casi una sola vida”; “No hay día en que no piense en ella”.<sup>95</sup> La conclusión que Julio obtiene de la vida de Baroja es que no fue feliz,<sup>96</sup> y ésa es más o menos la impresión que destilan sus memorias: la niñez y la vejez fueron momentos de alegría debido a la inocencia y a la falta de obligaciones respectivamente. Su tranquilidad final se debe a la desaparición de “absolutamente todo lo antiguo”,<sup>97</sup> que la autora identifica con las diferentes casas y con su marido.

En definitiva, el hogar para Baroja no fue un nido de dicha, especialmente por el papel tradicional que su madre concebía para la mujer y que le quería transmitir. Las tareas domésticas y el encierro entre cuatro paredes eran las barreras a las que se enfrentaban sus deseos de cambio. De igual forma, el matrimonio con Rafael no produjo una mejora en su situación, pues éste defendía asimismo un modelo de domesticidad para la mujer, pero por otro lado carecía de aptitudes masculinas: le faltaba acción y dinamismo para los negocios, lo que provocó en Carmen el problema de la necesidad de dinero.

Frente a este ámbito doméstico, la autora también desarrolló una vida paralela en el espacio público, que a ella le hubiera gustado que fuera mayor y sin cortapisas. Como resultado tenemos sus trabajos de orfebrería, algunas obras, publicaciones en revistas y estudios sobre el folclore. No parece que su familia se opusiera tanto a ello como a que llevara una vida pública, no propia de una mujer burguesa. Además, en *Recuerdos*, más que una crítica a la dureza de las normas en la familia, se levanta una queja contra la indiferencia de ésta, la falta de apoyo y de aliento en sus proyectos intelectuales. El tono general de las memorias es el de protesta contra personas concretas (Pío, Rafael, su madre) y contra las normas sociales respecto a la mujer (sobre todo en lo referente al matrimonio y a las diferencias entre el hombre y la mujer).

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>97</sup> Carmen Baroja, *op. cit.*, p. 210.

Carmen se autodefine como feminista. En este sentido, la obra resulta interesante para aproximarse a las actividades que realizaban las mujeres para desarrollarse como individuos a principios del XX. Los ejemplos más claros son *El Mirlo Blanco* y el Lyceum Club Femenino. Ahora bien, el feminismo de Baroja es un feminismo burgués, no revolucionario, alejado de la política. Llega a criticar la falta de moral de algunas feministas, y tras la guerra también menciona la laxitud en las costumbres. Por lo tanto, no se trata de un cambio completo el que busca la autora, sino de la conquista de ciertas posibilidades, tales como la educación, la independencia económica de la mujer, o una nueva concepción del matrimonio. A pesar de ello, en *Recuerdos* domina la descripción del espacio privado y se omiten algunos de sus logros intelectuales, seguramente por modestia, aunque en contraste, orgullosamente se autoincluye dentro de la generación del 98. Las distintas casas de la familia y el exterior del hogar representan en la vida de Carmen el símbolo de su disyuntiva. Termina siendo un ama de casa, pero nunca renuncia a su labor intelectual: con su última obra, estas memorias, consigue lo que le había sido negado en vida: un puesto auténtico dentro de la familia Baroja y dentro del grupo del 98. Al igual que los miembros masculinos de esta generación, muestra en su autobiografía la abulia y la inacción, el conflicto entre el deseo y la realidad. Por otro lado, Kirkpatrick considera que su atracción por la orfebrería y por el arte de la Edad Media y el Renacimiento puede interpretarse como una actitud anti-industrial semejante a la del Modernismo hispánico.<sup>98</sup> Sus investigaciones sobre el encaje se incluyen dentro de la preocupación de los miembros del 98 por recuperar el pasado y encontrar la identidad española, y por la disyuntiva entre la cultura popular y la vida industrial moderna. En definitiva, las memorias de Baroja representan la aparición de la figura de la mujer moderna y las dificultades familiares y sociales contra las que ésta se tenía que enfrentar.

<sup>98</sup> Susan Kirkpatrick, *op. cit.*, p. 51.