

La ficcionalidad crucificada en *La fuerza de la sangre*: una lectura batailleana de Cervantes

Considerando el crucifijo como eje estructural, este artículo estudia el texto cervantino desde una perspectiva antropológica que cuestiona la violencia hacia el cuerpo femenino. Leocadia, paradigma de la Virgen, toma el crucifijo como pago por la violación de Rodolfo, asemejándose a una prostituta. Para Bataille, las prostitutas poseían un carácter sagrado porque permanentemente transgredían los límites. Con los desmayos y el robo del crucifijo, Leocadia experimenta la temporalidad queer y acceso a lo sagrado. Su embarazo, imposible según la ciencia de la época, sitúa el texto en una narrativa milagrosa que cuestiona el uso del crucifijo para justificar las violaciones.

Palabras clave: fuerza, Cervantes, violación, temporalidad queer, prostituta, Virgen María

Taking the cross as a fictional structural device, this article reads Cervantes's text from an anthropological perspective that questions violence against female bodies. Leocadia, as a paradigm of the Virgin Mary, takes the cross as payment for Rodolfo's rape, putting her in the position of a prostitute. For Bataille, prostitutes had sacred characteristics because they were permanently transgressing limits. Through repetitive fainting and the theft of the crucifix, Leocadia experiences a queer temporality that grants her access to the sacred. Leocadia's scientifically impossible pregnancy frames this text as a miracle narrative that questions the use of the crucifix to justify rape.

Keywords: force, Cervantes, rape, queer temporality, prostitute, Virgin Mary

La fuerza de la sangre (1613) es sin duda una de las novelas de Cervantes que más opiniones contrarias ha generado. Por un lado, tenemos a los que la califican como el texto cervantino más perfecto y enigmático y por el otro, a quienes critican la credibilidad de la historia¹ y la ejemplaridad de la misma.² Y es que, desde el inicio del texto, el lector se ve confrontado con una serie de hechos de brutalidad corporal y psicológica: la violación física y sexual

perpetrada contra la virginal Leocadia; el perdón que otorga la víctima de violación a su propio violador: la función de la Providencia divina en el vergonzoso estupro y en la resolución a través del sacramento del matrimonio; y la facilidad de Rodolfo, el violador, para liberarse de la justicia y posteriormente participar en la reivindicación de la víctima a través de su propia satisfacción.

En este pequeño texto de Cervantes, la joven Leocadia, de dieciséis años, es secuestrada por Rodolfo y un grupo de amigos cuando volvía del río acompañada de sus padres y de una criada durante una noche de verano. Al darse cuenta de los acontecimientos, ella se desmaya mientras Rodolfo la lleva a su casa y la viola en una habitación a oscuras. Cuando ella vuelve en sí, Rodolfo intenta tener relaciones sexuales nuevamente, pero ella lo rechaza con toda su fuerza verbal (Wells 248) y física, y le pide que la lleve de vuelta a casa. Antes de salir del recinto, Leocadia toma un crucifijo de plata de la pared, y Rodolfo la abandona cerca de la iglesia local. Desde ese momento pasan siete años hasta que nos enteramos de que el hijo de Leocadia, Luis, tiene un accidente y es atropellado por un caballo. El niño se salva gracias a la ayuda de un señor mayor a quien, al ver a Luis, le viene a la memoria su propio hijo y por eso se ofrece a llevarlo a su casa para que sea examinado por un médico. Cuando Leocadia llega a la casa para ver a su hijo, ella se da cuenta de que ese es el mismo lugar donde la habían violado. Incluso a oscuras, ella había memorizado los escalones y las paredes y así reconoce que ese es el lugar donde perdió su honra. Después de una breve pero cuidadosa investigación, Leocadia determina que los dueños de casa debían ser los abuelos de su hijo y decide contarles la verdad. Los padres de Rodolfo, quienes ya habían resaltado las similitudes físicas entre su hijo y el niño, deciden creerle y le piden a Rodolfo que regrese a España para contraer matrimonio. “Permitido todo por el cielo”, Rodolfo y Leocadia se casan y son felices para siempre. Esto es, en síntesis, la trama de la novela. Hay muchos detalles, sin embargo, que vale la pena aclarar, pues las contradicciones presentes hacen de esta historia una de las más intrigantes de Cervantes.

Desde la lectura de Joaquín Casaldueiro, para quien *La fuerza* constituye una interpretación alegórica de la historia del pecado original (150), la crítica ha seguido acentuando el rol de la religiosidad y los paralelismos entre esta novela y la vida de Cristo y de los santos. Hay, asimismo, una serie de estudios enfocados en la recepción de Cervantes en siglos posteriores. Como afirma Kenneth Muir, esta novela sirvió como hipotexto para, por lo menos, tres obras dramáticas durante el siglo XVII: *La force du sang* de Alexandre Hardy (1618-26), *The Spanish Gipsy* de Middleton y Rowley (aprox. 1622), así como la obra titulada *No hay cosa como callar* (1638-39) de

Calderón de la Barca.⁴ Aunque este trabajo no se enfocará en la recepción de Cervantes en Calderón o en otros autores, es importante resaltar el hecho de que la novela ha impactado (y sigue impactando) a dramaturgos y lectores por varios siglos. El objetivo principal de este ensayo es, primero, hacer un estudio del crucifijo como objeto organizador de la narrativa y, posteriormente, presentar una aproximación a lo sagrado desde la perspectiva estético-antropológica de Georges Bataille. Por otro lado, también se intentará leer los desmayos de la fuerza desde el punto de vista de la temporalidad *queer*. De esta forma, y considerando la ciencia del siglo XVI, también demostraré la performatividad de la sacralidad de la protagonista Leocadia, pues su interés por la compensación económica después de la violación la convierte en un paradigma de una prostituta (sagrada) o incluso de una Virgen María forzada y embarazada sin su propio consentimiento.

LA FICCIONALIDAD CRUCIFICADA

En la literatura religiosa, el símbolo de la cruz ha sido utilizado principalmente como medio para la realización de milagros. El ejemplo más concreto se puede ver en *La devoción de la cruz* de Calderón (1637). Alban K. Forcione afirma que al igual que el *exemplum*, el milagro posee una forma literaria teleológica en su estructura puesto que la historia está construida en torno a un evento central. Se resalta la intervención divina para ayudar a uno de los protagonistas, generalmente desamparado, antiheroico y muchas veces pecador. Para Forcione, la tradición cristiana del milagro es una forma literaria que surge gracias a la existencia de una mentalidad religiosa preocupada por la limitación humana y la distancia entre el hombre y la divinidad (355-59).

En su estudio sobre la narrativa del siglo XIX, Paul Heyse y Hermann Kurz se basan en los modelos propuestos por Boccaccio en el *Decamerón*, sobre todo el concepto de la novela “halcón” (Teuber 102). Para que una novela tenga éxito, según Heyse y Kurz, necesita, además de otras características, una fuerte “silueta”, pues el contenido de esta debería poder resumirse y concentrarse en un solo símbolo. Este elemento sirve para la estructura de la narración y es observable en diversas obras cervantinas. Forcione analiza *El celoso extremeño* e identifica la casa como el símbolo central. En *La gitanilla* sería el poema, en *El licenciado Vidriera*, el membrillo, y en *La fuerza*, el crucifijo. Nuevamente podemos apreciar una superposición de planos. El crucifijo tiene un contenido simbólico religioso, pero es a la vez un instrumento narrativo que sirve para la estructura de la ficción. Así como en *La fuerza de la sangre* hay una nueva puesta en escena de la historia de la salvación por medio de la ficción, así el crucifijo es

presentado como un recurso narrativo que se utiliza como una seña de identificación, una anagnórisis e incluso un milagro. El crucifijo identifica a la obra narrativa, y es a la vez un recurso que permite el reconocimiento de Leocadia y de Rodolfo, uno como víctima y el otro como opresor. La materialidad del crucifijo ayuda a la economía del discurso en la medida que conlleva la solución de conflictos discursivos y permite tanto la reivindicación del sujeto violado como también el perdón del violador. La función del símbolo de la cruz, que no deja de tener connotaciones sagradas, es contribuir a la poética de la novela.

En *La fuerza*, la manifestación del milagro se da en una primera instancia vía el crucifijo. Forcione observa una tendencia desacralizadora de este símbolo. De acuerdo con su teoría, el crucifijo está presentado con una doble perspectiva. Una es la acción milagrosa de la cruz y la otra es la visión neutral que impulsa a Leocadia a utilizar esta reliquia como un instrumento para lograr sus objetivos (Forcione 380). En una primera instancia, Leocadia, después de haber sido violada por Rodolfo, se apodera del crucifijo de plata. El narrador afirma que la motivación fue por un “discreto designio” y no por devoción ni por hurto. Al rechazar la acepción de “devoción” se suprime literalmente el convencimiento de que el crucifijo remedie su situación exclusivamente gracias a su propia fe. Por el contrario, la fe y el hurto se rechazan explícitamente y el designio discreto que nunca se aclara de manera explícita se revela como la verdadera motivación de Leocadia para iniciar su búsqueda. *Designio*, según el *Diccionario de Autoridades* significa “intención disimulada y encubierta”. Es decir que el tomar/robar el crucifijo tenía, desde los inicios, una intención escondida dentro de la retórica de la discreción. Servirá recordar el detalle que este mismo sustantivo (“designio”) se utiliza cuando Estefanía engaña a su hijo y le muestra el retrato de su presunta esposa: una mujer noble, discreta y medianamente rica. Pero el retrato fue rechazado por Rodolfo porque la imagen era de una mujer fea (para su gusto), a lo cual él responde que lo que busca es la hermosura, y que si así fuera, se casaría para el resto de sus días. La madre, quien conocía los gustos de Rodolfo estaba feliz por su *designio* pues la “candidata” real era la hermosa Leocadia. Es decir, que el designio es claramente un engaño, un plan premeditado para lograr algo escondido, en este caso concertar el matrimonio de Rodolfo con la mujer que ella ha escogido.

La posición de Rodolfo frente a la desaparición del crucifijo parece darnos la clave para ahondar en los motivos de Leocadia. Cuando Rodolfo percibe la falta de este, “no se le dio a nada” puesto que, como rico, parece estar acostumbrado a situaciones similares. El modelo oposicional de la novela entre familias adineradas como la de Rodolfo y otras con muchos

menos recursos económicos destaca la valoración económica que tanto Leocadia como su padre hacen del crucifijo. Después de haber reconocido a la familia de Rodolfo, Leocadia discurre sobre su esperanza de “hallar, si no el remedio que mejor convenga, y cuando no con [su] mi desventura, a lo menos del medio con que pueda sobrellevarla” (88). Si se considera la acepción de *medios* equivalente a “caudal, rentas o hacienda que uno posee o goza”, a la que remite el *Diccionario de Autoridades*, tendríamos que las intenciones de Leocadia no son de mera resignación cristiana. Si bien no se excluye el interés de restauración social, aquí, gracias a la permanente acentuación de su pobreza en oposición a la riqueza material de Rodolfo, podríamos concluir que sus palabras tienen una fuerte carga de interés económico.

El hecho de que Rodolfo asuma esta pérdida del crucifijo como algo común, o por lo menos como la consecuencia normal después del acto sexual con Leocadia, nos lleva a considerar que para Rodolfo es factible la posibilidad de que Leocadia haya tomado el crucifijo como una forma de pago o de compensación por el acto ocurrido con su cuerpo. Para Rodolfo, por tanto, Leocadia asumiría el rol de una pecadora o incluso de una prostituta que cobra por el acto cometido hacia su cuerpo. La miseria en la que vive Leocadia, la misma que permanentemente se resalta en la obra, permitiría pensar que ella misma ha escogido su pago. Obviamente, esta lectura puede ser problemática a primera vista, pues a Leocadia también se la equipara con la Virgen María. De hecho, en una de las escenas finales, cuando Leocadia es presentada formalmente a Rodolfo, ella es descrita como “si fuera una cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido” (92). Y este milagro de saya como la Virgen es descrita por el propio Rodolfo como un “ángel humano” (92).

La fuerza de la sangre ha sugerido dos importantes asociaciones intertextuales hagiográficas por parte de la crítica: la leyenda de la Santa Leocadia y la del Cristo de la Vega. Forcione nos remite a un relato de Francisco de Pisa que narra la vida de la Santa Leocadia, patrona de la ciudad de Toledo (317-21). Se supone que en 1587 los restos de la santa volvieron a la ciudad, un evento que en la España de entonces fue celebrado con mucha popularidad, sobre todo desde un aspecto cultural religioso. Las coincidencias entre la patrona de Toledo y la protagonista Leocadia son sorprendentes. En primer lugar, la acción de *La fuerza* también se lleva a cabo en Toledo. También, tanto la santa como el personaje ficticio fueron víctimas de una violación. La tematización de Leocadia sería pues un elemento de intertextualidad frente al hipotexto equivalente a una obra hagiográfica popular. La protagonista de *La fuerza* se adapta así a la imagen típica de una heroína milagrosa.

John J. Allen, por otro lado, señala las coincidencias entre la novela cervantina y la leyenda del Cristo de la Vega. El subtítulo del poema de Zorrilla titulado “Leyenda de Toledo” ubica la deixis local de esta leyenda, según la cual un crucifijo de la iglesia había sido testigo de una promesa de matrimonio. Al quererse negar el novio, la prometida lo lleva al lugar de la promesa y le exige al Cristo que dé su testimonio. Este, en señal de asentimiento, baja su brazo derecho. La iglesia en la cual se encontraba esta figura de Cristo llegó a llamarse “El Cristo de la Vega”. Oficialmente, esta misma iglesia se conoce también como la basílica de la Santa Leocadia (Allen 273-74).

Desde una perspectiva ortodoxa cristiana, parecería casi absurdo igualar a Leocadia, figura que representa a la Virgen y a otras heroínas milagrosas, con la imagen de una prostituta. En la Biblia, sin embargo, tenemos el caso típico de Magdalena, una prostituta que era discípula de Jesucristo y a quien se le apareció después de resucitar (Huarte de San Juan 18-20). En su estudio sobre el erotismo, Georges Bataille afirma que, puesto que el cristianismo había limitado el erotismo al aspecto del pecado, la única manera de liberarse de este marco era a través de la prostitución. Desde antes del cristianismo, las prostitutas poseían un carácter sagrado análogo al de los sacerdotes, pues ellas incurrían en un permanente traspaso de límites y, por lo tanto, tenían un acceso casi permanente a lo sagrado. El supuesto robo del crucifijo le daría a Leocadia este acceso a lo sagrado, entendiendo el crucifijo como algo literal, la cruz, o también como algo figurativo que le permitirá momentos de éxtasis o desmayo, específicamente el caso del segundo y el tercer desmayo que veremos más adelante.

La prosopografía de Leocadia hace hincapié en algunas reminiscencias marianas. Su hermosura es semejante a la de la Virgen María. Al igual que Isabela en *La española inglesa*, la presentación de su imagen va acompañada de una radiación que ilumina y que a veces ciega, pues en ella se refleja gran parte del cosmos: “Sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasiado rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellos se entretenían, turbaba la luz de los ojos que los miraban” (Cervantes, *La fuerza* 92). La presentación de Luis, el hijo de Leocadia, como la figura con cuyo accidente se logra la reivindicación de los personajes de la novela, permite la asociación de esta figura con Cristo. Es decir que el dolor y el sufrimiento del niño es equivalente al dolor de Cristo. Esta interpretación posibilita naturalmente un equivalente adicional entre Leocadia y María. En su lectura de *La fuerza*, Casaldueño afirma que la violación de Leocadia remite al pecado original. La violación en la literatura renacentista suele ser representada por una caída. Por lo

general, la naturaleza humana comete adulterio o es violada, incluso dentro del *hortus conclusus*, por una fuerza antdivina y diabólica. En *La fuerza* existe, por tanto, una superposición del plano del pecado original con el nivel de la concepción de Cristo. La transgresión de la violación de Leocadia permite la salvación de la humanidad dentro del marco de la *fuerza*, pero esta violación se iguala a la concepción de Cristo por parte de María dado que Luisito representa simbólicamente al Salvador. Para autores como Paul Lewis-Smith, la violación de Leocadia va de la mano con el permiso dado por la Providencia Divina. Dios es el que permite la violación (887).

Pero Leocadia también se acerca a la narrativa del milagro desde otra perspectiva. Al igual que María concibe al hijo de Dios sin consumación física, Leocadia queda embarazada aun en contra de las teorías científicas de la época. En su libro *La construcción del sexo*, Thomas Laqueur nos remite a una serie de estudios que intentan diferenciar la muerte real de la muerte aparente. Laqueur nos aclara que incluso en el siglo XVIII, no se consideraba factible que una mujer pudiera concebir sin sentir placer (18). Desde Aristóteles hasta los manuales médicos, las cartillas populares de las comadronas o los manuales del matrimonio que circulaban en diversos idiomas, todos apuntaban a la idea de que la mujer no podía concebir sin orgasmo y sin placer (Laqueur 18). Que Leocadia pudiera concebir en un estado de desmayo entonces sería poco común y hasta podría considerarse un milagro comparable con la concepción mariana.

Como afirma Barbara J. Baines, durante el siglo XVI fue muy común la teoría de que la concepción niega la violación porque concebir significa consentimiento (73). Aunque concebir en estado de inconsciencia no era imposible, sí era bastante raro. Laqueur menciona los estudios de Jacques-Jean Bruhier en los cuales se narra el caso de un joven aristócrata y monje a quien se le encomendó que velara el cadáver de una joven por una noche (Bruhier, *Dissertation* 74-79). Sin poder controlarse frente a la belleza de la mujer, la viola y luego escapa. La joven en realidad empieza a moverse cuando intentan enterrarla. Es decir que, aunque legalmente al monje le habían dicho que estaba muerta, ella en realidad nunca lo había estado, solo parecía estar muerta. Más adelante, sin embargo, los padres se dan cuenta que estaba embarazada y, al no poder ella justificar el porqué, es enviada a un convento. Años después, el joven vuelve después de haber dejado los hábitos, se entera de que la mujer no había muerto y se casa para legitimar a su hijo. El mismo Bruhier también menciona varios casos en que las mujeres aparentemente muertas se habían salvado de entierros prematuros gracias a “abrazos amorosos” o al “éxtasis sexual”, el mismo que en el siglo XVIII era conocido como la “muerte” (17). Es decir que, para muchas mujeres, este éxtasis era el camino hacia la vida.

En el caso de Leocadia es importante analizar que ella se desmaya tres veces a lo largo de la historia. El primer desmayo sucede cuando es tomada en brazos por Rodolfo para llevarla a su casa y violarla. Dudar de la veracidad del desmayo es algo que ella misma se plantea cuando Rodolfo intenta violarla por segunda vez: “que si ahora, despierta, sin resistencia, concediese con tan abominable gusto, podrías imaginar que mi desmayo fue fingido cuando te atreviste a destruirme” (Cervantes 81). El hecho de que la misma Leocadia plantee el fingimiento como una posibilidad nos alerta a una posible performatividad del desmayo. La segunda pérdida de consciencia se lleva a cabo cuando Leocadia le confiesa a Estefanía la violación cometida por su hijo. Leocadia saca el crucifijo y en un éxtasis de comunicación con Cristo y abrazada al mismo Jesús, pierde el conocimiento y conmueve a Estefanía hasta las lágrimas. Este sería entonces un momento de éxtasis que, de acuerdo con la teoría de Bataille que veremos a continuación, la acerca a lo sagrado. El tercer desmayo, sin embargo, parece aclararnos más la tendencia performativa de estas muertes temporales. Cuando Rodolfo regresa de Italia para casarse y ella es presentada oficialmente, Leocadia pierde el conocimiento al ver a Rodolfo y recordar los sucesos pasados. La manera en que se describe el desmayo está construida de tal forma que impresione a Rodolfo. Nótese que aquí el desmayo es literalmente equivalente a la muerte: “Y las criadas y criados de casa, como menos considerados, dieron voces y la publicaron por muerta” (93). Parece que todo el escenario estaba preparado para el milagro fingido pues Estefanía había escondido a los padres de Leocadia en la misma casa: “Estas amargas nuevas [la muerte de Leocadia] llegaron a los oídos de los padres de Leocadia ... los cuales, con el cura de la parroquia ... salieron a la sala” (93). Una situación que también provoca el desmayo de Rodolfo, el cuarto y último de la novela. No se trata de que las noticias de la muerte de Leocadia se escucharon por la ciudad ni tampoco se trata de una muerte literal de Leocadia. Es decir que, como en el caso de las jóvenes que menciona Bruhier, este éxtasis o muerte temporal de ambos, Leocadia y Rodolfo, es en realidad un camino hacia la vida, un momento de continuidad en la terminología de Bataille.

Como quiera que miremos los desmayos, ellos posibilitan diversos caminos interpretativos. Si Leocadia está realmente desmayada durante la violación, ella queda libre de culpabilidad (Rhodes 206) y así se acerca más bien a la heroína milagrosa que, como la Virgen María, puede concebir de forma “no científica”. Si, por el contrario, el desmayo es fingido, aunque similar a la muerte, pero en un estado consciente, eso le permitiría a Leocadia sentir placer y el éxtasis silencioso (de acuerdo a la ciencia del momento) le posibilitaría la concepción.

Al observar las acotaciones de Leocadia se nota que ella escenifica en su imaginación una ficción al narrarle la violación a sus padres. El narrador autorial hace hincapié en la dimensión del teatro en el teatro al calificar los sucesos ocurridos a Leocadia: "Díjoles lo que había visto en el *teatro* donde se representó la tragedia de su desventura" (83). Francisco Sánchez estudia la obra de Cervantes dentro del aspecto de la teatralidad. Este autor demuestra que, así como en el Barroco las ideas poseen un carácter visual, de igual manera los conceptos reciben una interpretación y una densidad referencial por medio de una interpretación iconográfica. En su estudio de este texto, Sánchez presta atención a la conciencia representacional que el lector adquiere mediante sugerencias metadiscursivas. Esta acotación del narrador de que la tragedia de Leocadia se representa en el "teatro" sería pues un paratexto que enfoca la obra desde la perspectiva metateatral y que, de hecho, cuestiona la veracidad de los desmayos (Sánchez 43-73). De todas formas, como lo propone Salvador J. Fajardo, es muy valioso considerar el "mapa cognitivo" de Leocadia para ubicarse dentro del espacio (104), incluso dentro de esa condición de ceguera y oscuridad (Forcione), de la cual saldrá adelante como parte de la retórica del milagro.

Ya sea que consideremos el crucifijo como recompensa económica, símbolo religioso (el milagro que permite la narración), instrumento testigo tanto de la veracidad de su historia como testigo de la violación (Calcraft 198), símbolo fálico (Leocadia no podrá casarse con ningún otro hombre), un tropo metonímico por su contigüidad con Leocadia en la escena del crimen (Wells 243) o como una simple figura fetichista (que reemplaza la relación entre el sujeto y Dios con la del sujeto y el objeto material, el crucifijo), este es un objeto que permite mantener el hilo conductor dentro de la novela. Además, nos permite la transgresión entre la interpretación religiosa de la historia y el nivel profano.

LA ECONOMÍA SAGRADA

En su libro *El erotismo*, el escritor, filósofo y teórico Georges Bataille se ha ocupado de preguntas limítrofes entre la estética y la antropología. Cada sociedad, de acuerdo con sus teorías, se caracteriza por el antagonismo entre la prohibición (que limita la violencia elemental) y la transgresión cíclica. De acuerdo con Bataille, todo sujeto llega a un punto de autodesgaste o de autoperdida. Esta suposición se suscribe a los principios de una economía general básica, de acuerdo con la cual un organismo recibe más energía de la que necesita. La economía general de Bataille utiliza hasta cierto punto el principio de constancia o de reducción propuesto por Freud. Siguiendo este principio, el organismo o el aparato psíquico anhela lograr una reducción completa del impulso energético que circula dentro de él.

Bataille, sin embargo, desliga este principio del contexto del aparato psíquico hasta el punto de que el proceso de reducción de energía sustituye la perspectiva total de la vida. Según Bataille, el organismo no solo reduce la cantidad de energía que en él circula, sino que el principio de la vida también se ve influido por este mecanismo económico de reducción. La energía primero se utiliza en procesos de reproducción y crecimiento. Pero cuando un sistema ya no puede expandirse más y la energía no puede ser absorbida por el organismo, entonces el suplemento de energía se pierde. A diferencia de Freud, quien aclara el antagonismo entre el impulso mortal (Thanatos) y el vital (Eros), Bataille no considera la muerte como un principio regulador. Para él, la muerte constituye un paroxismo del intercambio, del exceso. En la teoría de Bataille, Eros y Thanatos no constituyen principios en contraposición. Ambos aparecen dentro de la revolución cíclica de la continuidad. En una compleja y no menos polémica argumentación, Bataille ejemplifica su teoría de la continuidad a través de fenómenos biológicos. El acto de violencia por medio del cual se lleva a cabo la procreación lo describe como una consecuencia de la eliminación del espermatozoide masculino y del óvulo femenino como seres independientes. La cualidad intrínseca de independencia, común en ambos elementos, literalmente “muere” para posibilitar así la creación del nuevo ser (Bataille, *El erotismo* 41-62). El proceso de destrucción de estos seres separados enfatiza la discontinuidad, mientras que la unión que viene a constituir al nuevo ser conduce a la continuidad.

Con la llegada de la religión cristiana, afirma Bataille, la figura del dios ya no se ve como una fuerza ambivalente y misteriosa. Lo que sucede es que ya no se permite la transgresión ritual de las prohibiciones dadas por Dios. El cristianismo solo representa el aspecto moral de lo bueno y lo puro. En caso de que exista un traspaso de límites, este pierde su carácter de transgresión y pasa al campo de lo profano. Según Bataille, el cristianismo constituye una degradación y una limitación de la experiencia de la transgresión. El cristianismo ha impuesto sus propios límites de donde quedan excluidos la impureza y el pecado. Esta delimitación del aspecto moral que señala Bataille desde la aparición del cristianismo parece entonces ampliar el campo ético a lo moral y limitar lo moral a lo ético. El elemento moral equivale a la profanación, pero en culturas anteriores al cristianismo esta profanación es simplemente una trasgresión que constituye lo sagrado y, por lo tanto, lo moral.

La gran paradoja contenida en el enunciado de Bataille de que el erotismo puede expresarse como la afirmación de la vida incluso hasta en la muerte parece ser la clave para entender una de las diferenciaciones más importantes que este teórico hace entre los términos de erotismo y

sexualidad (*El erotismo* 51-62). La sexualidad es vista como una fuerza productiva que sirve para la procreación, mientras que el erotismo es visto como algo improductivo, como el derroche total enfocado hacia la muerte. Para Bataille, sin embargo, ambos términos están completamente ligados puesto que la muerte tiene como objetivo la continuidad del ser. Cuando se habla de erotismo, se trata de la disolución de formas constituidas ya sean formas sociales o regulares de la vida. Esta disolución que constituye el orden discontinuo de la individualidad es la misma que nos constituye como individuos. Para este crítico, la experiencia del éxtasis y del exceso que se interpretan como el exceso del espíritu humano, no se adecúan al orden social. Aquí Bataille invierte polémicamente la posición de Descartes, *cogito ergo sum*, y afirma que el punto central de este orden se logra por medio del éxtasis y no a través del raciocinio. La experiencia del exceso y del éxtasis, sobre todo del éxtasis erótico, vuelve al hombre a su naturaleza animal.

Uno de los objetivos místicos es lograr la unión con Dios. El postulado de Bataille se acerca a este objetivo en la medida en que el estado de continuidad total equivale al elemento sagrado. Ese momento de éxtasis o autodesgaste en que el ser humano logra la continuidad constituye la unión con lo que Bataille denomina “erotismo sagrado”. Es el momento en que el individuo no se ve limitado por ninguna discontinuidad. Para el amante, el objeto deseado significa la “transparencia del mundo”. En la persona deseada se visualiza el elemento sagrado erótico que permite la continuidad. La experiencia de la muerte, vista como el medio para lograr la continuidad, constituye un momento de éxtasis, de exceso. Este es el caso interpretativo que Bataille hace, por ejemplo, de la estatua de Santa Teresa de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Este exceso erótico acercaría al hombre a sus instintos animales.

La posición anticartesiana aquí implícita se puede constatar en *La fuerza de la sangre* puesto que Rodolfo es descrito como un ser humano que se deja guiar por sus instintos primitivos. Más aún, para muchos críticos, su carácter corresponde a la clasificación de un colérico de acuerdo a las teorías de los humores sistematizadas por Juan Huarte de San Juan (Rhodes 209). Él y sus amigos son presentados con la metáfora de “lobos”, la misma que acentúa la oposición entre víctima y opresor. Su exceso erótico, además, es descrito por Leocadia como un “ímpetu lascivo”. Así como en los rituales de sacrificios de las sociedades llamadas primitivas los participantes tomaban parte de lo sagrado puesto que la muerte de la víctima (chivo expiatorio) los acercaba a la continuidad, aquí la violación de Leocadia ocurre en un momento de desmayo, un momento similar a la muerte que intensifica el anhelo de continuidad de Rodolfo. Desde este enfoque antropológico, la motivación de Rodolfo para violar a Leocadia en la novela

podría “entenderse” como el anhelo de Rodolfo de lograr una unión con lo sagrado. Cuando Rodolfo ve por primera vez a Leocadia, se siente atraído por una hermosura que lo lleva más allá de sus límites, pues esta “comenzó a imprimirle en la memoria que le llevó tras sí la voluntad” (77-78). Esta fuerza, para Rodolfo inexplicable en la instancia inicial, refleja la simbiosis ocurrida en el ser de Rodolfo. El hecho de que la imagen de Leocadia se imprima en su memoria revela la transformación neoplatónica de Rodolfo como un ser cuya esencia ya no es solo su propio cuerpo. Ahora esta incluye también a la misma Leocadia. El acto sexual, en este caso la violación, constituiría un momento de destrucción de la discontinuidad de Leocadia y de Rodolfo como individuos. La unión, por otro lado, implica la transgresión misma. Estos momentos de éxtasis, como lo hemos visto, también suceden en la misma Leocadia. Si en el segundo desmayo se produce una especie de exceso abrazando al crucifijo, en su tercer y último desmayo, este sucede frente a la visión del mismo Rodolfo. El crucifijo y Rodolfo tienen un impacto similar en Leocadia ya que ambos la acercan al elemento sagrado.

Y aquí es importante revisar este enunciado desde las similitudes marianas de Leocadia. Si ella es presentada como la Virgen María, entonces Rodolfo también tiene algunas connotaciones sagradas, pues la misma María es impregnada por el Espíritu Santo por el deseo De Dios y no por el propio, aunque le haya dado su consentimiento. Rodolfo se convierte en una fuerza negativa que no se identifica con el dios alegórico de la ortodoxia cristiana y que rebasa el marco moral para llegar al plano de la profanación. Sin embargo, para Leocadia, Rodolfo constituye esa aproximación a lo sagrado. Cuando ella se enfrenta a Rodolfo siete años después de la violación “viendo tan cerca de sí, al que ya quería más que a la luz de sus ojos” (93), ella sufre una transformación física similar a la de Rodolfo: “Y fue la consideración tan intensa y los pensamientos tan revueltos que le apretaron el corazón de manera que comenzó a sudar y a perderse de color en un punto, sobreviniéndole un desmayo” (93). Sería inexplicable querer a alguien más que a la luz de sus propios ojos si no hubiera recuerdos de momentos en común. Y la visión mariana que Rodolfo tiene de Leocadia se materializa en el cuarto desmayo de la obra, pues cuando el cura entra a la sala “donde pensó hallar un desmayo halló dos, porque estaba Rodolfo puesto el rostro sobre el pecho de Leocadia” (93). Definitivamente el desmayo de Rodolfo, sobre el pecho de Leocadia intensifica la relación entre erotismo y muerte temporal.

Dentro del modelo de Bataille en *La parte maldita*, la *economía restringida* sólo tiene en cuenta las actividades cuya finalidad son la utilidad, adquisición, ganancia, conservación, etc. La *economía general*, sin embargo, considera aquellas actividades regidas por conceptos como el derroche, la

pérdida, la exuberancia, la destrucción, etc., y además explica las relaciones entre ambos tipos de actividades. En el caso de Leocadia, su interés económico y “designio” al llevarse el crucifijo no está desligado de su acercamiento a lo sagrado. El crucifijo es el símbolo de Cristo por excelencia, pero también es el “medio” y el modo en que Leocadia recupera su honra, mejora su situación económica y logra casarse con alguien al que logra querer. Más aún, el crucifijo se convierte en el testigo del daño hacia su cuerpo. Baines estudia hasta qué punto las violaciones se han pretendido borrar e ignorar en la cultura y la literatura de la Edad Moderna. La violación, incluso en el código penal inglés, se veía como intento en contra de la propiedad masculina pues las mujeres perdían su virginidad. Refiriéndose a Bracton, una de las autoridades más famosas de la Edad Media, Baines concluye que la determinación del castigo se hacía dependiendo de la cualidad de la propiedad dañada. La virginidad que en realidad significaba el himen se convierte en un miembro que corporeiza la castidad. El valor de la mujer, por lo tanto, se definía por medio de una virtud visible en el cuerpo (Baines 70). En la temprana modernidad, sin embargo, se logró separar lo que era el crimen por violación/desfloración y el secuestro, lo que trajo como consecuencia un énfasis en el deseo de la mujer, de tal modo que la violación ya no se veía necesariamente como un daño a la propiedad sino más bien un daño a la persona. La práctica de esta ley, sin embargo, deja mucho que desear, pues, incluso a finales del siglo XVI, la violación se seguía considerando crimen a la propiedad (Baines 72). Si el valor de Leocadia se mide por la visible virtud de un himen destruido, entonces el crucifijo, testigo de esa violencia, le devolverá el valor de propiedad que ha perdido y posibilitará el castigo al violador: salirse de sí mismo acercándose a lo sagrado y al cuerpo de Leocadia. Es decir que, por medio del crucifijo, se mezclan ambos tipos de economía de acuerdo con el modelo de Bataille, la economía restringida que considera la ganancia monetaria, y la economía general que une el exceso y el éxtasis a una experiencia de unión con lo sagrado.

LA TEMPORALIDAD *QUEER*

Los estudios de género han definido el concepto de la “temporalidad *queer*” como una manera de percibir el tiempo que se distancia de la heteronormatividad y de los objetivos biopolíticos y capitalistas de producción y reproducción. Para Elizabeth Freeman, los individuos están sujetos a esquemas teleológicos de eventos o estrategias de vida tales como el matrimonio, la acumulación de la salud, de fortunas, de reproducción, del cuidado y la crianza de los niños, así como la muerte y los rituales asociados

con ella. Estas actividades o eventos estructuran la vida de las personas y ellas se rigen por las normas que determinan cuándo y cómo pueden llevar a cabo dichos eventos. Pero esta especie de crononormatividad manipula a los sujetos con intereses políticos, sociales y religiosos. A diferencia de estudios anteriores, como las teorías de Benjamín, Derrida, Bourdieu o Harvey, las teorías de la temporalidad *queer* no solo se enfocan en la no-linealidad de la historia o en el acercamiento de tiempo y capitalismo, sino que rescatan la relación entre tiempo, género y sexualidad. Ahora, no se trata de que la temporalidad *queer* sea un concepto aplicable solo a sujetos cuya sexualidad no sea heteronormativa e incluso que sea aplicable solo a la literatura contemporánea. Como lo afirma Carolyn Dinshaw, hablar de la temporalidad *queer* no se limita a personas gay, bisexuales, transexuales o transgénero ni tampoco se limita al siglo XX o XXI. Puede tener una aplicación más universal, es decir que cualquier sujeto puede devenir *queer*. Y cuando decimos que un sujeto puede devenir *queer* nos referimos a la no adaptación a las normas establecidas, sobre todo con respecto a la temporalidad, pero también a ese espacio intersticial entre el tiempo y la sexualidad.

El estudio *How Soon is Now?* de Carolyn Dinshaw reflexiona sobre la temporalidad *queer* en textos medievales. Y para ello se remite al concepto del tiempo en Aristóteles. En su *Física*, este filósofo define el tiempo con una pregunta importante, es decir, cómo podemos afirmar que el tiempo existe si este se compone de partes (del pasado y del futuro) que no existen (Dinshaw 7). Ya en esta definición de Aristóteles podemos percibir la coincidencia de diversas temporalidades para definir el tiempo mismo. De alguna manera, esta concepción aristotélica nos recuerda la definición de la presencia que hace Jonathan Culler en su explicación de la deconstrucción. ¿Cómo podemos definir la presencia de una flecha si ésta está en constante movimiento? La presencia de la flecha misma se hará posible al considerar diferentes temporalidades, la del pasado y la del futuro, para así definir la presencia de un punto dado de la flecha. Así, el concepto del tiempo (y la presencia) también deberá verse frente al pasado y al futuro. Para Jacques Le Goff, el tiempo era un concepto divino (151), un tiempo eterno, y cualquier persona que negociara con el tiempo sería considerado un hereje. Dinshaw se enfoca en las teorías de San Agustín, para quien había tres tiempos: “el presente de las cosas pasadas [la memoria], el presente de las cosas presentes [la percepción directa] y el presente de las cosas futuras [las expectativas]” (Dinshaw 13). ¿De qué nos sirve aplicar la temporalidad *queer* en nuestra lectura de *La fuerza*? Dinshaw menciona el caso de Margery Kempe (1373-1438), una monja medieval inglesa quien es criticada por sus episodios de éxtasis (Dinshaw 105). Ella sufre un intenso dolor al

experimentar diferentes temporalidades. Su estado humano coincide con el sagrado, se convierte en un sujeto asíncrono que puede experimentar la muerte de Dios en el ahora. Para su crítico, la muerte de Dios sucedió hace mucho tiempo, y para él, el comportamiento de la mística es percibido como algo fuera de lugar. Pero para Kempe, esa muerte es inmediata, es vívida. Ella está experimentando un dolor asíncrono. Algo similar sucede con Leocadia. Durante su segundo desmayo, nuestra protagonista se aferra al crucifijo y el dolor de la narración coincide con un éxtasis que incluye el crucifijo en el pecho (en el tercer desmayo veremos el rostro de Rodolfo en su pecho). Leocadia se convierte en un sujeto que experimenta una temporalidad *queer* en el sentido que deviene asíncrona. En ese instante del desmayo se juntan diversas temporalidades: el momento presente en casa de los padres del violador, la temporalidad pasada que equivale a la violación misma y al nacimiento de Luis, y el futuro, las expectativas que ella misma se ha forjado para reivindicarse social y económicamente a ella y a su familia. Pero a la vez, hay una coincidencia entre la temporalidad humana y la divina. Si la visión del crucifijo y el dolor que sufre producen el desmayo, esta cruz se convierte en protagonista, ella le da acceso inmediato a Cristo, e incluso hasta dialoga con él. Pero el crucifijo sigue siendo la constante en esas tres temporalidades. El crucifijo no solo es el símbolo conductor de la narración, sino que también es, a través de lo que representa, la encarnación de Cristo, que sirve para la organización del tiempo cristiano. El tiempo occidental está organizado en base al nacimiento de Cristo. Se habla de Antes de Cristo y después de su muerte. Asimismo, Cristo nace de una virgen inmaculada y Luisico nace de la imposibilidad de una concepción sin consciencia. Ambos hijos construyen el tiempo, ambos simbolizan la sangre derramada, la victimización necesaria para salvar a la humanidad. Las líneas finales de la novela: "Permitido todo por el cielo y por *La fuerza de la sangre* que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico" (95) resaltan nuevamente el hecho de que con la sangre se hace alusión al accidente de Luis que trae como consecuencia la anagnórisis. Es ese momento de acercamiento a la historia sagrada que produce una muerte temporal y que a la vez nos lleva al pasado, al presente y al futuro. Bernhard Teuber resalta la estrategia teopoética de Cervantes, en el sentido que las diversas esferas interpretativas se confunden: por un lado, los personajes de la novela nos recuerdan a los santos, y, por el otro, los santos nos remiten a los personajes de la novela (106).

Leer *La fuerza* desde una mirada batailleana y bajo la temporalidad *queer* nos permite acercarnos a la historia con una visión más holística, es decir considerando las reminiscencias sagradas que, con el cristianismo, se convirtieron en aspectos morales. Sin embargo, una violación no deja de ser

un acto de violencia frente al cuerpo de una mujer, y realmente es irrelevante si esta violación es cartesiana o anticartesiana. La víctima es el sujeto mujer. Que se cobre por lo ocurrido a su cuerpo en un acto similar a la prostitución. Si la novela de Cervantes pretende cuestionar lo que sucede con una mujer en el caso de una violación, realmente lo logra de manera espectacular, pero al hacerlo, Cervantes también está criticando el modo en que el crucifijo, o el uso de la religión puede utilizarse para justificarlo todo (*Permitido todo por el cielo*, 95). El acercamiento a lo sagrado propuesto por Bataille se concretiza en *La fuerza* a un nivel alegórico puesto que, por medio de la transgresión (violación), se logra la continuidad (Luisito, Cristo). Lo interesante es que, si bien en la literatura mística es a un nivel alegórico donde se anhela el encuentro con lo sagrado y es al nivel literal donde existen huellas de fuerzas profanas, en *La fuerza*, Cervantes invierte esta relación. A nivel literal predomina la lectura ejemplar cristiana (incluso a pesar de la violación de Leocadia pues ella será reivindicada) y a nivel alegórico se abre el camino a la profanación.

Middlebury College

NOTAS

- 1 Cf. los comentarios de Ruth El Saffar con respecto a la crítica sobre esta novela (128-38).
- 2 Cf. Robin Lefere, Anthony Lappin y Elizabeth Rhodes.
- 3 Una combinación de *La gitanilla* y *La fuerza de la sangre* de Cervantes.
- 4 Para el teatro del Siglo de Oro, cf. también el trabajo de Katerina Vaiopoulos.
- 5 Además de mi propia lectura de Bataille, el libro *Bataille zur Einführung* de Peter Wiechens ha sido fundamental para este ensayo.

OBRAS CITADAS

- ARISTÓTELES. *Física*. Trad. José Luis Calvo Martínez y José Manuel García Valverde. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.
- ALLEN, JOHN J. "El Cristo de la Vega and *La fuerza de la sangre*." *MLN* 83.2 (1968): 271-75.
- BAINES, BARBARA J. "Effacing Rape in Early Modern Representation." *ELH* 65.1 (1998): 69-98.
- BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets, 1997.

- . *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Ed. Allan Soteki, Carl R. Lovitt, y Donald M. Leslie, Jr. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- BRACON, HENRY DE, D. ET AL. *Bracton on the Laws and Customs of England*. Trad. Samuel E. Thorne 4 vols. Cambridge, MA: The Selden Society and Harvard UP, 1968.
- BRUHIER, JACQUES-JEAN. *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort*. 2. Ed. París, 1749.
- CALCRAFT, R.P. "Cervantes's *La fuerza de la sangre*." *BHS*, 58.3 (1981): 197-204.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La devoción de la cruz*. Ed. Manuel Delgado. Madrid: Cátedra, 2004.
- CASALDUERO, JOAQUÍN. *Sentido y forma de las novelas ejemplares*. Madrid: Gredos, 1962.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2000.
- CULLER, JONATHAN. *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- "Designio." *Diccionario de Autoridades. Edición Facsímil*. Editorial Gredos, 1964.
- DINSHAW, CAROLYN. *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*. Durham: Duke UP, 2012.
- EL SAFFAR, RUTH. *Novel to Romance. A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore: John Hopkins UP, 1974.
- FAJARDO, SALVADOR J. "Space in 'La fuerza de la sangre.'" *Bulletin of the Cervantes Society of America* 25.2 (2006): 95-117.
- FORCIONE, ALBAN K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- FREEMAN, ELIZABETH. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke UP, 2010.
- LE GOFF, JACQUES. "Church Time and Merchant Time in the Middle Ages." *Social Science Information* 9.4 (1970): 151-67.
- HEYSE, PAUL, Y HERMANN KURZ. *Deutscher Novellenschatz*. Munich: Rudolph Oldenbourg, 1969.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- LAQUEUR, THOMAS. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portela. Madrid: Cátedra, 1994.
- LAPPIN, ANTHONY. "Exemplary Rape. The Central Problem of *La fuerza de la sangre*." *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*. Ed. Stephen Boyd. Woodbridge: Tamesis, 2005. 149-71.
- LEFERE, ROBIN. "'La fuerza de la sangre': Historia de una lectura." *RILCE* 10.2 (1994): 63-81.

- LEWIS-SMITH, PAUL. "Fictionalizing God: Providence, Nature, and the Significance of Rape in *La fuerza de la sangre*." *MLR* 91.4 (1996): 886-97.
- "Medios." *Diccionario de Autoridades. Edición Facsímil*. Editorial Gredos, 1964.
- MUIR, KENNETH. "Hardy, Middleton, Calderón and Cervantes' *La fuerza de la sangre*." *Elizabethan and Modern Studies. Presented to Professor Willem Schrickx on the Occasion of his Retirement*. Ed. J. P. Vander Motten. Gent: Seminarie voor Engelse en Amerikaanse Literatuur, R.U.G., 1985. 181-89.
- RHODES, ELIZABETH. "Living with Rodolfo and Cervantes's 'La fuerza de la sangre.'" *MLN* 133.2 (2018): 201-23.
- SÁNCHEZ, FRANCISCO J. *Lectura y representación. Análisis cultural de las Novelas ejemplares de Cervantes*. Nueva York: Peter Lang, 1993.
- TEUBER, BERNHARD. "Die Evidenz des blutigen Leibes und das christliche Imaginarium in *La fuerza de la sangre* – Plädoyer für die theopoetische Lektüre einer cervantinischen Novelle." *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*. Ed. Hanno Ehrlicher y Gerhard Poppenberg. Berlin: Tranvía; Walter Frey, 2006. 68-106.
- VAIPOULOS, KATERINA. "*La fuerza de la sangre* en el teatro del Siglo de Oro." *Theatralia* 5 (2003): 431-39.
- VENETTE, NICHOLAS. *Conjugal Love; or the Pleasures of the Marriage Bed Considered in Several Lectures on Human Generation*. Londres: Printed for the Booksellers, 1750.
- WELLS, MARCIA L. "Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes's *La fuerza de la sangre*." *Journal of Hispanic Philology* 13.3 (1989): 240-52.
- WIECHENS, PETER. *Bataille zur Einführung*. Munster: Junius, 1995.