

“CONTO GALLEGO”: SEDUCCIÓN, MISOGINIA Y SEXUALIDAD FEMENINA

Rosalía de Castro cultivó el género de la narrativa simultáneamente con la poesía hasta el final de su carrera literaria, lo que revela que no le adjudicó un papel secundario. Sus novelas de temprana juventud, *La hija del mar* (1859) y *Flavio* (1861), se adscriben enteramente a la temática y los procedimientos estilísticos de la estética romántica. Su última novela, *El primer loco* (1881), obra de entera madurez narrativa, supone un regreso al romanticismo. Entre *Flavio* y *El primer loco*, publicó *Ruinas* en 1866 y *El caballero de las botas azules* en 1867, obras que formulan una sátira mordaz a ciertos sectores de la burguesía y a la nobleza decadente de la época. Hacia el final de su carrera como narradora escribió “*Conto gallego*”, pieza enteramente realista que permaneció inédita hasta 1923, año en que fue publicada en el *Almanaque gallego* que dirigía Manuel de Castro y López.

En “*Conto gallego*”, Rosalía de Castro le imprime al tema de la seducción sexual femenina un tratamiento realista e irónico que subvierte los *topoi* de la literatura romántica folletinesca que proyectan a la mujer como un ser sumiso, inocente y sexualmente pasivo. Susan Kirkpatrick señala que los folletines románticos escritos durante la segunda mitad del siglo XIX, que formaban el contexto literario de las novelas rosalianas, empleaban dos estrategias principales para manipular la fantasía de la seducción:

The first was the drama of seduction and abandonment, in which the dark, Romantic hero with semi diabolic powers occupies the position of the father in relation to the girl child who becomes his victim. The second strategy was to narrate the redemption of the seductive male by the innocent heroine, a story that was crucial to the image of *El ángel del hogar* promoted by Pilar Sinués and other writers of women's fiction.¹

En contraste con *La hija del mar*, novela en la que Rosalía de Castro acoge y subvierte, simultáneamente, las estrategias prototípicas de la narrativa de la seducción, en “*Conto gallego*”, se registra una ruptura radical con las heroínas y las expectativas sobre la mujer, articuladas en esa tradición literaria. En lugar de representar a la protagonista como una víctima inocente o un ser destinado a salvaguardar la estabilidad del hogar, la autora gallega posiciona a una joven recién iniciada en el estado de la viudez como un agente audaz que participa activamente en el proceso de la seducción amoroso-sexual y revela una

¹ Susan Kirkpatrick, “Fantasy, Seduction, and the Woman Reader: Rosalía de Castro's Novels”, *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, ed. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, Oxford, Clarendon P, 1995, 74-97, p. 77.

ingeniosa capacidad para negociar con el seductor misógino que co-protagoniza este cuento.²

El uso predominante del diálogo y la estructura de la trama en escenas convierten a "*Conto gallego*" en una posible pieza para la representación teatral. En la primera escena se introducen los dos personajes masculinos, Lourenzo a pie y Xan en una mula, quienes transitan sin un rumbo determinado mientras conversan sobre los temas de la mujer y el estado del matrimonio. Defensor ingenuo de la vida marital y las virtudes femeninas domésticas, Xan le aconseja a Lourenzo que se case. Esta exhortación da margen a que su interlocutor manifieste una firme renuencia a contraer matrimonio, aduciendo como razón que todas las mujeres, excepto la madre, son infieles y engañosas: "Eu cho digo, n'hai n'este mundo máis muller boa pra os homes que aquela que os parfu, y así arrenega de elas como do demo, Xan, que a muller demo é, según di non sei qué santo moi sabido; i o demo hastra á cruz lle fai os cornos de lonxe".³

Durante su recorrido, la pareja de caminantes vislumbra un entierro y se entera que el difunto, que no era nativo del lugar, había dejado a una joven viuda sin descendientes. Lourenzo interpreta este suceso como una ocasión propicia para poner a prueba los valores morales de la viudita y dejar constancia de la infidelidad como un rasgo inherente a la mujer: "¿E ti ques, Xan, que che faga ver o que son as mulleres, que ora a ocasión é boa?"⁴ Asegura que esa misma noche lograría que la viudita le diera palabra de casamiento para dentro de un mes. De Lourenzo tener éxito, Xan promete regalarle su mula, pero en caso de fracasar tendría que "mercar un farroupeiro e non volver a falar mal das mulleres".⁵ Lourenzo acepta la apuesta y cierran el trato.

Determinado a iniciar de inmediato su empresa seductora, Lourenzo se une a la comitiva fúnebre. Finge ser el sobrino del difunto y le comunica a la viudita que antes de morir su tío le había enviado una carta en la que lo declaraba su único heredero. Mirándolo con buenos ojos, la viudita lo invita a pernoctar en su casa con el alegado propósito de llorar juntos su pena: "i ela mirouno con mui bos ollos; e, acabado o enterro, dixolle que tiña que ir con ela á súa casa, que n'era xusto parase n'outra o sobriño de seu home, e que así chorarían

² El origen de este cuento ha sido objeto de especulaciones. La mayoría de los estudiosos sustentan la posibilidad de que sea una invención magistral sobre una base popular. Ma. Do. Carmen Carro Roque, "Rosalía e a súa obra '*Conto Gallego*'", *Grial* 84, 1984, 345-354, p. 346. Como dato curioso debe señalarse que su contenido escandalizó a su primer editor quien no acertaba a explicarse cómo Rosalía "bonísima hija, leal esposa y santa madre" se complació en escribir tal relato". Marina Mayoral, "La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El primer loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa", *Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago, Tomo I, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, 341-366, p. 357.

³ Rosalía de Castro, *Obras Completas*, volumen 2, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1977, p. 972.

⁴ Rosalía de Castro, *op. cit.*; p. 974.

⁵ *Ibid.*; p. 975.

xuntos a súa disgracia".⁶ Lourenzo acepta la invitación de muy buen gusto y llegada la noche, la viudita le cede el lecho matrimonial. Acostada sobre unas pajas heladas, la joven lamenta la muerte de su marido y se queja en voz alta de que siente frío. Su llanto, evidentemente, excede la expresión de la pena y, en el fondo, constituye también una estratagema para entablar un proceso de negociación amoroso-sexual con el único heredero de su difunto marido.⁷ El mecanismo empleado por la viudita facilita los planes seductores de Lourenzo, quien la exhorta a abandonar la frialdad de las pajas y a compartir con él el calor del lecho matrimonial:

¿E non podíades vos poñervos aquí nun ladiño, aunque fora envolta no mantelo como estades, que, antre tía e sobriño é o mesmo que entre nai e fillo, e aínda máis habendo necesidade como agora, xa que non querés que eu vaia dormir ó chan, que mesmo pode darvos un frato co dor e co frío í é pecado, ña tía, tentar contra a saúde?⁸

Como sujeto consciente de los prejuicios morales que pesaban sobre la mujer y de su posición relegada en el sistema de la herencia, la joven no pierde ocasión de destacar la pobreza material y la soledad sexual y afectiva a las que se vería condenada a vivir por el resto de su vida en su nuevo estado socio-económico como viuda pobre:

Deixa, meu fillo, deixa; que, aunque penso que mal n'houbera en que eu me deitase ó lado de un sobriño como ti, envolta no mantelo e por riba da roupa, estando como estóu tembrando, ¡bu, bu, bu!...; quérome ir afacendo que moitas de estas noites han de vir pra min no mundo, que si antes fon rica e casada, agora son viuda e probe; e canto tiven meu agora teu é, que a min non me queda máis que o ceo í a terra.⁹

Se desbordan los límites del juego lingüístico sugerente empleado en el proceso de la seducción, Lourenzo anima a la viudita a abandonar los reparos de índole moral y a considerar los beneficios económicos y sexuales que le depara su oferta: "Deixa, miña tía, que así non perderedes nin casa, nin leito,

⁶ *Ibid.*; p. 977.

⁷ Uno de los mayores aciertos de este cuento es el empleo de un juego de palabras que transforma el proceso de la negociación sexual en un acto lúdico de connotaciones performativas. Un ejemplo del carácter ingenioso que acusa este recurso se observa en el resultado que produce el intercambio sustitutivo de las palabras "tío", "sobriño" y "tía". En su papel de sobriño fingido del marido de la joven viuda, Lourenzo comienza a dirigirse a ésta con el título de "miña tía". Cuando Lourenzo ocupa el lugar de su "tío" en el lecho matrimonial, la viudita ve en la figura del "sobriño" un reflejo de su marido que la impele a invocar al difunto como "meu tío": "¡Ai!, ¡meu tío, ¡meu tío!, que sobriño che dou Dios, que mesmo de oílo paréceme que te estau oíndo . . .! Mediante la complicidad erótica que adquiere este juego lingüístico, la "tía" posiciona al "sobriño" como un duplicado de su marido. Las relaciones de parentesco producidas por la taumaturgia lingüística permite que la pareja se reconozca como "tío" y "tía", creando un vínculo ficticio que los sitúa en una pseudo-relación conyugal que los autorizaría a compartir el lecho matrimonial.

⁸ Rosalía de Casto, *op. cit.*; p. 980.

⁹ *Ibid.*; p. 980.

nin facenda que é moito perder da unha vez".¹⁰ Tras obtener del seductor la promesa de que se casarían dentro de un mes, la viudita acepta la propuesta de compartir el lecho matrimonial con su "sobriño" declarando en voz alta y sin ambages: "Iréi logo ... iréi que necesito un pouco de caloríño".¹¹ Al escucharla, Xan le exige a Lourenzo que salga de inmediato o se marcharía con la mula.¹² Lourenzo le promete a la viudita que regresaría, pero, como lo señala el final del cuento, pasan más de cien años y no regresa.

Independientemente de la temática misógina en el plano anecdótico y del hecho que Lourenzo gane la apuesta, en "*Conto gallego*", Rosalía de Castro socava la interpretación de la infidelidad como un rasgo inherente a la mujer. El proceso de la seducción representado en este cuento demuestra cómo lejos de corresponder a características esenciales del sexo femenino, que predeterminan la conducta sexual de la mujer de una manera generalizada, atemporal y abstracta, la postura asumida por la viudita se articula como una posición mediatizada por las necesidades personales, las circunstancias materiales y las reglamentaciones sociales y jurídicas en las que le corresponde vivir a este personaje.¹³ Ma. Do. Carmen Carro señala que debido a la forma en que estaba establecida la herencia antes de la aparición del Código Civil español del año 1888, la mujer recibía un trato doblemente injusto: "porque a muller e relegada ña liña sucesoria, e doutra, porque a muller nen sequer co matrimonio adquire una maior consideración legal".¹⁴ Considera que "*Conto gallego*" pretende ilustrar cómo en una sociedad condicionada y dominada jurídica y financieramente por los hombres, a la mujer sólo se le reservaba el matrimonio como medio de realización y supervivencia económica. En afinidad con esta interpretación que destaca la dependencia económica de la mujer de la figura del marido, Marina Mayoral afirma que "*Conto gallego*" "refleja una realidad dolorosa sin comentarios".¹⁵ Sin negar estos aspectos, es importante resaltar que al posicionar a la viudita como un agente audaz que participa activamente en el proceso de la seducción, "*Conto gallego*" no sólo apunta hacia las estructuras sociales, jurídicas e ideológicas que contribuían a configurar el estado subordinado de la

¹⁰ *Ibid.*; p. 980.

¹¹ *Ibid.*; p. 981.

¹² Ma. Do. Carmen Carro considera que las características de la mula branca de Xan, "gorda e de redondas ancas", corresponden al canon de belleza femenina de la época y al hecho de que la mujer gallega trabajaba como una mula en la casa y el campo. *Op. cit.*, p. 347.

¹³ En "*Conto gallego*", Rosalía logra representar a cabalidad el papel de ironista, tal como lo define Henri Lefebvre: "El ironista representa una comedia: la de no saber y la del falso conocimiento. Tiene un papel. Lleva una máscara. Y ésta es su manera de desenmascarar los papeles. Dice lo falso (y que él sabe que es falso) para llegar a lo verdadero". Henri Lefebvre, *Introducción a la modernidad*, Trad. Dámaso Álvarez-Monteaquedo Rizo, Madrid, Editorial Tecnos, 1971, p. 19.

¹⁴ Ma. Do. Carmen Carro Roque, *op. cit.*; p. 36.

¹⁵ Marina Mayoral, *op. cit.*; p. 357.

mujer en el matrimonio, sino que, ante tales circunstancias, Rosalía de Castro se resiste a representar al sujeto femenino como un ser sumiso, silencioso, inocente y sexualmente pasivo.

En "Conto gallego" el cuestionamiento de la voracidad sexual asociada a la figura femenina se produce sin erradicar la presencia de las urgencias sexuales en la mujer y sin desterrarla al ámbito exclusivo de la realización afectiva. Thomas Laqueur afirma que a fines del siglo XVIII se produjo la inversión de los esquemas clásicos que identificaban al sexo femenino con la búsqueda insaciable de la satisfacción sexual por las nociones psicológicas que afirmaban el interés primordial de la mujer por los sentimientos y la compañía:

The old valences were overturned. The commonplace of much contemporary psychology—that men want sex while women want relationship—is the precise inversion of pre-Enlightenment notions that, extending back to antiquity, equated friendship with men and fleshiness with women. Women, whose desires knew no bounds in the old scheme of things, and whose reason offered so little resistance to passion, became in some accounts creatures whose whole reproductive life might be spent anesthetized to the pleasures of the flesh. When, in the late eighteenth century, it became a possibility that 'the majority of women are not much troubled with sexual feelings,' the presence or absent of orgasm became a biological signpost of sexual difference.¹⁶

Las ideas sobre la mujer, enunciadas por los personajes masculinos en "Conto gallego", se asemejan, ideológicamente, a las nociones antinómicas sustentadas en los periodos históricos que componen las dos tradiciones discursivas estudiadas por Laqueur. La perspectiva misógina de Lourenzo revela una estrecha afinidad con los conceptos prevalecientes desde la antigüedad clásica hasta gran parte del siglo XVIII que afirmaban la voracidad sexual del sujeto femenino. La percepción de Xan, por el contrario, guarda una mayor similitud con la retórica decimonónica que percibía a la mujer como una reproductora pasiva e idealizaba su rol moral en el matrimonio. Mediante una narración objetiva del proceso de la seducción sexual que incorpora los recursos del humor y la ironía, en "Conto gallego" la voz narrativa trasciende las perspectivas antitéticas sustentadas por las voces masculinas. El papel dual que ocupa la viudita como víctima del engaño y los prejuicios del seductor misógino, y agente audaz y activo que traspasa las fronteras sexuales asignadas a la mujer en la narrativa de la seducción, desestabiliza la óptica antinómica articulada en torno a la figura femenina.¹⁷

En resumen, en el *corpus* de la narrativa rosaliana y de la literatura

¹⁶ Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Massachussets, Harvard UP, 1990, p. 3.

¹⁷ Marina Mayoral, quien ha analizado las técnicas narrativas empleadas por Rosalía de Castro en "Conto gallego", resalta que "lo absolutamente novedoso del relato es la forma de contarlo, la ausencia de intervenciones del autor, su imparcialidad, ante los hechos, que configuran una narración de una modernidad inesperada, insólita en su tiempo". Marina Mayoral, *op. cit.*; p. 358.

folletinesca decimonónica que trabaja el tema de la seducción, "*Conto gallego*" se sitúa como una obra que se individualiza poderosamente. Inscribe el proceso de la seducción femenina en un contexto realista que posiciona a la viudita no sólo como víctima de las circunstancias económicas y los prejuicios misóginos, sino como un agente que interviene activamente en la búsqueda de una solución eficaz a las necesidades de orden material así como a las urgencias sexuales y a la realización personal y afectiva. Además de socavar las nociones dicotómicas sobre la sexualidad femenina prevalecientes en la tradición discursiva occidental, Rosalía de Castro configura un personaje cuya psicología y comportamiento se alejan substancialmente de los paradigmas del ángel del hogar y la fémina inocente; representaciones del discurso literario que contribuían a reforzar el papel subordinado de la mujer en el estado del matrimonio y la pasividad sexual del sujeto femenino en la época.

Olga Rivera
Kent University, Ohio