

ROSALÍA, MURGUÍA Y DOÑA EMILIA: CONFLICTO INEVITABLE*

El marco histórico, las coordenadas lugar y tiempo, son puntos de referencia indispensables para llegar a entender los cambios políticos, los procesos sociales y la evolución cultural de un determinado país; así como también las formas de conducta, los códigos morales y hasta la individualidad misma. Fuera de la norma social se colocan algunos individuos, los menos, entre ellos los artistas, valga la pena mencionar algunos nombres: Cervantes, Mozart, Beethoven, Van Ghog, Goya, Picasso, Neruda, etc. Sin embargo, aun en su obra, en su cosmovisión particular y en sus estilos de vida se puede observar el sello de la época a la que pertenecieron. Theodor Adorno, al referirse al hecho poético —género subjetivo por excelencia— lo entendía como un acto social vinculado con su época, afirmaba: "...Pero esa generalidad del contenido lírico es esencialmente social. Sólo entiende lo que dice el poema aquel que percibe en la soledad del mismo la voz de la humanidad...".¹ Rosalía de Castro no duda en enmarcar la poesía dentro de un contexto social en específico, y así el poeta está ligado a su medio: "...menos pode o poeta prescindir do medio en que vive e da natureza que o rodea, ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laiada queixa que hoxe eisalan tódolos labios...".² Pensador y poeta tenían conciencia de la importancia decisiva de pertenecer a un lugar y tiempo determinados. La historia de la literatura y parte de la crítica literaria ponen de relieve la necesidad de contextualizar la obra para su mejor comprensión; de no hacerlo se puede correr el riesgo de una improvisada, cuando no errónea, interpretación.

Si bien el arte es producto de una época y de ella nos revela sus formas sociales, el lenguaje, en su doble dimensión individual y colectiva, también nos descubre parte de la intimidad del artista, sus conflictos internos y externos, su lucha por defender un particular estilo de expresión. De manera similar los individuos pertenecen a una sociedad, en ella se han formado y en sus actos revelan su pertenencia social. Por tanto, Rosalía de Castro, Manuel M. Murguía y Emilia Pardo Bazán, escritores y personas insertas en un determinado momento histórico, reflejan en su vida y en su obra los valores de su época. Para entender sus propuestas tendremos que conectar con su realidad personal y social, sensibilizarnos ante sus demandas afectivas, conocer las exigencias que

* Una versión abreviada de este trabajo se publicó en el periódico *La voz de Galicia* en abril de 2000.

¹ Theodor Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad" en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Editorial Ariel; p. 54.

² Rosalía de Castro, *Dúas palabras da autora, Follas Novas, Poesía*, Santiago de Compostela: Ed. Patronato de Rosalía de Castro, 1973; p. 161.

les impuso un trabajo creativo, así como entender la imposición de unos determinados y severos patrones sociales ya establecidos. Los tres, a su manera, habrían de someterse, en unos casos, o romper, en otros, unas normas; la ruptura suponía también un castigo; pero, en palabras de George Bataille: "...No hay interdicto que no pueda ser transgredido. A menudo la transgresión es admitida, a menudo incluso es prescrita".³

El siglo XIX en España, tanto en términos socio-políticos como culturales, tuvo momentos progresivos y regresivos; los aires políticos liberales de la "Constitución de 1812" se apagaron con la llegada de Fernando VII al grito de "vivan las cadenas". El clima inestable del país no era propicio para movimientos de avanzada, así lo señalaba ya hace unos años: "...Ni el desarrollo social ni la trayectoria histórica española constituían el clima propicio para que surgiera pujante el liberacionismo feminista...".⁴ Frente al inicio de un fuerte movimiento feminista en Inglaterra y Estados Unidos, en España no se puede hablar de algo similar. Sin embargo —y esto es muy interesante y digno de una mayor investigación desde una perspectiva social y literaria— el estamento femenino adquiere una presencia en las voces de tres mujeres gallegas —Galicia para entonces era en una de las regiones españolas más pobres y olvidadas— me refiero a Concepción Arenal, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán. Cada una, de manera divergente en sus estilos, pero convergente en un mismo centro, colabora en los inicios de lo que más tarde habría de consolidarse como un feminismo con personalidad propia. Estas tres mujeres, ya en la ficción o en la realidad, como poeta, narradora o ensayista, se atrevieron a expresar sus disidencias, violaron el *interdicto*.

Centrémonos primero en Rosalía y Emilia para comprender mejor sus *afinidades y contrastes*. Rosalía vino al mundo con una evidente desventaja social —sobre todo para su época— e incluso con serias limitaciones afectivas en los primeros años de su vida, fundamentales para el niño y el adulto; la ausencia cotidiana del padre y el encuentro tardío con la madre debieron de afectar su desarrollo anímico. Dramatizar esta situación personal no tiene sentido cuando la realidad se impone con todo su peso.⁵ Su matrimonio con Manuel Murguía pasó por periodos de crisis unos y otros de calma, a juzgar por la escasa correspondencia de que disponemos y también por la evolución misma de su obra, que, sin querer verla como un trasunto biográfico, sí permite observar algunos cambios internos. Sin duda, desde la publicación de su

³ Georges Bataille, *El erotismo*, trad. Toni Vicens, Barcelona: Tusquets, 1982; p. 90.

⁴ Matilde Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Madrid: Ed. Partenón, 1981; p. 36.

⁵ Sobre este oscuro periodo biográfico, de escasa documentación, y debido a su importancia en la evolución psicológica y desarrollo creativo de la escritora, me he detenido en mis libros: *Rosalía de Castro y la condición femenina*, *op. cit.* y *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, Sada A Coruña: Edición do Castro, 1995; pp. 2-14; 126-132 respectivamente.

poemario *La Flor* (1857), Murguía continuó dando su total respaldo a la obra literaria de su mujer; como bien afirma Fermín Bouza Brey: "...Murguía la descubrió primero, la alentó después y la reveló al cabo".⁶

Rosalía tuvo que alternar la vida de hogar, marido e hijos, con su trabajo como escritora. No debió de ser fácil leer, escribir, reflexionar en medio de unas limitaciones económicas que, en más de una ocasión, atentaron contra la tranquilidad familiar. Asombra comprobar la calidad y variedad de su obra si se piensa que la escritura y la cocina requerían su atención, además del cuidado de los hijos y el marido. En más de una ocasión me he preguntado cómo, cuándo y en qué lugar de su casa Rosalía encontraría la paz necesaria para escribir obras de profunda dimensión filosófica y psicológica, además de la calidad literaria, como: *La hija del mar*, *Cantares gallegos*, *Flavio*, *El caballero de las botas azules*, *Follas Novas* o *En las orillas del Sar*, porque no resulta sencillo combinar la doble tarea, máxime si a esto le agregamos el factor de su delicada salud física. Como ya lo expresé con anterioridad: "...su vida fue una combinación de conservadurismo familiar e iniciativa personal, una oscilación entre las tradicionales labores femeninas y el desarrollo literario de una escritora; tuvo que ser, por fuerza, una dolorosa batalla entre la monotonía de lo cotidiano y los vuelos personales...".⁷

Emilia Pardo Bazán vino al mundo en unas condiciones socio-económicas muy favorables. De familia de abolengo y adinerada es, además, hija única en un hogar que la rodean de atenciones. Ya desde niña daba muestras de gran inteligencia; sus padres supieron cuidar de sus talentos y le proporcionaron una esmerada educación, viajes, amistades con personas cultivadas, así como otros actos sociales que redundaran en su crecimiento intelectual. Su vida matrimonial, si bien se inició con todas las bendiciones, en un momento determinado debió de sentirla limitante y también quizá por desgaste de la relación de pareja, se produjo una separación. Es lógico pensar que el carácter de la esposa, decidida y segura de sí misma, dispuesta a dedicar su tiempo al trabajo literario habría de chocar con las convenciones sociales de su época, y, como consecuencia, con las exigencias de un marido: "...¿Cómo un hombre de su siglo podía entender que su mujer prefiriese la lucha y la gloria del éxito literario a la dulce quietud familiar?, ¿la continua búsqueda existencial, junto con largas horas de estudio y reflexión, a la seguridad que acompaña a la aceptación de unos patrones y valores establecidos por la sociedad?".⁸

Si bien la escritora coruñesa ya se había iniciado en la carrera literaria durante su matrimonio, a partir de la separación conyugal la escritura ocupará casi todo el espacio vital de Emilia mujer; así lo confirma Carmen Bravo

⁶ Fermín Bouza Brey, "Los Cantares Gallegos o Rosalía y los suyos entre 1860 y 1863", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XVIII, fascículo LVI (1963); p. 280.

⁷ Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, op. cit.; p. 24.

⁸ Albert Robatto, *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, op. cit.; p. 144.

Villasante: "A partir de ese momento Emilia empieza a parir hijos literarios sin interrupción. Es su época más fecunda. Se encierra en su estudio de la calle de Tabernas y escribe sin tregua".⁹ *La cuestión palpitante* (1882-1883) fue la punta de lanza para romper unas barreras estéticas y renovar la narrativa española de entonces; además, entre todos los intelectuales y escritores del momento, era una mujer la que traía los aires de renovación. Las críticas no parecieron incomodarla demasiado y su producción literaria continuó en ascenso: *La tribuna*, *El cisne de Vilamorta*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza*, *Insolación*, *La revolución y la novela en Rusia*, *Una cristiana*, *La piedra angular*, *Memorias de un solterón*, etc. Esta mujer inteligente, trabajadora y valiente no se dejó tentar por las comodidades de su clase social; por el contrario, con una disciplina envidiable, produjo una extensa y valiosa obra literaria, que abarca distintos géneros: novela, cuento, teatro y ensayo. Su extensa cultura le permitía escribir sobre temas de actualidad en su momento, basta con echar un vistazo a su labor ensayística. Aún hoy convendría releer y revalorar su obra para situarla en el lugar que le corresponde sin prejuicios estéticos, nacionalistas, sexistas o de otra índole.

Manuel Martínez Murguía fue una figura de gran prestigio intelectual entre sus contemporáneos, quienes reconocieron su excelente trabajo como periodista, poeta, novelista, historiador, ensayista, crítico literario y crítico de arte; un "polígrafo", para Vicente Risco: "verdadeira enciclopedia galaica".¹⁰ Por su parte, Varela Jácome afirma: "La actividad periodística y literaria de Murguía es extraordinaria. En sus trabajos enfoca todos los temas...".¹¹ Esta magna obra la animaba su noble empeño por difundir la cultura gallega en todas sus manifestaciones. Por ello, no le importó demasiado la crítica de sus enemigos —que los tuvo debido a su fuerte carácter y a sus posturas a veces radicales— y siempre ejerció una actitud combativa a la hora de defender lo que creía justo. Su decidida postura "regionalista" lo llevó a enfrentarse con Sánchez Moguel, Valera, Castelar, Nuñez de Arce y Emilia Pardo Bazán, entre otros. Carballo Calero afirma: "...Pero non cabe dúbida que Murguía simbolizou toda unha época do galeguismo, e tivo fieles e devotos discípulos. A súa personalidade é complexa. A vez literaria, científica e política. Foi, evidentemente, un coudel...".¹²

Que Manuel Murguía fue una personalidad dominante en el siglo XIX, de gran influencia entre sus contemporáneos, ya fueran intelectuales, escritores,

⁹ Carmen Bravo Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Ed. Magisterio Español, 1973; p. 97.

¹⁰ Vicente Risco, "Manuel Murguía" en *Obras Completas*, T. IV, Vigo: Ed. Galicia, Xunta de Galicia, 1994; p. 443.

¹¹ Benito Varela Jácome, *Historia de la literatura gallega*, Santiago de Compostela: Porto y Cía Editores, 1951; p. 236.

¹² Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, 2 ed., Vigo: Ed. Galicia, 1975; p. 140.

amigos, personas atentas al resurgimiento gallego, no se cuestiona; y que, además, tuvo un papel fundamental en el inicio y desarrollo de la obra literaria de su mujer, es evidente. Sus numerosas lecturas, su extensa cultura, su genuino interés por la defensa de la historia, las tradiciones y los valores de su tierra gallega, lo hacían el mentor idóneo para una generación de "precursores".¹³ Fue Murguía un erudito, obras como: el *Diccionario de escritores gallegos*, la *Historia de Galicia*, *Los precursores* y *Galicia*, entre otras, son el producto de una adecuada síntesis entre información y reflexión.

Estas tres grandes figuras de la cultura gallega brillaron con luz propia y cada uno tiene un lugar definido por su historia personal y por su obra; los tres crearon su espacio propio. A primera vista podría parecer que precisamente por esos mismos límites de su espacio no cabría la desavenencia o el enfrentamiento, si acaso la indiferencia; porque, claro, también está la otra posibilidad de la admiración o el respeto hacia la persona y obra del "otro". Pero no fue así, al menos por un periodo de tiempo, del que nos vamos a ocupar ahora. Como ya señalé al principio de este trabajo, es fundamental situar los hechos en su momento histórico pues el individuo se forma en una sociedad determinada que le impone unas normas sociales sin tener en cuenta su particular realidad personal o de si es capaz o no de adaptarse a esas normas. Ahí precisamente se inicia el conflicto cuando la norma choca con la inclinación natural o preferencia racional del individuo. Algo de esto sucedió entre Rosalía, Doña Emilia y Manuel Murguía.

En *Rosalía de Castro y la condición femenina* (1981) me detuve en la relación de pareja entre Rosalía de Castro y Manuel Murguía; ya pasados estos años, puedo suscribir ahora las opiniones vertidas entonces en cuanto a este aspecto biográfico de nuestra escritora. Rosalía, que sufrió la orfandad psicológica y espiritual desde la cuna —lo cual es mucho decir, aunque hubiera tenido figuras maternas y luego recuperara la presencia permanente de su madre— no creo que gozara de una situación anímica estable de "seguridad afectiva"; Rof Carballo, con la autoridad que le corresponde, opina:

Sobre Rosalía, recién nacida, el rostro maternal sólo demoró muy breve tiempo. Nuestra gran poetisa era —primerísima observación, fundamental para todo lo que vamos a decir— una niña abandonada o semi-abandonada. Otras sonrisas que no fueron las maternas modelaron el desarrollo de esos sectores de su ser de los que depende el contacto emocional con el mundo en torno...

La impresión más justa con la que puede resumirse la totalidad, el conjunto de sus poesías es ésta: Son un gran vagabundaje, un merodeo en busca del rostro maternal, en busca de esa insaciada imagen arquetípica de la Madre, que es decisiva en la vida de todo hombre...¹⁴

¹³ Sobre la relevancia que tuvo Murguía en su época, véanse las opiniones de Vicente Risco, Ricardo Carballo Calero y Benito Varela Jácome en las respectivas obras ya citadas.

¹⁴ Juan Rof Carballo, "Rosalía, anima galaica" en *7 Ensayos sobre Rosalía*, Vigo: Ed. Galaxia, 1952;

Cuando la vida cotidiana entre madre e hija pudo realizarse, debió de tener este cambio una significación muy gratificante en la vida emocional de Rosalía. El breve, pero intenso conjunto de poemas que lleva como título *A mi madre*, gira en torno a una pérdida, es una elegía de quien sufre luto en el alma; y no duda en escribir estos versos aun cuando ya había tenido la experiencia del amor y de la maternidad:

...Mas cuando muere una madre,
único amor que hay aquí;
¡ay!, cuando una madre muere
debiera un hijo morir...¹⁵

El otro puntal afectivo para Rosalía fue sin duda su marido. Manuel Murguía fue para ella, además de su descubridor, su constante apoyo intelectual, el depositario de su amor, las cartas de que disponemos así lo demuestran: "...¿Cuándo nos veremos? Ya me parece que hace un año que no te he visto. -Adiós, querido de mi corazón, y haz cuanto sea posible porque esta separación no dure mucho. Un beso. Rosalía".¹⁶ No creo que Rosalía hubiera querido prescindir del amor de su marido, prefería "perdonar"; y también creo que anímicamente le era imprescindible ese soporte afectivo; lo cual no impedía que escribiera en el texto literario: "...porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud...".¹⁷ La denuncia sobre la condición femenina, en términos personales y colectivos, la expresó en su obra literaria, que, en mi opinión y más en este caso, tiene tanta credibilidad como la realidad misma. En una sociedad dominada por el hombre, ésta era una forma de burlar la censura, vieja técnica cervantina. Además, qué otra cosa podía hacer cuando su marido, el centro de sus afectos junto con sus hijos, afirmaba:

pp. 115-116 puntualiza al respecto el autor: "...Los médicos estudian lo que se llama "neurosis del abandono", cuyos protagonistas pueden haber conocido a sus padres pero lo que los caracteriza es que o han sido abandonados o "se han creído abandonados" por ellos, se han "sentido poco protegidos".

¹⁵ De Castro, *A mi madre, Obras Completas*, Tomo I, ed. Victoriano García Martí, Madrid: Ed. Aguilar, 1977; p. 245.

¹⁶ De Castro, *Epistolario de Rosalía, Obras Completas, op. cit.*; p. 1550: "...Adios: recibe todo mi corazón y perdóname cuánto te hago sufrir; tú eres el que tienes que perdonarme a mí y no yo a ti."; p. 1544:

"...y eso que a veces me haces rabiar, como sucede cuando te da por estar fuera de casa desde que amanece hasta que te vas a la cama, lo mismo que si en tu casa te mortificasen con cilicios. Entonces, lo confieso, me pongo triste en mi interior y hago reflexiones harto filosóficas respecto a las realidades de los maridos y a la inestabilidad de los sentimientos humanos. Pero a pesar de esto te quiero mucho y te perdono todo fácilmente, hasta que me digas que te gustan otras mujeres, lo cual es mucho hace..."; pp. 1548-1549.

Sobre este tema véanse también mi libro ya citado *Rosalía de Castro y la condición femenina, op. cit.*; pp. 14-20 y el ensayo *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes* en el libro del mismo título, *op. cit.*; pp. 137-141.

¹⁷ De Castro, *Lieders, Obras Completas, op. cit.*; p. 1524.

Por más que la comparación sea vulgar, siempre se dirá de la mujer que, como la violeta, tanto más escondida vive, tanto es mejor el perfume que exhala. La mujer debe ser sin hechos y sin biografía, pues siempre hay en ella algo a que no debe tocarse. Limitada su acción al círculo de la vida doméstica, todo lo santifica desde que entra en su hogar. Tiene en la tierra una misión de los cielos, y su felicidad debe consistir en llenarla sin vanagloria ni remordimientos. Trasládase toda entera a sus hijos, vive en su corazón, sin que sus penas sean otras que las que los hieren o con ellos se relacionan.¹⁸

A todas luces esta versión de lo que debía ser el comportamiento social de la mujer, tanto dentro como fuera del hogar, responde a la visión de la época; Murguía, hombre de su siglo, la hace suya. Quizá se pueda argumentar que precisamente por su amplio conocimiento, la calidad de sus obras y su fuerte presencia cultural en el medio gallego, este hombre debió de haberse liberado de esos patrones de época —ejemplos de esto: Feijoo, Stuart Mill, Engels, Bebel, Ibsen, Martínez Sierra, entre otros— pero lo cierto es que no fue así, y es del Patriarca este juicio incuestionable, arriba citado: "...La mujer debe ser sin hechos y sin biografía...". Leída esta frase con nuestra sensibilidad de recién estrenado siglo XXI resulta francamente retrógrada, e incluso podemos imaginar el efecto que estas palabras debieron de producir en algunas personas de aquella época como, por ejemplo, Emilia Pardo Bazán. Pero pienso que esta opinión con su previsible conducta no se alejaba de los patrones de su época:

...A mí me parece que Murguía, con toda su cultura, tendría que seguir las ventajosas reglas del juego que su sociedad deparaba al varón. Si no hubiera procedido así, esto habría constituido una ruptura del código masculino de la época. ...No es mi intención exonerar a Manuel Murguía de toda culpa, pero sí hacer ver que su comportamiento era como el de tantos otros maridos de aquella época; con la diferencia, claro está, que no todas las mujeres tenían la sensibilidad de Rosalía...¹⁹

Por otra parte, Manuel Murguía había puesto especial empeño en que la imagen de su mujer estuviera dentro de las normas de la época; la destrucción de las cartas de ella constituye una prueba bastante contundente, no importa la racionalización que él elabore sobre este hecho; se refiere a ellas: "...como cosas inútiles que a nadie importan" y más adelante afirma que en ellas se le

¹⁸ Murguía, "Rosalia Castro" en *Los precursores*, 5 ed., La Coruña, Ed. La voz de Galicia, 1976; pp.176-177.

¹⁹ Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, op. cit.; p. 19. A continuación incluimos los siguientes comentarios que inciden en el tema:

"...A mi entender, Manuel Murguía, al igual que José Martínez Viojo, reconocidos todos los otros méritos de ambos, también debieron de ser, a la luz de determinados hechos, unos hombres comunes, atados a normas y, en ocasiones, con un precario sentido de justicia social; y, desde luego, en algunos momentos no estuvieron a la altura de la mujer que tuvieron por esposa e hija, respectivamente"; p. 20.

presentó el corazón de quien las escribió: "tal como fue, tal cual nadie es capaz de presumir".²⁰ Las palabras citadas son más reveladoras por sí solas que cualquier otro comentario al respecto. Mauro Armiño, al señalar el carácter problemático y dubitativo de la fe de Rosalía, advierte: "...La religiosidad rosaliana es un tema clave, tan clave que Murguía manipuló la segunda edición de "En las orillas del Sar" colocando estratégicamente, como pórtico del libro y como cierre, dos breves poemas de carácter religioso...".²¹ Andrés Pociña, al referirse a las relaciones entre ambos, elogia el estímulo del marido en la carrera literaria de su mujer, pero también afirma: "...fue también el primero en manipularla, o al menos en manipular su obra literaria..."; como ejemplo de esto recuerda la reedición hecha por Murguía en 1909 de *En las orillas del Sar*, en la cual altera el orden y cierra el libro con un poema religioso de Rosalía; y menciona también el verso 80 del poema "Santa Escolástica", en el que cambia el verso: "¿Por qué, aunque haya Dios, vence el infierno?" —escrito así por Rosalía en la edición de 1884— por este otro: "¿Por qué, ya que hay Dios, vence el infierno?".²² Al referirse a este cambio, Mauro Armiño percibe la alteración del significado: "...La oración concesiva... se convierte en manos de Murguía en una conjuntiva de significado causal o consecutivo que dista mucho de expresar el latido dubitante del espíritu de la autora".²³ También Carmen Blanco, al estudiar la mitificación de Rosalía y su obra afirma: "...Murguía foi o conformador da figura literaria canónica de Rosalía e o creador do propio mito rosaliano potenciado e transmitido pola tradición galeguista...".²⁴

Sin duda Manuel Murguía, con la autoridad que le confería ser el consorte de Rosalía y el prestigio intelectual de que gozaba, debió de creer que era el llamado a transformar y consolidar, según su mejor criterio, la imagen y obra de Rosalía; y no dudo tampoco que, desde su punto de vista, esto lo llevase a cabo para engrandecer la figura de la Cantora del Sar. Esta actitud de autoridad protectora estaba muy acorde con sus principios y con los de la sociedad de su época. De alguna manera, durante el transcurso de sus vidas, el respeto a esas "pautas de la época" debió de proporcionarles a ambos una cierta seguridad social y, desde luego, personal: ella estaba dentro de unos patrones femeninos aceptados, porque la literatura era otra realidad; él mantenía la imagen

²⁰ Juan Naya Pérez, *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela: Publicaciones del Patronato Rosalía de Castro, 1953; p. 19. Véase también Matilde Albert Robatto, *Ibid.*; p. 16.

²¹ Mauro Armiño, Introducción a *En las orillas del Sar*, Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 1985; p. 76.

²² Andrés Pociña, "Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas", Conferencia, Universidad de Granada, 1989; pp. 68-69.

²³ Armiño, *op. cit.*; p. 79; véase también Matilde Albert Robatto, "Rosalía de Castro: entre la duda y la fe" en *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, *op. cit.*; pp. 94-97; 106-107.

²⁴ Carmen Blanco, "A Rosalía de Bouza" en *Mulleres e independencia*, Sada, A Coruña: Edición do Castro, 1995; p. 260.

tradicional de marido de acuerdo con las normas sociales, porque el desarrollo literario de su mujer —de cual fue mentor— era otra faceta que no debía interferir con la vida cotidiana en una sociedad conservadora; y así fue.

A todo esto habría que añadir para tener un cuadro más completo que, en términos generales y teniendo en cuenta los momentos de crisis y distanciamientos, la pareja mantuvo una relación amorosa, si se quiere muy "sui generis", pero como tantas otras de su época, que, pese a las diferencias, continuaban una relación neurótica en algunos casos, y en otros o bien auténtica o convencional, según fueran los ajustes pertinentes. Pensaba y pienso que la relación entre Murguía y Rosalía fue lo suficientemente sólida como para tolerar las crisis que ocurrieron en sus años de matrimonio. Al igual que toda relación humana duradera se desarrolló dentro de un clima de libertad y respeto. No me inclino a pensar que fuera ésta una unión de conveniencia o que se constituyera en un constante tormento para Rosalía, por supuesto que su situación amorosa no le proporcionó siempre ni la felicidad ni la seguridad afectiva que necesitaba, pero teniendo en cuenta su peculiar e irreversible condición de orfandad ese limitado amor era todo lo que tenía; sería injusto y pecaríamos de falta de comprensión e ignorancia si, esperaríamos un acto de rebelión heroica, porque ella tuvo que ser "heroica" desde que comenzó su andadura vital, y esto ya fue suficiente.²⁵ Si releemos el ensayo a ella dedicado en *Los precursores* y el prólogo de Murguía a *En las orillas del Sar*, notaremos una gran comprensión, respeto y admiración por la mujer y por la escritora:

...Quedaban para los que la amábamos aquellas otras explosiones de amor y de intensa pena que la abrumaban, el saber a qué grandes dolores se refería en sus versos... Porque si hubo ser sensible que al menor roce se sintiese herido; si hubo alguien que en los momentos de desgracia se irguiese altivo como héroe que antes de caer vencido intenta levantarse y luchar todavía, fue ella... Quien hablase a Rosalía, vería que era la mujer más benévola y sencilla, porque en su trato todo era bondad, piedad casi, para los defectos ajenos...

¿Qué se podía esperar de una mujer delicada de salud, sensible, que cada emoción la hería hondamente?... Poeta moderno, fruto del dolor de su tiempo, cuyas carnes herían con largas y penosas vibraciones las penas que la ahogaban y las que veía soportar, ni una sola de sus poesías dejó de ser la viva expresión de la emoción que la embargaba...²⁶

Entre Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán hubo "afinidades y contrastes", si se quiere, discrepancias. Ambas eran mujeres que conocían bien las exigencias que imponía el oficio de escribir, trabajaron con esfuerzo y entusiasmo —quizá con sacrificio a veces— su obra literaria. Se entregaron a su vocación de escritoras con una manera particular de hacerlo y con un estilo

²⁵ Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, op. cit.; pp. 17, 20, 24.

²⁶ Murguía, "Rosalía de Castro", op. cit.; pp. 557-558.

propio. Ahora bien, creo que las diferencias se debían a condiciones de carácter social y económico y, sobre todo, a la sensibilidad peculiar de cada una, que propiciaba y hasta determinaba una mirada interior propia hacia dentro y hacia el mundo exterior. La obra de estas dos mujeres extraordinarias nos muestra una particular cosmovisión y un acercamiento diferente hacia el "otro". Sin duda, el medio social al cual pertenecieron fue decisivo a la hora de adoptar un estilo de vida y unos compromisos sociales. En el ensayo *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes* apuntaba lo siguiente: "La vida de Rosalía estuvo marcada desde el comienzo por una profunda experiencia dolorosa; su peculiar sensibilidad la inclinaba a solidarizarse con el dolor ajeno, el de los suyos y, muy en particular, el de la mujer gallega...".²⁷ Ya Ramón Piñeiro, en un ensayo pionero, se había percatado de esta solidaridad con su pueblo en la poeta de la *saudade*:

Rosalía ten sido, ninguén poderá negarlló, unha das máis outas e puras voces que espresan o sentimento da door, tanto da door absoluta, filosófica, entendida como interpretación da vida, como da door do pobo galego: dos segadores, dos emigrantes, das viudas dos vivos e mortos, da soidade da terra...²⁸

Por su parte, la Condesa de Pardo Bazán gozó de los privilegios y comodidades de pertenecer a una clase social aristocrática, de ser parte de una familia bien integrada y de tener un padre culto y liberal, que le decía: "Mira, hija mía, los hombres somos unos egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos".²⁹ Emilia recordará siempre con especial cariño a su "querido padre"; en el ensayo "Stuart Mill" dice que la lectura de *La esclavitud femenina* le evocó tempranas conversaciones con su padre: "...Mi inolvidable padre..., profesó siempre en estas cuestiones un criterio muy análogo al de Stuart Mill, y al leer las páginas de 'La esclavitud femenina', a veces me hieren con dolorosa alegría reminiscencias de razonamientos oídos en la primera juventud, que se trocaron en diálogos cuando comenzó para mí la madurez del juicio...".³⁰ Desde mi punto de vista, esta seguridad que le transmitió su padre, estos *diálogos* tan progresistas para su época debieron de ser fundamentales en su desarrollo psíquico; no era común tener un padre con unas ideas tan adelantadas en aquel momento. Fue afortunada Emilia y supo aprovechar bien las ventajas de que gozaba; el entorno familiar, libertad en la distribución tiempo y la comodidad económica fueron factores que puso al servicio de su vocación. Leyó, estudió, escribió y tuvo maestros como

²⁷ Albert Robatto, *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, op. cit.; p. 152.

²⁸ Piñeiro, op. cit.; p.103.

²⁹ Carmen Bravo Villasante, op. cit.; pp.16-17.

³⁰ Emilia Pardo Bazán, "Stuart Mill" en *La mujer española*, ed. Leda Schiavo, Madrid: Editora Nacional, 1976; pp. 129-130.

Francisco Giner de los Ríos, quien fue de gran ayuda para completar su formación. La diversidad y calidad de su obra ponen de manifiesto un trabajo constante.

No pienso en menosprecio, indiferencia, rivalidad, por parte de Emilia Pardo Bazán hacia la obra de su paisana Rosalía de Castro; más bien lo veo como una "limitación" de aquélla al acercarse a la realidad gallega, al momento histórico, desde la perspectiva de una reivindicación y de un *resurgimiento*. Por su parte, Rosalía creyó y luchó por ese *renacimiento*, lo cual no le impidió conocer la obra de George Sand, Byron, entre otros; pero se identificó con el pensamiento y praxis del *renacimiento* gallego, aunque sin perder su vuelo universal; creo que si hay un libro poético en el siglo XIX que se adelante en el planteamiento moderno de temas y enfoques existenciales ése es *En las orillas del Sar*. Si hay una voz social en favor de la mujer, esa fue la denuncia rosaliana; su feminismo tuvo una cobertura literaria, cierto, pero el hecho es que su posición en esos textos fue vertical y valiente. Pese a las "divergencias" —que Rosalía tuvo que percibir— en lo que se refiere a preferencias políticas, sociales, estéticas, estilos de vida tan diferentes, le dedicó un poema a su paisana: "En el abanico de Emilia Pardo Bazán", a modo de homenaje; es generosa y no escatima el elogio: "ben merecés reinar como reinades, / manífica, absoluta, soberana"; además vincula a la escritora con su país gallego y, a juzgar por el verso, parece que conocía su obra: "nobre cantora das gallegas praias". El poema en sí merece un estudio aparte, precisamente para conocer mejor las relaciones entre ambas; Rosalía era noble por naturaleza y aquí demostró una vez más su espíritu magnánimo, alejado de toda competencia y siempre dispuesto a reconocer no sólo el dolor de su pueblo, sino también a celebrar el éxito del otro, virtud esta que no se prodiga con frecuencia.³¹

Doña Emilia mantiene una perspectiva universalista; no diría que no le interesaba su país y su gente, su obra narrativa es la mejor prueba: los cuentos y las novelas se sitúan en Galicia y se narran las costumbres y tradiciones, formas de vida de la sociedad gallega: *La tribuna*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza*, *El cisne de Vilamorta*, etc. La pertenencia a una tierra y la identificación con su gente resulta evidente:

A mí me ha tocado en suerte el país gallego, digno de mejor pincel por su romántica hermosura, sus variados aspectos, sus tradiciones y costumbres pintorescas, sus razas antiquísimas...³²

...En mi país la mujer ara, cava, poda, siega, riega, hace leña, arrastra tierra y piedra; ¡y hasta la rompe para formar la caja de las carretas!; facna durísima, que aflije ver

³¹ De Castro, *En el abanico de Emilia Pardo Bazán, Obras Completas, op. cit.*; p.752.

³² Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos, Obras Completas, op. cit.*; T. III, Ed. Harry L. Kirby, Madrid: Ed. Aguilar, 1947; p. 727.

confiada a las mujeres. También recoge, bate y blanquea el lino, desgrana el maíz y pisa el "tojo"; lo que no hace es "majar", trabajo reservado al varón...³³

La voz femenina adquiere una gran fuerza en los excelentes y enérgicos ensayos de *La mujer española*, en ellos el estamento femenino aparece retratado en toda su diversidad. Su feminismo fue combativo y, como en su caso gozaba de prestigio literario, clase social y fortuna, no creo que le molestaran demasiado las flechas que contra ella lanzaban sus enemigos, tanto en este tema como en el literario. La crítica feminista y marxista ha cuestionado el feminismo "burgués" de Pardo Bazán; pero en la España de entonces fue pionera en favor de la causa, junto con Concepción Arenal y Rosalía de Castro, como ya señalé al principio de este trabajo. Ciertamente que partía de unos postulados burgueses, pero esto es tan válido para ella como para Concepción Arenal y Rosalía de Castro; burguesas fueron también, aunque rebeldes con su sociedad, las sufragistas inglesas y las mujeres de Seneca Falls. Un poco más tarde llegaría Alexandra Kolontay con otra visión de la lucha por la causa feminista, quien precisamente recibió duras críticas de su propio partido, pero esto no pareció detenerla en su misión en favor de los derechos de la mujer trabajadora dentro del mismo partido comunista. Creo, como he apuntado con anterioridad en este ensayo, que se entiende mejor una misión o una obra literaria en este caso, si se inserta en su medio histórico-social; lo cual no impide hacer otros acercamientos, pero siempre reconociendo los pasos que ya dieron otras y otros.

He releído el famoso ensayo *La poesía regional gallega* y, si bien tengo mis reservas en cuanto a ciertas opiniones allí expresadas por la autora, me voy a circunscribir a las partes en las que se hace referencia a Rosalía. El texto comienza con unas palabras de admiración hacia la escritora y su obra: "...en vida de Rosalía nadie desconoció sus méritos...".³⁴ Se resiste a llamarle "poetisa": "...sino poeta verdadero...". Al parecer la connotación minusvalorativa de esta palabra data de tiempo atrás; aún hoy día en los círculos de mujeres que cultivan este género, se prefiere el término de "la poeta", todo parece indicar que "poetisa" ha tenido una carga semántica negativa por más que sea una forma gramaticalmente correcta. ¿por qué esta carga semántica negativa?, ¿quizá porque alude al género femenino para muchos varones no apto para llevar a cabo labores intelectuales? Recordemos muy al punto la *Carta a Eduarda*, de Rosalía.³⁵ Carmen Blanco observa las connotaciones peyorativas de "poetisa", como consecuencia de un menosprecio por las creaciones literarias

³³ Pardo Bazán, "La exposición de trabajos de la mujer" en *La mujer española*, op. cit.; p.165. Es este un ensayo muy bien documentado sobre los trabajos que realizaba la mujer española en aquella época; pp. 163-172.

³⁴ Pardo Bazán, *La poesía regional gallega*, *Obras Completas*, T. III, op. cit.; p. 671.

³⁵ De Castro, *Las literatas*, *Carta a Eduarda*, *Obras Completas*, op. cit.; pp. 1526-1531; Susan Kirkpatrick reconoce la importancia del "feminismo" en la obra de Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán en *Las románticas*, trad. Amaia Bárcena, Madrid: Ediciones Cátedra; pp. 274-276.

femeninas, y señala que Emilia Pardo Bazán coloca a Rosalía en la literatura mayor al llamarla "poeta verdadero": "...aínda que para iso teña que masculinizala, de acordo coas estruturas patriarcais da linguaxe. Mais coa denominación de 'poeta' consegue equiparala aos creadores masculinos, diferenciándoa, ao mesmo tempo, das escritoras que se amoldan ao rol femenino tradicional...".³⁶

Doña Emilia valora la obra poética de Rosalía como el mejor exponente de la poesía regional gallega. A su juicio *Cantares Gallegos* es superior a *Follas Novas*;

...es el libro de los "Cantares" lo mejor que Rosalía ha producido y lo más sincero de la poesía gallega; lo que más copia la fisonomía tradicional y pintoresca de nuestro país;... La lengua alcanza en él lo que considero límite extremo de su perfección actual, y aparece dulce, palpitante, cariñosa, de cera para la rima,... El metro, en los "Cantares", está manejado con soltura y vigor; y tanto en esto como en lo que se refiere al elemento léxico, podrán las innovaciones de "Follas Novas" revelar más ciencia, pero no mayor tino...

Cuando Rosalía habla por cuenta propia, como sucede en la mayor parte de los poemitas de "Follas Novas", pidiendo al dialecto solamente la envoltura de su sentir, es sin duda un poeta digno de estima, pero que repite quejas muy prodigadas en la enfermiza poesía lírica de medio siglo acá; cuando nos cautiva es al objetivar su inspiración, al impregnarse del sentimiento del pueblo, al reproducirlo con sin igual donaire, al aceptar el carácter verdadero de este renacimiento regionalista...³⁷

Por mi parte difiero del criterio de Pardo Bazán pues creo que *Cantares Gallegos* y *Follas Novas* son dos libros muy diferentes y cada uno representa una etapa dentro de la evolución poética rosaliana; *Follas Novas* tiene una gran variación temática, dominio de las formas y hasta diría que un alcance regional sí, pero también más universal; la propia autora lo dice en el prólogo a este libro:

Por outra parte, Galicia era nos "Cantares" o obxecto, a alma enteira, mentras que neste meu libro de hoxe, ás veces, tan soio a ocasión, anque sempre o fondo do cuadro... Tanto é así, que neste meu novo libro preferín, ás composicións que pudesen decirse personales, aquelas outras que, con máis ou menos acerto, espresan as tribulacións dos que, uns tras outros, e de distintos modos, vin durante largo tempo sufrir ó meu arredore. E ¡sófrefe tanto nesta querida terra gallega!...³⁸

Pienso que Emilia Pardo Bazán juzga ambos libros desde una perspectiva regionalista y *Follas Novas* no siempre encaja en ese marco porque su autora perseguía otro propósito. Ahora bien, esta apreciación creo que está vinculada con la diferencia de sensibilidades entre ambas escritoras; es más ¿sería sencillo

³⁶ Blanco, *Literatura galega da muller*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991; p. 33.

³⁷ Pardo Bazán, *La poesía regional gallega*, *Obras Completas*, op. cit., T.III; p. 682.

³⁸ De Castro, *Dúas palabras da autora*, *Follas Novas*, *Poesías*, op. cit.; p. 161.

para la narradora empatizar con un lenguaje poético más complejo y abarcador? Porque la relación que establece entre *Follas Novas* y la *enfermiza poesía lírica de medio siglo acá* no me parece adecuada. Tanto *Follas Novas* como *En las orillas del Sar* superan el patrón lírico decimonónico; además, la poesía de éste último responde a una sensibilidad moderna, que supera las directrices de una determinada escuela y se instala dentro de una poética de mayor alcance universal y experimental.

No obstante estas objeciones, el ensayo *La poesía regional gallega* fue el primer trabajo sobre este tema, así lo constata José Luis Varela.³⁹ Lo que demuestra interés por parte de la autora, independiente de que se esté o no de acuerdo con los planteamientos allí expresados. Manuel Murguía, por motivos personales y literarios, —y es lógico que así fuera— reaccionó a este ensayo: "...la obra de Rosalía no fue apreciada ni en su importancia absoluta, ni en la relativa a su tiempo y país".⁴⁰ Sus palabras pueden sonar firmes y hasta severas, pero en este caso conviene recordar la función que tuvo en el *renacimiento* gallego y su compromiso con la defensa de la cultura. Doña Emilia no formó parte de este movimiento literario ni escribió en gallego, de lo cual tampoco se deduce que no le interesara Galicia, sus obras demuestran los vínculos con su tierra. Por otro lado —y esto es ya una opinión muy personal— no creo que para Murguía, la Condesa se ajustara a la imagen de la mujer como "la violeta... sin hechos y sin biografía..." (cita 18). No obstante, entiendo el tono crítico de éste por razones literarias y por motivos de naturaleza afectiva; comparto algunas objeciones pues es extraño el olvido de *En las orillas del Sar*. La enemistad o el distanciamiento entre ambos lo hubo, pero no fue sólo por este discurso. Nelly Clemessy denuncia: "la violenta hostilidad de un Murguía" hacia Emilia Pardo Bazán debido a las diferencias de opinión en torno al regionalismo gallego.⁴¹ Benito Varela también confirma la enemistad entre Murguía y Pardo Bazán, a juzgar por la crítica en *Cuentas ajustadas, medio cobradas*. Este inteligente estudio de Varela Jácome aclara algunos aspectos de las "relaciones literarias" de estas tres grandes figuras y obliga a reflexionar en los silencios de Doña Emilia sobre la obra de Rosalía:

Pardo Bazán es un poco responsable de esta localización de la poesía rosaliana. La autora de "La madre naturaleza" hacía crítica literaria en los principales diarios de la Corte; tuvo publicaciones propias, como la "Revista de Galicia" y el "Nuevo Teatro Crítico"; se encargaba de darle incienso a Tolstoi, a Zola, a Verdaguer, pero no hizo la apología entusiasta que Rosalía merecía.⁴²

³⁹ José Luis Varela, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid: Ed. Gredos; p. 71.

⁴⁰ Murguía, "Cuentas ajustadas, medio cobradas", *La voz de Galicia*, 20 de octubre- 27 de diciembre.

⁴¹ Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, V. II, Irene Gamba, trad, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981; p. 544.

⁴² Varela Jácome, "Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. VI; p. 411; véase también Ricardo Carballo Calero, "Murguía contra Valera" en *Libros e autores*

Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán y Manuel Murguía realizaron su vocación como escritores. Gracias a su labor de estudio y creación, las generaciones posteriores entendimos mejor el proceso socio-cultural gallego. Las divergencias que hemos encontrado entre ellos son parte de la evolución de un conocimiento dinámico, que se inscribe entre la permanencia y el cambio.

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, W. Theodor, *Notas sobre literatura*, Traducción de Manuel Sacristán, Barcelona: Ed. Ariel, 1962.
- Albert Robatto, Matilde, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Madrid: Ed. Partenón, 1981.
- , *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, Sada, A. Coruña: Edicións do Castro, 1995.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, 3 ed. Trad. de Toni Vicens, Barcelona: Tusquets Editores, 1982.
- Blanco, Carmen, *Literatura galega da muller*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.
- , *Mulleres e independencia*, Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 1995. Bouza Brey, Fermín, "Los Cantares Gallegos o Rosalía y los suyos entre 1860 y 1863", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1963, T. XVIII, fascículo LVI.
- Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Ed. Magisterio Español, S.A., 1973.
- Carballo Calero, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea*, 2 ed., Vigo: Ed. Galaxia, 1975.
- , *Libros e autores galegos*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Real Academia Gallega, 1979.
- Clemessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, 2 vols., traducción de Irene Gamba, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- De Castro, Rosalía, *Obras Completas*, Recopilación y estudio bibliográfico de Victoriano García Martí, Madrid: Ed. Aguilar, 1972.

galegos, La coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Real Academia Gallega, 1979; p.165; Catherine Davies, *Rosalía de Castro no seu tempo*, trads. Ernesto-Xosé González Seoane et al., Vigo: Editorial Galaxia, 1987; pp. 325-327.

- _____, *Obras Completas*, T.I, Recopilación e introducción de Victoriano García Martí, Edición aumentada, Madrid, Ed. Aguilar, 1977.
- _____, *Poesía*, Santiago de Compostela: Ed. Patronato Rosalía de Castro, 1973.
- _____, *En las orillas del Sar*, Edición e introducción de Mauro Armiño, Barcelona: Ed. Plaza & Janés, 1985.
- Davies, Catherine, *Rosalía de Castro no seu tempo*, traducción de Ernesto-Xosé González Seoane, Ana Isabel Boullón Agrelo, Ramón Mariño Paz, Fernando R. Tato Plaza, Vigo: Editorial Galaxia, 1987.
- Kirkpatrick, Susan, *Las románticas*, traducción de Amaia Bárcena, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Lafollete Miller, Martha, "Mythical Conceptualization of Galicia" en *Actas do Segundo Congreso de Estudos Galegos*, edición de Antonio Carreño, Vigo: Ed. Galaxia, 1991.
- López, Aurora y Andrés Pociña, *Rosalía de Castro, documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990)*, 2 vols., La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1991.
- M. Murguía, Manuel, "Cuentas ajustadas medio cobradas", *La voz de Galicia*, 20 de octubre-27 de diciembre, La Coruña, 1896.
- _____, *Los precursores*, 5 ed., facsímil de 1885, La Coruña: Ed. La voz de Galicia, 1976.
- Naya Pérez, Juan, *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela: Publicaciones del Patronato Rosalía de Castro, 1953.
- Pardo Bazán, Emilia, *Obras Completas*, T. III, Introducción estudio y selección de Harry L. Kirby, Madrid: Ed. Aguilar, 1947.
- _____, *La mujer española*, Ed. de Leda Schiavo, Madrid: Editora Nacional, 1976.
- Piñeiro, Ramón, "A saudade en Rosalía" en *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo: Ed. Galaxia, 1952.
- Pociña, Andrés, *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Conferencia, Universidad de Granada, 1989.
- Poullain, Claude Henri, *Rosalía de Castro e a súa obra literaria*, traducción de Margarita Neira López y Blanca-Ana Roig Rechou, Vigo: Ed. Galaxia, 1989.
- Risco, Vicente, *Obras Completas*, T. IV, Vigo: Ed. Galaxia, Xunta de Galicia, 1994.
- Rof Carballo, Juan, "Rosalía, anima galaica" en *7 Ensayos sobre Rosalía*, Vigo: Ed. Galaxia, 1952.
- Varela Jácome, Benito, *Historia de la literatura gallega*, Santiago de Compostela: Porto y Cía Editores, 1951.
- _____, "Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. VI, 1951.
- Varela, José Luis, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid: Ed. Gredos, 1958.

SYNGE'S *RIDERS TO THE SEA* TRANSLATED BY JUAN RAMÓN AND ZENOBIA JIMÉNEZ

The Nobel Prize-winning Spanish poet Juan Ramón Jiménez finished his life teaching at the University of Puerto Rico during the Franco regime thanks primarily to his half-Puerto Rican, half-Catalonian wife Zenobia Camprubi Aymar. He willed his personal library and many unpublished papers to that institution. Among them is an annotated copy of John Millington Synge's *Riders to the Sea* (Boston, John W. Luce, 1911), which has not previously been studied in detail.

The most specific published information is within an article by Fernando Ibarra, "Juan Ramón Jiménez e Irlanda," *Romance Notes*, 17.3 (Spring 1977), 241-46. From interviews published by Juan Guerrero Ruiz in his book *Juan Ramón de viva voz* (Madrid, Insula, 1961; p. 38), we know that Jiménez planned to translate Synge as early as September 15, 1915, and in fact obtained exclusive rights to do so. However, this did not happen until his marriage to the totally bilingual Zenobia on March 16, 1916. Prior to meeting her, he had concentrated on translation of French. Zenobia truly deserved the joint byline when the Spanish translation was published in 1920 (Madrid, *El Jirasol y la Espada*), as closer examination of the evidence will prove.

Shortly thereafter, in spring 1921, the first performance of the play took place at the Ritz Theater of Madrid, directed by Rivas Cherif, and the playwright Federico García Lorca was in the audience. A significant body of scholarship and criticism does exist comparing García Lorca's play *Bodas de sangre* with Synge's *Riders to the Sea*—the atavistic forces of Nature, the fatalism of the main characters, water as the prominent symbol, dignity and relief at the end.¹ But the crucial role of the Jiménez translation in opening this rich vein of inspiration is never mentioned.

The working methods of Juan Ramón and Zenobia as translators can be mapped accurately through the materials preserved in Puerto Rico. Juan Ramón marked with an x in pencil the words in the English text which he did not understand and could not find in English-Spanish dictionaries, inevitably Irish Gaelic words such as *poteen* (p. 30, homemade moonshine liquor), *curagh* (p. 39, hide-covered round boat of ancient origin), *Samhain* (p. 42, pagan Celtic

¹ Jean J. Smoot, *A Comparison of Plays by John Millington Synge and Federico García Lorca: The Poets and Time*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978, summarizes more than twenty discussions, beginning with Patrick O. Dudgeon, "Lo universal en la poesía popular europea: J. M. Synge y Federico García Lorca," *Cursos y Conferencias*, 15 (1939), 765-91. See also John D. Ayala, "Similarities between J.M. Synge's *Rider to the Sea* and F.G. Lorca's *Blood Wedding*," *CLA Journal*, 28.3 (March 1985), 314-25.

autumn festival). He also placed ink in the margins of passages he particularly liked, such as the mother's speech at the very end as she faces life having lost her last son to the sea. Zenobia produced a straight-forward, nearly literal Spanish interlinear translation, and then her husband rewrote it in his own poetic manner, with particular attention to rhythm. The scholar who has studied Juan Ramón Jiménez's contact with literature in English most, Howard T. Young, cites this letter from Zenobia: "Mr. Yeats is correct in supposing that I will myself translate the works and these will be revised by my husband as has been the case with my translations of Sir Rabindranath Tagore's works."² Juan Ramón's contribution was by no means negligible. Rhythm is a salient aspect of Synge's poetic prose. Uwe Stork has devoted an entire book to the subject, *Der sprachliche Rythmus in den Bühnerstücken J.M. Synge's* (Salzburg, U Salzburg, 1980). Lorna Reynolds deems Synge's rhythm chiefly "trochaic," rather than the typical iambic speech rhythm of English, in her article "The Rhythms of Synge's Dramatic Prose," *Yeats Studies*, 2 (1972), 52-65. Later this particularly noteworthy achievement of Juan Ramón will be examined more closely.

Even after publication of his own creative work, Juan Ramón never stopped revising it. So, too, in this translation, he has sometimes changed his mind. *Samhain* was originally translated "noviembre," but later he wrote "Los Santos," meaning All Saints' Day or Halloween, in the margin, and instead of "oraciones" he preferred "plegarias," making it more obvious that prayer is referred to (p. 53). At the beginning of his literary career, he had rejected his Jesuit education, but in the last decades of his life, he devoted poems to God and became increasingly mystical, as in *Dios deseado y deseante* (Madrid, Aguilar, 1964). As time went by, the beliefs of the Irish Aran Islands must have seemed less pagan to him. Synge, a Protestant, merely wanted to represent the beliefs of the islanders, which he probably perceived as a mixture of Catholic and pagan. Other changes are the addition of personal pronouns that intensify: "¡Todos se *me* fueron ya!" ("They're all gone *from me* now!" p. 52) and "¡esto se ha acabado!" ("This has ended *completely!*" p. 56); or the change from the preposition *en* to the more comprehensive *por*: "queden vivos *por* el mundo." ("left living *throughout* the world," p. 57). At the end of the translation appears this very modest note: "Si el lector atento cree que algo puede ser mejorado en esta traducción —el menor detalle; ninguna falta es pequeña— le agradeceremos mucho que nos haga saber franca y honradamente —como siempre debe hacerlo la crítica." This is precisely what this presentation aims to do.

The first obvious item of comment must be the title of the translation, *Jinetes hacia el mar*. Why was the sea not made feminine, as is usual in

² *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley, and Yeats*, Madison, U of Wisconsin, 1980; p. 112. June 13, 1918, Archivo Histórico Madrid, Caja 4. 10/50.

Spanish poetry? Perhaps the sea was being depicted as an impersonal force, to enlarge its Symbolic possibilities and its changeable nature. The most obvious preposition to render *Riders to the Sea* is *a* ("to"), not *hacia* ("towards"). *Hacia* does not preserve the ambiguity of the meaning in English –people whose lives are lived in rhythm *with* the sea, their livelihood, as well as people irresistibly attracted *to* the sea, despite its history of destruction to their families. Significantly enough, the first section of *Diario de un poeta recién casado* (1916) has the subtitle "Hacia el mar." Juan Ramón was undertaking an ocean voyage for the first time to the New World, in order to marry Zenobia in New York, in the presence of her American relatives. This was his first attempt at free verse, and according to Young, universally recognized as the first book of symbolic poetry in modern Spanish literature.³ The fourth section of the *Diario* contains even more powerful images documenting the return journey to Spain. The editor A. Sánchez Barbudo calls the following passage from "Mar de vuelta," CLXVIII, lines 15-21, "un temor metafísico": "...De repente, te vuelves/ parado, vacilante,/ borracho colosal y, grana,/ me miras, con encono/ y desconocimiento/ y me asustas gritándome en mi cara/ hasta dejarme sordo, mudo y ciego..."⁴ An earlier editor, Ricardo Gullón, interprets it in more personal terms as "ritmos del amor y el mar," considering the *Diario* Juan Ramón Jiménez's best, most innovative work.⁵ But on the very next day Juan Ramón sees the sea as feminine, CLXXVI, "DÍA ENTRE LAS AZORES: ¡ADIÓS!: "Así 'Las Musas aclamando al Genio mensajero de luz' de Pubis de Chavannes, femeninas olas blancas de una mar ideal." (p. 211). Michael Predmore has located a mural of this title in the Boston Public Library from Zenobia's diary entry for March 11, 1916 (Madrid, Alianza, 1991). Having been trained as a painter himself, he frequently sees the world through the eyes of twentieth century painters.⁶ Both masculine and feminine aspects seem combined four days from the first passage quoted, June 18, CLXXXV, "VIDA": "Tu nombre hoy, mar, es vida.[...] ¡mar vivo, vivo, vivo, todo vivo y vivo solo,/ tan solo y para siempre vivo, mar!" (lines 1-9). Synge's *Riders to the Sea* may have added conceptualizations to the *Diario*, and the personal experience embodied therein no doubt influenced the translation of Synge which Juan Ramón later completed with his wife Zenobia.

The most unusual achievement of the translation is its capturing of the syntax in Anglo-Irish speech. Synge wanted his own language to reflect the original Irish spoken by the Aran Islanders. For some time Synge was criticized for artificiality in his diction, for instance by St. John Irvine, who accused

³ *Ibid.*; p. 218.

⁴ Madrid, Visor, 1995; p. 203.

⁵ Madrid, Taurus, 1982; p. 9.

⁶ Further examples in Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1974. Predmore (ed.), *Diario*, Madrid, Cátedra, 1998; p. 240.

him of being "a faker of peasant speech" in *Some Impressions of My Elders* (p. 201). But many years later Synge was vindicated by Declan Kiberd when the latter published letters in Irish Gaelic that had been sent to Synge and then incorporated almost word for word into his plays. An obvious example is the final speech of the mother Maurya, so admired by Jiménez: "No man at all can be living forever, and we must be satisfied," taken from "caithfidh muid a bheith sásta, mar nac féidir le aon nduine a bheith beo go deo." ("We must be satisfied, for no man at all can be living forever.")⁷

Students of the Celtic languages are familiar with emphatic constructions achieved by placing a word at the front of the sentence with a relative clause, whereas English would resort to intonation, italics, or additional intensifying words. For instance Micheál Ó Siadhail, in the best known textbook of modern Irish, gives the following illustration: "Tá an fear ag caint le Cáit anois." ("It is the man who is talking to Cáit/Kate now.")⁸ In *Riders to the Sea*, Cathleen asks her sister: "What is it you have?" (p. 18), and this is translated literally into Spanish by the Jiménez couple as, "¿Qué es lo que traes?" (p. 13). Another sentence in this construction which would not be standard English speech is Nora's telling Cathleen about the clothes washed up on shore further North: "We're to find out if it's Michael's they are." (*Ibid.*). In Spanish this reads, "Hemos de averiguar si es que son de Michael." (p. 14). When the fatal news inevitably arrives, Maurya consoles herself with a proper burial, "it's a deep grave we'll make him." (p. 23), and the more flexible Spanish syntax allows an equivalent word order: "va a ser un hoyo hondo el que le hagamos." (p. 21).

The avoidance of the verb "to have" in the traditional Celtic languages by means of the construction "to be" plus the preposition "with" is illustrated by Ó Siadhail's sentence, "Is le Cáit an teach seo." (p. 107, "Is with Cáit/ Kate the house," meaning "Cáit owns the house."). Maurya mourns when all her breadwinners have been lost at sea, "What way will I live and the girls with me?" (p. 25), meaning, "How will I survive, since I have two girls to support?" The Spanish follows the Anglo-Irish, "¿Cómo viviré yo, y ellas conmigo?" (p. 25). Describing the vision of her dead son on a gray horse, Maurya says: "And there was Michael upon it—with fine clothes on him, and new shoes on his feet." (p. 37). The Spanish mirrors this construction: "Y Michael iba montado en ella, con sus buenas ropas encima y sus zapatos nuevos en los pies." (p. 45).

The Irish narrative style of joining clauses with "and" plus the present participle instead of periodic subordination with a specific conjunction "when," "while," is illustrated by Ó Siadhail's "Bhí an bosca ansin is mé ag tíocht

⁷ "J.M. Synge: 'A Faker of Peasant Speech'?" *Review of English Studies*, 30.117 (February 1979), 61; reprinted in *Synge and the Irish Language*, London, MacMillan, 1993. Irvine, London, 1922.

⁸ *Learning Irish*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1996; p. 199.

abhaile." (p. 207, "The box was there and I was coming home."). This is seen in *Riders to the Sea* when Cathleen asks her mother, "Why wouldn't you give him your blessing and he looking round the door?" (p. 26), meaning "when he looked round the door." The Spanish says likewise, "¿Y él volviéndose a mirarte!" (p. 27). At one point, however, the Jiménez translators have misunderstood the causal connection. When Cathleen comments: "It's a long time we'll be, and the two of us crying." (p. 20), she means, "We'll take a long time, because we'll be crying while we do it." But the Spanish puts the crying after the task: "y, luego, los dos llorando." (p. 16).

Creating the perfect tense by means of a periphrastic construction consisting of the preposition "after" plus the verbal noun, instead of the regular conjugation, is even more frequent in modern Welsh than in Irish today.⁹ This is parodied in "stage Irish," and it certainly occurs over and over in Synge. Nora says of the clothes washed up: "The young priest is after bringing them." (p. 18). This time the construction cannot be translated literally into Spanish, but the translators prove they have understood correctly when they write in perfect tense, "Lo ha traído el curita." (p. 14). Helen Casey attributed this unnatural word order and high frequency of present participles in Synge's characters to a "dramatizing instinct of the race,"¹⁰ but a sheerly structural explanation can be objectively shown.

"Curita" could mean "young priest" or "little priest," the second implying that the priest is ineffectual, resented, thinking only of the "bandaid" approach. This ambiguity in the Spanish translation fits a line underlined by Juan Ramón in Edward J. O'Brien's introduction: "the latent power of suggestion is almost unlimited." (p. x). Critics have hotly debated the religious attitudes the play embodies, and Synge's religious attitudes in general. In the original the priest assures Maurya that God would not leave her without sons (p. 37), and he is proven wrong, but the Spanish translation "hijo" (p. 45) does not designate the sex of the children necessarily, so in Spanish the priest is not proven wrong—she still has her daughters.

Nevertheless, the semantic level was more troublesome to the translators than the seemingly more obscure syntactical patterns. The non-literal translation of nouns into Spanish can usually be explained as an attempt to find a cultural equivalent, in order to avoid a long circumlocution or a footnote that cannot be read by a theater audience. The Dutch word "hooker" was x'ed by Juan Ramón. It is a double-sailed fishing boat used only in Ireland and drawn by Jack B. Yeats in the copy of Synge's *The Aran Islands* (Boston: John W. Luce, 1911; p. 51) owned by Jiménez, now at the University of Puerto Rico. In Spanish the word "falucho" (p. 19) has been used, a single triangular-sailed,

⁹ J. Morris Jones, *A Welsh Grammar: Historical and Comparative*, Oxford Clarendon, 1931, rpt. 1970; pp. 140, 213.iii (2).

¹⁰ "Synge's Use of the Anglo-Irish Idiom," *English Journal*, 127 (November 1938), 774.

smaller Mediterranean fishing boat, mentioned in *Platero y yo* (1917; Madrid, Espasa-Calpe, 3rd ed. 1991; p. 194). Its motion is more precarious than that of a hooker, and so it is described in the Spanish translation. Nora says flatly, but ominously, "the hooker's tacking from the East." (p. 22). Somersaults are added: "¡El falucho viene portevante, dando unos tumbazos!" (p. 19). "Poteen" (p. 30) is rendered "aguaardiente" (p. 33), very close to the etymology of one of the best known Irish words borrowed into English, "whiskey," from *uisce bé* ("water of life"). Juan Ramón must have understood the uniquely Celtic "curagh," since he penciled beside its description in his copy of *The Aran Islands*, "rude canvas canoe." (p. 32). The Spanish word used in *Jinetes hacia el mar* is "lancha," a word for boats that are usually bigger. The peat fuel still cut out of the sod in Ireland has been changed from "turf" to "cisco" ("coal," p. 18), whereas the exact word in Spanish would be "turba." The Irish idiomatic expression for the black cormorant bird, *cailleach dhub*, "blackhag" (p. 32), is translated literally into Spanish as "bruja negra" (p. 37), where it is even more suggestive.

There is just one serious cross-cultural misunderstanding in the translation, already noted by Jean Andrews in her Nottingham doctoral dissertation.¹¹ The popular proper name for Saint Bridget in Irish, "Bride," has been understood in Spanish to be "la novia" (p. 42), so her vision of a dead man holding a child is even more cruel. Nevertheless, this mistake proved richly suggestive to García Lorca for his tragic bride in *Bodas de sangre*.

That Spanish language and culture are prone to more exaggeration than the English of the British Isles, is itself an understatement. In Synge this litotes is the outward manifestation of underlying tragic stoicism. Countless passages in the Spanish translation go beyond the original English. Most obvious is the use of exclamation points not in Synge's published text, implying a different delivery for the actor. There are rhetorical repetitions not in the original, such as "flotando y flotando hasta el norte, tan lejos," (p. 37) for "floating that way to the far north." (p. 32). Traditional *o* assonance has been substituted for traditional English and Irish alliteration in *f*, and the greater length of the phrase in Spanish dramatizes the meaning even better. "Herself does be saying prayers half through the night," (p. 19) becomes prolonged until dawn in Spanish: "ella se lleva rezando hasta la madrugada." (p. 15). "Six fine men" (p. 38) become heroically "seis hombres que daba Gloria verlos" ("six men it gave glory to see," p. 46). "A track to the door" (p. 39) becomes a rivulet, "un requero hasta la puerta" (p. 48), emphasizing the theme of the play. In the Spanish translation, we frequently feel ourselves in a world of Golden Age tragedy. When Maurya says: "What more can we want than that?" (p. 45), she has reconciled herself to a clean burial for her son. But the Spanish, "¿Qué más vamos a pedir?" (p. 57) shows an exasperation that there may be still more unhappiness

¹¹ *Spanish Reaction to the Anglo-Irish Literary Revival*, Lampeter, UK, Edwin Mellen, 1991; p.74.

in store. Synge wanted the keeners to kneel at the front of the stage, so that the grief is represented by visual symbolism in a quiet way (p. 39). The stage instructions in Spanish have the keeners kneeling "al fondo" (p. 48), at the back, and the verbal lines must carry emotion. The language Synge imagined was the opposite. Juan Ramón underlined the passage in *The Aran Islands* where Synge says: "there is no language like the Irish for soothing and quieting." (p. 180).

The Jiménez translators were not insensitive to Synge's very special diction. They use both literary and colloquial elements. This odd fusion has been praised by some Synge critics, in both his plays and lesser known poems.¹² Juan Ramón and Zenobia seem to have been ahead of their time in its appreciation. They write in their preface: "Escribe una especie de dialecto personal, casi invento suyo—mezcla del inglés bíblico de los tiempos de Rey Jaime, y del galaico [ms.gaélico] del oeste de Irlanda—, rico de un singular encanto imprevisto; cuyo acento—lo esencial en toda traducción—hemos procurado conservar en ésta de RIDERS TO THE SEA." Although the Spanish does not have obvious archaisms, the hyperbolic expressions lend a rhetorical quality that reminds one of the era of King James and the translation of the Bible. Howard Young has noted a similar heightening in literary register within the translations the couple made of the Anglo-Indian Rabindrinath Tagore.¹³

There were at least two unrealized schemes to reprint *Jinetes hasta el mar*, first as a series of translation pamphlets in 1933, and then as part of the projected complete works.¹⁴ It has attracted little attention, yet its influence on Spanish literature through Lorca's own dramas and the new style of poetry it helped engender within *Diario de un poeta recién casado* has been profound. The strangeness of Synge's syntax has usually been retained in Spanish. This was not merely fortuitous, but consciously striven for. The translators' understanding of Anglo-Irish was better than that of many native English-speakers.

The symbolism of the sea assumed great personal significance to Juan Ramón Jiménez. It was irresistibly attractive, but fraught with the dangers of an unknown New World he would not have explored without Zenobia. For him it had a happier ending than for Synge.

Charlotte Ward
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

¹² J.L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge, Cambridge University, 1967; p. 257. Francis Warner, "A Note on the Poems of J.M. Synge," S. B. Bushrui (ed.), *Sunshine and the Moon's Delight: A Centenary*, Gerrard's Cross, England, Colin Smythe, 1972; pp. 141-52.

¹³ "The Invention of an Andalusian Tagore," *Comparative Literature*, 47.1 (Winter 1995), 46.

¹⁴ Howard Young, "In Loving Translation: Zenobia and Juan Ramón," *Revista Hispánica Moderna*, 49 (December 1996); 490, Archivo Histórico Madrid, caja 29, number 273/39; "Juan Ramón, Traductor Alerta," *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (1992), 148, Sala Juan Ramón and Zenobia Jiménez, University of Puerto Rico, 121.9.