



***Tragedia, comedia y canon desde la teoría
literaria moderna. El personaje nihilista de La
Celestina***

Jesús G. Maestro

Universidad de Vigo

A Tadeusz Kowzan

Estos pueblos se estrenaron con la época heroica, que sin lugar a dudas es la más alta que puede alcanzarse; cuando ya no tenían héroes en ninguna virtud cívica ni humana, los inventaron como figuras artísticas: cuando ya no eran capaces de crear arte, inventaron las reglas para ello; cuando ya se hacían un lío con las reglas, abstraieron la sabiduría universal misma; y cuando hubieron cumplido lo anterior, se corrompieron por completo...

Heinrich von KLEIST,
Consideraciones sobre el curso del mundo, 1810¹

Introducción

La estética que amalgama formalmente los principios de la experiencia trágica y de la experiencia cómica es la estética que fundamenta los orígenes del teatro moderno. Esta forma estética jamás dispuso, durante la Edad Antigua, el Medioevo y el Renacimiento, de una poética de la literatura o del drama sobre la que justificar sus modos y procedimientos de composición, a diferencia del discurso trágico, considerado durante siglos como el prototipo de los principios generales de la interpretación poética y retórica de la literatura. Precisamente es esta modalidad estética, amalgama de experiencias trágicas y cómicas, y carente a fines del siglo XV de toda justificación en la teoría poética, la que utiliza Fernando de Rojas para expresar y -2- fundamentar la esencia de *La Celestina*, primera obra literaria de la Edad Moderna europea en la que se plantean dramáticamente conflictos que ninguna poética de la literatura podría haber justificado, ni formal ni funcionalmente, desde los presupuestos entonces vigentes sobre los conceptos de tragedia, comedia y canon.

A continuación, trataremos de reflexionar precisamente sobre los conceptos de tragedia, comedia y canon en *La Celestina*, desde presupuestos actuales de la teoría de la literatura, con el fin de determinar, en el marco supuestamente «canónico» de lo trágico y lo cómico, la construcción del *personaje nihilista*, es decir, del personaje que con sus palabras y acciones, con su lenguaje y sus obras, niega o destruye la validez y la legitimidad de un orden moral trascendente, desde el cual se exige y se afirma tanto la interpretación de sus discursos (*lexis*) como la justificación de sus formas de conducta (*fábula*).

Lo Trágico

Todas las interpretaciones de lo trágico son insuficientes, y con frecuencia resultan conflictivas entre sí. El propio Fernando de Rojas, en el «Prólogo» de *La Celestina* recogido en la edición de Valencia de 1514², reconocía la posibilidad de este conflicto de interpretaciones en la escritura literaria, de modo que a causa de las anotaciones hechas al texto de su «comedia» por diferentes impresores, y a raíz de los comentarios que el mismo autor declara haber recibido, justifica la denominación de *tragicomedia* con las siguientes palabras: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia» (F. de Rojas, *La Celestina*, «Prólogo» de 1514)³.

-3-

Como sabemos, fue M. Menéndez Pelayo quien, en sus *Orígenes de la novela*, señaló que la primera referencia al concepto de «tragicomedia» en la literatura europea se registra en el prólogo al *Anfitrión* de Plauto: «Ya sé lo que os gustaría; haré una mezcla, una tragicomedia: no, es que hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien. Vamos a ver, como también hay un papel de esclavo, haré que sea una tragicomedia, como acabo de decir [...]. ¡Poned atención, que merecerá la pena el ver aquí a Júpiter y a Mercurio haciendo

de comediantes!»⁴. Tales son las palabras del autor, con objeto de justificar decorosamente la participación de los dioses en la acción de una obra cómica, que por ello mismo, al implicar a una deidad, había de recibir el calificativo de «trágica»⁵.

Sin embargo, el contexto de Rojas es muy diferente del de Plauto. La obra del autor latino es una comedia en la que intervienen personajes que representan deidades; a su vez, la de Rojas es una obra que se ha calificado de comedia con final de tragedia, en la cual el papel de un orden moral trascendente y monoteísta resulta con frecuencia discutido. También se ha insistido en que la denominación genológica de «comedia» implicaba en el mundo de Rojas no sólo una forma dialogada, sino también un contenido *exclusivamente* cómico.

Característica de la civilización europea occidental hasta casi su decadencia, la tragedia, como género literario y como forma de espectáculo, es herencia de la Grecia clásica. De la definición que da Aristóteles de la tragedia⁶ en su *Poética* sólo nos interesa ahora retener dos -4- conceptos, que hacen referencia al personaje, como sujeto de la experiencia trágica, y a la *acción*, como fábula que estructura una relación causal de acontecimientos trágicos. No vamos a considerar aquí ni el concepto de *mimesis* como principio generador del arte, ni la experiencia de la *catharsis* como consecuencia final de la tragedia, pues no creemos que hayan sido éstos los móviles que impulsan la obra de Rojas⁷, sino que vamos a referirnos a las condiciones esenciales de la *experiencia trágica*, tal como se conciben no sólo desde una *poética*, sino también desde una filosofía, de lo trágico.

En primer lugar, la experiencia trágica es, en su sentido genuino y helénico, la experiencia de un *sufrimiento*. La tragedia ha sido desde siempre representación de un sufrimiento humano, asociado con frecuencia a un impulso de heroísmo desde el que este sufrimiento se supera y dignifica. Hay en toda tragedia una reflexión sobre la capacidad de la persona para experimentar el dolor, así como la constitución de una sabiduría del sufrimiento.

En segundo lugar, es de advertir que en todo hecho trágico subyace, con mayor o menor intensidad, una *inferencia metafísica*, una implicación en una realidad trascendente a lo humano, y que lo meramente humano no puede explicar ni interpretar de forma absoluta o definitiva. En cierto modo, la tragedia no tiene sentido si no existe una amenaza posible después de la muerte, y no hay que olvidar que el nihilismo es una de las amenazas más radicales. Toda tragedia concita una inquietante relación entre el hombre y el dios. Esta vinculación era en el mundo griego una relación conflictiva y trágica, pues establecía entre hombres y dioses la existencia de un orden frágil y azaroso. Para el mundo cristiano medieval la misma relación constituía un orden perfecto y absoluto, y sin embargo, en el siglo XV, esta estabilidad desaparece dramáticamente, sobre todo para el mundo judío hispánico.

-5-

En tercer lugar, para que un hecho cualquiera pueda alcanzar en nuestra conciencia la expresión de hecho trágico es absolutamente imprescindible una *acción voluntaria* por parte del ser humano. El hombre ha de actuar, en principio libre y voluntariamente, y con su acción ha de provocar un conflicto que, merced a la causalidad de los hechos, desemboca en el sufrimiento del propio ser humano.

En cuarto lugar, hallamos que en toda acción trágica subyace una cita con el *conocimiento* y sus límites. La verdad es más intensa que el mero conocimiento: la verdad que justifica la tragedia es superior e irreductible al saber humano, lo trasciende y lo supera, haciendo inexplicable la causalidad de los hechos. Éste es el pensamiento helénico sobre la tragedia; el judaísmo, sin embargo, considera, de forma muy semejante al cristianismo⁸, que existe una clarísima relación racional y directa entre la acción humana y sus posibilidades de conocimiento. Para el mundo griego, la distancia entre acción y conocimiento constituye un «abismo irónico» (G. Steiner, 1961/ 1991: 12). En la experiencia trágica, el personaje alcanza un conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismo que antes ignoraba, ciertamente, pero lo alcanza a cambio de sacrificios supremos, e irreversibles. La educación y formación del personaje trágico está determinada por la experiencia de una desgracia que en modo alguno es evitable, así como por la vivencia de un patetismo plenamente consciente; la plenitud de la experiencia trágica -es decir, la *tragedia absoluta*- se consume en la muerte, pero también en el castigo y sufrimiento de la vida consciente, en soledad, sin redención ni justicia posible.

En quinto lugar, podría señalarse que toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y rebeldía⁹. La tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante -6- condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. Toda tragedia expresa las posibilidades de un desorden, de una entropía cuyo espíritu protesta indignado. El discurso trágico trata de justificar, en cierto modo, el ideario de una rebelión.

En sexto lugar, conviene considerar uno de los atributos esenciales del sufrimiento que la realidad trascendente impone al protagonista del hecho trágico: el *castigo*. Los acontecimientos trágicos se suceden de forma inexorable, y ante la incapacidad humana para explicar y justificar su causalidad, se perciben como absurdos, a veces como irónicos. Las consecuencias de lo trágico imponen un castigo excesivo, así como la pérdida, sin compensación ni redención posibles, de cualidades esenciales a la existencia del ser humano.

En séptimo lugar, finalmente, no podemos olvidarnos del *lenguaje*. Todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje. La acción trágica se objetiva esencialmente en las palabras. La acción total se da dentro del lenguaje, y todo salvo el lenguaje del ser humano es en la tragedia economía de medios. El verso fue prácticamente hasta la Edad Contemporánea el discurso de la tragedia; el uso de la prosa es relativamente reciente, y en cierto modo está asociado a las formas que conducen a su decadencia¹⁰. En buena medida el verso representa para la tragedia la *forma clásica*; la prosa, su *forma abierta*.

Se observará que *La Celestina* de Rojas es una obra en la cual la experiencia trágica de los personajes no se identifica rigurosamente con las formas canónicas de la poética y la filosofía de lo trágico que acabamos de referir. Hay una suerte de heterodoxia y desavenencia insoluble entre la obra de Rojas, la poética de la tragedia de Aristóteles y la filosofía de lo trágico de F. Schelling, por aludir en último término a uno de los testimonios más relevantes del Romanticismo europeo acerca de la filosofía de la experiencia trágica¹¹. Decíamos más arriba, a propósito de la *Poética* -7- de Aristóteles, que el personaje trágico ha de ser inevitablemente culpable de un crimen -error o exceso (*hybris*)-, si bien esta culpabilidad del sujeto no radicaba en la consciencia o intención

de su voluntad, sino en la fatalidad, en la imposición de una irónica añagaza, una burla del destino, que emana de un orden moral trascendente.

Es, pues, *voluntad* del destino, del orden moral superior, encarnado en los dioses o en el espíritu objetivo -y no del propio sujeto-, que el sujeto mismo yerre, se equivoque, se exceda... y sucumba. He aquí la inferencia meta física de lo trágico: la voluntad del orden moral trascendente. Para los románticos, sin embargo -y esta lectura pesa enormemente sobre la Edad Contemporánea a la hora de interpretar obras como *La Celestina*¹²-, la esencia de la experiencia trágica emana de la existencia de un conflicto real entre la *libertad* de la voluntad del sujeto y la *causalidad* objetiva e inmutable de un orden moral trascendente, que impone al ser humano el inevitable desenlace de una serie de hechos previamente determinados.

Desde este punto de vista, donde no interviene la posibilidad de ejercicio de la libertad humana no hay tampoco posibilidad de experiencia trágica. Todo lo que es empíricamente necesario o causal lo es porque existe otra cosa, una realidad trascendente, que lo hace posible. La causalidad empírica se manifiesta como instrumento de esa causalidad superior o absoluta que la motiva, fundamenta y justifica. Una de las ideas que a lo largo de estas páginas trataremos de demostrar consiste precisamente en afirmar que la acción y el discurso, es decir, la *fábula* y la *lexis*, de determinados personajes de *La Celestina*, sin llegar a negar la -8- existencia del orden moral trascendente desde el que se juzgan sus actos, discuten duramente la legitimidad de sus valores más fundamentales, rebelándose frente a ellos incluso con su propia vida, como es el caso de Melibea.

Sea como fuere, en la literatura del mundo antiguo, la *acción* o *fábula* siempre está motivada por una materialidad exterior al sujeto, y siempre procede de un orden trascendente al personaje, al que se convierte en protagonista de unos hechos cuyo desenlace, al margen de las tentativas de la libertad individual del sujeto, está predeterminado y sancionado por el destino. Shakespeare coloca esa necesidad o causalidad del crimen en la violencia de pasiones humanas indomables, Rojas, por su parte, la había situado entre la fragilidad y la perversión de seres humanos completamente corruptibles.

Sin embargo, el tipo de planteamientos propios de la experiencia trágica de la Antigüedad -el error humano o *hybris* estaba dispuesto por la causalidad de los dioses- no es compatible con el cristianismo. Esto explica que en las tragedias de Shakespeare la desgracia no esté determinada por una imposición irrevocable del destino sobre el hombre, sino por la seducción o influencia que determinados poderes perversos pueden ejercer sobre el ser humano. En la obra de Shakespeare, la causalidad de los hechos trágicos recae sobre el sujeto en la medida en que es el propio sujeto quien se deja influir por sentimientos perversos, o quien se resiste a su seducción, de modo que sólo el personaje es, en última instancia, el responsable de sus propios actos, así como de las consecuencias trágicas que se derivan de sus acciones más personales. La moral cristiana siempre tiente antes de premiar, perdonar o castigar; los dioses griegos, muy al contrario, estimulaban la libertad humana con el fin de que el sujeto se esforzara en evitar inútilmente el error que, previamente dispuesto, le haría sucumbir de forma definitiva e irreversible. En Shakespeare la causalidad del mal, así como su responsabilidad, recae finalmente en el sujeto, pero sólo en la medida en que el propio ser humano compromete su libertad con el ejercicio y la ansiedad de poderes

subversivos respecto al orden moral vigente. Banquo no se deja engañar por la voz de las brujas, pero Macbeth sí; en consecuencia, no es el destino o la realidad trascendente, sino el sujeto, el que decide. Este planteamiento es enormemente importante para comprender cómo está construida la *fábula* de *La Celestina*, pues en cierto modo Rojas lo reproduce de forma muy semejante a la que se desarrollará en la tragedia europea posterior a la segunda mitad del siglo XVI.

En la tragedia moderna y contemporánea, pese a la fuerza de toda inferencia metafísica -no hay tragedia sin espectros-, todas las formas -9- de lucha proceden del mundo real, y todas ellas se encuentran fundamentadas en la realidad. El principal impulso dinámico de la tragedia moderna lo representa la *libertad* en lucha con la *libertad*, es decir, el enfrentamiento de la libertad personal en su lucha contra la libertad ajena.

Lo que se pone a prueba en la obra de Shakespeare, como en *La Celestina* de Rojas, como en la *Numancia* de Cervantes, no es ante todo el imperativo de un orden moral trascendente al individuo, sino más bien el influjo y la seducción de impulsos eminentemente humanos, que ponen de relieve, a la vez que permiten verificarlas, todas las posibilidades de la acción personal del sujeto frente a una doble y radical polaridad: de un lado, la ansiedad humana y sus impulsos más inmediatos (ambición, dominio, lascivia, avaricia, poder, etc.); de otro lado, la sanción que, frente a los resultados del comportamiento humano, emanará del orden moral trascendente, ante el que cada individuo habrá de rendir cuentas.

A diferencia de los antiguos, la totalidad no reside desde la Edad Moderna en una suerte de *universalidad concentrada*, en una unidad estable, sino en una pluralidad, en una crisis permanente de equilibrios, tan perceptible como inagotable. En la tragedia antigua, el poder de los dioses y del destino incommovible «jugaban» con la libertad del individuo; en la tragedia moderna, el sujeto dispone de posibilidades propias para el desarrollo de la acción, y su libertad sólo está condicionada por la naturaleza y sus procesos, como conjunto insuperable de causalidades. En consecuencia, en la tragedia moderna no existe una sola y única forma para la acción: el desarrollo de la voluntad humana no está determinado por un destino único, de modo que la acción humana es superior e irreductible al desenlace de una única solución. El sujeto sabe que, si su voluntad le incita a subvertir el orden moral trascendente, dispondrá al menos de libertad suficiente para decidir sobre los procedimientos de su propia derrota.

Los personajes shakespearianos son conscientes de ambos imperativos: posibilidad de subvertir la moral vigente y convicción de los riesgos seguros de ser destruidos en su tentativa de enfrentarse al orden moral. Los personajes de Rojas sólo son conscientes del primero de estos impulsos, y disfrutan con su ejercicio, embriagados en una especie de ingenua perversión; cuando descubren las consecuencias reales de la subversión moral que han generado es ya demasiado tarde: de ninguna manera pueden evitar la causalidad de los hechos, y en cierto modo no alcanzan a explicárselos. Celestina jamás hubiera supuesto que habría de morir apuñalada por sus propios «mochachos»; Elicia sin duda tampoco. Pleberio y Alisa están en todo momento muy lejos de imaginar el comportamiento de Melibea, y Calisto protagoniza todos los hechos de la obra sin ser consciente en -10- ningún momento -pese a ser advertido en varios- de las verdaderas intenciones de cuantas personas tratan con él a lo largo de historia. Por su parte, Pármeneo y Sempronio degeneran progresivamente, sin reflexionar en ningún momento

sobre los impulsos que acaban por convertirles en vulgares asesinos, cuyo final será una vergonzosa ejecución pública.

No obstante, entre los diferentes personajes, Melibea se configura, por la forma de su muerte, como el más trágico de todos ellos. Los rasgos de su posición social son los propios de una clase dominante, nueva oligarquía burguesa y mercantil, firmemente urbana. Pleberio se nos presenta como una especie de constructor, fabricante, comerciante...; Melibea se siente cómoda en esa clase social, y se nos muestra acostumbrada a mandar y ser obedecida; incluso tiene relaciones con la cultura y las lecturas clásicas que le proporciona su padre. Y sin embargo, Melibea pone de manifiesto las mínimas posibilidades de libertad de una mujer de su tiempo y sociedad, no sólo para elegir amante (sólo sus padres hablan de marido), sino para organizar de otro modo sus relaciones sociales y sexuales (no maritales)¹³. Melibea ha pretendido una independencia frente a sus padres, y frente a su sociedad, que consigue en parte desde la rebeldía y la insumisión nunca declaradas previamente. Pero ni sus principios ni sus fines conducen al éxito, sino a una desesperación que sólo desemboca, como única salida posible, en la muerte voluntaria. Ahora bien, su suicidio, ¿es una última forma de rebeldía, de insumisión ante la vida, de protesta radical frente al mundo? ¿Es acaso una oscura forma de venganza y desafuero ante el orden moral trascendente que le ha tocado vivir?

Melibea, antiheroína de dimensiones heroicas, como la ha denominado la crítica actual, es el personaje que mejor concentra, en el momento de su muerte, la intensidad de la tragedia en que se consuma la experiencia de *La Celestina*. El soliloquio de Melibea, con el que comienza el auto X, es sumamente revelador acerca de la conciencia de este personaje sobre sus propias posibilidades de acción. Melibea reflexiona tardíamente, pero reflexiona al cabo; es el único personaje que, además de Celestina y de Areúsa, piensa por sí mismo. De hecho, en *La Celestina* sólo son personajes femeninos los que desarrollan una conciencia solvente de su propia personalidad:

-11-

¡O lastimada de mí, o mal proveída donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina quando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado, y contentarle a él, y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya desconfiando de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta más ventaja tovierá mi prometimiento rogado que mi affrecimiento forçoso! ¡O género femenino, encogido y frágile! ¿por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quexoso ni yo penada.

(X)

En el monólogo¹⁴ de su suicidio Melibea¹⁵, no manifiesta mala conciencia, ni idea alguna de pecado, ni tampoco el consiguiente arrepentimiento; es más, exige y desea ser enterrada junto a Calisto¹⁶. La soledad es una de las características del héroe trágico, y Melibea no se sustrae a ella: «De todos soy dexada; bien se ha adereçado la manera de mi morir». Paralelamente, no hay tragedia sin culpa, es decir, no hay experiencia trágica sin un sujeto consciente -más tarde o más temprano- de su propia responsabilidad individual, de su propia culpabilidad en unos hechos cuyas consecuencias, de forma irreversible, afectan a seres supuestamente inocentes: «Estos son dignos de culpa¹⁷, éstos son verdaderos parricidas, que no yo; que con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor [se refiere a sus padres] se me puede poner».

No obstante, ¿qué concepto de libertad tiene Melibea?: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad». Parece que su idea de libertad, determinada por las posibilidades de la voluntad individual, resulta cautivada sensorialmente, físicamente, por su amor hacia Calisto; porque el discurso de Melibea sigue, y afirma a continuación que «cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del -12- muerto cavallero, que priva al que tengo con los bivos padres». Con su suicidio Melibea subordina todas las ansias de vida a su relación con Calisto, de modo que, muerto Calisto, ella renuncia a continuar viviendo, incluso a pesar del amor por sus padres.

Paralelamente, Melibea hace un elogio de Calisto que apenas coincide con la persona real del joven; Melibea revela con esas palabras un desconocimiento de la auténtica personalidad de Calisto, una equivocada imagen de su pretendiente. Su lenguaje construye un retrato vivamente idealizado del patán que fue Calisto, al que identifica con el dechado del caballero virtuoso, noble y enamorado, característico del amor cortés; una vez más, y ahora precisamente en uno de los momentos más trágicos de la obra, se restablece de nuevo la expresión paródica de la conducta de Calisto:

Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. Yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada.

(XX)

Sin embargo, la interpretación que hace Melibea ante su padre de los hechos acaecidos es una de las más claras y sinceras de cuantas hemos oído a lo largo de la tragicomedia.

Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer que lamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho, descubría a ella lo que

a mi querida madre encobría; tobo manera cómo ganó mi querer. Ordenó cómo su desseo y el mío oviessen effecto. Si él mucho me amava, no bivió engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con scalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito; perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes.*

(XX)

Melibea es el único personaje que, finalmente, se comporta con plena sinceridad, consigo mismo y ante su padre, Pleberio, que representa para ella la máxima autoridad del orden moral; en este sentido, Melibea es el único personaje que adquiere una condición plenamente trágica, al asumir por completo, y de forma absolutamente sincera, su responsabilidad en los hechos. Melibea es quizás el más «inocente» -dentro de lo que cabe- de todos los personajes de la obra, y sin duda constituye el prototipo literario más alejado de lo que aquí denominaremos *personaje nihilista*, pues aunque su suicidio constituye una ofensa contra los valores cristianos, su acción no está motivada por un deseo de negar el orden moral trascendente -13- contra el que, inevitablemente, se rebela en el acto mismo de decidir y ejecutar su propia muerte. Su voluntad última de que «sean juntas nuestras sepulturas; juntas nos hagan nuestras obsequias», puede entenderse como la ingenua solicitud de un deseo imposible, pues, como sabemos, a los suicidas ni se les respetaban las últimas voluntades, ni se les enterraba en sepultura cristiana.

Y no obstante, Melibea pide indulgencia a su padre, y está segura de justificarla: «No culparás mi yerro». Con plena consciencia -«Todo se ha hecho a mi voluntad»-, Melibea adopta la decisión inalterable de suicidarse, y declara rotundamente que nada podrá modificar ni interrumpir esta decisión: «están cerrados los oydos al consejo». De «forzada y alegre partida» califica su voluntaria muerte.

Melibea justifica su decisión de suicidarse¹⁸ en el hecho de que Calisto, su amor irrenunciable, ha muerto. El amor hacia sus padres, y hacia futuras posibilidades en la vida, no basta para animarla a continuar viviendo.

Pues ¿qué crueldad sería, padre, mío, muriendo él despeñado, que biviessi yo penada? Su muerte conbida a la mía. Combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo. No digan por mí «a muertos y a ydos». Y assí contentarle he en la muerte, pues no tove tiempo en la vida .

(XX)

Parece que Melibea se niega a seguir viviendo en condiciones contrarias, o simplemente adversas, a sus convicciones y deseos más personales; no hay en ella voluntad de vida acaso porque no le queda posibilidad de acción, es decir, posibilidad para actuar ante la vida con la autenticidad que desea. No hay esperanza para *ser* como de veras *quiere ser*, y no está dispuesta a seguir fingiendo. Melibea expresa con su muerte su disensión con el orden moral vigente; no lo niega, lo discute.

Invocando al fundamento supremo del orden moral vigente -Dios-, Melibea se suicida rebelándose no obstante contra los imperativos más trascendentes de ese orden moral: «Dios quede contigo y con ella -dice a su padre a propósito de su madre-; a Él offrezco mi alma». Melibea se suicida enfrentándose contra la moral que fundamenta la organización de un mundo como el que le ha tocado vivir, es decir, rebelándose contra todo cuanto ha justificado y ha hecho posible lo que le ha sucedido.

En Melibea no hay nihilismo, ni tampoco comicidad alguna -es posiblemente el personaje menos cómico de la obra, y el que más veces -14- mienta a Dios, y no en vano precisamente-; en sus palabras y hechos todo apunta hacia una conciencia trágica que resulta paulatinamente mejor expresada, y en la que se sanciona una desavenencia crítica, una profunda disensión, entre la realización de los impulsos humanos y los límites de la libertad; una libertad cuyas rígidas condiciones dificultan la convivencia, cuya expresión burocrática convierte a la justicia en un mecanismo de prejuicios, y cuya cerrazón moral hace del amor algo tan subvertido que humanamente parece una experiencia imposible y a veces casi excepcional.

Lo cómico

Si admitimos que todas las interpretaciones de lo trágico son con frecuencia insuficientes, no es menos cierto que cualquier interpretación de lo cómico, una vez contrastada, resulta inevitablemente incompleta. A lo largo de la Edad Contemporánea se han formulado importantes teorías sobre la interpretación de la experiencia cómica, y quizá las más destacadas sean las de H. Bergson (1899), S. Freud (1905) y M. Bajtín (1965). Estos autores han puesto a disposición de la interpretación literaria un conjunto decisivo de saberes filosóficos, psicoanalíticos y antropológicos indudablemente útiles, cuya consideración no podemos eludir en nuestros días a la hora de interpretar los posibles sentidos de la experiencia cómica subyacente en una obra literaria.

El pensamiento de H. Bergson ha tratado de explicar el hecho cómico como una experiencia que sólo es posible por relación al ser humano. El filósofo francés ha demostrado que el estado emocional más adecuado para provocar la risa o el efecto cómico es la *insensibilidad* o indiferencia del espectador. La simpatía y el afecto hacia una persona, así como también el odio, impiden la burla y matizan la ironía hacia ella. La indiferencia sería, en este sentido, la condición más conveniente al efecto cómico¹⁹. Finalmente, Bergson insiste en la dimensión social de la risa: «Notre rire est toujours le rire d'un groupe» (H. Bergson, 1899/1993: 5). El efecto cómico en general, y la risa de modo muy particular, requieren con frecuencia un conjunto social en que realizarse, que sirva de eco o caja de resonancia, y desde el que se revela cierta complicidad colectiva. Al desarrollarse en la colectividad, la risa adquiere una significación social, -15- que es

su medio natural. Indudablemente el efecto cómico responde de este modo a ciertas exigencias de la vida en común²⁰.

Los estudios de S. Freud (1905) sobre la experiencia cómica están determinados por la búsqueda de los medios encaminados a hacer surgir artificialmente lo cómico, medios a su vez condicionados por los impulsos inconscientes, donde se sitúa, en última instancia, la fuente del placer que provoca la risa. Freud considera que el medio más frecuente y asequible para convertir a un ser humano en sujeto, o más bien en víctima, de una experiencia cómica, consiste en colocarlo en aquellas situaciones en las que se manifiesta más radicalmente su dependencia con circunstancias exteriores, especialmente las de la vida social, de forma que se pongan a prueba sus rendimientos psíquicos, sus impulsos inconscientes y sus necesidades corporales. La *agresión* es, en el contexto de la interpretación freudiana, el medio más adecuado para estimular estos impulsos, y para lograr, por consiguiente, que un individuo resulte cómico ante los demás²¹.

La teoría literaria de M. Bajtín (1965) ha considerado lo cómico como una forma de *inversión*, afín sin duda a una expresión estética genuinamente carnavalesca, que dispone una percepción inversa, contraria, de las ideas y los valores legítimamente establecidos en una cultura, con objeto de interpretarlos de forma *diferente* a la oficialmente establecida. Habrá efecto cómico allí donde pueda observarse una posible inversión del *origen* esencial de una realidad (el valiente que es presentado como un cobarde, el rico que es un avaricioso, el cristiano que actúa como un hipócrita, etc.) Desde un punto de vista artístico, lo cómico, entendido como parodia, sería resultado del acto de *imitación* burlesca de una experiencia seria; lo grotesco, a su vez, sería resultado de un acto de *creación* burlesca. La risa que emana de lo *cómico* procede de la expresión de cierta idea de superioridad del hombre sobre el hombre; en el caso de lo *grotesco*, la misma risa procede de una idea de superioridad del hombre sobre la naturaleza.

A diferencia de la tragedia, la comedia ha de crear su propia mitología. Y la mitología de la comedia reside esencialmente en la época y en la situación pública de la época a la que pertenecen sus protagonistas. La *-16-* comedia vive de la libertad y del dinamismo de la vida pública. Tal es el concepto, por ejemplo, de la comedia aristofánica; sólo con Menandro comienza la denominada «comedia nueva», que supone el abandono de la libertad pública como tema de la comedia, para hacerla descender a la esfera de las costumbres y los incidentes domésticos.

En el mundo medieval, y acaso también en algunas formas del barroco español, la vida pública tiende a desaparecer: los poderes civiles son desplazados por poderes eclesiásticos, así como lo real por lo ideal. Durante el medioevo, sólo en el ámbito eclesiástico se desarrollaba una vida verdaderamente colectiva, y desde luego convenientemente privada. Por su parte, lo cómico es una forma de expresión que sólo puede desarrollarse a partir de la vida colectiva y pública, con todos sus impulsos, hábitos y mitologías.

Desde una tradición judeo-cristiana, digámoslo con palabras sencillas, se ha considerado en cierto modo la risa como algo privativo de los tontos, como una expresión que en mayor o menor medida implica ignorancia y debilidad. Para aquel que todo lo sabe y todo lo puede, para el Dios católico, judío, cristiano, sabio y poderoso por

excelencia, lo cómico no existe, y entre sus criaturas apenas se manifiesta²². El Dios ha conocido la cólera, el llanto incluso, pero no la risa. Desde un punto de vista religioso y ortodoxo, la risa humana está ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. En un adánico paraíso terrenal -postulado por el judaísmo, el cristianismo e incluso por el marxismo socialista- ni la risa ni la alegría tienen demasiado sentido: en una sociedad perfecta no hay motivos para reírse de nada.

Desde este punto de vista, lo cómico era un elemento condenable, de origen diabólico; la risa procedía a su vez de la idea de la propia superioridad, idea satánica como la que más. Un orgullo más o menos declarado o inconsciente subyace en el sujeto que ríe; el que ríe piensa: yo no me caigo, yo camino derecho, mi paso es firme y seguro, yo no hago el ridículo... Si la risa es satánica es también, por eso mismo, algo profundamente humano.

En los libros sagrados de las civilizaciones más primitivas no se concibe la idea de la comedia, ni de la risa ni de la caricatura. Sólo los seres conscientes de su superioridad ríen; en las culturas antiguas los motivos de comicidad se incrementan a medida que se acrecienta su superioridad. Lo cómico, la potencia de la risa, está en el sujeto que ríe; es -17- una de sus cualidades, de la que está desposeído el ser que causa la risa. En consecuencia, en los pueblos semíticos y de religión musulmana, a los que el dogma prohíbe todo arte de imitación, se manifiestan también algunas formas rudimentarias de acción dramática, pero quedan relacionadas con el ritual santuario.

El *Corán* prohíbe explícitamente la representación o imitación de cuanto vive o existe, por medio de la escultura, el drama o cualesquiera otras formas miméticas. Sólo algunas de las narraciones del Antiguo Testamento, como el *Libro de Job* o el *Cantar de los cantares*, adoptan en su desarrollo formas semejantes a la exposición dramática y dialogada de acciones.

Las diferentes modalidades de representar formalmente una experiencia cómica -parodia, caricatura, humor, lo grotesco, la farsa, el chiste, el disfraz...-, tienen en común, todas ellas, un mismo objetivo funcional: provocar la risa. Sin embargo, el *uso* de la experiencia cómica en la estética de la literatura, y el teatro ha sido en este sentido uno de los exponentes más relevantes, cumple al menos con la expresión de dos objetivos más, esenciales a la hora de *provocar* esa risa: un desajuste en el funcionamiento de la realidad, y una degradación en la expresión de sus formas. La estética de la comedia se construiría, en consecuencia, sobre la expresión de 1) una *desavenencia* entre lo que realmente sucede y lo que propiamente debería ocurrir -porque así espera el espectador que ocurra-, y 2) sobre la forma crítica de una *desmitificación*, dirigida esencialmente contra un referente, real o imaginario, en el que se reconoce cierta autoridad o eminencia.

Desde este punto de vista, lo cómico puede explicarse, en primer lugar, como el desajuste producido en el sujeto entre las modalidades del (*deber*) Ser y del (*poder*) Hacer. Se pone en evidencia de este modo una limitación en las posibilidades o capacidades humanas. Se produce una diferencia manifiesta entre lo que *se es* realmente y lo que *se pretende ser* o *se simula ser* socialmente; es decir, se objetiva una diferencia entre lo que se hace de hecho, según las propias posibilidades, y lo que se debería hacer, según las exigencias de un orden lógico superior, desde un punto de vista social, moral o incluso físico. Es esta diferencia, en suma, la expresión de una distancia entre la

realidad y el deseo, de modo que cuanto mayor sea el desajuste entre ambos mayor será el efecto cómico y sus resonancias formales.

En este contexto, la causa del hecho y del efecto cómicos es exterior al sujeto que la realiza o ejecuta. La exterioridad de la causa se sitúa inevitablemente en las exigencias y los imperativos de un orden, moral o lógico, trascendente a lo humano, que convierte la percepción del hecho -18- cómico en un *accidente*, cuya interpretación pública es la risa, y cuya finalidad trascendente es su inapelable e inmediata corrección. Se manifiesta de este modo una desavenencia, una distancia, entre el funcionamiento de la vida humana y las exigencias de un orden superior a lo humano. La expresión estética de la experiencia cómica desemboca en la expresión de esta desavenencia, una suerte de desajuste, de enfrentamiento -todo dependerá del grado de tensión-, entre la autenticidad de la vida humana, sus complejidades, sus pulsiones, y las limitaciones de un orden trascendente, con todas sus exigencias morales, físicas o políticas.

En segundo lugar, creemos que todo discurso cómico implica de algún modo una forma de *desmitificación* de sus referentes. En este caso, la desmitificación consiste en utilizar la experiencia cómica, a través de la parodia y la caricatura especialmente, con objeto de expresar ante el espectador su antítesis práctica: el desenmascaramiento. Este proceso sólo tiene sentido pleno si está dirigido contra personas y referentes respetables o revestidos de autoridad. Son, en suma, procedimientos de degradación de realidades eminentes. El desenmascaramiento se produce cuando se explica públicamente cómo alguien se ha investido de una dignidad y una autoridad que no le corresponden, porque ha accedido a ellas de forma falsa o fraudulenta, es decir, mediante el engaño social. Entonces el espectador advierte que ese ser al que se admira y se venera como a un dios es un hombre vulgar, tanto o más que el propio espectador.

El efecto cómico puede interiorizarse cuando se convierte en un hábito, en una costumbre, en un rasgo automático o inevitable, y con frecuencia imperceptible para el sujeto, pero no así para el orden moral superior, que hace de él un arquetipo: el avaro, el celoso, el hipócrita, el fanfarrón, etc. Lo que comienza siendo accidental y casual acaba siendo habitual y automático, además de inconsciente y repetitivo, hasta constituir un prototipo humano concreto, sobre una determinada idea de celos, de avaricia, de hipocresía, de misantropía, etc...

Sucede que en la comedia la *libertad* de conducta individual está determinada por un orden lógico o moral superior, es decir, está fundamentada en una trascendencia objetiva, exterior al sujeto; la *causalidad* de los hechos, minimizada, caricaturizada, depende enteramente del sujeto, cuyo comportamiento personal resulta muy atenuado, de modo que apenas se manifiesta sino como la expresión universal de un prototipo. Ante todos los hechos en los que puede desarrollar una acción, la forma de conducta del personaje cómico, el ejercicio de su libertad, siempre estará determinado por su compromiso con una idea trascendente (avaricia, celos, misantropía...) que se expresará -19- a través de él; el personaje se convierte así en un prototipo universal de una forma específica de conducta: la avaricia, los celos, la misantropía, la hipocondría, el donjuanismo, la hipocresía, la alcahuetería, etc. Lo cómico es, pues, la expresión de una heterodoxia frente a ese orden moral, y podría interpretarse como una forma de protesta. Es el sujeto el que lleva, ahora plenamente, la iniciativa en la acción, pero lejos de comportarse siguiendo los dictámenes de la lógica de la naturaleza y su causalidad, actúa invirtiendo las relaciones de coherencia previstas, y destruyendo en consecuencia

toda expectativa de orden. El efecto de la experiencia cómica consiste ante todo en las posibilidades de subversión de la lógica de la causalidad en las acciones humanas.

El personaje de la comedia está determinado por un *fundamento* independiente de él, es decir, independiente de su persona y de sus condiciones existenciales y particulares como sujeto; el personaje cómico actúa impulsado por una exigencia exterior a sí propio, actúa movido por una causalidad externa, cuyo *fundamento* metafísico no ha sido expresado por la literatura cómica con la misma intensidad y éxito que el logrado desde la estética de la tragedia. Además, esta *causalidad externa* que impulsa la acción del personaje cómico, y lo religa, como sujeto, a una realidad trascendente de orden superior, le obliga a adoptar un carácter previamente definido, así como a presentarlo públicamente codificado. La comedia requiere ante todo caracteres públicos -lo hemos dicho-, cuyos referentes sean personas reales, capaces de ser transformadas, es decir, *desajustadas* o *desmitificadas*, a través de la ficcionalidad del arte, en prototipos estéticos de formas de conducta.

La acción del personaje de la comedia cuenta con un poderoso atributo: el que procede de la constante confirmación de su carácter, confirmación que emana directamente de la persona real que le sirve de referente, y a partir de la cual el protagonista de la comedia se convierte en un prototipo, como personaje expresivamente codificado, universalmente simbólico. Este simbolismo universal despoja al personaje de la comedia de un carácter personal, y reduce al máximo sus posibilidades de libertad individual. Su conducta personal está limitada y determinada por la conducta universal del prototipo que representa. El personaje cómico se despersonaliza como sujeto, de modo que su libertad resulta devorada por un mundo exterior en el que sólo se perciben las manifestaciones objetivas y estereotipadas de las formas de conducta pertenecientes específicamente al prototipo que representa. El personaje cómico no es un sujeto particular, ni desarrolla la experiencia humana de acciones personales, sino la expresión (formalmente) particular de un prototipo humano (funcional -20- mente) trascendente, que resulta tan codificado en sus formas de *ser* como despersonalizado en sus formas de *existir*.

De este modo, lo cómico en *La Celestina* expresa no sólo una *desmitificación* de referentes vitales y literarios, sino también una *desavenencia* o desajuste fundamental entre la realización de los impulsos humanos más inmediatos y las exigencias inalterables de un orden moral trascendente.

El autor, o los autores, de *La Celestina*, perciben el mundo literario de su tiempo como un discurso ruinoso e insuficiente. A medida que nos aproximamos a la Modernidad, lo cómico evoluciona del mito a la existencia. Con la difusión de *La Celestina*, la representación de la vida -la gran materia prima de la literatura y su fábula- deja de estar ligada a ciertas formas tradicionalmente consustanciales a lo estrictamente literario, como sucedía en las civilizaciones antiguas con el mito como forma de conocimiento, y adquiere una autonomía, frente a la poética y a la normativa literaria de la Antigüedad, que resultará decisiva para el desarrollo de los géneros cómicos a lo largo de la Edad Moderna, y del arte en general, con la llegada de la Edad Contemporánea.

Así, por ejemplo, Calisto resulta ser el personaje que acumula mayor cantidad de matices y rasgos cómicos. Es posiblemente el personaje del que más se burla el autor.

Apenas tiene nada de figura trágica, ni su misma muerte invita a la congoja, y casi todo en él es ironía, comedia y parodia para el espectador.

De Calisto sabemos que tiene unos veintitrés años²³, que es rico y bien parecido²⁴, y que sin embargo se comporta como dominado por extrañas y difusas limitaciones, que parecen desembocar en una suerte de complejo de inferioridad, en cuyas causas, que jamás se mencionan explícitamente, nunca se indaga. Como personaje literario, Calisto representa la antítesis del caballero castellano del siglo XV (J. R. Law, 1983, J. Rodríguez Puértolas, 1996: 40). D. S. Severin (1997: 31) lo considera concretamente -21- como una parodia del Leriano de la *Cárcel de amor*. Para M. R. Lida (1962: 373), Calisto «no tiene precedente cabal en ningún género literario: sólo a partir del siglo XIX la novela occidental ofrecerá paralelos dignos de consideración». La forma de vida de Calisto resulta aparentemente anómala²⁵: se trata de una historia incomprensible sin su prehistoria, paralela -según St. Gilman (1956)- a la de muchos conversos castellanos del siglo XV²⁶. El autor de *La Celestina* desmitifica permanentemente el comportamiento de Calisto y sus posibles referentes reales y literarios. Su lenguaje, así como las consecuencias de sus acciones, son parodiados, pero no así por ejemplo su forma de vestir, de andar, o de comer: la parodia que se ejerce sobre Calisto pretende más el *desenlace* (trágico) que la *expresión* (cómica en sí misma), es decir, se manifiesta más sobre la *lexis* que sobre la *fábula*. La tradición cómica solía presentar a muchachos ociosos, cuya única pretensión era la de satisfacer sus deseos amorosos; sin embargo, éste no es sin más el desenlace de *La Celestina*, ni el papel de Calisto en el desarrollo funcional de la fábula.

-22-

Aquí se nos presenta a un joven supuestamente culto, decoroso, y conocedor de los principios que regulan la sociedad de su tiempo, pues por tal pasa sólo aparentemente - el espectador se sitúa ante una doble perspectiva: lo real y lo aparente-, cuando en verdad el impulso de la concupiscencia, en él como en los demás personajes, le convierte en un ser capaz de transgredir todos los principios morales, sociales o religiosos.

Lo canónico

Canónico es todo aquello que remite a la confirmación de la *existencia* de una realidad normativa, desde la que se dispone al menos la organización de tres procesos fundamentales: 1) la creación de referentes (ideológicos, morales, literarios, culturales, religiosos...) destinados a la conservación de las normas sobre las que se fundamenta un determinado orden establecido; 2) la percepción e interpretación -igualmente normativa- de los hechos que, contingentes o posibles, pueden desarrollarse y plantearse dentro de este contexto; y, finalmente, el papel funcional de los sujetos que intervienen en cada uno de estos procesos.

Como hemos indicado al principio de este trabajo, *La Celestina* se compone completamente al margen de cualesquiera leyes sobre una poética de la literatura entonces vigente, es posible incluso que desde la más absoluta indiferencia hacia los

problemas de la genología literaria, y en contra de cualquier canon entonces factible en el terreno de la poética.

Sólo con posterioridad a la primera mitad del siglo XVI europeo las obras dramáticas comienzan a ser contrastadas, con severidad creciente, con un modelo de arte preceptivo tan rígido como imperfecto, que resulta de la exégesis llevada a cabo por los clasicistas italianos del Renacimiento. La interpretación de estos humanistas y filólogos obedeció a criterios eminentemente especulativos y dogmáticos, basados en principios lógicos de causalidad, verosimilitud e imitación, elaborados para la percepción, explicación y reconocimiento de un mundo antiguo, el mundo grecolatino, y con todo rigor fueron proyectados e impuestos sobre las posibilidades de la libertad creadora de los autores de la Edad Moderna europea. La vigencia de estos principios se mantuvo sólidamente, con mayor o menor intensidad, hasta la interpretación que efectúa G. E. Lessing (1766) de la *Poética* de Aristóteles, en la segunda mitad del siglo XVIII, y especialmente hasta la superación y sustitución de la poética mimética, de corte aristotélico, por las poéticas idealistas, cuyo nacimiento debe ponerse en estrecha relación con la génesis de la estética kantiana.

Con posterioridad al siglo XVI los dramaturgos occidentales escriben sus obras bajo la absoluta imposibilidad de sustraerse a un imperativo -23- consciente a todos ellos, aunque no igualmente aceptado, ni estimado, por todo tipo de público: una poética antigua, rediviva dogmáticamente, se impone sobre la Edad Moderna como único modelo y definitiva forma canónica de arte, de modo que en adelante sólo será posible escribir desde el canon o contra él. Sólo la energía y los gustos del público quebrantarán, de forma experimental y momentánea, las exigencias de una poética sospechosamente vinculada a las exigencias de una ética social y política de naturaleza monológica, estamental y absolutista, vigente hasta bien superada la experiencia de la Ilustración europea.

Respecto al género literario de *La Celestina*, sabemos que las categorías genológicas que manejamos actualmente resultan insuficientes o inapropiadas para adscribir a ellas lo que la obra de Rojas es como texto literario y como texto espectacular. Acaso sólo desde la investigación crítica y la teoría de la literatura se necesite adscribir urgentemente *La Celestina* a un género literario. La labor no es fácil porque, simplemente, quizá ya no es posible. Nuestra sistematización de las formas y géneros literarios es posterior en casi cuatro siglos a la composición de esta obra; por otro lado, ni en su época, ni como sucede actualmente, hubiera sido fácil una adscripción genológica estable.

La Celestina es un texto que en cada acto de lectura destruye todo canon vigente o posible, en el orden de la poética de la literatura, de la ética de una sociedad, o de cualesquiera credos religiosos. Tal parece que la obra de Rojas ha sido elaborada desde el menosprecio (no la negación) hacia cualquier forma *normativa* de ser en el mundo. Se discute desde este libro una triple y poderosa realidad canónica, que ha gobernado la vida de Occidente desde sus orígenes hasta nuestros días: las leyes de los tópicos y modelos literarios, que habrán de sufrir precisamente a lo largo del siglo que sigue a la publicación de esta obra una de las interpretaciones más inflexibles e imperfectas de su historia; las exigencias sociales de la justicia, y el dominio individualista con el que algunos grupos humanos se sirven de ella; y la fuerza del dogma religioso, esgrimido desde cualquier credo o comunidad humana, como expresión de una voluntad metafísica

desde la que se justifica colectivamente la intolerancia más personal. He aquí la formulación de tres modelos vivamente discutidos en *La Celestina*: el canon literario, el canon jurídico, el canon religioso.

Sobre la ruptura de *La Celestina* con los cánones y modelos literarios del momento, y su relación con la tendencia literaria cervantina, A. Castro ha escrito unas palabras que conviene recuperar íntegramente:

Fernando de Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto. La finalidad -24- de esta «tragicomedia» no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos. Encontramos negados los signos positivos de lo literariamente admitido, no con miras a destruir por destruir, sino a fin de poner al desnudo la escueta voluntad de existir, de demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe subsistiendo privada de su marco típico, como una negación de su forma previa, como un rebelde que compensa con su desatada violencia la pérdida de lo que había sido serena e indiscutida perfección.

(A. Castro, 1965: 95-96)

Se ha hablado en este sentido de una auténtica axiomaquia, o lucha de valores, en que se objetivaría la esencia y originalidad de *La Celestina*. Los referentes en que se sustantiva la obra de Rojas proceden de un mundo antiguo y grandioso, el mundo grecolatino con todas sus hipóstasis y fundamentos altamente idealizados: el Demiurgo, el Dios y la Naturaleza; los ideales de Verdad, Bondad, Virtud y Belleza; el emblemático mundo de la Caballería, el Patriarcado; los valores del Honor, la Santidad y lo Poético, etc., alta materia toda ella que se presentará en el universo mundano de *La Celestina* como algo reductible y desmitificado, contravalorado, disoluble, pulverizable. *La Celestina* es una de las primeras obras de la literatura de Occidente que pone bajo sospecha la percepción y la interpretación de los valores del mundo antiguo²⁷.

Como ha señalado unánimemente la crítica moderna, la obra de Rojas carece por completo de antecedente y paralelo en su tiempo. Su obra ataca a la sociedad de humanistas que idealizan las valoraciones literarias y la interpretación, igualmente idealizada, del mundo antiguo.

La obra de Rojas contraría abiertamente la labor dogmática y normativa que preceptistas y humanistas italianos se disponen a llevar a cabo a lo largo del siglo XVI. Rojas no hace evolucionar en absoluto las formas o géneros literarios de su tiempo, sino que simplemente contrapone de modo grotesco dos estilos: lo épico y lo lírico. El dinamismo, el movimiento, lo público y lo social, la colectividad, los ideales literarios

de la acción, los imaginarios colectivos de la expansión, los mitos, etc., todo -25- ello se contrapone grotesca y destimificadoramente a una suerte de lirismo y sensibilidad, soledad y erotismo, evasión y vida privada...

El mundo literario en que a Rojas le había tocado existir, para él carecía de sentido. No ofrecía salidas a la cerrazón de las vías y de los horizontes. Al autor no le atraían las empresas de la ascética o de la mística (Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, por ejemplo), ni cabía en sus posibilidades nada como el *Elogio de la locura* (Erasmus), o la *Stultifera Navis*, de Sebastián Brant. En lugar de proferir opiniones o de imaginar sátiras, Rojas optó por derribar idealmente las estructuras literarias, a fin de que lo de arriba apareciera abajo, y viceversa. Su problema nada tenía que hacer con el de los llamados prerreformistas religiosos. Los únicos rumores esperanzados para el arte y para la vida percibidos en la *Celestina* provienen de quienes sobreviven a aquella catástrofe; Elicia y Areúsa, Sosia que baja al río cantando a la luz de la luna mientras sus piernas jóvenes oprimen el lomo de su caballo en pelo. Todos ellos son nuncios de un futuro de vida suya, que han de hacerse, sin Celestina, sin señores, todos muertos. Las muchachas se afirman en su soledad. Sin proponérselo, surge en la lejanía la figura de Sancho Panza, sin ínsulas, sin gobierno, sin señor, ahincado en su sí mismo, que incluye un *yo* y un *él*, aprestados a enfrentarse con lo que venga, es decir, con la vida de este mundo, con su *novela*.

(A. Castro, 1965: 156)

No estará de más insistir en el hecho de que el mundo real y la vida cotidiana adquieren ya en *La Celestina* la atención -y la dignidad- que, según autores como E. Auerbach, sería en principio sólo distintivo de la novela moderna. *La Celestina* primero, la narrativa picaresca, después, el *Quijote* inmediatamente, son claros precedentes y fundamentos de la expresión estética de un realismo que disiente de la interpretación ortodoxa de la mimesis aristotélica²⁸.

-26-

Y lo mismo podríamos decir a propósito del teatro y la tragedia modernos, pues en la *Numancia* cervantina se confirma que cualidades específicas de personas humildes adquieren la dignidad y la presencia que serán características de la tragedia de la Edad Contemporánea.

Cervantes -como Rojas- quebranta en su creación literaria la norma del clasicismo, a pesar incluso de cuanto escribe en determinados momentos, frente a la *comedia nueva* de Lope, en favor del canon neoaristotélico establecido por los tratadistas italianos. En el siglo XV comienza en Italia la aventura moderna de las polémicas literarias.

Esta es una época determinada por el respeto a las fuentes escritas y a los saberes y principios teóricos en ellas expresados, donde la valoración impresionista, la experiencia subjetiva, o incluso la comprobación empírica, resultan tan inhabituales como desconocidas.

Cervantes acepta verbalmente una teoría sobre el canon clásico cuya propia creación literaria desmiente casi en su integridad. Rojas, sin teorizar esencialmente nada concreto, se limita a deslegitimar los modelos canónicos de su tiempo en la composición de una obra de arte que desmitifica todos los referentes reales de sus prototipos literarios.

-27-

El *Quijote* no enlazará ni con la tradición grecolatina ni con la cristiana europea, sino con *La Celestina* y el *Lazarillo*. Los personajes de Rojas, como los de Cervantes, destruyen cualquier referencia vital al mundo imaginario y ficcional del medioevo, al demostrar la imposibilidad de vivir con los modales y la retórica de un amante cortesano, o con los ideales y la autoridad de un caballero andante, en un mundo impulsivamente realista e inhumano, en medio del cual crece el poder, la palabra y la acción del personaje nihilista.

△▽

El personaje nihilista

Personaje nihilista es aquel que niega formal y funcionalmente, es decir, con palabras y con hechos, la validez y la legitimidad de un orden moral trascendente, el cual se le impone como fundamento del Lenguaje y de la Ética que el sujeto debe asumir, con el fin de preservar la estabilidad del orden vigente.

En consecuencia, el personaje nihilista niega explícitamente los fundamentos morales que exigen interpretar el sentido de sus palabras, y la coherencia de sus formas de conducta, desde presupuestos que, trascendentes a su propia persona, e impuestos por un orden moral ajeno y superior, difieren de sus impulsos, necesidades o intenciones más personales.

Nihilista es aquel personaje que por su condición, es decir, por su conocimiento del mundo y por sus necesidades vitales, no puede ser ni sincero ni inocente. Su conocimiento (*saber*) de la realidad, su voluntad (*querer*) de acción, y sus posibilidades (*poder*) para llevar a cabo sus propósitos, le inducen a negar la validez del orden moral trascendente, con el fin de justificar por sí mismas sus propias formas de conducta, es decir, con el fin de legitimarlas por referencia a un código de valores absolutamente personal.

El personaje nihilista discute y desmiente hasta la desmitificación, con sus palabras y sus acciones, es decir, desde su propio lenguaje y desde su propia ética, la legalidad trascendente que le ha tocado vivir. Y puede hacerlo al menos de dos modos, que estéticamente dan lugar en la literatura dramática a dos formas o categorías esenciales de discurso: la tragedia y la comedia.

El personaje nihilista característico de la tragedia desmitifica y combate el orden moral trascendente, al que se enfrenta, con palabras y con hechos que se corresponden entre sí de forma coherente y legítima. Su lenguaje es fiel reflejo de su forma de actuar, y a la inversa, sus acciones justifican a cada paso los valores e ideales que el sujeto expresa a lo largo de su discurso verbal. El enfrentamiento del personaje con una realidad trascendente, desde la cual se pretende la destrucción de las heterodoxias y libertades del sujeto frente a un modelo normativo de ser y de actuar, lo convierte en perturbador de un orden moral vigente, que lejos de combatir debería asumir y confirmar. Este enfrentamiento confiere al sujeto una dimensión trágica. La experiencia trágica sólo es posible si en el personaje protagonista existe una relación de concordancia y legitimidad entre sus palabras y sus hechos, es decir, entre su discurso y su acción. En la irresponsabilidad no habita la conciencia trágica.

El personaje nihilista característico de la comedia desmitifica el orden moral, del que difiere, mediante la expresión de una inadecuación entre sus palabras y sus hechos: el personaje cómico nihilista con frecuencia desmitifica los valores que se le imponen desde la doblez, el cinismo, la hipocresía, la locura, la torpeza, la misantropía, etc., de sus formas de conducta, cualidades de subversión que sólo pone al descubierto en privado o con otros a quienes estima de su igual condición. Por otro lado, el personaje nihilista de naturaleza cómica no tratará jamás de enfrentarse «a cara -29- descubierta» a los valores adversos de un orden moral impuesto -lo que le haría perder esencialmente su fundamento cómico-, sino que simplemente pretenderá sobrevivir en ellos. De este modo se pone de manifiesto la inadecuación existente entre el ser humano y los imperativos de un orden trascendente, inadecuación que se salda con frecuencia con la expresión de un mensaje profundamente crítico de la realidad. El nihilista cómico no combate el orden moral, simplemente se burla de él. Celestina sabe muy bien que al poder sólo se le puede seducir, vencer o burlar.

El nihilista trágico intenta vencer, y será vencido y abatido, y sólo merced a esta experiencia de destrucción alcanzará su prestancia trágica; el nihilista cómico, sin embargo, se detiene exclusivamente en la burla de los valores morales impuestos, así como en la seducción de quienes pretenden conservarlos intactos, poniendo de manifiesto de forma permanente la fragilidad y la corrupción de la naturaleza humana a la hora de prevenir realmente la destrucción de las virtudes del sistema, desde las que se garantiza la conservación de su pureza e inmutabilidad ideales. En última instancia podría afirmarse que ningún cambio definitivo o absoluto cabe esperar del personaje cómico. En la apariencia de sus palabras, en lo más esencial de sus formas de conducta, se adapta a las exigencias de los valores morales impuestos, pues sólo en privado, sin subversiones sociales ni públicas, desmiente o desmitifica -para un espectador que no participe funcionalmente en los hechos- la legitimidad del orden moral impuesto. Sólo el personaje trágico se enfrenta de forma definitiva, en identidad de palabra y obra, a la adversidad trascendente.

El personaje cómico expresa una desavenencia, un desajuste de los impulsos y necesidades humanas ante el orden moral, y lo expresa ante todo para un espectador, es decir, para ser contemplado: lo cómico sólo alcanza su -30- sentido pleno si se lo percibe como tal, es decir, si el destinatario lo interpreta en las condiciones adecuadas, en la «clave» (cómica) correcta. En suma, la experiencia cómica existe como tal sólo si es percibida por un espectador que confirma su complicidad personal con la intención implícita en la expresión de esa experiencia cómica.

Si el personaje cómico se limita con frecuencia a expresar sin más la desavenencia, la diferencia -más o menos simpática, crítica, paródica, etc.-, entre el ser humano y un orden moral trascendente, el personaje trágico expresa ante todo la acción de un enfrentamiento, y sus consecuencias, entre el hombre y una realidad superior, es decir, que el sujeto trágico ejecuta, protagoniza, formal y funcionalmente, un enfrentamiento radical y definitivo ante una realidad moral superior, como consecuencia del desajuste existente entre las imposiciones de esta última y los más esenciales impulsos y necesidades humanas.

El personaje nihilista busca su propia legitimidad moral, pretende una independencia que la realidad le arrebató, y niega en suma todo orden de valores que contraría sus propias iniciativas o necesidades vitales, hasta el punto de pretender la imposición de su propio orden moral, desde el cual legitimará plenamente su forma de actuar.

Atributos del personaje nihilista

En el «Prólogo» de *La Celestina* que figura en la edición de Valencia de 1514²⁹, Rojas insiste de forma recurrente en -31- una idea fundamental, que considera al mundo como el resultado permanente de una lucha, de un enfrentamiento conflictivo entre sus principales elementos constitutivos: todo es lucha en la naturaleza, «madre de todo». El ser humano sería una criatura más, subsumida en esa desavenencia fundamental de poderes naturales en conflicto, que determina la esencia de la vida terrena, al parecer acaso desamparada de cualquier forma de protección metafísica: «Sin lid y offensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo».

Esta visión de la realidad, como impulso de la naturaleza que es fruto de una desavenencia permanente entre sus diferentes elementos constitutivos, es común a una de las concepciones fundamentales del personaje nihilista, como el resultado de una lucha, de un desajuste o desequilibrio, entre las exigencias de un orden moral trascendente y los impulsos y necesidades más esenciales del ser humano.

El conflicto persiste incluso en el ámbito de las interpretaciones. Parece incluso que el autor ha previsto, desde cierto declarado pesimismo, conflictos y enfrentamientos en la interpretación del sentido de su obra.

Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad [...]. ¿Quién negará que haya contienda en cosa

que de tantas maneras se entienda?

Estas palabras de Rojas no carecen, efectivamente, de valor. De hecho, las principales interpretaciones acerca de *La Celestina* pueden ordenarse en dos grupos principales y opuestos: quienes proponen una lectura judeo-pesimista de la obra (S. Gilman, 1956/1974, 1972/1978), y quienes sostienen -32- una interpretación cristiano-moralizante (M. Bataillon, 1961)³⁰.

Consideramos que las declaraciones de Rojas sobre la ortodoxia didáctica de su obra, lejos de ser claras, pueden resultar, cuando menos, sospechosas. Lectores y espectadores han hecho con frecuencia una lectura irónica, satírica, cuando no maliciosa, de buena parte de los «dichos» supuestamente moralizantes de la obra. Por otro lado, la mayor parte de los aforismos morales de la tragicomedia están puestos en boca de personajes inmorales o corruptos, cuyas formas de conducta desmienten en todo caso cualquier ideal de virtud y orden moral. Es un hecho que muchos lectores, contemporáneos de Rojas y de épocas posteriores, incluida la nuestra, han prestado una atención primordial a los elementos cómicos de *La Celestina*, en detrimento de las posibilidades de percepción e interpretación de la experiencia trágica, sin la cual el supuesto didactismo del texto resulta aún más difícil de comprender en su plenitud.

Ahora bien, ¿cuáles son algunos de los atributos o características que determinan la constitución de un personaje nihilista? Ante todo, el egoísmo. Obsérvese, en este sentido, que buena parte de los personajes de *La Celestina* son muy egoístas, y revelan la existencia del ser humano como sujeto de impulsos esencialmente egoístas. Confían tanto en sí -33- mismos que dejan de percibir las fuerzas de la realidad objetiva que les rodea. Los personajes de la tragicomedia están embaucados por un individualismo razonador y racionalista muy propio del Renacimiento.

En segundo lugar, hay que hablar del conocimiento del personaje sobre sí mismo, sobre sus cualidades de acción; se trata de un conocimiento insuficiente, imperfecto si se quiere, pero no por ello inexistente. En la *Celestina* está formulado el embrión del personaje literario moderno: autognosis y ejercicio de la propia voluntad, es decir, el conocimiento del *yo* y de sus posibilidades de actuación, la autoconsciencia del sujeto y su voluntad de ser. He aquí un recurso relativamente frecuente en la modernidad. Los personajes de la *Celestina* se manifiestan como figuras eminentemente modernas no tanto cuando actúan, sino cuando expresan, desde su propia conciencia, el sentido o las consecuencias de la acción que van a ejecutar.

Un tercer aspecto se refiere a la libertad del personaje. El personaje nihilista conquista una realidad de la que otros carecen, si bien esta conquista se basa en procedimientos que niegan y destruyen el orden moral vigente, de forma trágica en unos casos (Timón de Atenas, Edmundo en *King Lear*, Don Juan, Fausto...), de forma cómica en otros (la Comadre de Bath en *The Canterbury Tales*, Celestina, Falstaff...) Los personajes de *La Celestina* poseen una consciencia de vivir que se convierte en el impulso más estimulante de su propia existencia, base primordial de sus ansias de libertad. Y pese a todo, especialmente pese a sus deseos y posibilidades de libertad, los personajes de Rojas nunca sobrepasan los límites de su contexto social ni de su intertexto literario, pues apenas, o nunca, modifican excesivamente el rumbo y las

perspectivas de su existencia. El orden moral trascendente no hace posible cambios esenciales en el desarrollo de la vida humana hasta el Romanticismo. Y sin embargo, sin -34- transformar las limitaciones sociales y literarias de los arquetipos que representan, personajes como Elicia y Areúsa se sienten finalmente libres, y se proponen disfrutar de su «libertad», pese a ser dos simples meretrices que carecen en ese momento de los medios -digamos más tradicionales- que harían plenamente posible la forma de vida que pretenden practicar: queremos decir que carecen de rufián y de alcahueta, es decir, les falta lo que hasta entonces había sido lo más importante, Sempronio y Celestina. Nada de esto había sucedido nunca en los cuentos de Boccaccio o Chaucer.

Una cuarta y última observación. La negación del personaje nihilista conlleva siempre una inversión, una conversión de valores logocéntricos en marginales, y a la inversa. El personaje nihilista se enfrenta al orden moral vigente con el fin de sustituirlo por un código de conducta propio. Subyace en esta acción la perspectiva de un mundo al revés. Desde el ámbito de la tragedia, esta subversión de valores conduce al personaje al *heroísmo*, a través de la expresión de lo sublime, a la vez que deja en evidencia la dureza e insensibilidad del orden moral trascendente, cuya imperturbabilidad ante la fragilidad humana frisa la injusticia y la crueldad

Paralelamente, desde el ámbito de la comedia, esta inversión de valores da lugar al *carnaval* -forma antitética por antonomasia del heroísmo-, a través de la expresión de lo grotesco, a la vez que pone de manifiesto la imperfección del orden moral vigente, el desajuste de los impulsos humanos frente a él, y la fragilidad de sus mecanismos de represión, pues al ser humano le es posible esgrimir su capacidad de burla, más o menos explícita, frente a los imperativos de esta realidad trascendente.

La Celestina presenta un universo literario en el que los personajes humildes saben de la vida más que los socialmente enriquecidos o poderosos. Humildes y adinerados: he aquí la -35- expresión de un mundo al revés. El siervo sabe del mundo más que su señor, y adquiere este saber a cambio de vivir intensamente determinadas experiencias vitales, en las que los valores sensoriales (sexualidad, indiferencia hacia la vida ultraterrena...) y marginales (alcahuetería, prostitución, brujería...) ocupan el lugar primordial. Es efectivamente lo contrario de lo que acontece en la experiencia de la tragedia griega -una vez más *La Celestina* se distancia del canon trágico-, donde sólo a lo noble y aristocrático están reservadas las vivencias más elevadas, intensas y purificadoras. En el mundo antiguo la acción de las gentes humildes sólo servía a la risa y a la experiencia cómica, y nunca invitaba seriamente a una verdadera reflexión sobre la trascendencia, la dignidad o la complejidad de la vida real, como de hecho sí sucede en *La Celestina*. Y como también sucederá en el teatro de Cervantes.

El lenguaje del personaje nihilista

La vida civil, la vida en la ciudad, es uno de los criterios que miden, desde el final de la Edad Media, la excelencia y capacidad comunicativa de los seres humanos. La importancia de la comunicación, del lenguaje y del diálogo, es patente y decisiva en esta circunstancia. Los estudios de P. Szondi han tratado de demostrar que el drama de la

Edad Moderna surge en el Renacimiento. El hombre se vuelve y reflexiona sobre sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, y elabora una realidad artística en la que se confirma y refleja como centro fundamental, «basada exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas» (P. Szondi, 1956/1994: 17). Al contrario de lo que sucedía en el mundo antiguo, especialmente en la cultura griega, el mundo exterior, objetivo, queda supeditado a las acciones y decisiones del hombre, contrastadas dialécticamente, consigo mismo (monólogo dramático) o -36- frente a la alteridad (diálogos, doble contextualización, doble modalización...), y sólo desde esta perspectiva adquiere sentido y realidad dramática.

El teatro de comienzos del Renacimiento europeo no sólo se basa en justificaciones preceptistas, sino también, y de forma muy especial, en la intencionalidad de expresar un nuevo sistema de ideas, cuyo marco más adecuado será el de la *comedia*, como género literario y como forma de espectáculo. La comedia es efectivamente el género que ofrece mayor libertad para la escenificación de las nuevas formas, temas y modos de vida de la Europa renacentista, y desde ella se inicia una lenta y progresiva transgresión de los principios de la genología y expresión dialógica propios de la dramaturgia clásica.

El diálogo que mantienen los personajes dramáticos de la Edad Moderna (siglos XVI a XVIII aproximadamente) sirve, entre otros aspectos, a la coordinación de la fábula, en un desarrollo de episodios esencialmente interpersonales. Pocas obras como *La Celestina* lo demuestran de forma tan expresiva.

Es la época de un teatro que hace referencia a un mundo de relaciones genuinamente interpersonales, a las que el diálogo confiere una forma objetiva, como discurso lingüístico y literario, interpretable sógnicamente (semiología) por relación a una experiencia de mundo que aún se supone común y relativamente uniforme. Sin embargo, desde la Edad Media, el sujeto ha perdido -y no ha recuperado- la visión *integral* de la realidad. La fragmentación de la sociedad es una expresión más de la fragmentación del sujeto.

El diálogo es desde este punto de vista signo icónico e indicial de una auténtica diseminación del sentido que el sujeto da a los referentes de su experiencia en el mundo. Se impone de este modo en la comunicación humana una percepción plural y una expresión polifónica de los hechos vividos.

-37-

Los personajes de *La Celestina* saben los unos de los otros, en algunos casos saben incluso demasiadas cosas. Todos se (re)presentan a través del diálogo directo, y unos y otros conocen, comparten e imitan sus idiolectos. El diálogo de *La Celestina* permite que el autor no tenga que detenerse nunca, ni que explicar en ningún momento, cómo son *verdaderamente* los personajes de la obra. El autor no permite que cese el diálogo, y no siempre se deja ver con claridad entre las palabras de los personajes. El diálogo revela todo un mundo de realismo interior³¹ y exterior, en el que los principios tradicionales del decoro resultan muy subvertidos.

El *decorum* o *aptum* había sido configurado por la teoría literaria grecolatina como un principio determinante en la caracterización de los personajes, en relación con la

edad, la condición social, y los ideales retóricos y poéticos de coherencia y adecuación entre las leyes estructurales y teleológicas que organizan la *fábula*, como categoría principal de la tragedia -prototipo de lo literario-, según el principio estético de la mimesis.

La sistematización normativa que de la poética antigua llevan a cabo los preceptistas del Renacimiento italiano, en los comienzos de la Edad Moderna, convierte al *decorum* latino en una de las categorías esenciales de la teoría literaria -38- clasicista, que habría de estar vigente en dominios culturales como el francés y el alemán (*Naturnachahmung*) hasta la llegada de la estética romántica. En torno al concepto del *decoro* se articula toda una preceptiva que encuentra en el personaje literario, y en la construcción formal de sus referentes estéticos, las mejores condiciones para su desarrollo, orientado a conservar y consolidar «adecuadamente» un orden moral y político, desde el que se exige al individuo unas determinadas formas de conducta y desde el que se regulan todos los impulsos de expresión social (sujeto de acciones adecuadas al orden moral, interlocutor de diálogos organizados según la disposición de los códigos sociales, destinatario de valores ideológicos y religiosos apropiados a la estabilidad estamental de la época, etc.)

El diálogo consigue en *La Celestina* que los hechos y las conductas humanas se establezcan y codifiquen formalmente en sus contenidos y modos habituales, pero sucede que la conducta cotidiana de estos personajes no cumple uniformemente con las exigencias verbales del decoro grecolatino. Es cierto que el diálogo presentiza todos los hechos, y ningún instante se estabiliza en formas temporalizadas más allá del presente; sin embargo, ningún escenario se codifica en cánones espaciales tradicionales, si no es para discutirlos; y paralelamente ningún personaje pretende ajustarse rigurosamente en su discurso a los códigos del decoro característicos del mundo grecolatino y medieval.

Demasiadas sentencias morales en boca de personajes de baja condición social y ética, así como la preeminencia en la acción principal de hechos trágicos encarnados en personajes convencionalmente «serviles», justifica sin duda una desmitificación de los modos tradicionales de conducta, y una objeción importante, literariamente construida en *La Celestina*, a los principios clásicos del decoro, como procedimiento -39- desde el que se pretende la regulación y codificación del modo de hablar de un personaje (*decoro verbal*), su forma de comportarse frente a determinados hechos (*decoro social*), y su adscripción o reclusión en una determinada casta o estamento social.

Desde este punto de vista, buena parte del discurso de los personajes de *La Celestina* discute abiertamente los principios tradicionales del decoro. El personaje no se adapta formalmente a lo que se exige de él desde un punto de vista verbal, social y funcional, sino que se rebela frente a la *poética del decoro* con la experiencia vivida, la cual se manifiesta a través de un *discurso polifónico*. No hay que olvidar que un personaje que rompe el decoro es ante todo un personaje que rompe con las limitaciones formales y funcionales impuestas por la metafísica antigua a su modo personal de hablar y de actuar, y que discute además, desde su experiencia personal, la validez del orden moral trascendente desde el que se exigen y justifican tales imperativos. Veamos algunos ejemplos.

Consideremos el discurso de la primera tentativa de corrupción de Pármeno por Celestina. Pármeno ha prevenido a Calisto contra las malas artes de Celestina, y su amo

no le presta ninguna atención; una vez más Calisto se caracteriza por no hacer caso de quien le aconseja bien, y por seguir el consejo de quien procura intencionadamente su ruina. Celestina trata de corromper a Pármeno reprochándole su inexperiencia en la vida, y seduciéndole con la posibilidad de estimular y satisfacer sus impulsos sexuales. Los argumentos de Celestina obligan implícitamente a Pármeno a reconocer en la vieja puta la autoridad que, tónica desde siempre, toda vejez trata de atribuirse de por sí ante los jóvenes. Pármeno, arrastrado por Sempronio, embaucado por Celestina, despreciado por su amo, y seducido por Areúsa, acabará -40- corrompiéndose por dinero³² y por placer, se convertirá en un criminal y será vergonzosamente ejecutado por la justicia. Las palabras de Celestina son de una perversión creciente, y se basan precisamente en la negación intencional de un mensaje cuyo significado nunca declara en su sentido literal.

Plázeme, Pármeno, que avemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo, y la parte que en mí, inmérito, tienes. Y digo inmérito por lo que te he oydo decir, de que no hago caso; porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones y no dar mal por mal. Y especial quando somos tentados por moços y no bien instrutos en lo mundano, en que con necia lealdad pierdan a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto. Bien te oy, y no pienses que el oyr con los otros exteriores sesos mi vejez aya perdido. Que no sólo lo que veo, oyo y cognozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro. Has de saber Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso; y no lo juzgues por esso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres *se* perpetuase sin lo qual perescería. Y no sólo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias, en las aves, en las reptilias y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas, en que ay determinación del hervolarios y agricultores, ser machos y hembras. ¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestico? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rabia mala me mate, si te llego a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barvas te apuntan; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga.

(I)

El diálogo que mantienen Celestina y Pármeno concluye con una confirmación categórica de la perversidad de Celestina, quien antepone su propio orden moral a

cualquier otra pretensión humana. «No querría bienes mal ganados», le dice Pármeno a propósito de sus corruptas pretensiones frente a Calisto y Melibea; y Celestina, contundente, responde: «Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (I). No cabe mayor negación, ni más explícita, de un orden moral basado en la honradez.

Rechazado por Calisto, en sus deseos de prevenirle contra Celestina, Pármeno se siente defraudado: la moral del virtuoso no sirve para triunfar en la sociedad humana³³. Decide entonces, estimulado por un resentimiento hacia su amo, aceptar, a cambio de prosperidad, el camino alternativo de degeneración moral que le ofrecen Sempronio, Celestina y Areúsa.

-42-

Ante la actitud renuente de Pármeno, Celestina tratará de nuevo de involucrarle en su pretensión de enriquecerse a costa de Calisto, y utiliza en su monólogo del auto VII una serie de argumentos retóricos que confirman, una vez más en la farsa de la vieja, la fuerza que adquiere su hipocresía en la negación de todo valor moral ajeno a sus intereses más personales.

Pármeno, hijo, después de las passadas razones no he avido oportuno tiempo para te dezir y mostrar el mucho amor que te tengo, y assimismo cómo de mi boca todo el mundo ha oydo hasta agora en ausencia bien de ti. La razón no es menester repetirla porque yo te tenía por hijo a lo menos cassi adotivo, y así que *tú* ymitavas *al* natural y tú dasme el pago en mi presencia, pareciéndote mal quanto digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto. Bien pensava yo que, después que concediste en mi buen consejo, que no avías de tornarte atrás. Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua, Óyeme si no me has oydo, y mira que soy vieja y el buen consejo mora en los viejos y de los mançebos es proprio el deleyte. Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa. Spero en Dios que *serás mejor para mí de aquí adelante, y mudarás el ruyn propósito con la terna edad, que como dizen, múdanse las costumbres con la mudança del cabello y variación*, digo, hijo, creciendo y viendo cosas nuevas cada día. Porque la mocedad en sólo lo presente se impide y ocupa mirar, mas la madura edad no dexa presente ni passado ni porvenir. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del passado amor que te tuve, la primera posada que tomaste venido nuevamente a esta cibdad, havía de ser la mía. Pero los moços curáys poco de los viejos; regísvos a sabor de paladar, nunca pensáys que tenéys ni havéys de tener necessidad dellos; nunca pensáys en enfermedades; nunca pensáys en que os puede esta florecilla de juventud faltar. Pues mira, amigo, que para tales necessidades como éstas, buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre; buen mesón para descansar sano; buen hospital para sanar

enfermo, buena -43- bolsa para necesidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad, buen fuego de invierno rodeado de asadores; buena sombra de verano; buena taverna para comer y beber. ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que hoy as hablado. Pues no quiero más de ti, que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse y emendarse. Mira a Sempronio, yo lo hize hombre de Dios en ayuso; querría que fuéssedes como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano [ni aun avría más privados con vuestro amo que vosotros]. Y pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado, que no se toman truchas etc. Ni te lo debe Sempronio de fuero. Simpleza es no querer amar y esperar *ser de otro*; locura es pagar el amistad con odio.

(VII)

El discurso de Celestina se basa esencialmente en el argumento de que los jóvenes, como Pármeno, deben hacer caso de los consejos de los viejos, como Celestina, y mostrarse sumisos y obedientes a las indicaciones, exigencias y cuidados de sus mayores. En consecuencia, Rojas deja al descubierto, de forma paródica, la argumentación moral -y tópica- de una vieja que se arropa inmoralmente -y con toda convicción-, en un principio de autoridad que atribuye a la vejez una superioridad frente a la juventud, precisamente para llevar a cabo acciones absolutamente perversas y reprobables, que habrán de desembocar en la perdición de cuantos en ellas participan. Esta exigencia de sumisión, que Celestina hace a Pármeno, se articula a lo largo de una argumentación retórica en la que se disponen diferentes *topica*.

«Mira que soy vieja -dice Celestina a Pármeno- y el buen consejo mora en los viejos»; he aquí -en boca de Celestina- una paródica formulación del argumento de autoridad en favor de la vejez. La alcahueta inicia su razonamiento utilizando subversivamente una idea -44- tópicamente moral, entonces y hoy, que lleva aparejada la exigencia de aceptar que la vejez está más capacitada que la juventud para organizar las acciones humanas, para disponer del poder y su desarrollo, y para actuar sobre las conductas de los demás, orientándolas supuestamente hacia un buen camino, a la sazón satisfactorio para los propósitos de los más viejos, como le ocurre en este caso a Celestina. Una recepción moderna de la obra percibe este consejo, en boca de esta alcahueta, como una desmitificación de sus contenidos reales: la vejez, sólo por la vejez y sin otros atributos, no siempre está capacitada para orientar correctamente a la juventud. En todo caso, resulta innegable que Celestina hace un uso completamente subvertido de los fines morales de este aforismo y, en cierto modo, la vejez, como expresión indiscutible de autoridad humana, queda aquí completamente desmitificada. De no haber seguido los consejos de la vieja Celestina, Pármeno no habría sido ejecutado en la plaza pública, y Calisto y Melibea podrían haber solucionado el desenlace de sus amores por caminos más seguros, aunque acaso inicialmente no tan

eficaces³⁴. En el desarrollo de su paródico razonamiento, Celestina se muestra ante Pármeno como una víctima de la vejez -«los moços curáys poco de los viejos»-, para concluir, tras una falaz argumentación, en un elogio de la senectud, a lo largo del cual Celestina se -45- apropia de atributos y valores morales que en absoluto le corresponden: «buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre», etc.

Un imperativo de corrupción ha dominado permanentemente las palabras de Celestina a Pármeno: «Desechas el provecho por contentar la lengua», lo que equivale a afirmar: corrómpete y calla. Finalmente, Celestina propone al degenerado Sempronio como dechado juvenil de virtudes morales. No cabe duda de que Sempronio es, hasta el momento del crimen, un buen instrumento de Celestina. En esta circunstancia, la alcahueta no duda en presentar a Sempronio, en realidad un pícaro farsante y corrupto, como ejemplo de virtuosa moralidad, en la amistad, en el trabajo, en la convivencia, etc., con objeto de persuadir a Pármeno para que se una a él: «Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano...»

En su encuentro con Melibea, una vez que Celestina revela a la joven el auténtico motivo de su visita, la solicitud que le ha hecho Calisto para acceder a ella, ésta se irrita contra la vieja, hasta oír de la alcahueta que Calisto simplemente desea una oración, la de santa Apolonia, para curarse de un dolor de muelas. La joven accede entonces, muy confortada, a complacer, en primer lugar, la necesidad de Calisto, que por el momento es un dolor de muelas -o al menos eso finge creer Melibea-, y, en segundo lugar, la embajada de Celestina, cuya auténtica finalidad acaba de comprender ahora muy bien la hija de Pleberio. En ese momento del diálogo entre ambas mujeres, Celestina dice a Melibea unas palabras que la joven, por los conocimientos que posee de Calisto y la alcahueta, de ninguna manera puede interpretar en su sentido literal, es decir, virtuoso, sino desde la implicatura a la que remiten sus contenidos: Calisto la pretende, y Melibea sabe que desde ese momento el hecho de -46- que ambos jóvenes puedan satisfacer subrepticamente sus mutuos deseos dependerá exclusivamente de la mediación de Celestina. En adelante Melibea será cómplice, y protagonista, de la invitación que se le hace para subvertir del orden moral vigente, al margen del cual viven la mayor parte de los personajes de la obra.

CELESTINA.- Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que aunque en *otras qualesquier* lo propusiera, no se avía de sospechar mal; que si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores [...]. Y pues tanta razón tengo, señora, por bueno mi propósito, mis passos saludables y vazíos de sospecha.

MELIBEA.- ¡O cuánto me pesa con la falta de mi paciencia!, porque siendo él ignorante y tú inocente, havés padescido las alteraciones de mi ayrada lengua.

Desde el punto de vista del lenguaje, el diálogo y la comunicación, la perversión del personaje nihilista se caracteriza porque niega intencionalmente lo que comunica literalmente. Desde un punto de vista formal, es decir, con el lenguaje, se finge «bueno»; desde un punto de vista funcional, es decir, actuando, es completamente perverso. Y todo esto lo hace el personaje farsante de tal modo que no hay forma posible de desenmascaramiento; en unos casos, por ignorancia o ingenuidad por parte del oyente -es lo que sucede con Calisto frente a Celestina-; y en otros casos, los más frecuentes en la literatura y en la vida real, porque el oyente acaba siendo cómplice de los propósitos del personaje subversivo -es lo que le ocurre a Melibea con Celestina en este diálogo que apuntamos, y a casi todos los demás personajes a lo largo de la obra-. Con frecuencia, debido a la inmensa cantidad de personas e intereses en complicidad con este prototipo de seres nihilistas y subversivos, o simplemente farsantes, que niegan intencionadamente todo cuanto de forma literal comunican, resulta imposible apelar -47- con éxito a cualquier forma de justicia social o desenmascaramiento público, ni entre los hombres, ni entre los dioses.

Melibea sabe que Celestina le está mintiendo, y precisamente porque lo sabe finge aceptar la mentira como realidad verdadera, porque así le conviene hacerlo para acceder a Calisto. Como sugería Antonio Machado en *Juan de Mairena*, cuando dos mentirosos se mienten, se mienten, pero no se engañan. El orden moral vigente, sus imperativos y sus fundamentos éticos, impiden a Calisto y a Melibea satisfacer a su modo sus impulsos sexuales; Melibea acepta la mentira que le brinda Celestina porque sólo de ese modo puede burlar -la burla es una forma de negación- los imperativos del orden moral establecido. Melibea miente, y se hace cómplice de Celestina, porque encuentra en ella una posibilidad única para satisfacer sus deseos con Calisto. La falta de libertad individual desemboca en la degeneración colectiva de una sociedad.

El discurso subversivo del personaje nihilista: la desmitificación

Rojas dispone del mundo literario como un desmitificador dispone del mundo real. Ironía, distorsión, parodia absurda y trágica, desmitificación, descontextualización, son algunos de los efectos y rasgos de *La Celestina*. Como Chaucer, como Cervantes, como Georg Büchner, como Torrente Ballester..., Rojas echa por tierra muchos de los prestigios humanos de su tiempo. En las postrimerías de un mundo medieval, su obra destruye formal y funcionalmente todos los valores y atributos de una literatura y una cultura hasta entonces dominantes. La acción de *La Celestina* se sitúa fuera de toda institucionalización oficial de un orden moral -trascendente o no- vigente en su época.

-48-

Hay una clara destrucción de los códigos y de los tópicos del amor cortés, de la novela sentimental, del *locus amoenus*, presentes desde la tradición bíblica; los rufianes usurpan las actitudes y acciones de los señores, y a la inversa, Areúsa se llama «señora», y Melibea es sujeto de lujuria como cualquier personaje del más bajo estamento. La *Celestina* subvierte la visión ideal del amor y el mundo cortés; jamás se plantea que Calisto y Melibea acaben en matrimonio: la legitimidad de la relación amorosa no está en la vida marital, ni en el concubinato, ni en el adulterio siquiera, sino en la aventura,

en la ansiedad de dos enamorados poseídos por la mediación de una alcahueta. En este sentido cabe preguntarse ¿qué hace necesaria la persistencia de la alcahueta, si la pasión amorosa es tan intensa y tan sincera entre los amantes?

Sin duda Celestina es necesaria en todo momento a Calisto y Melibea para burlar el orden social establecido y asumido por la clase dominante, cuyas libertades están enormemente cercenadas, en favor de la imagen de una vida sólo aparentemente virtuosa.

En este contexto, cualquier experiencia de libertad es identificada con una experiencia de perversión, desde la que se trata de subvertir el sistema social e ideológico. De hecho, sólo los personajes socialmente bajos disponen de una «libertad» de la que carecen los adinerados y aburguesados. En principio, parece que los ricos y virtuosos no necesitan de una libertad que autorice el desarrollo de sus pasiones; finalmente, este imperativo se convierte en una de las exigencias fundamentales de la tragicomedia: si Melibea viviera en una sociedad de libertades reconocidas no necesitaría servirse de alcahuetas ni de rufianes, gentes corruptas que inducen al fracaso y a la tragedia, para satisfacer sus deseos.

Hay además en *La Celestina* una rotunda denuncia del estado de la justicia, así como del materialismo y la -49- alienación característicos de fines del siglo XV. Paralelamente, se observa también en la tragicomedia una desmitificación del lenguaje, de la retórica y de la argumentación: al acontecer de hechos trágicos, los personajes responden con palabras y expresiones bajas, cotidianas, vulgares; ante la muerte de su hija, lo primero que se le ocurre a Pleberio es decir a su mujer aquello de «¡Nuestro gozo en un pozo!»...; casi todos los consejos morales de la obra están puestos en boca de personajes completamente degenerados y corruptos, etc.

La crítica parece aceptar unánimemente que *La Celestina* no es en realidad una obra ni medieval ni renacentista, sino que más bien trata de instituir un horizonte de expectativas diferente de cualquier poética entonces normativa; en realidad surge como ruptura de la tradición literaria procedente de la Europa medieval y del mundo antiguo. Los autores de la *Celestina* no quisieron continuar exactamente los temas y las fuentes del mundo grecorromano, sino abatirlos, embestir contra ellos, desmitificarlos.

En cierto modo, quizá sea posible afirmar que Rojas lleva a cabo en la composición de *La Celestina* una sistemática desmitificación, formal y funcional, de los principales fundamentos del orden moral entonces vigente: el honor, la justicia, la religión y los ideales nobles o heroicos de cualquier acción humana. Esta desmitificación de ideales no será continuada en el teatro español de los Siglos de Oro sino por autores como Cervantes. En la novela española de los siglos XVI y XVII el discurso de la desmitificación aún gozó de cierta difusión y reconocimiento, pero en el teatro la única alternativa a la mixtificación mundana de la comedia lopesca sólo la ofreció Cervantes, tanto en su tragedia *Numancia* -50- como en sus ocho comedias y ocho entremeses, «nunca representados»³⁵.

En primer lugar, el sentimiento del *honor*, tan importante desde el siglo XV, e incluso antes, no parece tener en *La Celestina* ningún impulso motriz, ni en la acción, ni en los personajes. Centurio representa vivamente la ironía, parodia y burla del honor, la fama y la opinión -en el ámbito familiar y social- del individuo, de la virilidad y de la

vida militar. Los personajes de la *Celestina* desmitifican los arquetipos de las estimaciones sociales, y viven al margen -acaso profesándoles cierta indiferencia- de los pretendidos ideales de jerarquía sobre los que se sustentaba la literatura y la sociedad del momento.

A comienzos del Renacimiento europeo, toda una corriente de filosofía moral, procedente de la tradición literaria grecolatina, se proyectaba poderosamente sobre la vida y las costumbres de los seres humanos³⁶. En consecuencia, la comedia -terenciana y humanística- implicada a través de la imitación en la vida y hábitos humanos, participa plenamente de esa filosofía moral. Así parece que lo hacen saber en muchos casos sus propios autores en los prólogos de las comedias³⁷, al afirmar que las escriben con objeto de -51- corregir, mediante la burla, las malas costumbres de su tiempo (*castigat riendo mores*). Las últimas comedias de Molière agotarán, para la literatura dramática europea, la vigencia de este imperativo moral.

Así, en el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, especialmente desde el siglo XVII, se observa en la literatura europea una degeneración en conceptos relativos al honor y a la moral³⁸. Buena parte de la época de Cervantes, y así se confirma en la obra literaria de este autor, constituye un período de autoafirmación del individuo, y a la vez de duda sobre el alcance y las posibilidades de tal afirmación personal; todo impulso de expresión individual convive todavía con la necesidad, más o menos intensa, de ser legitimado desde fundamentos metafísicos. Como sabemos, Cervantes se inscribe frecuentemente en la primera de estas -52- tendencias, más atento a la afirmación personal que a las legalidades metafísicas, junto con otros autores del Siglo de Oro, y también junto a Montaigne o Shakespeare, y dramaturgos posteriores como Molière, prelujiendo posturas afines a los comienzos de la Ilustración europea (*Frühauflklärung*).

En segundo lugar, el valor y la importancia de la justicia -social, divina incluso-, aparece negado, acaso sometido a la indiferencia, hasta su disolución. La idea de que la justicia no sirve exactamente para hacer posible la convivencia en libertad parece verosímil en *La Celestina*.

Desde un punto de vista social, la representación de una experiencia trágica, en la que necesariamente han de estar implicadas ideas relativas a la justicia, la libertad y dolor humanos, no sería posible en la España de los siglos XV y XVI hasta que no surgiera alguna forma de concordancia entre la opinión de una mayoría social y la angustia de individuos hasta entonces solamente minoritarios. No hay que olvidar que la reacción pública contra la crueldad inquisitorial no era ni previsible ni posible.

La abertura hacia lo público -ha escrito A. Castro a este respecto-, latente en la *Celestina*, tenía forzosamente que obturarse. La vida española estaba regida por una casta cuya razón de ser y de dominar era inseparable de su dimensión religiosa, coincidente con la dimensión de la conducta honrosa, imperativa, hidalga.

(A. Castro, 1965: 130-131)

La casta española mayoritaria, según los términos de A. Castro, identificable con la colectividad castellana de los cristianos viejos, no se resigna a aceptar, a finales del siglo XV, que determinados aspectos de la vida humana hasta entonces vigentes se transformen o desaparezcan al extinguirse el conjunto de valores que los había hecho posibles. Toda una interpretación -53- metafísica de la vida, con todos sus ideales de honor, fe y justicia, tendría que extinguirse.

La casta española de los cristianos viejos logra afirmarse y sobrevivir a la crisis de valores que supuso para ellos el fin de la Edad Media; de este modo, justifican su razón de ser como grupo social y político, mediante su dominio sobre la humanidad ajena, y a partir de una interpretación de la doctrina religiosa cristiana de la que se apropiaron sólidamente, hasta adecuarla de forma dogmática a sus propios ideales de conducta, de honor y de justicia. En una circunstancia de este tipo la justicia de la casta dominante demostraría su poder en el ejercicio de la tortura y en el inflingimiento del dolor. No hay lugar, pues, para una sociedad estimulada por grandes ideales de libertad, sino más bien por impulsos de alienación y coacciones dogmáticas. La justicia se configura como un mecanismo principalmente desigual y cruel.

En tercer lugar, la religión. Su tratamiento en la obra de Rojas recuerda en cierto modo al que hace Chaucer en *The Canterbury Tales*. Así pues, *La Celestina* se nos presenta, en la moral práctica, como una obra ajena fundamentalmente a todo ideal cristiano, cuyos personajes viven en una sociedad que se presenta globalmente cristiana. Puede admitirse, como ha propugnado A. Castro (1965: 87), una total falta de fe cristiana en Rojas, pero lo cierto es que la creencia religiosa judía tampoco está demasiado presente en la obra. Todos los personajes de la obra actúan sin sentir ninguna conciencia de pecado o remordimiento sobre lo que hacen. Aunque «son» cristianos, actúan como gentiles. La ironía y la crítica religiosa es constante a lo largo de toda la obra, y se manifiesta a través de múltiples hechos, imágenes y discursos³⁹. No parece, pues, que esté presente en *La -54- Celestina* ni una metafísica cristiana ni un más allá islámico⁴⁰.

Para Melibea, por ejemplo, el suicidio no se plantea como un pecado; la muerte se configura como una especie de descanso ante el dolor moral de la vida humana, hasta el punto de que la significación y realidad punitivas del infierno quedan abolidas. El discurso final de Melibea traspone todas las valoraciones morales de su tiempo, de modo que lo tradicionalmente negativo deja de serlo, hasta el punto de que Melibea muere enfrentándose a Dios. En un contexto moral y religioso semejante se encuentran los restantes personajes de *La Celestina*. No hay en ellos una preocupación por el más allá, ni una inquietud por la inmortalidad del alma o la posible vida ultraterrena. La materialidad de la vida mundana está por encima de cualquier preocupación metafísica⁴¹.

-55-

En cuarto y último lugar, diremos que el personaje nihilista, desde el punto de vista de su desarrollo actancial o funcional, es decir, por su protagonismo en la *fábula*, se caracteriza porque desmitifica todo ideal noble o heroico en cualquier causa o consecuencia de las formas de conducta humana. El mundo de *La Celestina* insiste en la idea de que el ser humano se hace en la *acción*, en el ejercicio vital de la acción. Los personajes muestran un interés por vivir intensamente en una acción expresada en

ansiedad constante de vida. En los principios esenciales y existenciales que determinan la construcción literaria de cualquier personaje está la *acción* y sus posibilidades de desarrollo. Salvo el suicidio de Melibea, que es en suma una proclamación de la muerte como solución de las desdichas humanas, cada *acción* humana de *La Celestina* tiene un resultado contrario a la voluntad del personaje que la ejecuta.

Indudablemente, si una acción desmitifica los ideales nobles o heroicos de quienes intervienen en su ejecución, es inevitable que sus personajes protagonistas (*actuantes*), resulten también desmitificados como prototipos. Una vez más Rojas desautoriza o desmitifica los referentes reales, extraliterarios, de sus prototipos literarios.

En efecto, *La Celestina* anuncia para la literatura moderna una idea determinante desde el punto de vista de la desmitificación del sujeto y de cualquiera de sus atributos: como arquetipo, el personaje literario, ya no sirve empíricamente a las ideas y valores que encarna o representa teóricamente en su medio social. En suma, los prototipos literarios ya no cumplen ni ejecutan *funcionalmente* lo que se supone representan *formalmente* en el mundo social al que sirven. Desde este contexto surge y se denuncia la *apariencia* como forma de conducta. Areúsa no es una meretriz vulgar, un -56- personaje tópico, sino una mujer que piensa y expresa las razones personales que le mueven a vivir como tal; lo mismo podemos decir de los demás personajes: todos ellos han de identificarse por su nombre propio, no por el oficio o la función que desempeñan. En este contexto, el «oficio» no hace al «monje», es decir, la *acción* (fábula) no basta para definir al *personaje* (sujeto), porque el *carácter* del personaje literario es superior e irreductible a cualquier idea prototípica que el contexto social o la tradición literaria puedan ofrecernos de sus formas de conducta.

La acción de cada uno de los personajes de *La Celestina* posee un nombre propio, el del sujeto que la lleva a cabo. Son, desde este punto de vista, personajes trágicos antes que cómicos; personajes que no se agotan en un prototipo literario o humano. En este sentido, *La Celestina* introduce un universo en el que, una vez más, se advierte el juego de un doble contrapunto: en primer lugar, se parte de una situación literariamente prototípica, desde la perspectiva de una tradición cultural que, en segundo lugar, inmediatamente, resulta destruida por un conjunto de procedimientos formales, por completo originales, que el autor esgrime contra toda formulación canónica del mundo grecolatino y de la sociedad medieval.

El nihilismo de Celestina

El personaje nihilista, y Celestina es uno de los ejemplos más sobresalientes⁴², vive en condiciones que hacen -57- imposible su sinceridad y su inocencia: así de radical es su desavenencia frente al orden moral vigente.

El personaje nihilista es, pues, plenamente consciente de las diferencias que mantiene con el orden moral trascendente, así como de cuantos valores le separan de la legitimidad ética del mundo que habita. Por la conciencia de estos hechos, entre los personajes cómicos, el nihilista ocupa un lugar especialmente relevante, puesto que potencia al máximo, por un lado, la *desavenencia* fundamental entre la realidad de la

vida humana y los imperativos del orden moral superior, y, por otro lado, es quien mejor *desmitifica* el triunfo del ser humano basado en el uso fraudulento de la virtud y la dignidad. El personaje nihilista desenmascara la farsa mundana de toda autoridad social revestida de decencia. Esta desavenencia y esta desmitificación que expresa el personaje puede ser aparentemente inocente, como sucede en el teatro de Molière, o francamente conflictiva, como sucede en la tragicomedia de Rojas, en toda la literatura cervantina, en los dramas trágicos de Georg Büchner y Heinrich von Kleist, o incluso en el teatro de G. Torrente Ballester.

-58-

Celestina tiene en cierto modo el perfil de un personaje trágico (A. Castro, 1965), al que los dioses o el destino observaran para sorprenderlo en un error (*hybris*). Es héroe deformado, invertido en su significación; espera que las voluntades humanas funcionen como ella exige y desea -el mismo impulso mueve a un héroe respetable como el rey Lear-, algo que consigue con cierta amplitud, pues su acción sólo fracasa muy al final, después de haber progresado notablemente. Celestina se sobrevaloró: calculó mal las reacciones de la conducta ajena -la codicia de Pármeno y Sempronio-, y sobreestimó las facultades de su poder. En el mundo en el que se escribe *La Celestina* aún no están demarcadas suficientemente las diferencias entre el mito y la experiencia, por ello se ha dicho que Celestina se mueve como un centauro entre los atributos del mito trágico y las cualidades grotescas de la experiencia humana. Al lado de Celestina y de los demás personajes de Rojas, las grandes figuras del mundo antiguo, modelos canónicos de Belleza, Bondad, Virtud, Perfección..., resultan sospechosas: Helena, Beatriz, Laura, Ginebra, Tristán..., son desde ahora susceptibles, vulnerables a la desmitificación.

«Ninguna cosa a los hombres que quieren hacerla es imposible», he aquí uno de los lemas preferidos de Celestina, que ayudan a explicar su dimensión nihilista, como personaje que antepone la perversidad de sus intenciones a la trascendencia moral de cualquier fundamento u orden vigente. Semejante desafío acabará por conducirla a la ruina, pues llega a sobrestimar equivocadamente sus propias posibilidades, sobre todo frente a sus colaboradores más inmediatos, Pármeno y Sempronio. Celestina está dispuesta a enfrentarse a todo con tal de conseguir sus propósitos. Un gran desafío que habrá de recoger sabiamente el Mefistófeles que a fines de la Ilustración europea iluminará con *luz bella* los últimos deseos del doctor Fausto.

-59-

La descripción de Celestina que hace Sempronio a Calisto es la primera reflexión que se hace de la alcahueta en la obra. Sempronio se la presenta verbalmente a su amo como hábil intermediaria capaz de conseguir, a través de cualquier medio, los amores de la renuente Melibea. Desde este punto de vista, y atendiendo a las palabras de Sempronio, Celestina se configura desde el primer momento como un personaje esencialmente malvado y perverso, «sagaz en cuantas maldades hay», así como estrechamente vinculado a la práctica de la brujería y la lujuria⁴³.

Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su

autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria, si quiere.

(I)

La segunda de las descripciones de Celestina que recibe el lector -y también Calisto- procede de Pármeno. Presente en el primer acto de la obra, este retrato constituye sin duda la expresión más sincera y auténtica de la verdadera personalidad y profesión que se nos ofrece de Celestina en toda la tragicomedia. El discurso de Pármeno pone al descubierto los valores negativos y perversos de Celestina, toda la «burla y mentira» de su persona.

Si entre cient mugeres va y alguno dize: «¡Puta vieja!», sin ningún empacho luego buelve la cabeça, y responde con alegre cara. En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella passan el tiempo. Si passa por los perros, -60- aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: «¡Puta vieja!»; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros; péynanla los peynadores, texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella passan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son fazen, a do quiera que ella está, el tal nombre represtan. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Quieres más sino *que* si una piedra topa con otra, luego suena: «¡Puta vieja!»? [...]. Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys oficios, conviene [a] saber: labradera, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera [...]. ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira.

(I)

Pármeno es el personaje que más intensamente y con mejores palabras desmitifica en la obra la acción y los poderes de Celestina. Sus últimas palabras -«todo era burla y mentira»- han sido consideradas por algunos críticos como una declaración ineludible del autor primero, o del propio Fernando de Rojas, acerca del supuesto poder de las

artes mágicas y la hechicería (M. Bataillon, 1961). P. E. Russell (1963) ha tratado de contrarrestar esta opinión, basándose en que precisamente Pármeno, quien ahora se burla de los poderes de Celestina, va a ser el ejemplo más evidente de la corrupción de Celestina, pero la verdad es que cuando Pármeno pronuncia estas palabras lo hace desde el conocimiento cierto de la vieja alcahueta, y sin estar todavía bajo los efectos de su nociva influencia.

Paralelamente, Celestina es un personaje que posee una absoluta confianza en el hecho cierto de que la naturaleza humana -61- es corruptible. Ella sabe muy bien que el dinero y la lujuria son los medios más eficaces para estimular y hacer posible cualquier forma de corrupción humana: «Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos passa en seco; no hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba» (III).

La primera vez que Celestina visita la casa de Melibea, se presenta a su madre, Alisa, con las siguientes palabras. La autopresentación de Celestina ante Alisa expresa ante todo la *teatralización*, esto es, la «falsificación», de su auténtica personalidad y de sus verdaderas intenciones. He aquí una demostración más de cómo el personaje nihilista niega intencionalmente lo que comunica literalmente.

Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis pasiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa, como era razón; mas Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor; que la distancia de las moradas no despega el *amor* de los corazones. Assí que lo que mucho desseé, la necesidad me lo ha hecho cumplir. Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero; no supe mejor remedio que vender un poco de hilado, que para unas toquillas tenía allegado. Supe de tu criada que tenías dello necesidad. Aunque pobre, y no de la merced de Dios, veslo aquí, si dello de mí te quieres servir.

(IV)

Todo cuando aquí dice Celestina es completamente falso, y conscientemente intencionado en su falsedad. Sólo miente por completo quien conoce enteramente la verdad que ha de falsificar. Difícilmente cabe mayor subversión de la piedad y generosidad humanas que la representada aquí por Celestina. Por su parte, Alisa se caracteriza funcionalmente en la tragicomedia por actuar como un personaje esencial en la estructura de la fábula, determinante de su desenlace trágico; su comportamiento se caracteriza por la ceguera moral y funcional, atributos que determinan actancialmente su personalidad, y disponen un resultado trágico de los hechos, por no ser prudente -62- cuando debiera serlo. La ingenuidad de Alisa, como la de Pleberio, contribuye en cierto modo a ofrecer una imagen mediocre de ambos personajes.

Crear en la magia es confiar en el poder de la palabra. Mucho se ha escrito y discutido acerca del poder de la magia de Celestina y su conjuro. Por nuestra parte, simplemente consideramos que Celestina puede creer en su magia; Rojas, no.

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesífone, Megea, y Aletto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te ambolvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada que quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro [y], assí, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto .

(III)

-63-

El conjuro confirma, ante todo, el nihilismo de Celestina, la claridad de su pretendida relación con el Demonio, como expresión suprema de la negación del orden moral trascendente, de signo cristiano, con el fin de afirmar la eficacia y el sentido de sus acciones en un orden moral diferente. Para confirmar esta sospecha basta contrastar el conjuro de Celestina con la invocación de Fausto a Mefistófeles, y las palabras de presentación de este último. Toda una literatura de personajes nihilistas subyace entre los límites del conjuro de Celestina y el discurso con el que se define Mefistófeles.

Ich bin der Geist, der stets verneint!

Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,

Ist wert, daß es zugrunde geht;

Drum besser wär's, daß nichts entstünde.

*So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element*

(*Faust*, I, 1338-1344)⁴⁴

A. Deyermond (1977, 1999) ha defendido hipótesis muy discutidas en este terreno, al atribuir poderes y efectos reales a la «magia» y conjuros de Celestina, como hechos que influyen real y verosímilmente en el desarrollo de la acción. Se aceptaría de este modo que en la trama de *La Celestina* se desarrollan acontecimientos sobrenaturales. Desde este punto de vista interpreta A. Deyermond la salida de Alisa de su propia casa, dejando a solas a Melibea con Celestina, al principio del auto IV, confirmando en 1999 una idea apuntada por él mismo en 1977: «Alisa es tonta, pero no tanto. Su comportamiento sólo se explica dentro del contexto -64- de la brujería⁴⁵. Y a continuación, no sólo sanciona como auténtica, real y verosímil, la colaboración del diablo en esta acción de Celestina, sino que incluso la proyecta sobre el conjunto funcional de los hechos que constituyen las acciones principales de la obra: «Si aceptamos que la salida precipitada de Alisa se debe al diablo -no veo más remedio que aceptarlo- es lógico preguntarnos si otras acciones se le deben. Creo que sí» (A. Deyermond, 1999: 13-14).

Respecto a semejantes palabras de Deyermond sólo podemos reconocer que *La Celestina* no insiste en la presentación de hechos de naturaleza fantástica o sobrenatural, sino más bien de un realismo crítico muy intenso; paralelamente, no hay que olvidar el peso de los argumentos esgrimidos por aquellos autores que sostienen que en *La Celestina* no se observa inferencia metafísica alguna, ni de Dios ni del Diablo, sino más bien un fondo de desesperanza nihilista. La presencia del diablo como un personaje más, y no digamos su implicación en el desarrollo de la fábula, contraría toda expresión de verosimilitud y de verismo⁴⁶.

-65-

Por su parte, J. T. Snow (1999) ha establecido algunos postulados, a nuestro juicio muy coherentes, para interpretar, desde criterios que nada tienen que ver con lo sobrenatural, la actitud de Alisa al abandonar a Melibea ante Celestina. Tras la segunda visita de Celestina, Alisa prohíbe a Melibea nuevos encuentros con la alcahueta. Alisa pregunta a su hija qué quería Celestina, Melibea responde que venderle algo de solimán. En la primera visita Celestina vendía un poco de hilado, y ésta era una embajada verdadera; en la segunda visita Melibea dice que Celestina le vende «algo de solimán», y ésta es declaración falsa de Melibea a su madre. Es como si desde este momento Alisa temiera malas intenciones, o mala consideración social, ante las sucesivas visitas de Celestina. En consecuencia, son perfectamente aceptables las palabras de J. T. Snow, al limitar y discutir la interpretación sobrenatural que determinados críticos han atribuido a algunos pasajes de la tragicomedia.

Con estos argumentos, he querido amainar una de las más contundentes declaraciones hechas por Russell: «Esta amnesia de la madre de Melibea *sólo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural*» (p. 263, énfasis añadido). Para esta mi lectura he querido demostrar que hay muy justificadas y sólidas influencias *naturales* para considerar que no se trata de amnesia, sino de una ingenuidad *cruel* (Bataillon), una muy comprensible intersección de la confianza en su hija y la obligación de ausentarse para cumplir con un asunto que urge [...]. Opto -66- por no atribuir ningún elemento de su comportamiento -ni del de Melibea-, en ninguna parte de la obra, a influencias sobrenaturales, a la magia, a la hechicería. Todo reside en su caracterización, y en su concienzuda realización a lo largo de la obra.

(T. J. Snow, 1999: 17-18)

En el momento en que Pármeno y Sempronio quieren repartirse el botín de Calisto, y se enfrentan por ello a Celestina, Sempronio amenaza a la alcahueta con descubrir públicamente su verdadera identidad: «No quieras que descubra quién tú eres». Celestina le responde indignada, y formula entonces un parlamento en el que, acaso por única vez en la obra, se identifica claramente con el contenido de las palabras que profiere. Es el único momento de la tragicomedia en que Celestina habla con franqueza casi absoluta, y sobre esta franqueza apoya la fuerza de sus palabras, de modo tan firme como desafiante. Así justifica y defiende Celestina la moral sobre la que, al margen de cualquier otro imperativo de orden trascendente, fundamenta sus propias formas de conducta:

¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua; no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Bivo de mi officio como cada aqual official del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no le busco; de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal bivo, Dios es el testigo de mi corazón. y no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para todos, a todos es yqual. También seré oída, aunque mujer, como vosotros muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. Y tú, Pármeno, no pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida passada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre. [Y] aun assí me tratava ella, quando Dios quería.

(XII)

Entre las diferentes ideas que la crítica moderna ha observado en el monólogo final de Pleberio la más recurrente ha -67- sido la que se refiere a la expresión invertida, negativa, de los valores humanos. Los críticos que defienden esta interpretación se han apoyado en ella con frecuencia para justificar posibles referentes nihilistas en el monólogo de este personaje⁴⁷.

El tema del mundo al revés era habitual en la literatura castellana desde el *Libro de Buen Amor* -y en la literatura medieval europea-, desde el desarrollo de la economía burguesa de mercado, y desde la temática de la literatura hebrea, concretamente la sefardí. Pleberio se lamenta de que el orden natural del mundo se ha trastocado, invertido; el mundo es un caos, un laberinto. Paralelamente, una larga lista de visiones y conceptualizaciones del mundo, todas ellas muy negativas -«vida de congoxas», «río de lágrimas», «vana esperanza», «prado lleno de serpientes», «morada de fieras»-, confirman aquí una visión sin duda radicalmente pesimista del mundo, que hace pensar de nuevo en el *nihilismo*⁴⁸ como única solución. -68- En la tragicomedia no parece haber lugar para el futuro. En consecuencia, *La Celestina* no se mostraría en este sentido ni estoica, ni judía, ni cristiana, sino *nihilista*.

△▽

Conclusión

El personaje nihilista desde la Literatura Comparada

La comedia humanística es el género literario en el que, desde una perspectiva histórica, parece situarse *La Celestina* (M. R. Lida, 1962). Sin embargo, la influencia de esta tragicomedia en la literatura dramática posterior sobrepasa cualquier consideración genológica (P. Heuga, 1973).

M. A. Pérez Priego (1999) ha demostrado cómo la presencia de *La Celestina* en una serie de comedias renacentistas castellanas de la primera mitad del siglo XVI es sumamente importante, en un proceso en el que se atenúan paulatinamente los aspectos más desgarradores y heterodoxos de la obra de Rojas⁴⁹.

-69-

Con la definitiva implantación del verso en la composición de la comedia, y con el triunfo del *arte nuevo* lopesco, *La Celestina* deja de ser un modelo de referencia frecuente⁵⁰; sus imitaciones resultan cada vez más esporádicas y circunstanciales, y cuando se producen insisten ante todo en la pretensión de una expresión cómica sin demasiado sentido crítico. No parece que se hayan dado, con posterioridad a la segunda mitad del siglo XVI, y prácticamente hasta la llegada del Romanticismo, condiciones adecuadas para la recepción de *La Celestina* como experiencia trágica.

Hay, sin embargo, una pregunta que sigue siendo pertinente plantear, y así se ha hecho con frecuencia por autores muy diversos. «No hay que hacer más averiguaciones -ha escrito A. Marsillach⁵¹- a propósito de su puesta en escena de *La gran sultana* de

Cervantes-. O, quizás, sólo estas preguntas: ¿Qué habría sido del teatro español si la línea iniciada por Rojas con *La Celestina* la hubiese continuado Cervantes? ¿Fue genialmente perturbador Lope?».

Lo que se plantea desde este punto de vista, en suma, es simplemente por qué no triunfa la tradición teatral de *La Celestina* y sí la *comedia nueva* de Lope. Y la respuesta a esta pregunta está posiblemente en la siguiente: ¿cuáles son los géneros literarios, así como los hechos históricos y sociales, que influyen en el concepto de *comedia* en la literatura -70- española posterior a la primera mitad del siglo XVI? ¿Qué rasgos literarios y existenciales actúan sobre el concepto de lo cómico en la España posterior al 1500? Parece aceptado que sólo a través del teatro de Cervantes se observa en cierto modo una continuidad en las tendencias planteadas por Rojas en *La Celestina*.

D. S. Severin ha señalado a este respecto una idea especialmente relevante en la construcción intertextual, comparatista si se prefiere, de un personaje literario tan específico como el pícaro de la literatura española, algunos de cuyos rasgos contribuyen a definir el estatuto y las funciones del personaje nihilista de la literatura europea: «Las figuras marginadas de Cervantes siempre se esfuerzan por recobrar el centro, mientras que la gente picaresca de Rojas subvierte y destruye la sociedad, y el ideal de Lazarillo de "arrimarse a los buenos" subraya la hipocresía del conjunto de la sociedad. Parece que Cervantes trate de restaurar el orden en la sociedad fragmentada de *Celestina* y *Lazarillo*» (D. S. Severin, 1999: 26). Poseen rasgos propios de personajes nihilistas *Celestina*, y el bulero del Lazarillo, así como algunos otros de sus amos, que sacan provecho de la hipocresía religiosa, como el también bulero de *The Canterbury Tales*, y la Comadre de Bath, tan próxima a *Celestina* en muchos de sus parlamentos.

*It was a lie [...].
'Twas from my godmother I learnt my lore
In matters such as that, and many more [...].
Venus gave me desire and lecherousness*

-71-

And Mars my hardihood...

(D, 1)⁵²

Mucho más descarnado y violento resulta el discurso nihilista del bulero.

*That trick's been worth a hundred marks a year
Since I became a Pardoner, never fear [...].
Out come the pence, and specially for myself,
For my exclusive purpose is to win
And not at all to castigate their sin.
Once dead what matter how their souls may fare?
They can go blackberrying, for all I care!*

*Believe me, many a sermon or devotive
 Exordium issues from an evil motive.
 Some to give pleasure by their flattery
 And gain promotion through hypocrisy,
 Some out of vanity, some out of hate [...].
 And spit my venom forth, while I profess
 Holy and true, or seeming holiness [...].
 And thus I preach against the very vice
 I make my living out of, avarice [...].
 That I will live in poverty, from choice?
 That's not the counsel of my inner voice!
 No! Let me preach and beg from kirk to kirk
 And never do an honest job of work,
 No, nor make baskets, like St. Paul, to gain
 A livelihood. i do not preach in vain.
 There's no apostle I would counterfeit;
 I mean to have money, wool and cheese and wheat
 Though it were given me by the poorest lad
 Or poorest village widow, though she had
 A string of starving children, all agape.
 No, let me drink the liquor of the grape
 And keep a jolly wench in every town!
 [...] I am a wholly vicious man.*

-72-

(*The Canterbury Tales*, C, 3)⁵³.

Volvamos al teatro de Cervantes. El diálogo que mantienen el renegado Salec y el cautivo Roberto en *La gran sultana* (I, 178-193), de Miguel de Cervantes, refleja, a través de la reticencia del primero de los interlocutores, una serie de negaciones cuyo silencio discute sin duda la legalidad del orden moral impuesto. Este personaje, el que ofrece mayor relevancia -precisamente por no revelar nada acerca de su propia identidad- es Salec, del que apenas sabemos que es un cristiano renegado, que actúa con cierta solicitud, pero siempre desde el desengaño y el escepticismo. Salec es personaje que podría inscribirse en el intertexto literario de los nihilistas, caracterizado por la renuncia o negación a su identidad originaria, y por el rechazo manifiesto a toda explicación o clarificación de su pasado, de su ética y de su personalidad presente; actúa sumido en la incredulidad, bajo un atemperado resentimiento, como revela en el diálogo que mantiene con Roberto, cristiano cautivo:

SALEC.- Aquí todo es confusión,
 y todos nos entendemos
 con una lengua mezclada
 que ignoramos y sabemos.
 De mí no te escaparás,

pues cuando te vi, al momento

-73-

te conocí.

ROBERTO.- ¡Gran memoria!

SALEC.- Siempre la tuve en extremo.

ROBERTO.- Pues ¿cómo te has olvidado
de quién eres?

SALEC.- No hablemos
en eso agora; otro día
de mis cosas trataremos:
que si va a decir verdad,
yo ninguna cosa creo.

ROBERTO.- Fino ateísta te muestras.

SALEC Yo no sé lo que me muestro...⁵⁴

En este breve diálogo se advierte una constante negación de formas y posibilidades de conducta, a las que acompaña una apología de la amalgama, el contraste y la confusión, en los procesos mismos de comunicación e interacción verbal, hecho que claramente favorece la expresión polifónica frente a cualquier tentativa de claridad, adecuación o decoro verbales. Ante todo Salec declara el dominio de la confusión en el entendimiento, frente a cualquier otra forma de comunicación: «aquí todo es confusión / y todos nos entendemos...»; defiende la utilidad social de un discurso verbal no uniforme, no «acordado» entre sí, ni «subordinado» a nada en particular, sino mezclado, amalgamado, disperso, y en consecuencia, polifónico: «con una lengua mezclada...»; y finalmente se revela como un personaje capaz de las negaciones más recurrentes y sistemáticas: niega contradictoriamente el conocimiento del lenguaje («...una lengua... / que ignoramos y sabemos...»), niega toda memoria o capacidad de recuerdo acerca de su propia persona, al responder con el silencio a los requerimientos de Roberto («...¿cómo te has olvidado / de quién eres?...»); niega toda -74- creencia, humana o metafísica («yo ninguna cosa creo...»); niega la posibilidad de reconocimiento presente de su propia identidad («Yo no sé lo que me muestro...»); y niega, por último, la posibilidad de comunicación («No hablemos...»).

Dentro del clasicismo francés del siglo XVII, en el teatro de J. Racine, encontramos igualmente la expresión de este nihilismo, a través de un concepto de personaje teatral determinado por una visión jansenista del mundo, en la que están implicados varios factores, entre los que pueden destacarse, en primer lugar, el apoyo formal que proporcionan los mitos antiguos, como convencionalismo neoclásico y como explicación imaginaria de impulsos moralizantes para la literatura francesa del momento, y en segundo lugar, obviamente, el imperativo jansenista, en virtud del cual aquellos a quienes la culpa y la falta de responsabilidad habían condenado a la

desesperación y el dolor, antes de la llegada de Cristo, habían de quedar irremediablemente condenados.

Entre los prototipos más singulares del personaje nihilista, el misántropo, enemigo crítico de los hombres, es en cierto modo una de las expresiones formales y funcionales más específicas. Así, por ejemplo, el misántropo de Molière es un enemigo *crítico* del género humano, no un enemigo cruel o perverso de los hombres. Como todas las comedias de Molière, *Le Misanthrope* (1666) no es una obra de acciones o incidentes especialmente relevantes, sino de crítica y de dibujo de caracteres. Molière censura una vez más las costumbres de su siglo y de su sociedad. El dramaturgo ha escogido ahora un prototipo de personaje que con la mejor verosimilitud puede construir una crítica contra la esencia de lo humano desde el punto de vista de la vida en sociedad. El misántropo es, por antonomasia, el primer enemigo de lo humano, y es por ello mismo, también, su primer crítico. Alceste habla contra los hombres, y lo hace precisamente -75- sirviéndose de la maledicencia de los mismos hombres, maledicencia en la que él apenas interviene.

Timon of Athens (1608) de W. Shakespeare representa en este sentido una obra de referencia: la misantropía es tal que el cosmos todo se convierte en objeto de violento anatema, ni una sola acción queda sin ser dolorosamente castigada, cualquier impulso noble es objeto de burla y escarnio, todo acto constituyente de existencia humana - nacimiento, continuidad de la especie, educación intelectual...- es interpretado como una provocación absurda que conduce al dolor y a la traición. Los personajes nihilistas alcanzan en Shakespeare un punto de inflexión determinante en su evolución hacia la Edad Contemporánea, a partir del mundo católico medieval, sumido en incontenible caos, como se refiere en la literatura de *The Canterbury Tales*, o en dramática represión, tal como lo representa *La Celestina*.

And nothing brings me all things [...].

Lips, let four words go by, and language end.

What is amiss, plague and infection mend.

Graves only be men's works, and death their gain.

(*Timon of Athens*, V, 2: vv. 73, 105-107)⁵⁵

Hemos indicado anteriormente cómo Goethe contribuye a la codificación romántica de este prototipo nihilista, que culmina -76- en las palabras de presentación de Mefistófeles, así como en la construcción formal y funcional de este personaje: «Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia»⁵⁶.

Desde un punto de vista trágico y nihilista todo ser humano es un error del Ser. La tragedia constituye un interrogatorio insuficiente sobre las posibilidades y responsabilidades humanas del ser y del existir. El teatro trágico ha demostrado, acaso mejor que otros géneros, que la certidumbre de lo existencial es un final que concluye

en la muerte, que para algunos es la nada, la anulación, el rechazo ontológico más radical: la soledad, el silencio y la muerte, son las únicas soluciones. He aquí las tres constantes de la tragedia en el personaje moderno, tal como se refleja, entre otros, en el teatro de S. Beckett.

La literatura del siglo XX es en cierto modo una larga paráfrasis sobre la destrucción del personaje romántico, y por extensión de cualquier forma heroica o mítica del personaje literario. El personaje romántico representa en la literatura de Occidente el último arquetipo de heroísmo propiamente dicho. Los personajes de la literatura posterior al romanticismo sólo encarnarán prototipos anti-heroicos.

Autores como Keats, Shelley, Byron y Blake presentan personajes que, como sus propios autores, son «héroes» de una etapa histórica y de una sociedad específica; son las grandes figuras que en la vida y en la literatura representan los emblemas del desorden, el escándalo, la irreverencia, la heterodoxia, la diferencia individual, el lenguaje del personaje que decide ser diferente, el discurso perverso, voluptuoso, criminal incluso. Sin embargo, con el mundo que introduce la Revolución Industrial el héroe romántico -77- desaparece. Su existencia no encuentra sentido alguno en esta nueva circunstancia. Sus hazañas resultan opacas, y sus acciones carecen de vigencia en un mundo eclipsado en el tráfico inmenso de una sociedad cada vez más compleja. Fueron precisamente los narradores del mundo posterior al romanticismo, Dickens, Thackeray, Trollope y George Eliot, en Inglaterra, y Balzac, Flaubert, Maupassant, George Sand, en Francia, quienes se encargaron, siendo los críticos de su tiempo, de dar sepultura al prototípico del héroe romántico.

Tiempo después, en la narrativa de Dostoievski, en *Memorias del subsuelo*, aparece, acaso por vez primera, el término *antihéroe*, donde el protagonista y narrador dice: «En toda novela hay que presentar a un héroe, y por eso en este relato se hallan expresamente reunidos todos los rasgos de un *antihéroe*». A este personaje antiheroico seguirán otros muchos: los burócratas de ínfima clase en relatos de Gogol como *El capote* o el *Diario de un loco*; el protagonista de *Oblómov*, en la novela de Iván Goncharov, donde el mundo entero parece disuelto en la molición y el sueño; numerosos personajes de A. Chéjov; el protagonista de *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, que trata de luchar ante la muerte con una especie de máscara del triunfador que nunca fue verdaderamente; el prototipo de norteamericano insondable y patético que es el *Bartleby* de Herman Melville; el bravo soldado Schweik, y con él toda la literatura del absurdo, especialmente las obras de Beckett. Por supuesto, no hay que olvidar el antihéroe por antonomasia del siglo XX, K., el protagonista de las mejores narraciones de Franz Kafka.

El nacimiento del antihéroe era una realidad formalmente disponible para el escritor del siglo XX. Es la hora de la poética de la desmitificación, en la que se basa buena parte de la narrativa de G. Torrente Ballester, y cuya génesis el autor ensayó precisamente en obras dramáticas como *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942) y *El retorno de Ulises* -78- (1946). El antihéroe es con frecuencia un pobre diablo, un fracasado por elección propia, habitualmente con ribetes de simpatía, melancolía o tragedia, expresión humana de un personaje que nunca logra incorporarse al ritmo que exige su sociedad y su época. El antihéroe siempre ofrece la imagen propia de su universo personal; es la última expresión canónica del personaje nihilista, en la experiencia trágica y en la experiencia cómica. En sus orígenes, sin duda, está Celestina.

Bibliografía Citada⁵⁷

- ABRAMS, FRED (1972-1973), *The Name «Celestina: Why Did Fernando de Rojas Choose It?», Romance Notes*, 14 (165-167).
- AUERBACH, ERIC (1942), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Francke AG Verlag. [La segunda edición en alemán, de 1949, incorpora un capítulo dedicado al *Quijote*, sobre el encantamiento de Dulcinea]. Trad. esp. de I. Villanueva y E. Imaz, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950; reed. 1987.
- BARÓN PALMA, EMILIO (1976), «Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106 (383-400).
- BATAILLON, MARCEL (1961), «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, Paris, Didier.
- BONILLA SAN MARTÍN, ADOLFO (1906), «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15 (372-386).
- CANET, J.L. (1999), «La filosofía moral y *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (22-24).
- Castro Guisasola, F. (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Revista de Filología Española, anejo V; 1973.
- CASTRO, AMÉRICO (1965), «*La Celestina*» como contienda literaria. (*Castas y casticismos*), Madrid, Revista de Occidente.
- DEYERMOND, ALAN (1961), *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, London, OUP; Westport, Conn., Greenwood Press, 1975.
- 78-
- DEYERMOND, ALAN (1977), «*Hilado - Cordón - Cadena: Symbolic Equivalence in La Celestina*», *Celestinesca*, 1, 1 (6-12).
- DEYERMOND, ALAN (1999), «Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (13-15).
- DUNN, PETER (1976), «Pleberios' World», *Publications of the Modern Language Assotiation*, 91 (406-419).
- EPSTEIN, ISIDORE (19664), *Judaism*, Baltimore, Penguin Books.

- FERRECCIO PODESTÁ, MARIO (1965), «La formación del texto de *La Celestina*», *Anales de la Universidad de Chile*, 123, 136 (89-122).
- FINCH, P. S. (1982), «The Uses of the Aside in *Celestina*», *Celestinesca*, 6, 2 (19-24).
- FRAKER, CHARLES (1966), «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *Romanische Forschungen*, 78 (515-529).
- GERLI, E. MICHAEL (1976), «Pleberio's Lament and Two Literary *Topoi*: *Expositor* and *Planctus*», *Romanische Forschungen*, 88 (67-74).
- GILMAN, STEPHEN (1956), *The Art of «La Celestina»*, Madison, University of Wisconsin Press; Greenwood Press, 1976. Trad. esp. de Margit Frenk Alatorre: *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.
- GILMAN, STEPHEN (1972), *The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton University Press. Trad. esp.: *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978.
- GREEN, OTIS H. (1946), «On Rojas' Description of Melibea», *Hispanic Review*, 14 (254-256).
- GREEN, OTIS H. (1947), «The *Celestina* and the Inquisition», *Hispanic Review*, 15 (211-216).
- GREEN, OTIS H. (1963-1966), *Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in Literature from «El Cid to Calderón»*, Madison, University of Wisconsin Press (4 vols.) Trad. esp.: *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969.
- GREEN, OTIS H. (1965), «Did the 'World' 'Create' Pleberio?», *Romanische Forschungen*, 77 (108-110).
- GULSTAD, DANIEL E. (1978-1979), «Melibea's Demise: the Death of Courtly Love», *La Corónica*, 7 (71-80).
- HEUGAS, PIERRE (1969), «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 42 (5-30).
- HEUGAS, PIERRE (1973), «*La Celestine*» et sa descendance directe, Bourdeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américains.
- 80-
- LAW, J.R. (1983), «Calisto as the Antithesis of the 15th Century *Nobleza*», en G. Paolini (ed.), *La Chispa '83: Selected Proceedings*, Tulane University Press (153-158).
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1970.

- LÓPEZ MORALES, UMBERTO (ed.) (1976), *La Celestina*, Madrid, Cupsa; con introducción de Juan Alcina Franch, en Barcelona, Planeta, 1980.
- MARCIALES, MIGUEL (ed.) (1985), *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana, University of Illinois Press, Illinois Medieval Monographs (2 vols.) Ed. al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO(1987), «*La Celestina* as Hispano-Semitic Anthropology», *Revue de Littérature Comparée*, 4 (425-453).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1994), «*Nasçer e morir como bestas* (Criptojudaismo y criptoaveroísmo)», en F. Díaz Esteban (ed.), *Los judaizantes en Europa*, Madrid, Letrúmero (273-293).
- MCPHEETERS, D. W. (1954), «The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Symposium*, 8 (331-335).
- MICHALSKI, ANDRE STANISLAW (1964), *Description in Mediaeval Spanish Poetry*, Princeton University Press.
- MORÓN ARROYO, CIRIACO (1973), «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», *Hispanic Review*, 41 (275-284).
- PENNEY, CLARA LOUISA (1954), *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (1999), «Descendencia teatral de *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (24-25).
- PHILLIPS, KATHERINE K. (1974), «Ironic Foreshadowing in *La Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, 21 (469-482).
- RICO, F. (1975), «Brujería y literatura», *Brujología: Ponencias y comunicaciones del I Congreso Español de Brujología*, Madrid, Seminarios y Ediciones (97-117).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO (1999), «Luces y sombras en *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (11-13).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO (ed.) (1996), *La Celestina* de Fernando de Rojas, Madrid, Akal.
- ROMERO SARRACHAGA, FEDERICO (1959), *Salamanca, teatro de «La Celestina», con algunos apuntamientos sobre la identidad de sus autores*, Madrid, Escélicer.

- RUSSELL, P. E. (1963), «La magia como tema integral de *La Celestina*», *Studia Philologica Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 3 (337-354). Reed. en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978 (241-276).
- SEVERIN, DOROTHY S. (1978-1979), «Humour in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32 (274-291).
- SEVERIN, DOROTHY S. (1995), *Witchcraft in «Celestina»*, London, Queen Mary and Westfield, 1997.
- SEVERIN, DOROTHY S. (1999), «Pármeno, Lazarillo y las novelas ejemplares», *Ínsula*, 633 (26).
- SEVERIN, DOROTHY S. (ed.)(1997), *La Celestina* de Fernando de Rojas, Madrid, Cátedra.
- SHIPLEY, GEORGE A. (1985), «Authority and Experience in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Society*, 62 (95-111).
- SLETSJÖE, LEIF (1962), «Sobre el tópico de los ojos verdes», en *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Universidad de Salamanca (445-449).
- SNOW, JOSEPH T. (1999), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Ínsula*, 633 (15-18).
- VIAN HERRERO, ANA (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, 14, 2 (41-91).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

