

Pisándole los talones a la fantasía

Edgar O'Hara



Para Lily Litvak

I (A PASO LIGERO)

Una teoría de la narrativa española del s. XIX -antes de la llamada Generación del 98- no podría excluir, bajo ningún aspecto, los artículos de Larra, así como es imposible separar del naturalismo ciertos componentes, o su parentela costumbrista y realista. En la relación entre literatura y sociedad de la España del XIX es particularmente útil discutir la búsqueda de un lector diferente y la pregunta por "lo literario" desde Larra hasta Galdós. Cada obra (novela, crónicas, libros de viajes y otros gérmenes de la gran disyuntiva entre lo verosímil y lo imaginario) se sitúa en trincheras que demarcan su universo "nacional", generalmente considerando de reojo el panorama inglés y francés.

Los ejes principales de semejante lucha por la representación serían el Individualismo y el Progreso, que adquirirían -para una mirada tradicional- la suficiente robustez en la propuesta galdosiana. En el largo camino hacia la imagen del Escritor que pudiera pararse sin dubitaciones ante ingleses y franceses, la constante de esta narrativa consistió en el paulatino rebajamiento del costumbrismo (tal como lo entiende la crítica más idealista: "una cuestión de pinceladas") y el advenimiento del fiel reflejo de la realidad.

En un contexto político caracterizado por el afán de inclusión de propuestas burguesas (venidas allende los Pirineos) en la Casa Monárquica, las posturas liberales en teoría literaria, curiosamente, no siempre resultaron las de mayor lucidez. ¿Qué ocurría con el liberalismo? Buscaba lo "moderno". Como romántico liberal, Larra no quería parecer aristocratizante. Sin embargo su obra ironiza sobre el medio rural y urbano que carece de "roce social" y "buenos modales". La salida a la calle y el "retrato" de la vida cotidiana terminarían forjando en los costumbristas posteriores una teoría del reflejo que se convirtió en la propia cárcel. El deslinde era político: ¿sirve el aristócrata para hablar de la calle y sus personajes?, se preguntan las notas de Larra. Y la respuesta era negativa.

Este aparente callejón sin salida lo recorrería una mujer. Por su conservadurismo y los problemas que le añadía su medio social (¿una mujer que visita los pueblitos y escribe "con amor"?), Fernán Caballero representa la maravillosa excepción de ese momento. Teorizará sobre su propia escritura, con sus "limitaciones controladas" (*La familia Alvareda* fue escrita en alemán, vale la pena recordarlo), y también trazará un programa nacional que sigue siendo romántico¹. Desde el ala derecha (ultracatólica, idealista) Fernán Caballero, sin embargo, amplía una noción de escritura que fue rechazada por los liberales que la habían acuñado a su manera. Esa ampliación se conoce como realismo, ciertamente. Pero, ¿qué era hacer realismo? Cuando se escribe desde un costumbrismo con propósito moral, puede salir cualquier cosa. Lo fabuloso tórnase real. Por ejemplo, ¿no es de lo más natural que un ángel de la guarda aletee en un capítulo de *La familia Alvareda*? Fernán Caballero quería desprenderse de los preceptos románticos; pero, ¿no es acaso romántico el personaje Diego?

Una pregunta cordial. ¿Por qué Fernán Caballero, siendo una aristócrata, no escribió sobre "affaires" de condesas y marqueses y en cambio prefirió dedicarse a la recopilación de lo "popular"? En verdad su literatura es un programa político donde la

(1) Cf. Prólogo a *La gaviota*, Madrid, Antonio Rubiños Editor, 1917.

palabra "pueblo" es el caballo que montan lo justo y lo rudo, la frivolidad y lo espontáneo. Esta versión de "pueblo" estaría pidiendo a gritos un director de orquesta que rechazara las herencias de la Ilustración. A partir de esta novelista se podría hablar de las pugnas que atan la política de la época (el nacionalismo, ¿español o extrajerizante?) y la ficción como sucedánea de la realidad (el costumbrismo, ¿fue fiel o no?). La Caballero propone el conocimiento del "original" del pueblo, actitud que se enlazaría con el interés por los grabados y aguafuertes (el modelo exacto y las copias). La imaginación será todavía un acopio numeroso de datos.

En *La fontana de oro* Galdós se apartará conscientemente del ojo costumbrista (mal visto ya por los liberales) para casi bordear el naturalismo. Recordemos en esa novela la descripción que hace del urinario público. Nos encaminamos entonces a la reflexión moral sobre lo orgánico. ¿Cómo hay que narrar? La sociedad funcionaría como una maquinaria. Y como en cualquier época, el "pueblo" tiene su lugar. Y Galdós no puede resistir la tentación de describir ese lugar en el imaginario. Su liberalismo buscaba los valores de "ese" pueblo a través del habla, el vestido, las expectativas económicas.

Por esas fechas, Juan Valera no se ubica todavía. Ya Galdós empieza a copar la escena. En sus artículos de 1865-1870 se aprecia un modelo estético y el ataque al cartesianismo como opuesto al materialismo. La naturaleza sería la mayor y ciega fuerza; el átomo, la "materia prima" del alma; las musas se afincaron en el romanticismo y la pus pertenece al naturalismo². Si el centro de la discusión es una llaga, ¿cómo detenerse en una escena de amor?

Valera duda. Es un lector de Zola. Por su lado, Alarcón es visto como el "refugio" del pasado. En la práctica de Galdós puede verse cómo la teoría del naturalismo empieza a resquebrajarse y con ella la imagen literaria del ser humano como causa y efecto. El problema de la "selección natural" tiene que ver con el cuestionamiento de la moral católica, precisamente cuando esta institución pierde piso.

Emilia Pardo Bazán da sus conferencias sobre el naturalismo en el Ateneo de Madrid. Estamos en 1880. Pero el naturalismo agudiza la problemática de la verosimilitud. Según la Pardo Bazán, un escritor como Alarcón se situaría entre un romanticismo descabellado y un realismo "español". ¿Por qué -se preguntaba Valera desde 1860- no se puede tratar temas que fueron tocados por Calderón o Shakespeare? La censura social se ha vuelto autocensura. Y luego Valera ofrecería una pregunta con visos de solución. "¿Por qué cuando imagino algo es más agradable que la propia realidad?" Así explica por qué no confiaba en el realismo. Decía que si Cervantes se hubiera topado en la calle con un hidalgo manchego en un caballo escuálido y lo hubiese querido "pintar", no le habría salido "El Quijote" sino una simple crónica.³

Por este lado es que podemos rescatar a Valera del rótulo fácil de "conservador" referido a su literatura. La fantasía gratifica más que la realidad porque lo imaginario "toca" lo material y después "vuela". Además la fantasía carece de espacio y tiempo. ¿En dónde radicaría, pues, el conservadurismo de Valera? En que no quiere plantearse la pregunta sobre quiénes son los que poseen el don de la fantasía. Claro, por esa vía se llega a la concepción aristocrática del arte.

(2) Cf. W. H. Shoemaker: *Los artículos de Galdós en "La Nación" 1865-1866, 1868*. Madrid, Insula, 1972.

(3) Juan Valera: *Crítica literaria (1860-1861)*. Obras Completas, Tomo XXI. Madrid, s/f. *Nuevos estudios críticos*. Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1888.

¿Cómo narra *Pepita Jiménez* la realidad? El escritor se tiene que enfrentar con sus propios deseos. Al realismo no le interesaba el amor porque éste no figuraba en lugares de mérito en su agenda temática. En *Pepita Jiménez*, por el contrario, el seminarista procesa su fascinación por la mujer utilizando la palabra "instinto". La psiquis humana (y la de la mujer en particular) se explicaría con este vocablo que copa las relaciones sociales y la estética. Los románticos la habrían explicado con el "espíritu" y las "pasiones". Pero el Valera de 1860 empleaba el "instinto". Más adelante recurriría a otra palabra, "cifra", para inspeccionar las claves que el narrador quería adjudicar o desentrañar en sus personajes. Lo que inconscientemente atormenta a Valera es cómo referirse a la seducción sin caer en la trampa del pecado. Volvemos, pues, al célebre artículo de Larra. En "El álbum" hallamos el esbozo de los tipos humanos. Es la lejana y literaria fuente de la psicología del XIX, es decir, de la idea de universales para crear categorías aplicables a grupos humanos. Por eso Freud - que supo como nadie dónde aprieta el zapato- partió del opuesto ("cada persona es una cifra") y llegó a la teoría de la neurosis. Pero esta es otra fábula. Mejor veamos las cifras en *Pepita Jiménez*: el escote de una mujer; las manos de Pepita; el frufrú de la seda; comerse las uñas ("el canibalismo", teorizado más adelante por Freud).

¿Y cómo concilia la Pardo Bazán la imaginación con las costumbres? Ella casa a Valera (léase la fantasía en ficción) con el naturalismo. Pero el decoro (centro de la narrativa de Valera) se transforma en la Pardo Bazán en una vuelta a la teoría roussoniana: la sociedad corrompe la bondad del individuo. Y tal vez por eso el Estado es metafórico en *La tribuna* mediante el espacio de la fábrica. Y ésta es como un aula ("lo que siente un niño al ir a la escuela es lo que sentía ella cuando iba a la fábrica...")

En *Torquemada en la hoguera* -bastante agua corrió bajo el puente- Galdós libraría otras batallas alrededor de lo verosímil. Si en *La tribuna* la fábrica es la metáfora, en la novela de Galdós lo será el laboratorio, vale decir, la experimentación y cambios del propio narrador. Para ese entonces (1888) Valera se ha convertido en el teórico del "gusto" y el "placer": la ciencia (léase el naturalismo) no cuaja con el arte, reducto de la intuición, la moral y la catarsis. Valera coloca los hitos: el arte enseña, sí; puede ser "popular" y es imaginativo; pero no será fórmula ni razonamiento ni investigación.⁴

Al concluir el s. XIX, en la narrativa española (no hemos tocado a los jóvenes del 98 ni a un escritor tan complejo y deslumbrante como Clarín) una minoría selecta posee el "gusto", y la moral equivale a la del Dios cristiano, que en el último Galdós representaría la antítesis del materialismo y la "máquina". Triunfa el binarismo de este siglo⁵. La literatura no es periodismo; la Humanidad no es Dios; el cuerpo no es el alma; y el pobre nunca será rico. Las estrellas titilan o más bien tintinean como monedas al concluir "*Torquemada en la hoguera*". Otra es la metafísica.

El camino trazado hasta aquí pretende desterrar, en lo posible, la oposición conservador/liberal para referirnos a las ubicaciones literarias de obras específicas. Tampoco se puede seguir hablando en términos de la presencia o no del "pueblo" en esta narrativa. En el permanente cruce de espadachines teóricos (armados con palabras más peligrosas que la punta o el filo del florete) hay una novela capital para entender el proceso de conquista de la fantasía. Es *El sombrero de tres picos*, de Alarcón.

(4) Para las teorías contrarias, cf. Nelly Clémessy: *Emilia Pardo Bazán como novelista*. 2 Vols. Traducción de Irene Gamba. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

(5) Bien pescado en los artículos de Clarín, cf. *Preludios de "Clarín"*. Estudio, selección y notas por Jean-François Botrel. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

II (UN INTERROGATORIO DIRIGIDO)

Dejemos que esta novela hable por sí sola y a la vez interroguémosla en busca de aquello que no dice u oculta con extrema precaución⁶. Escrita en seis días, según cuenta el propio Alarcón en *Historia de mis libros*, apareció por entregas en la "Revista Europea" en 1874. (Algunas supresiones y ampliaciones le fueron hechas cuando apareció como volumen independiente.)

El narrador nos sitúa en Andalucía después del 4 y antes del 8, vale decir, cuando la "borrasca de 1789" no amenazaba todavía la "singularidad de nuestra patria en aquellos tiempos". Imperaba en España el antiguo régimen, "en paz y en gracia de Dios, con su Inquisición y sus frailes, con su pintoresca desigualdad ante la ley". Y recordamos las mutuas intromisiones de obispos y poderosos corregidores en la administración de justicia. Por ello la separación de poderes, a consecuencia de la Revolución Francesa, es vista como un peligro. Napoleón es una figura demoníaca, pues política y religión integran una misma esfera para los fines de la narración. Se sataniza la Ilustración y sus derivados sociales. Entonces la guerra de la independencia de España adopta un tinte de santidad. No causa extrañeza que el narrador cierre el último capítulo aminorando las culpas del Corregidor y sus secuaces a partir de su postura patriótica.

¿Qué es hacer patriotismo?

Luchar contra los invasores franceses y lavar las manchas inmorales de algunos protagonistas. En el caso de Garduña, por ejemplo, el "afrancesamiento" responde a todas luces a una extirpación simbólica: definido como un apéndice del Corregidor, el alguacil se lleva consigo a Francia, digamos, todo lo "malo" de don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León. El resto de los personajes cumple con la patria y, por lo mismo, con Dios. Cuando se establece "de veras" el sistema constitucional, Lucas y Frasquita pasan a mejor vida, lo que en otros términos significa entrar en el cielo católico. Allí se encontrarían seguramente con doña Mercedes, quien muere en un convento "en opinión de santa".

Añorar los tiempos de los corregidores morales y los obispos con autoridad, implica restituir la noción de un Estado Eclesiástico. La sociedad trastornada por la Ilustración sólo puede normalizarse adjudicándole a la invasión francesa los rasgos demoníacos necesarios para iniciar una reconquista a la manera de antaño. Pero como los hechos que se narran ocurren entre el 4 y el 8, los brotes de este trastorno irrumpen en España por obra de las malas influencias del vecino.

El sentido es claro: el discurso democratizante de la tertulia del molino puede, en algún momento, traer la quiebra de los poderes locales e incluso del central. Es conveniente poner las cosas en su sitio. La historia del Corregidor y la molinera puede ser leída como la metáfora de una probable subversión política a lo *Fuenteovejuna*, pero que supondría no el arreglo de cuentas en presencia de los reyes católicos -como en la comedia de Lope - sino el remplazo de la monarquía española por París.

(6) Pedro Antonio de Alarcón: *El sombrero de tres picos*. Edición de Arcadio López-Casanova. Madrid, Cátedra, 1983. Todas las citas provienen de esta edición.

La impotencia sexual del molinero se da la mano con las zalamerías que él y su mujer empleaban para granjearse la simpatía y el favor de las autoridades terrenales/celestiales. Pero ese espacio de la plazoletilla que comparten los de arriba y los de abajo ha de transformarse finalmente en los coscorriones que el Obispo les da a Lucas y a Frasquita. Ese aparente diálogo en igualdad podía conducir a extremos (asesinar al Corregidor, criticar el orden imperante) que la Iglesia no estaba dispuesta a tolerar.

¿Qué es administrar justicia?

Usar sombrero de tres picos, capa de grana, espadín, bastón, guantes; cobrar impuestos y amenazar con la Inquisición cuando se está en peligro. Pero, sobre todo, desear a la mujer del molinero.

También es, recordémoslo, utilizar el nombramiento del sobrino de Frasquita. O beber un cántaro de vino con el secretario y el sacristán, como lo hace el Alcalde Juan López.

Estos son algunos límites y también ciertos excesos a los que el narrador pondrá freno empleando a doña Mercedes como fuente de orden. Se trata de esclarecer las cosas que ha confabulado el demonio (de la tentación de la carne, sí, pero también de la probable subversión de lo establecido). Y quien mejor puede llevar a cabo esta tarea es una mujer con poderes casi sobrenaturales. En doña Mercedes condensa el narrador esa nostalgia por un Absolutismo cuya administración está en manos de la Iglesia. Libre de mancha, sacrificada por sus semejantes y con un carácter que habla de la nobleza de su origen y de sus sentimientos, la Corregidora puede ser perfectamente el símbolo maternal y católico que reparte penitencias y llora por los pecadores.

En este juego de poderes radica la solución propuesta por el narrador desde el comienzo de la novela. El respeto a la jerarquía lo es también a las instituciones, siempre y cuando éstas sepan mantener en alto el honor español. Si la Corregidora es la que arregla los entuertos, el Obispo es quien preside las tertulias y tiene la última palabra. La tutela religiosa vale para todos. Por algo Frasquita amenaza con ir a Madrid a salvar su reputación ante la Corte. O, al menos, "escandalizar al mundo antes de comprometer mi honra". La confianza en las "verdaderas" autoridades se mezcla con su convicción en el predominio de la moral católica.

¿Quién instaura el caos y quién restituye el orden?

Sólo el demonio podría confundir el orden de la realidad. En este caso el demonio será la tentación de la carne, desde el punto de vista católico, y el convencimiento de que el poder y la justicia provienen de la Iglesia. Pero desde otro punto de vista significa el deseo que se frustra, es reprimido o sublimado por la fantasía. Ese instinto aparece nombrado como demonio a lo largo de la novela⁷. El eufemismo no es casual sino necesario para entender por qué la Corregidora tiene cualidades extrahumanas. Ella devuelve el orden y reinstala la verdadera justicia, que viene de Dios. El poder terrenal del Corregidor desaparece ante la seguridad y el coraje de su esposa. Los criados de la casa y aun los subalternos de don Eugenio hacen caso omiso

(7) Cf. especialmente las pp. 64, 65, 83, 88, 99, 100, 122, 124, 131, 134, 137, 140 y 147 (esta última como "laberinto").

de sus órdenes, pues se ha confirmado su ansia de pecar. Entonces Mercedes ejercerá el poder que le confiere su inocencia, pero sobre todo su honestidad. Y las explicaciones que haga serán para "quien merezca oírlas". Esa peculiar facultad de la Corregidora le permite continuar el juego de las confusiones para determinar el "bien", esto es, deslindar culpas y señalar castigos, devolver su valor a la escala social y permitir que el Obispo se encargue de las recomendaciones finales en el patio del molino⁸.

¿Cómo se expresa el amor?

Por la voz y la mirada. Con donaires y ocurrencias Lucas conquista a Frasquita. Por la vista se da la compenetración mayor del molinero y su esposa⁹. Pero la voz posee además la cualidad de restituir los valores arrebatados por el demonio. El molinero poseído por Mefistofeles recupera su condición por obra de Frasquita: "El rostro del molinero se transfiguró al oír la voz de su mujer..." Por eso el silencio cobra enorme importancia, pues evita que sean tratados ciertos temas, entre ellos el amor pasional. El molinero y su esposa se aman como compañeros, semejantes a "niños, camaradas de juegos y de diversiones que se quieren con toda el alma sin decírselo jamás, ni darse cuenta de lo que sienten..."

Pero sabemos que estas diversiones son poco inocentes. Y es que la voz es el preámbulo de la excitación. Por ejemplo, cuando Lucas está en la parra y quiere escuchar al Corregidor declarándosele a Frasquita. Esa voz será la que remede Lucas en la casa de la Corregidora cuando salga del gabinete. Imposible, pues, distinguir entre amor y deseo. Con las ropas del Corregidor habrá Lucas de *hablar* como él, quizás para seducir a la audiencia y en primer lugar a la molinera.

El mismo impacto tiene la voz para el Corregidor. Antes de encaminarse a la ciudad trasmite una gran preocupación: "...impidamos que ese hombre hable con mi mujer". Pero Garduña será más explícito: "¡y quiera el cielo (...) que el tío Lucas (...) se haya contentado con hablarle a la Señora!".

¿Cómo es manejado el deseo?

Por las transformaciones y la fantasía. La pasión que sufre Lucas es, con distinto signo, la misma que la del Corregidor. El trueque de ropas implica, por un lado, la búsqueda de un poder (¿sexual, acaso?) y, por otro, la ausencia del mismo: las ropas mojadas anulan el deseo.

Las "visiones" de Lucas por el ojo de la cerradura permiten al narrador conjugar las perversiones del molinero con las ambiciones no satisfechas del Corregidor. Parte del deseo es consumado en la imaginación. Cabría preguntarse hasta qué punto los desplazamientos del narrador siguiendo a sus personajes de un lugar a otro no guardan una relación más íntima con el "voyeurismo" del molinero. Tan "endemoniado" como

(8) Una variante -por ser símbolo cristiano- de la reordenación del mundo corre a cargo del agua: el caz del molino donde cae el Corregidor (p. 132); el caño de la casa de la Corregidora (p. 145); el llanto general en el salón que domina doña Mercedes (p. 158).

(9) El Corregidor, por su parte, no puede soportar la mirada condenatoria de doña Mercedes.

Lucas resulta el narrador, pues éste no lleva jamás a su consecución los deseos de cada personaje. El deleite se reduce a esa porción que la fantasía permite. O, para decirlo con el narrador, "la realidad le hacía menos daño que la duda", ya que Lucas sabe que en la realidad no es posible la satisfacción.

El Corregidor vive su propia fantasía que de a pocos se convertirá en laberinto. La única salida para liberarse del deseo sexual sería el asesinato del objeto. Y tiene la pistola lista para disparar contra Frasquita: "Si te lo empeñas, te lo pegaré y así me veré libre de tus amenazas y de tu hermosura..."

También el deseo como cacería concluye en la muerte, pero no del objeto sino del deseo mismo, por la imposibilidad de consumarlo. Es como "la sombra de un enorme pajarraco que se dirigía hacia ellos". La adversidad prodiga sus señales. Quizás sea el deseo quien huye de los cuerpos bajo el tradicional aspecto fálico, adjudicado siempre al otro: "¡De modo que el pájaro se ha escapado!". Y hay que recapturarlo:

-¿Parece que esta noche se anda a caza de pájaros de cuenta?

-preguntó uno de lo esbirros.

-¡Caza mayor! -añadió otro.

-¡Mayúscula! -respondió Garduña...

¿Qué significa el trabuco en manos de Frasquita?

La protección frente a la amenaza del Corregidor. Es el mismo "falo" que le recuerda a Lucas, en la cocina, cómo eliminar a don Eugenio. Sin embargo es un arma que no se dispara en ningún momento. Y aunque Lucas cuente con el descubrimiento de Frasquita cuando ésta le dice al Corregidor que su marido es capaz "de todo", sabemos por los minutos que el molinero pasa en la cocina (¿tramando, gozando, o ambas cosas al mismo tiempo?) que el trabuco es un elemento clave aunque del todo pasivo en las manos de Lucas. ¿Sólo la indecisión le impidió averiguar quiénes estaban acostados en su propia cama?

¿Y qué hay de las cualidades varoniles de la belleza de Frasquita que llaman de inmediato la atención de doña Mercedes? Tal vez expresan la ausencia y el vacío que atormentan a la molinera y a la Corregidora, sujetas al capricho de distintos infortunios.

¿Qué es gozar, entonces?

Esencialmente subir a la parra y observar desde allí cómo Frasquita excita al Corregidor. Esta imagen de Lucas empata con la escena del ojo de la cerradura de su dormitorio, donde se supone están gozando Frasquita y el Corregidor. Entonces también gozaría Lucas cuando baja a la cocina y trama una venganza de muerte que no se producirá.

Nace la idea del desquite sexual. Pero, ¿por qué Lucas se esconde debajo de la cama de la Corregidora y no adentro? La respuesta cristiana indicaría que una persona poseída por Mefistófeles no podría enfrentarse a la santidad de doña Mercedes. Pero una minuciosa revisión del episodio de la parra nos proporciona otra respuesta. El Corregidor ha caído de espaldas empujado por Frasquita y mira atemorizado la cara de Lucas que asoma por entre las hojas. Y anota el narrador: "Hubiérase dicho que Su Señoría era el diablo vencido, no por San Miguel, sino por otro

demonio del Infierno". ¿Qué otro demonio sino el de la perversión?

Si la relación de Lucas y Frasquita es comparada con la amistad de los niños, restándole un erotismo "adulto" (cabe pensar si los celos de cada uno, en diverso grado, pertenecerían a una categoría infantil), ¿no surge la sospecha de que en la pareja, amén de no tener hijos, late un problema de impotencia? En la casa del Corregidor, Frasquita siente de nuevo celos cuando don Eugenio, vestido de molinero, quiere sacar la espada y encuentra solamente la faja de Lucas. ¿Qué tipo de deseo moviliza la molinera?

Así, pues, ante el peligro de que Lucas haya consumado el coito con doña Mercedes, fácil es comprender por qué Frasquita le pide al final del enredo ir a los baños del Solán de Cabras. O, más aún, hacer votos y rogativas -¿inútiles?- para tener descendencia. Sabemos que el diablo (Lucas) no se acuesta con la Virgen (Mercedes) pero por razones de índole más psicológica que moral. En consecuencia, tampoco el milagro habrá de producirse.

En el orden político, acostarse con la Corregidora habría equivalido a la violación del pacto democrático que, roto por la actitud del Corregidor, presenta una doble moral. El pacto es una mera convención, pues el poder del Corregidor avalaría la transgresión. En cambio el molinero sólo puede permitirse el vacío placer de vestirse con las ropas del hombre que, supuestamente, se acuesta con Frasquita.

Sin embargo, es válido concluir que nadie goza en esta novela. El Corregidor es un amante frustrado tanto como la Corregidora es a tal extremo la represión católica que el narrador dice que había "moro en la costa", esto es, que estaría encinta. Para doña Mercedes, "cuya vocación natural la iba llevando al caastro", el "doloroso sacrificio" de casarse con el Corregidor a instancias de su familia es semejante al doloroso sacrificio de su virginidad, que conservará simbólicamente para ejercer una autoridad distinta y paralela a la de su esposo. Por eso hay empatía con Frasquita, pues ambas comparten frustraciones personales:

La seña Frasquita se puso entonces a besarla, sin saber tampoco lo que se hacía, diciéndole entre sus sollozos, como una niña que busca el amparo de su madre:

- ¡ Señora, señora! ¡Qué desgraciada soy!

- ¡ No tanto como usted se figura!- contestábale la Corregidora, llorando también generosamente.

Desde el punto de vista del narrador, el único entendimiento sexual que parecería existir es el del Alcalde Juan López con la sirvienta Manuela, "más buena moza de lo que convenía a la alcaldesa y a la moral". Pero si esto fuera así, también lo es que el Alcalde y su esposa no tenían contacto alguno, pues "dormían" dándose la espalda".

El poder del lenguaje (ese demonio que se cuele donde no lo llaman) hace que el narrador se contradiga en varias ocasiones. Por ejemplo, al presentar a los integrantes de la tertulia del molino indica que la verdadera razón de las visitas era la belleza de la molinera. Y aclara: "...los clérigos como los seglares, empezando por el señor Obispo y el señor Corregidor, podían contemplar allí a sus anchas una de las obras más bellas, graciosas y admirables que hayan salido jamás de las mano de Dios (...) ninguno de estos daba muestras de considerarla con ojos de varón ni con trastienda pecaminosa."

Pero más adelante, metido en el pensamiento de Lucas (diablillo perverso e impotente), nos damos con una sorpresa: "...comprendía que en el fondo del corazón

se la envidiaban algunos de ellos, la codiciaban como simples mortales y hubieran dado cualquier cosa porque fuera menos mujer de bien..."

¿Qué hubieran dado, por ejemplo? Nuevo y clamoroso desliz del narrador. Ha concluido la tertulia en que nadie (excepto Lucas, y muy solapadamente) ha querido probar una de las uvas (Frasquita, por cierto, ¿no?). Son las siete y pico de la noche y regresan a sus casas el abogado y dos canónigos. Vienen hablando de la molinera y del obvio deseo del Corregidor. El último en retirarse del capítulo será uno de los canónigos, que

siguió avanzando lentamente hacia su casa; pero, antes de llegar a ella, cometió contra una pared cierta falta que en el porvenir había de ser objeto de un bando de policía, y dijo al mismo tiempo, pensando sin duda en su cofrade de coro:

-¡También te gusta a ti la señá Frasquita!... ¡Y la verdad es -añadió al cabo de un momento- que, como guapa, es guapa!

Guapa, evidentemente, como la Corregidora, pero menos celestial o inferior a ella en la escala social. Pero debemos preguntar qué hacía el canónigo contra la pared. ¿Orinaba? De ser así, y aunque pensara en su cofrade de coro, ¿a quién se dirige sino a sí mismo, a su pene? Un signo más de la frustración, tanto como aquel que responde por los deseos reprimidos del Obispo cuando le pasan el racimo de uvas. ¡El sí sabe qué significan esas uvas en ese preciso momento! Y pica una sola vez y se contiene:

-¡Están muy buenas!- exclamó, mirando aquella uva al trasluz y alargándose a su seguida a su secretario-. ¡Lástima que a mí me sienten mal!

Al final de la obra, una vez restituido el orden en la tertulia del molino por acción del Obispo -que acude para dejar constancia de la honradez de los participantes, excluido don Eugenio- vemos que el mismo Obispo enseña cuál es la manera de gozar a la molinera, devorándola simbólicamente. Después de las advertencias a los atrevimientos democratizantes de Lucas y a las provocativas costumbres de Frasquita, el Obispo

acabó dando la bendición a todos y diciendo: que como aquel día no ayunaba, se comería con mucho gusto un par de racimos de uvas. Lo mismo opinaron todos ... respecto de este último particular... y la parra quedó temblando aquella tarde. ¡En dos arrobas de uvas apreció el gasto el Molinero!

Se produjo la espléndida comunión sexual patrocinada por el Obispo. Pero, siendo metafórica, es al mismo tiempo una sublimación del acto, su conversión en símbolo cristiano, en liturgia. A este banquete no podía asistir, en consecuencia, don Eugenio. Estaba purgando sus culpas, pero también -habría dicho- el manjar compartido era más bien etéreo. Don Eugenio seguiría deseando "otra" cosa.

¿Y los elementos mágicos?

Son Piñona y Liviana, las dos burras que se reconocen en la noche del campo. Frasquita explica el suceso con la mayor naturalidad:

¡Cuando piensa una que los animales tienen más entendimiento que las personas! Porque ha de saber usted, señor Juan, que indudablemente nuestras burras se reconocieron y se saludaron, mientras que mi Lucas y yo ni nos saludamos ni nos reconocimos...¡Antes bien huimos el uno del otro, tomándonos mutuamente por espías!

Este suceso ya venía preparado en un sentido por las cualidades de Lucas para amaestrar a los animales: "Había enseñado a bailar a un perro, domesticado una culebra, y hecho que un loro diese la hora". Quiere entonces la tradición de los relatos populares o folklóricos que los animales participen con creces en el desarrollo de las acciones humanas. Aquí las burras dan el ejemplo.

Y Alarcón, en la disputa con el realismo en boga, astutamente apuesta por la fantasía. Y gana.