

Pasión, inteligencia y realización artística en *La fuerza de la sangre*

Georges Günter
Universidad de Zúrich

1. APORTACIONES DE LA CRÍTICA

En su larga historia, *La fuerza de la sangre* ha encontrado más admiradores que lectores insatisfechos, aunque no le hayan faltado críticos severos. Entre los defensores de la novela figuran varios cervantistas del principio de siglo, desde Julián Apraiz a Marcelino Menéndez Pelayo, a los cuales se agregaron, en tiempos más recientes, Astrana Marín, Amezúa y Mayo, Pabst, Piluso, Casaldueiro, Selig, Ruth El Saffar, Calcrafft, Rodríguez-Luis y Sieber¹. Manifestaron en cambio una actitud reservada, de desaprobación o de indiferencia, Hainsworth, Atkinson, Pierce, Durán, Avalor Arce e, indirectamente, aquellos que en sus estudios generales sobre las *Novelas Ejemplares* omitieron comentar *La fuerza de la sangre*, quizás por no considerarla digna de nota². Cabe mencionar, por fin, un

¹ Para la historia de la crítica cf. ante todo los estudios de RUTH EL SAFFAR, *Novel to Romance. A study of Cervantes's Novelas Ejemplares*, John Hopkins (Univ. Press, Baltimore, 1974), 128; y de R. P. CALCRAFT, «Structure, symbol and meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*», *BHS*, LVIII (1981), 197-204.

Además de estos dos estudiosos, han emitido juicios positivos sobre la novela: JULIÁN APRAIZ, *Estudio histórico-crítico sobre las «Novelas ejemplares» de Cervantes* (Vitoria: Domingo Sar, 1901), 70; MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1962), II, 142; LUIS ASTRANA MARÍN, *Vida de Cervantes* (Madrid: Reus, 1948-57), V, 426-28; AGUSTÍN G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes, creador de la novela corta* (Madrid: CSIC, 1956-58), II, 203-233; WALTER PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung* (Berlín: De Gruyter, 1953) (traducción esp.: Madrid: Gredos, 1972); ROBERT V. PILUSO, «*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural», *Hispania*, XLVII (1964), 485-490; JOAQUÍN CASALDUEIRO, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»* (Madrid: Gredos, 1969); KARL LUDWIG SELIG, «Some observations on *La fuerza de la sangre*», *MLN* LXXXVII, 6 (1972); JULIO RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes* (Madrid: Porrúa Turanzas), I, 54-70; y HARRY SIEBER, en su introducción a Cervantes: *Novelas Ejemplares* (Madrid: Cátedra, 1986), II, 13-15.

² Juicios negativos se encuentran en: G. HAINSWORTH, *Les «Novelas Ejemplares» en France au XVII^e siècle* (París: Champion, 1933), 20; WILLIAM C. ATKINSON, «Cervantes, El Pinciano and the *Novelas*

tercer grupo: el de quienes se limitaron a unas breves observaciones formales o al análisis de un aspecto particular, sin pronunciarse sobre la calidad estética de la novela³.

Los críticos favorables a *La fuerza de la sangre* la aprecian por razones bien sea ideológicas (la *ejemplaridad* que se muestra en el hecho de que la virtud sea premiada, la voz de la sangre escuchada y el matrimonio cristiano enaltecido) o estéticas (la perfección estilística, la «sencillez» y brevedad de la exposición, la claridad compositiva, fórmulas todas vagas y carentes desentido al no ser relacionadas con una reflexión sobre el significado, del que obviamente depende cualquier juicio de este tipo). Algunos, apegados a ideales derivados de la estética neoclásica, reconocen en *La fuerza de la Sangre* un *modelo novelístico perfecto*, cuya armonía de proporciones no se cansan de elogiar. Particularmente notable les parece la simetría estructural de esta novela, perfectamente equilibrada en sus dos partes. La analizó Robert Piluso, relevando a su vez la estructura dual, consistente en dos macrosegmentos: un raptó, con consecuencias que amenazan a las víctimas, madre e hijo, de «muerte social» (A); un accidente ocurrido a éste, es decir, un nuevo desastre, que, contrariamente a lo previsto, acaba por resolver la situación, compensando los daños y llevando al desenlace del matrimonio reparador (B); una primera noche, desgraciada, y una segunda, de reconciliación y amor correspondido; una historia infeliz en su primera parte, transformada, por medio de una intervención «provindencial», en historia feliz.

Ahora bien, precisamente este juego de paralelismos, contrastes y contrapuntos les pareció demasiado obvio a los lectores más exigentes, que veían en él un forcejeo, en empleo excesivo de tópicos gastados y manoseados recursos novelescos (intervención providencial, anagnórisis, elementos maravillosos), a la vez que echaban de menos la credibilidad de ciertas situaciones, es decir, la *verosimilitud* (que, digámoslo de entrada, no resulta mayor en otras novelas cervantinas, generalmente apreciadas). Al destacar la inverosimilitud del relato, dichos lectores lamentaban asimismo el escaso desarrollo psicológico de los personajes, en especial, de la pareja protagonista. Desde este punto de vista, Juan Bautista Avalle Arce no vacila en hablar de «fracaso», ya que, según dice, el violador, Rodolfo, «no llega siquiera a la categoría de un don Juan embrionario», y Leocadís «no sale mejor parada», resultando «sus discursos de todo punto inverosímiles»⁴. Estos criterios son, a mi modo de ver, inadecuados: en primer lugar no tenemos pruebas para pensar que Cervantes aspirara a crear un personaje donjuanesco y, por otra parte, nos falta la certeza de que deseara atenerse en esta novela –ya que tampoco lo hace en

Ejemplares», *HR*, XVI (1948), 194; FRANK PIERCE, «Reality and Realism in the *Exemplary Novels*», *BHS* XXX (1953), 134-42; MANUEL DURÁN, *Cervantes* (Nueva York, 1974), 71-72; JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Introducción a Cervantes: *Novelas Ejemplares* (Madrid: Castalia, II), 25-31 (véase también nuestro comentario que tiene en cuenta la ambivalencia del juicio).

Un estudio global –y detallado– sobre las *Novelas Ejemplares* que no dedica comentario alguno a *La fuerza de la sangre* es, por ejemplo, el de PETER N. DUNN, «Las N. E.», *Suma cervantina*, ed. por J. B. Avalle-Arce y E. Riley (Londres: Támesis, 1973), 81-118.

³ LUIS A. MURILLO, en un estudio recién publicado, «Narrative Structures of the *Novelas Ejemplares*. An Outline», *Cervantes*, VIII, 2 (1988), 231-250, clasifica de legendaria y mítica la estructura de *La fuerza de la sangre*. Un aspecto particular, el de la mujer manipuladora, lo trató ADRIANA SLANICEANU, «The calculated woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *BHS*, LXIV (1987), 101-110.

⁴ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Introducción a las *Novelas Ejemplares*, *cit.*, II, 31.

otras— a la convención literaria de la verosimilitud. Todo el *Quijote* es un esfuerzo consciente por mostrar que la verdad de la literatura (= su fuerza persuasiva, su capacidad de «hacer creer») no coincide con la verosimilitud, pese a ser ésta un concepto básico de la *Poética* aristotélica, enseñada entonces en las escuelas⁵. Es cierto que Avalle-Arce no se limitó a poner este reparo: su comentario termina con la sugerente observación de que el desinterés del autor por la caracterización de sus personajes queda compensado por el «enorme interés» que éste reservaba al «desarrollo novelístico»⁶. Por consiguiente, el fin que se propuso Cervantes le parece ser el hecho artístico mismo, la composición de la obra como tal, lo que no admira en un novelista deseoso de alcanzar un ideal estético superior a la *mimesis*. Pero ¿no es algo limitativo atribuirle a un autor como Cervantes una preocupación exclusiva por el arte?

Que la inverosimilitud del *Persiles* y de ciertas *Novelas Ejemplares* (entre ellas *La fuerza de la sangre*) puede verse como un rasgo rasgo característico del último Cervantes y por tanto como algo intencional, lo sugirió ya Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote*, señalando las diferencias entre dos series de novelas cervantinas, unas de tendencia marcadamente realista, y otras más bien idealistas⁷. Consciente de que son numerosas las obras que consisten en «la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales», llega a la conclusión de que la inverosimilitud podría ser un elemento constitutivo del nuevo género novelesco.

Estructuras «legendarias», como propone Luis Murillo, profusión de efectos maravillosos y elementos míticos —todo ello cabe en las *Novelas Ejemplares*, y señaladamente en *La fuerza de la sangre*⁸—. Pero, ¿qué es lo que Cervantes intentó expresar con una historia tan perfectamente compuesta que resulta casi inverosímil? Ante la perplejidad general de la crítica frente al problema de la significación de este cuento, algunos han tratado de entenderlo mejor comparándolo con sus fuentes o con sus imitaciones, sobre todo con la de Hardy⁹. Otros han arriesgado interpretaciones alegóricas, ahondando en su simbolismo religioso, patente —según afirman— en la presencia de un crucifijo como testigo del

⁵ Sobre este problema cf. los capítulos XXXII, XXXV y XLVIII del *Quijote*, parte I, donde quienes defienden la verosimilitud son los portavoces del *discurso social* y del *saber literario* adquirido, es decir el Cura y el Canónigo. Don Quijote, en tanto que personaje, conoce bien estas teorías (cf. cap. XLVII), pero ello no significa que Cervantes las respete y adopte con fidelidad en su obra. Todo lo contrario: el cuento del *Curioso impertinente* constituye un ejemplo magnífico para demostrar la insuficiencia del concepto de *verosimilitud* frente a los procesos de verificación inherentes a la novela cervantina. Sobre este aspecto cf. nuestro estudio «El lector defraudado: Conocer y creer en el *Curioso impertinente*», *Romanisches Jahrbuch*, XXXVII (1986), 164-280.

⁶ J. BAUTISTA AVALLE-ARCE, Introducción a las *N. E.*, *cit.*, II, 28.

⁷ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Cátedra, 1984), 183-188.

⁸ LUIS A. MURILLO, «Narrative Structures of the *Novelas Ejemplares*», *cit.*, 231.

⁹ Sobre las fuentes véase ante todo el breve estudio de JOHN J. ALLEN, «El Cristo de la Vega y La fuerza de la sangre», *MLN* LXXXIII (1968), 271-275, pero compárese con el comentario crítico de J. B. AVALLE-ARCE, Introducción, *cit.*, 30. Puede consultarse también el estudio temático, a decir verdad bastante superficial, de MARÍA ELISA CIAVARELLI, *El tema de la fuerza de la sangre* (Studia Humanitatis: Potomac, Md., 1980).

En cuanto a los continuadores o imitadores, disponemos hoy del libro de MICHAEL G. PAULSON y TAMARA ÁLVAREZ-DETRELL, *Cervantes, Hardy and La fuerza de la sangre*, Scripta humanística (The Cath, Univ. of America: Potomac, Md., 1984). Pero cf. también FRANZ RAUHUT, «Consideraciones sociológicas sobre *La gitanilla* y otras novelas cervantinas», AC3 (1950), 143-60.

crimen. Con todo, ni las fascinantes perspectivas de la lectura intertextual (vista la escasa semejanza que la novela mantiene con la leyenda medieval del Cristo de la Vega, señalada como fuente por Allen) ni las interpretaciones en clave simbólico-religiosa han logrado esclarecer de manera satisfactoria el sentido de la obra. Muy problemática nos parece en particular la aportación de Casaldüero, quien interpretó *La fuerza de la sangre* como drama del pecado original y de la redención. A dicha conclusión pudo llegar sólo pasando por alto episodios tan significativos como los largos parlamentos de Leocadia, o bien forzándoles el sentido a otros, por ejemplo al del «retrato de la mujer fea», que para Casaldüero es un pretexto, insertado en el cuento con el fin de entablar un discurso sobre el matrimonio, y no una nueva confirmación de que el único valor que interesa a Rodolfo es la hermosura¹⁰.

El cuadro actual de la crítica se presentaría bastante desalentador si no contáramos con el libro de Ruth El Saffar, que dedica diez densas páginas a nuestra novela¹¹. La hispanista estadounidense, tras recordar la dificultad que tiene el lector moderno para aceptar este cuento de violencia sexual y de sorprendentes amores («for the modern reader it is almost impossible to understand how a girl could fall in love with and marry the same man who had raped her seven years earlier»), opta por una aproximación al texto fuera de los esquemas realistas o naturalistas, tomando consciencia de hallarse frente a una novela experimental, basada en una «abstracta combinación de fuerzas», conforme al estilo narrativo del último Cervantes. Su interpretación se mantiene en un nivel simbólico, sin condescender a determinar las funciones de los personajes o a definir de una vez para siempre sus significados. Con todo, al caracterizar la novela como un dialéctico juego de fuerzas entre hombre y mujer, que necesitan encontrarse uno a otra «para que haya cuento», y al observar, a propósito del joven apasionado, que es él quien «pone todo en marcha», descubre cierta analogía entre el enunciado y el plano discursivo (esto es, entre la vida accidentada de los amantes y el proceso creador cervantino que va haciéndose texto), pudiendo decir de ambos –tanto de la pareja como del cuento– que llegan, tras varias peripecias, a realizarse en la obra¹².

Concluyendo este breve panorama de la crítica, pienso que un análisis ceñido a la realidad textual de *La fuerza de la sangre* debería tener en cuenta 1) los frecuentes cambios en la relación *tiempo de la narración* vs. *tiempo narrado*, tratando de justificar los extensos parlamentos de Leocadia, que ocupan varias páginas, tres de las veinticuatro que constituyen el espacio textual en la edición que hemos consultado¹³. Estas particularida-

¹⁰ JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma...*, cit., 160.

¹¹ RUTH EL SAFFAR, *Novel to Romance*, cit., 128-138.

¹² Aun concordando con El Saffar sobre este punto, quiero poner en claro que no adoptaré en mi ensayo la terminología empleada por ella, y esto por las siguientes razones: en la experiencia del lector, que es también la del crítico, la creación «del autor» –su experiencia literaria, su acto creador– ya no pueden ser tema de la investigación, pues dicho proceso se ha realizado en la obra y es parte intrínseca de ella. Será, por tanto preferible utilizar términos más adecuados al estudio de la realidad literaria con vistas al proceso comunicativo que se establece ahora entre el lector (inscrito en el texto) y éste mismo, a quienes llamaremos, con Greimas, enunciatario y texto-enunciador, o simplemente, teniendo en cuenta que en la decodificación ambas funciones entran en juego, *sujeto de la enunciación*. Cf. ALGIRDAS J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1979).

¹³ Citamos por la edición Castalia de las *Novelas Ejemplares*, ed. por J. B. AVALLE ARCE, cit. II, 147-171, de ahora en adelante *N. E.*

des han desorientado señaladamente a los críticos propensos a una lectura realista. Dicho análisis debería definir 2) el valor semántico-estructural de las imágenes, sobre todo las del *crucifijo* y del *retrato*, y 3) la función de los personajes, con particular atención a Doña Estefanía, que en su acto manipulatorio llega a dirigir los sucesos en analogía a la estrategia textual.

2.1. *Análisis de la novela: los actores y sus competencias*

Son cuatro los personajes que influyen directamente en el desarrollo de este relato: dos hombres, Rodolfo y su padre; y dos mujeres, Leocadia y la madre de su violador, Doña Estefanía. Ellos se distinguen entre sí por el sexo, la edad (dos ancianos y dos jóvenes) y los bienes de fortuna (nobleza pobre y rica), así como por su temperamento: mientras los varones son impulsivos y pasionales, las mujeres, tanto Leocadia como Doña Estefanía, dan muestras de una sólida inteligencia y de un notable sentido común.

El niño es caso aparte, ya que sirve de nexo de unión entre las familias, de modo que los cuatro se disponen en forma de cruz, cuyo punto de intersección corresponde a Luisico. Para Leocadia y los suyos, el niño es una «cruz», recuerdo del martirio y de la desgracia, pero pronto se revelará como un benéfico don «del cielo»: conmueve y complace a los abuelos, haciendo posible la unión de las familias.

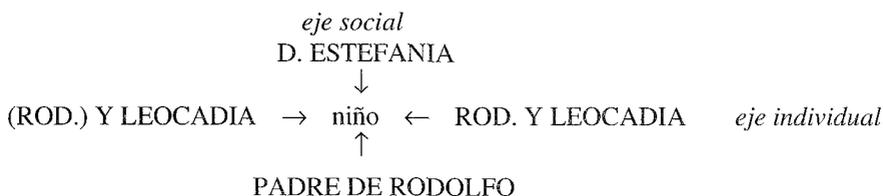
Relacionar al niño con la cruz, como propuso ya Ruth El Saffar, no parece pues descaminado: si el crucifijo robado es una de las pruebas del encuentro entre Leocadia y Rodolfo, la semejanza del niño con su padre representa la otra. Entre las dos existe una relación *metonímica*: una completa la otra. En su discurso concluyente ante Rodolfo, que le ha pedido alguna «señal», Leocadia alude a ambas, tanto a la que pone de manifiesto la pérdida de su honra como al crucifijo:

Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, asimismo me hallé en los brazos de entonces pero honrada. Y si esta señal no basta, baste la de una imagen de un crucifijo que nadie os la pudo hurtar sino yo: si es que por la mañana la echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora (170).

Entre el niño y el crucifijo se establece además, una relación metafórica. Así como la cruz, por lo menos en un contexto cristiano, indica la posibilidad de una conversión del mal en bien, así el niño, que en un primer período pudo ser sentido como castigo, trae a su madre y a sus abuelos alegría, consuelo y felicidad. Él es quien hace posible la «resurrección», tras la «muerte social»¹⁴. De ahí que ciertos pasajes de la novela guarden una patente afinidad con el mito cristiano: el niño ha de «derramar su sangre» en el desastre, provocando así los sentimientos piadosos de un «valeroso, ilustre y cristiano caballero». Con todo, ni el crucifijo ni el «sacrificio» de Luisico deben interpretarse como símbolos principalmente religiosos, siendo su función más bien de tipo estructural. Son elementos necesarios para la estructuración del cuento, en la medida en que ponene en relación a los cuatro personajes y, por tanto, a las dos familias, social y económicamente distantes.

¹⁴ Cf. RUTH EL SAFFAR, *Novel to Romance*, cit., 131-133.

Estructura que semeja la de un cruce, de un quiasmo (Leocadia –el abuelo– doña Estefanía –Rodolfo–) o simplemente de una cruz:



Si hasta ahora no he nombrado al padre de Leocadia, cuya función estructural resulta escasa, es porque su intervención en el desarrollo de la historia no me parece determinante. Importa, sí, su ideología de noble virtuoso, pobre y cristiano, que no sólo influye en la conducta de Leocadia, sino que se transmite también al narrador «ejemplar», cuyos juicios –sobre los pobres y los ricos, sobre la honra como virtud o como fama– reflejan de hecho una misma mentalidad: un pensamiento de tipo noble, auténticamente cristiano, si bien con una cierta desconfianza hacia la Iglesia institucional y hacia el espíritu mercantil de la Sociedad. Parece, pues, que el padre de Leocadia tiene ante todo la función de *configurar* al narrador. Afirmaciones tales como «siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos» o bien «un ímpetu lascivo, de quien nunca nace un verdadero amor» podrían muy bien ser de ese virtuoso caballero, cuya escala de valores está determinada tanto social como ideológicamente.

No podría decirse lo mismo de los restantes personajes, pues ninguno de los cuatro encierra un significado único. Doña Estefanía, quien se asocia a la instancia organizadora del texto, no alcanza a identificarse en su totalidad con la estrategia textual del Enunciador¹⁵. Este se sirve aún de otros recursos novelescos, algunos específicamente «maravillosos»: permite, por ejemplo, que entre el rapto de Leocadia y el desastre ocurrido al niño se establezca una correspondencia llena de sentido, interpretable como «designio de la providencia», aun cuando esta coincidencia sea obra suya. El arte de Cervantes rehuye lo alegórico: cada personaje, como acabo de decir, desempeña varias funciones, sin limitarse a un solo significado. Otro tipo de lectura, pues, se nos impone: los significados de este cuento deben ser captados *a través de las relaciones, analogías y diferencias* que los personajes mantienen entre sí, sobre todo con respecto a tres cualidades: *memoria, pasión e inteligencia*.

2.2. *Las dos memorias*

Es curioso que ningún crítico haya reparado en el papel que desempeña en este cuento la *memoria*, por parte tanto de la víctima como de su violador. Fijémonos en el modo en que se conocen: unos –los virtuosos– suben la cuesta, y otros, los malintencionados, la bajan. Un encuentro «de lobos y ovejas», según observa el narrador, cuyo comentario su-

¹⁵ Para la terminología («enunciador», «enunciación», «manipulación», etc.) cf. ALGIRDAS J. GREIMAS y J. COURTÈS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1979).

giere, una vez más, una lectura alegórico-moral de esta escena. Pero, ojo, el narrador cervantino aporta siempre sólo una parte del mensaje, tratándose, por lo general, de una voz irónica, cuyos valores no coinciden con los afirmados por el texto. Sin querer negar la moralidad que encierra este comienzo de novela (pues el conflicto social entre nobleza rica y pobre va a constituir un eje del relato), cabe no obstante acentuar otro aspecto, esto es, que Rodolfo, después de haberse cruzado con la familia de Leocadia, da marcha atrás, movido de la honda impresión que ha causado en sus sentidos la hermosa joven. Su decisión de volver atrás para raptar a la joven es tan pronta como impelente, siendo Rodolfo el personaje *pasional* por excelencia. Oigamos:

Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, que así quieren que se llamase la hija del hidalgo, comenzó de tal manera a *imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla* a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen. Y en un instante comunicó su pensamiento con sus camaradas... (148).

Memoria, imaginación, y realización inmediata del acto. No deja de ser significativo que ya desde un principio se nos hable de la *memoria*, y, concretamente, de un acto que se produce espontáneamente al ceder el sujeto a *la irresistible fuerza de una imagen recordada*. Pero en esta novela aparecerán diferentes tipos de memoria: la de Rodolfo corresponde a la que vives, en *De anima et vita* (II,2), considera un proceso mental simple, producido por un sentido externo y que «nos es común con los animales». Dicha memoria es, siempre según Vives, comparable a un «cuadro pintado». Y «así como el cuadro produce un conocimiento por medio de la vista, así ella lo produce por la mirada del espíritu que entiende y conoce»¹⁶.

Algo análogo, aunque distinto en cuanto a las consecuencias, le sucederá al padre de Rodolfo en la escena del desastre: ya se ha observado que el accidente en que resulta herido el niño se produce con la misma presteza que la violación de la madre, en tanto que la reacción del anciano caballero, que lo recoge y lo lleva a su casa, equivale inversamente a la de su hijo, que había llevado a ese mismo lugar a la desmayada Leocadia¹⁷. Resultan análogas, además, la fuerza atropelladora del caballo y la violencia sexual del joven, de modo que estas dos escenas deben ser relacionadas una con otra: cada una de ellas se halla al principio de una macrosecuencia narrativa.

No se ha observado, sin embargo, que tanto el joven como el anciano ceden a la fuerza irresistible de una visión interior, surgida de su memoria. Rodolfo sigue el reclamo del «hermoso rostro» que acaba de contemplar, mientras que su padre —creyendo haber entrevisto la cara de su propio hijo cuando era niño—, obedece a la voz de la sangre. Su gesto no resulta menos espontáneo: sin reparar en la dignidad de su posición y sin consultarse con nadie, movido solamente por un instinto cuya vehemencia desconoce, se arroja del caballo para apoderarse del niño que, ya sostenido por otros, es llevado por él mismo a un lugar seguro: a su propia casa. Pasado el primer peligro, explica al padre de Leoca-

¹⁶ LUIS VIVES, *De anima et vita*, II, 2. Citamos por la edición (traducida al español) *Los filósofos del Renacimiento*, «Sobre el alma y la vida», ed. de S. I. Clemente Fernández (Madrid: Bibl. de Autores Cristianos, 1990), 212.

¹⁷ JULIO RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo*, cit., I, 61.

día la causa de su piadoso gesto (que el narrador ha descrito sin detenerse en explicaciones, subrayando así la idea de inmediatez) fue el haber reconocido una imagen familiar de belleza y ternura:

...le hacía saber que cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que *había visto el rostro de un hijo suyo*, a quien él quería tiernamente, y que esto le movió a tomarle en sus brazos y a traerle a su casa, donde estaría todo el tiempo que la cura durase, con el regalo que fuese posible y necesario (159).

El padre reconoce una imagen que le es familiar y que había casi olvidado: la expresión de su hijo ausente, cuando era niño. Se trata en este caso de un recuerdo que Vives llama «reminiscencia», no sin precisar que «para nosotros es reminiscencia lo que los griegos llaman ἀνάμνησις, que es la vuelta o reducción al recuerdo, o, diríamos, el recuerdo del recuerdo», y este tipo –puntualiza Vives– es privativo del ser humano¹⁸.

Compárese ahora a la protagonista con los personajes masculinos. Si los varones, padre e hijo, ceden a la fuerza de un tipo de *memoria involuntaria* que surge en ellos de repente, manifestándose como violento impulso pasional, Leocadia, por su parte, recurre a otro tipo de memoria, constructiva y orientadora: una memorización sistemática del ambiente, que le permite hacerse una idea coherente de sí misma y de su propia situación en el mundo. Una vez vuelta en sí del desmayo, la joven trata de reconstruir su tragedia de mujer deshonrada, siguiendo las pautas de una *memoria investigadora, constructiva, sistemática*, y sólo de esta manera acaba cayendo «en la verdad del cuento de su desgracia» (151). Es importante que salga inicialmente de un desmayo y pase, así, de la total inconsciencia a una visión clara y distinta del mundo. Figura de la *inteligencia organizadora*, se pregunta consecuentemente dónde está y de dónde ha venido, orientándose primeramente en el *espacio*. Por lo que respecta a los *actores* y al *tiempo*, advierte que, si antes estaba con sus padres, ahora se encuentra sin ellos y en compañía de un desconocido. Espacio, tiempo, actores: son éstos los elementos imprescindibles para concebir un relato, y es lo que hace Leocadia en sus interminables monólogos que nada tienen de realistas. Pero quienes reprocharon a Cervantes el haberse explayado en estos discursos, no han visto que es precisamente en ellos donde se establece la relación entre la memoria constructiva y la inteligencia organizadora, necesarias ambas para construir un cuento:

¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué obscuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús! ¿quién me toca? ¿Yo en la cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Oyesme, querido padre? ¡Ay sin ventura de mí!, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan; venturosa sería yo si esta oscuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes. Ya me acuerdo (¡que yo nunca me acordara!) que ha poco que venía en la compañía de mis padres; ya me acuerdo que me saltearon; ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes... (150).

Toda ella *discreción*, toda inteligencia tendente a la luz, Leocadia actúa en esta fase con escasa *pasionalidad*: no desea conocer ni acordarse nunca de su ofensor, aunque sí

¹⁸ LUIS VIVES, *Los filósofos del Renacimiento*, cit., 212.

del sitio adónde la han transportado. Su interés en apurar la verdad se asemeja al de un detective y, de hecho, el tipo de cuento que va componiendo tiene mucho de policial. Aprovechando una breve ausencia de Rodolfo, trata de orientarse en la habitación, que aparenta ser de gente principal y acomodada: advierte que la puerta está cerrada impidiéndole cualquier posibilidad de escape, pero a través de una ventana que da sobre el jardín ve entrar el resplandor de la luna. Y es entonces, gracias a esta débil claridad lunar, cuando descubre el crucifijo sobre el escritorio y decide llevárselo como prueba, escondiéndolo en la manga de su vestido, «no por devoción ni por hurto», puntualiza el narrador, «sino llevada de un *discreto designio suyo*». Designio discreto que, claro está, consiste en su voluntad de obtener claridad sobre lo ocurrido y de reconstruir punto por punto «el cuento de su desgracia». Poco después la vemos, ya liberada, contar a sus padres detalladamente «el desastroso suceso, con todas las circunstancias de él, y ninguna noticia [...] del salteador y robador de su honra», llevando siempre en la mano aquella suma prueba del crucifijo, ante cuya imagen se le renuevan las lágrimas. Pero el momento culminante de su esfuerzo cognoscitivo es aquél en que, «por muchas señales», mediante la reconstrucción en su memoria de los detalles, reconoce el escenario de su martirio. Aun habiendo sufrido el aposento algún cambio, se da cuenta de que son idénticos la disposición, la ventana que da al jardín, la cama, el escritorio sobre el que estaba el crucifijo: todo. Especialmente el último detalle –el hecho de que haya contado hasta los escalones y que ahora vea confirmado su número– hace pensar en un discurso detectivesco.

La memorización del mundo, tal como la practica Leocadia, es de tipo intelectual: un esfuerzo mental del sujeto por constituir su propia identidad de víctima, necesaria para reconocer, algún día, el lugar del delito. Es un modo de recordar poco creativo que se limita a organizar y a conservar los datos recibidos. En su *Examen de ingenios*, Juan Huarte de San Juan, citando a Galeno y a Aristóteles, dice de este memoria que carece de invención y que no puede ni «engendrar ni producir». Y añade: «Sólo sirve para guardar y tener en custodia las formas y figuras que las otras potencias han concebido, como parece en los hombres de letras muy memoriosos, que cuanto dicen y escriben todo tiene otro dueño primero»¹⁹. La memoria instintiva de los varones es distinta: más vital, toda pasional y tendente a la realización del acto (no importa que éste sea bueno o malo, compasivo o criminal). Ahora bien, ambas memorias –y ambos tipos de «cuentos»– son imprescindibles en la composición de una obra literaria. La de Leocadia permite reconstruir –y reconocer– un ambiente de manera exacta y verosímil, pero a este trabajoso ejercicio le falta entusiasmo, pasión; la de los varones conlleva en cambio una fuerte carga de pasionalidad: en ellos, la modalidad del /querer/ conduce a un /querer hacer/ y a la realización inmediata del dictamen interior.

Ahora bien, sin *pasión*, no puede haber *creación*; pero sin *discreción*, sin el cálculo prudente de quien todo lo prevé, dispone y organiza coherentemente, no habrá manera de *elaborar un discurso*. Lo cual significa que sólo Leocadia y Rodolfo juntos –esto es, los significados representados por ellos– aportan todos los requisitos para la realización del cuento: de un cuento que tenga un aspecto verosímil, plausible, aceptable para la sociedad, sin dejar de ser obra de arte.

¹⁹ JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, cap. I en *Los filósofos del Renacimiento* (Madrid: Bibl. de Autores Cristianos, 1990), 260.

2.3. *El reconocimiento: la intervención de Doña Estefanía*

Leocadia –que narra su cuento dos veces, ante sus padres y ante doña Estefanía– puede ella misma, una vez acogida en la casa de Rodolfo, verificar la justeza de sus observaciones. Pero ¿cómo obtener el reconocimiento de su historia, y cómo persuadir a los demás? Si sus padres, testigos del rapto, están desde un principio convencidos de su inocencia, no ocurrirá otro tanto con la sociedad; como tampoco le será fácil convencer «de la verdad de su cuento» a la madre de Rodolfo, el día que se le brinde esta posibilidad.

Doña Estefanía representa –no menos que Leocadia– la *inteligencia constructora*, pero a diferencia de la joven, desprovista de recursos fuera de su hermosura, la rica e inteligente matrona dispone del poder necesario para hacer valer su voluntad en todo y con todos. Su *discreción* será elemento imprescindible de su programa manipulador, concebido con sumo arte. Aunque «naturalmente compasiva como todas las mujeres», según afirma el bienintencionado narrador (pero, ¿no lo es bastante más su marido, ejemplar del sexo fuerte que el mismo tacha de «naturalmente cruel»?), ella continuará coleccionando pruebas: dispone ya de una en la semejanza física que Luisico tiene con su hijo, pero no le basta; al volver de Italia los camaradas de Rodolfo, les somete a un interrogatorio, valiéndose de todas sus artes de mujer lista e inquisitiva para cumplir con su deber de juez. Porque es ella quien ha de emitir la sanción final, reconociendo como verdadera la historia de Leocadia.

Si bien Leocadia memoriza el lugar de su desgracia, elaborando una narración pormenorizada y exacta de lo ocurrido, es no obstante sólo con la intervención de doña Estefanía con lo que dicho cuento se convierte, de verosímil, en «verdadero» y creído. Igual a un juez experto, ella asume su papel de *Destinador final*: reconstruye las circunstancias que llevaron al delito, interroga a los testigos y compara sus declaraciones para ver si coinciden. Convencida al fin, determina «llevar a cabo su buen pensamiento»: aún se trata de ganarle la voluntad a Rodolfo.

A partir de ahora, doña Estefanía se convierte en la gran manipuladora, dotada del saber necesario, del poder y de la voluntad de hacer justicia. Su programa, dictado por el Discurso social, configura temporalmente el de la instancia enunciativa del texto, y esta analogía con el arte cervantino es la que nos permite comprender mejor su papel. Ella invita a Rodolfo a regresar a casa con la promesa de que le darán por esposa una mujer «hermosa sobremanera»: con esto ya logra despertar en él una tensión, una ardiente expectativa, actualizando su memoria y encendiendo su imaginación. Por eso, al someterle a la prueba del retrato de la mujer fea, se desilusiona fuertemente, y a tal extremo que le produce una violenta reacción de protesta, en la cual Rodolfo llega a formular su ideal estético, su imagen interior de belleza. Este nuevo parlamento extenso está, pues, plenamente justificado. El valor que le interesa al joven es obviamente la hermosura, más aún que la honestidad. Es interesante que la manipulación preparada por su madre afecte, otra vez, a su *memoria e imaginación*: no podría ocurrir de otra manera, con un Rodolfo. Su reacción es la prevista, y ahora la última parte del programa manipulador, la más artificiosa y teatral, puede comenzar. En vez de la mujer fea, Rodolfo ve entrar en la sala a una dama hermosa, en una solemne y cuidadosa puesta en escena que se asemeja, desde luego, a un espectáculo anunciando ya el triunfo de la mujer virtuosa. Pero la Leocadia que aparece ahora ante él ya no es la muchacha de hace ocho años, naturalmente atracti-

va en su esplendor juvenil. Es una dama, vestida de negro y engalanada de joyas: una «pariente», explica doña Estefanía, acreditando así la igualdad de nivel social de la futura esposa.

Pese –o gracias– al empleo de este artificio, Rodolfo se apasiona nuevamente: afrontará la obligación del matrimonio con impaciente deseo, como si el casarse no comportara más que placer –y era éste el *designio* de su madre–. Por parte del esposo, no faltan pues ni voluntad ni pasión, pero ésta última debe comunicarse también a Leocadia. La pareja tiene que realizar, ella misma, la unión para que pueda ser legalizada. Y así sucede.

Cabe comparar el primer encuentro de los amantes con el segundo y definitivo. Aquí todo es artificioso y brillante: estamos en una sala iluminada con velas, y la dama *representa* el papel de la futura esposa; allí, se cruzaron casualmente en la calle, en una noche clara de verano. Ahora, el enamoramiento –recíproco, al fin, ya que el sentimiento de Leocadia empieza a brotar– ocurre *ex arte*, aun cuando todo tenga las apariencias de un encuentro fortuito; entonces, el arrebatación y la violencia sexual eran reacciones accidentales, espontáneas. Dicho en otras palabras: el segundo encuentro es el de la predisposición cuidadosa, de la puesta en escena, del *arte* (al que Cervantes suele asociar el Discurso social); el primero, aparte de su innegable brutalidad, tuvo el carácter provisional y auténtico de un fenómeno de la *naturaleza*.

3. CONCLUSIÓN

Volvamos ahora, para concluir, a los presupuestos teóricos de nuestra lectura: hemos dicho que para la realización de un cuento que sea también obra de arte son precisas tanto la memoria afectiva y la imaginación, que denotan *participación vital*, como la memorización, o reconstrucción inteligente de un escenario. Pero aún falta algo: el poder de unir todo eso –pasión e inteligencia, ímpetu creador y afán de verosimilitud– con *arte*, y de tal manera que resulte a la vez armónico y socialmente aceptable. Si los dos varones aportan esa vitalidad que es *conditio sine qua non* de la creación artística, Leocadia, por su parte, contribuye con algo no menos indispensable: la aptitud narrativa para reconstruir con fidelidad un ambiente. Sin embargo, sólo Doña Estefanía logra la unión de ambos: lo que ella consigue en el plano social, uniendo a los dos en matrimonio, vale *mutatis mutandis* para la «obra», que encuentra en la pareja reunida la configuración de su perfecta coherencia.

Topamos, así, en *La fuerza de la sangre*, con una dicotomía muy cervantina, la misma que descubrimos en otras obras de este autor, desde la *Numancia* al *Quijote*²⁰: la que contrapone a la fuerza arrebatadora de las pasiones el examen cuidadoso de la inteligencia, al *creer* espontáneo el *saber adquirido*, al acto vital, capaz de producir *poesía*, la suprema habilidad y ciencia del *arte*, cualidades que se funden, en este cuento de rara perfección, en unidad superior.

²⁰ Nos referimos a nuestro estudio: «La poética del primer Cervantes: desde la *Numancia* al *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (abril 1986), 85-96. Puede considerarse, también, en cuanto al *Quijote*, nuestro análisis de la primera parte: «Dos motivos recurrentes, dos héroes y una aventura común: Reflexiones sobre la estructura del *Quijote* (primera parte)», *Romania ingeniosa*, Festschrift für F. Hilty, Bern, Lang 1987, 305-319.