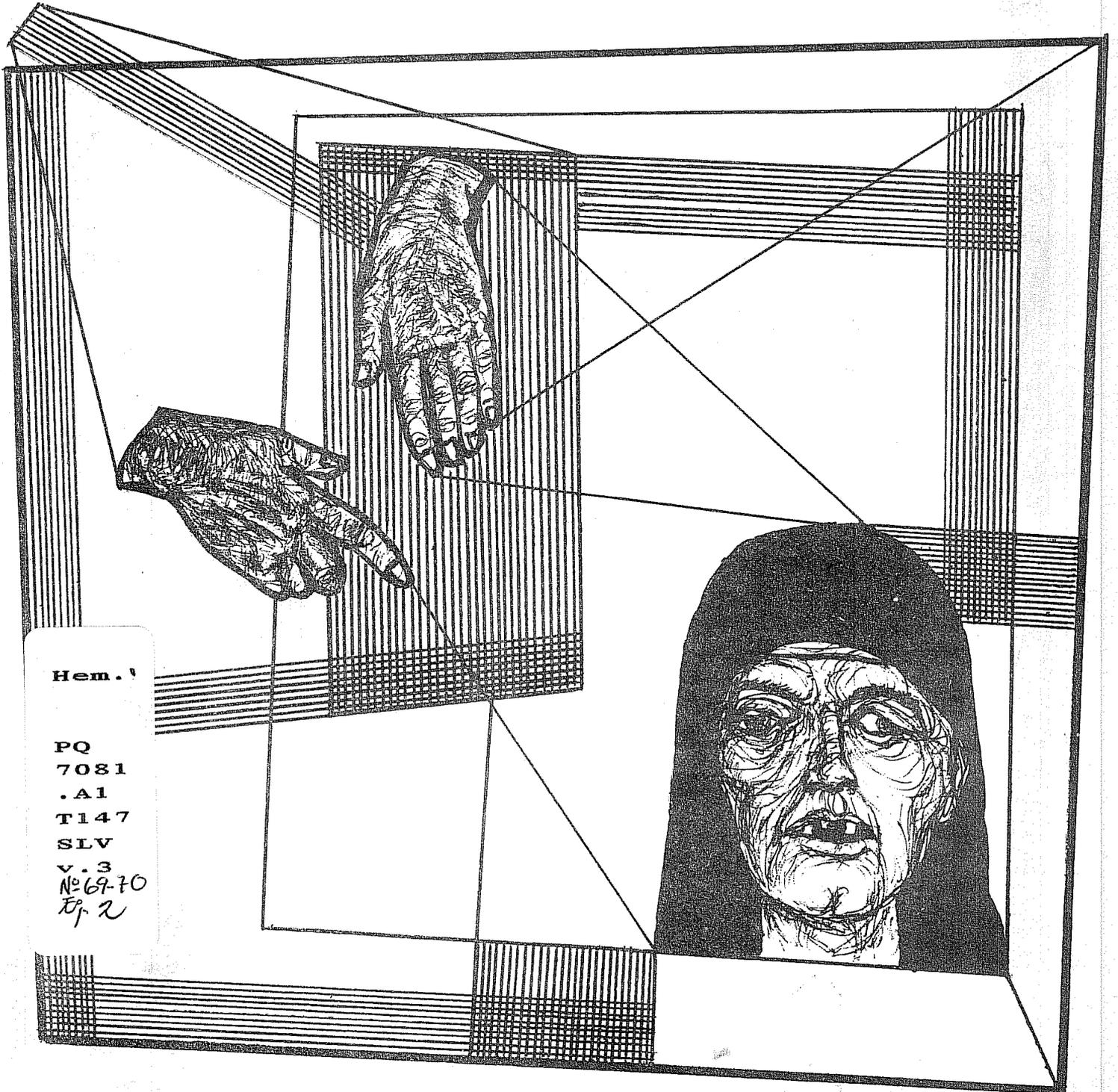


42
K

Taller de Letras

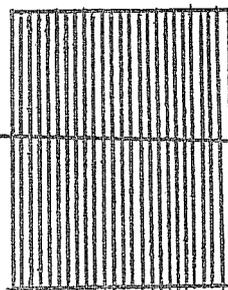
BOLETIN DE LOS DOCENTES Y ESTUDIANTES DE LETRAS DE LA UCA
N°s. 69-70 AÑO 3 Enero 1985.

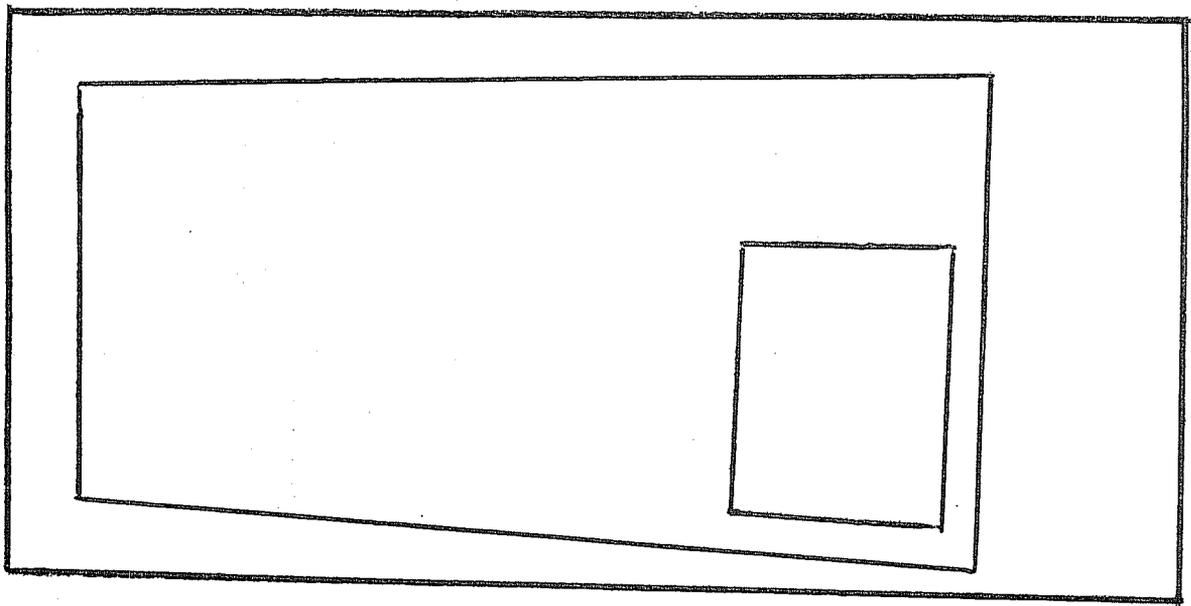


Hem. 1
PQ
7081
.A1
T147
SLV
v. 3
N° 69-70
Ep. 2

En este Taller presentamos:

- a) Estudio sobre "La Celestina", por Rafael Rodríguez Díaz
- b) "Escuelas y Técnicas de Investigación --- Simbólica, Escuela y Técnica Impresionista", por Raúl H. Mora Lomelí, S.J.
- c) Aplicación de la Técnica Impresionista a "La Madre" de Máximo Gorki, y
- d) Biografía de Máximo Gorki, por Jorge Ramírez Lozano, S.J.
- e) "De cómo Chico Anda Bañate incito a la -- violencia a otros", cuento de José Salvador Molina Cerritos.





Estudio sobre "La Celestina" de Fernando de Rojas

Este trabajo se compone de dos partes:

- a) En la primera, se expone una Teoría general sobre la metáfora. Para ello, he tomado ideas de varios autores: Jean Cohen, Américo Castro, pero sobre todo Tudor Vianu. Sin embargo, aparecen ahí también mis -- propias ideas y consideraciones.
- b) La segunda, es de aplicación de la teoría en el análisis de una obra, "La Celestina" de Fernando de Rojas. En esta obra se estudiarán: el contexto en el que surge la obra, las características de su nivel aparential, los rasgos de su nivel fundamental, y, finalmente, se hará una síntesis valorativa de la obra. Hay ideas de varios autores, entre ellos, Américo Castro, Gabriel Jakson, José García López y Pierre Vilard.

I. Teoría general sobre la metáfora

Toda metáfora tiene en su base una comparación; por ejemplo, la luz de la luna iluminando una planicie rodeada de colinas puede ser percibida por un poeta "como si" fuera un velo blancuino que cae suavemente sobre una dama muerta.

Sólo que estamos ante una comparación sobreentendida: uno de los términos de la comparación desaparece, y diremos sin más: "el velo blancuino fue cayendo suavemente sobre la dama muerta", en el entendido de que será el lector o escucha quien, guiado por pistas que se le den en el mismo texto, sabrá descubrir o "descifrar" a qué se refería el poeta con aquellas palabras.

Podemos hablar entonces de:

- a) Un contenido latente. Conjunto de hechos u objetos que impactan al poeta y que causaron en él una determinada "impresión" o serie de impresiones.

b) Un contenido manifiesto. Conjunto de imágenes suscitadas por un determinado uso del lenguaje y mediante las cuales se pretende posibilitar la reproducción en el ánimo del lector o escucha de la "impresión" o serie de impresiones del poeta.

Pero también tenemos que hablar de:

a) Un término sustituido. Los hechos u objetos que impactaron al poeta, en sí mismos considerados.

b) Un término sustituyente. Otros hechos y objetos diferentes a los primeros, utilizados para recrear la impresión que esos primeros hechos y objetos causaron en el poeta.

Estamos, pues, ante un lenguaje indirecto, un lenguaje figurado (porque da un rodeo, porque usa figuras). Ahora bien, cabría preguntarse: ¿A qué tanta complicaduría? ¿No sería facilitar las cosas hablar en lenguaje corriente, directo o mantener explícita la comparación? ¿Acaso no se lograrían los mismos efectos estéticos?

Sin embargo, hay varias razones que explican el valor de la metáfora como lenguaje figurado o comparación sobreentendida:

a) El efecto estético de la metáfora, el placer estético que logra se debe en gran medida a ese desciframiento o descubrimiento de lo oculto que se opera en el ánimo del escucha (otra parte del efecto estético descansará, desde luego, en la belleza misma de las palabras utilizadas).

b) El no respetar la lógica de "este objeto es como ese otro", es decir, el objeto sigue siendo éste objeto, diferente al otro objeto con el cual es comparado (lógica que se salva en la comparación explícita y que se rompe en el lenguaje figurado porque éste objeto se identifica ahora con otro objeto distinto a él), permite trasponer las cualidades de un objeto a otro "hermosear" un objeto a costa del otro.

c) Pero hay mucho más en todo esto: con esta identificación de objetos - distintos se puede expresar más fielmente (con toda su gama de matices y detalles, pero, sobre todo, en su condición de original, única y personal) la impresión que tuvo el poeta.

d) Al par que se pueden hacer manifiestas características fundamentales - que el poeta descubrió en el término sustituido.

De hecho, así lo ha entendido el ser humano cuando ya desde muy temprano en su desarrollo cultural empezó a usar metáforas para expresar experiencias espirituales y sociales que él consideraba novedosas y decisivas para su vida social y personal.

En el proceso de "comprensión" de una metáfora intervienen dos momentos:

a) El de la ruptura de la inteligibilidad o extrañeza que causa en el lector o escucha la metáfora: hablar del velo blanquecino cayendo sobre la dama muerta para referirse a la luz de la luna iluminando una llanura nos puede parecer un rotundo disparate: no existe la materialidad del velo en la luz lunar ni la llanura tiene nada que ver con una dama.

b) El de la restitución de la inteligibilidad o captación de la metáfora: relacionando los distintos datos que aparecen en el texto y puedo establecer las semejanzas entre unos hechos y objetos (los sustituidos) y otros hechos y objetos (los sustituyentes).

Sin embargo, esta restitución de la "inteligibilidad" no implica un proceso puramente lógico: muchas veces las características de un objeto son tan diferentes a las de otro objeto (la luz es inmaterial y el velo es material) que establecer las semejanzas es cuestión de "sentimiento": yo "siento" que la luz de la luna tiene que ver con un velo blanquecino, aunque la lógica me diga lo contrario.

No se trata, pues, de que lo que fue un disparate deje automáticamente de serlo. Se trata de que eso ilógico en un hipotético confronto con la lógica ordinaria (primer momento) puede ser muy coherente y pleno de sentido, según una "lógica del sentimiento y de la emoción" (segundo momento).

Se ha dicho que toda gran obra literaria puede considerarse una metáfora (una macro-metáfora) respecto de la realidad histórico-social en que surge. En este sentido:

a) La realidad histórico-social es el referente obligado de la obra. Estamos ante conflictos y personas específicos que impactan de una determinada manera al escritor, de acuerdo a su formación y gustos personales, y a su visión de mundo como miembro de una clase social.

b) Este conglomerado de "impresiones" va a ser organizado, estructurado (se le va a dar un nuevo cuerpo y una nueva figura en virtud del poder ficcionador del poeta). El resultado es la obra literaria.

c) La obra literaria, pues, en cuanto conjunto de personajes y situaciones, en cuanto mundo consistente en sí mismo, se constituye como metáfora de su realidad histórico-social.

Esto es así, aunque haya obras que temáticamente (explícitamente) se alejen de toda referencia directa a la vida de su momento histórico. El supuesto es que si estamos ante una gran obra literaria, estamos ante una metaforización (una "interpretación") de la realidad.

Hay aún seis aspectos que considerar sobre la obra literaria como metáfora:

a) Su dinámica interna

b) Su "transparencia",

c) Su captación de la "esencia" de la realidad,

d) Su posibilidad de ser expresión de la posición ideológica de una clase social,

e) Su mensaje plasmado en imágenes,

f) Su realización como actividad racional no privativamente conceptual.

1.

Dinámica interna de la obra literaria como metáfora

Si la obra literaria es una metáfora, eso quiere decir que es al interior de la obra literaria misma que están presentes los dos planos con que juega la metáfora:

- a) El contenido manifiesto corresponde al nivel literal, aparential de la obra: lo que la obra nos dice, nos cuenta de modo inmediato (lo anecdótico): tal personaje se encuentra en determinadas situaciones y le suceden tales cosas. También se nos presenta un conflicto y hasta una posible lección o "moraleja".
- b) El contenido latente corresponde al nivel fundamental de la obra: es lo no obvio, lo no inmediatamente perceptible de forma conceptual, pero presente de tal manera que constituye el conflicto básico (las fuerzas polares que verdaderamente mueven la acción de la obra).

A este conflicto básico de la obra se le pueden encontrar sus fundamentales correspondencias con algunos conflictos sociales claves que se estaban dando en la sociedad de entonces. Hay, pues, una fundamental homología o correspondencia, entre las leyes que rigen el mundo de la obra y las que rigen la etapa histórica de la sociedad en que esa obra se inscribe.

Gracias, pues, al nivel fundamental, la realidad aparece como "tendencialmente objetiva": ya desde el primer momento de aparecer en una obra la realidad es sólo lo que ha impresionado de un modo específico a una persona en particular (es la "impresión" que la luz de la luna ha producido en un poeta).

Sin embargo, es una realidad que tiende a imponerse tal cual ella es: con leyes que escapan del dominio de la sola voluntad individual.

Gracias al nivel aparential la realidad aparece como "tendencialmente subjetiva"; es decir, aunque el mundo de la obra literaria sea consistente en sí mismo, verosímil, etc., es un mundo que tiende a reflejar los gustos, las inclinaciones, la formación, los objetivos estéticos y morales de un escritor en particular.

En este sentido, parecería que el nivel fundamental apunta en una dirección completamente opuesta a la del nivel aparential. Sin embargo, se trata de una contraposición que no sólo no es irreconciliable, sino que es una contraposición necesaria en cuanto que redundante en una eventual potenciación de la realidad como totalidad.

En efecto, sólo en "aparencia" el primer nivel no tiene nada que ver con el segundo nivel. De hecho, interactuando los dos niveles se nos descubre que lo aparential, ciertamente, no está dando cuenta de cómo marcha la realidad en sus rasgos particulares (se marca la diferencia entre los dos objetos o mundos);

pero sí está dando cuenta de cómo marcha la realidad en sus rasgos esenciales (se marca la fundamental semejanza entre los dos objetos o mundos).

2.

"Transparencia" de la obra literaria como metáfora. Esta es la función paradójica de la metáfora: en su afán de ocultar descubre más "claramente la sustancialidad del objeto o mundo del nivel latente.

- La razón es simple, hasta cierto punto, porque cuanto más se presente - el objeto sustituyente (o manifiesto) con características cada vez más diferenciadoras respecto del objeto sustituido (o latente), más nos está remitiendo el poeta -para basar su tácita comparación a características realmente fundamentales y comunes entre los dos objetos.
- En la metáfora, pues, los extremos se juntan: por más "deformada" que - tienda a aparecer la realidad, en el fondo se trata de una captación -- más honda de la misma realidad.
- La metáfora marca el punto de intersección de los dos extremos: en algún momento lo que se nos había presentado como meramente "aparencial", se nos descubre como siendo:
 - a) Lo diverso que establece lo semejante;
 - b) la realidad en su caracterización más íntima y profunda.
- La metáfora implica tensión (en el momento de las diferencias) que culmina en una distensión (en el momento de establecer las semejanzas). Se -- trata de una "comprensión" que se realiza a través de un goce estético, de una "restitución de la inteligibilidad" a través de una "lógica del - sentimiento y de la emoción", según ya dejamos establecido antes.

3.

Captación de la "esencia de la realidad, a través de la obra literaria como metáfora. Por medio de la metáfora contactamos con la "esencia" de la realidad. Esta, no es sólo la realidad a secas: las puras leyes en - base a las cuales se mueve la sociedad -aunque de hecho ahí están, como referente obligado, exterior a la metáfora, pero también "actuando" al interior de la metáfora misma.

- Ni es la realidad tampoco la pura acumulación de impresiones individuales ante los sucesos y hechos de la realidad social -aunque, ciertamente, ahí están, dando cuenta de la elección de tal o cual palabra, nombre o - expresión que forman parte de la metáfora.
- La realidad tal como aparece en la metáfora es la resultante del choque de condiciones objetivas de la realidad social (las cuales -como vimos- "subyacen" en la metáfora) con las condiciones subjetivas (las que explican ciertas particularidades de la metáfora).
- Por eso, la metáfora misma es expresión de ese momento preciso (y preciso) en que la realidad social se hace carne en la subjetividad, y ésta - aparece constituyéndose en virtud de su esencial inserción en la realidad social.
- La metáfora, pues "ensaya" a descubrir los constituyentes esenciales de la realidad, y de hecho da cuenta de las bases de una nueva -aunque ya - antigua- objetividad: aquella que ES gracias a la interacción hombre-medio, individuo-sociedad.

4.

La obra literaria-metáfora como expresión de la posición ideológica de una clase social

- En la práctica histórica, el ámbito donde se lleva a cabo el entrecruzamiento de los sentires puramente individuales y las normatividades grupales (permisiones y restricciones) es la clase social.
- De ahí resulta que la obra literaria-metáfora podrá ser expresión de:
 - a) La "versión oficial" que el grupo o clase social (dominante o no) manifestó -expressis verbis- acerca de los hechos de la vida histórico-social y "acorde" en lo fundamental con el pensamiento dominante.
 - b) La disparidad que ese mismo grupo o clase social experimentó, vivió en carne propia, entre su versión de los hechos y las condiciones reales de los hechos mismos.
- Precisamente, la obra literaria-metáfora surgirá como resultado del desajuste entre lo que se intenta decir de la realidad y lo que ésta se impone como siendo en su más profunda verdad.
- La obra literaria será como un barómetro para medir la densidad de esa realidad. Y será la sensibilidad "herida" del escritor la que permitirá "corregir" la versión errada que se tenía de la realidad.
- Pero, veamos cómo se lleva a cabo esa "corrección". En el nivel aparente --- tenemos en primera instancia, la "versión oficial" sobre los hechos. Como la realidad histórico-social es dinámica, eso quiere decir que en su fondo más íntimo hay un conflicto.
- La "versión oficial" dará cuenta de:
 - a) Las causas de ese conflicto;
 - b) sus agentes y pacientes;
 - c) sus posibles salidas o soluciones.
- Sin embargo, recurriendo al nivel fundamental, nos enteramos de que en la misma obra subyace otra reformulación del conflicto, que:
 - a) explica de modo más consistente el movimiento de la obra en sus pasos y detalles más importantes.
 - b) Se adecúa con lo que realmente estaba sucediendo en la vida histórico-social del autor y del momento en que surge la obra.
- Hay, pues, variantes sustanciales entre la versión sobre el conflicto -- (causas, agentes y pacientes, etc.), que aparece en el nivel aparente, y la versión sobre el mismo que nos da el nivel fundamental.
- Sin embargo, no hay por eso una anulación de la validez de lo contenido en el nivel aparente. Es en este mismo nivel donde se muestra (y comunica) la captación profunda que llevó a cabo el escritor acerca de los elementos constituyentes de su realidad histórico-social.
- Allí, el conflicto no se nos impone en su explícito desglose de causas, agentes y pacientes, etc. (lo cual marcaría la diferencia, la versión -- "errada" sobre la realidad) sino en su más honda, aunque implícita, esencialidad.

- Con lo cual se marcan las fundamentales correspondencias o semejanzas entre:
 - a) el nivel aparential o término sustituyente: conflicto planteado no en su explicitación sino en su esencialidad;
 - b) el nivel fundamental o término sustituido: conflicto que verdaderamente mueve la obra;
 - c) el referente o realidad histórico-social: conflicto que se estaba dando en la época del escritor y que lo impactó como persona (individuo-clase social);
 - d) el mundo del lector, el cual está también conformado por los conflictos propios de su momento histórico-social.
- Es decir, se comprueba la íntima trabazón de los elementos que constituyen a la obra literaria como una verdadera metáfora.
- Al par que se pueden discernir los dos momentos de su "comprensión":
 - a) el de la ruptura de la inteligibilidad, debido a los rasgos particulares que presente el mundo de la obra, pero sobre todo a su versión sobre el conflicto que nos da en primera instancia el nivel aparential.
 - b) el de la restitución de la inteligibilidad, al captar la obra literaria-metáfora como expresión que nos ha descubierto una faceta profunda y verdadera de la realidad (y de nuestra realidad!).
- Pero hay que insistir: es en el nivel aparential donde el autor habrá expresado la visión profundamente humana con que percibió el conflicto de su realidad social, imponiéndosele esa versión por sobre las tergiversaciones con que pretendía jugar en primera instancia el mismo nivel aparential.
- Profunda visión sobre lo humano que explica por qué a nosotros nos llega también (y tan bien) el mensaje de la obra literaria-metáfora.
- Es en ese saber pulsar las teclas emocionales de los hombres de todos los tiempos que basará la obra literaria-metáfora su permanente y siempre actual inteligibilidad.
- Además, como en el caso del creador, las condiciones sociales concretas en que se debate nuestro ser histórico, y la actitud vital que tengamos ante ellas serán las que nos harán aptos para "comprender" todo lo que nos pueda decir la obra literaria-metáfora.

5.

El mensaje de la obra literaria-metáfora cifrado en imágenes.

La captación del mensaje de una obra literaria-metáfora es manifestación de la capacidad que tiene el ser humano de poder establecer en un solo acto de "comprensión" la fundamental semejanza entre dos términos que -- "aparentemente" no tienen nada que ver el uno con el otro o que incluso pueden parecer opuestos y aun contradictorios.

Eso es posible porque la metáfora-obra literaria no opera en base a un lenguaje puramente nocional, para el cual no puede regir más que el principio de identidad: A es A y B es B; A no puede ser A y B al mismo tiempo.

El lenguaje metafórico-literario no se basa en la claridad de las nociones sino que juega con las posibilidades del idioma en cuanto a dar la "idea" en ciertos momentos de que A puede ser A y B al mismo tiempo, o de que las características de A son igualmente las de B.

Estamos, pues ante lenguaje figurado porque juega a encontrar nuevos sentidos a la realidad por medio del valor sugestivo de las figuras, por medio de las imágenes que suscitan esas figuras o volteretas del lenguaje literario-metafórico.

Las imágenes son representaciones (conjuntos integrados de sensaciones, emociones, en torno a lo que podría ser una "idea" de algo) que suscitan en el ánimo del ser humano (razón y emoción, mente y corazón) sucesos -- más o menos impactantes de la vida cotidiana.

Estas imágenes, a su vez, son las que intentará transmitir el escritor a través del lenguaje figurado o metafórico-literario.

Ahora bien, este lenguaje, con su misma posibilidad de jugar con los umbrales de lo lógico y lo ilógico, de lo claro y lo ambiguo, de lo realmente sucedido y lo imaginado, de lo general y lo particular, de lo racional y lo instintal, le permite al escritor expresar matices inéditos del comportamiento humano.

Eso quiere decir que las imágenes de las obras literarias-metáforas pueden ser portadoras de una profunda captación sobre la condición humana -- conformada en un momento histórico determinado.

Visión sobre lo humano que, en última instancia, es la visión que de sí mismo tenía un grupo o clase social, expresada a través de uno de sus representantes (el escritor).

Visión lograda en virtud de la posibilidad que tiene la imagen de condensar en pocos rasgos características múltiples y diversas. Es decir:

a) La imagen se constituye como síntesis de datos sensoriales, emocionales, nocionales, etc.;

b) Implica también que se ha logrado una tipificación o captación de los rasgos realmente esenciales del comportamiento humano que se dieron en un momento histórico determinado.

La obra literaria-metáfora suscita imágenes que nos impactan, que se nos imponen como interpretaciones (término sustituyente) válidas sobre una -- realidad humana que "comprendemos" porque es fundamentalmente "compartida" por nosotros: (término sustituido).

La validez de las imágenes de la obra literaria-metáfora vendrá dada por la posibilidad de apelación a experiencias humanas que sean realmente comunes (y por eso, profundamente humanas) entre el escritor y el lector.

Porque he tenido básicamente la misma experiencia humana (amor, odio, temor, decepción, etc.) puedo entender y entender-me a través de ese nuevo matiz particular con que se me ha presentado la experiencia en la obra literaria-metáfora.

A través de lo particular (la situación "como si" fuera real, o el personaje "como si" fuera de carne y hueso) puedo:

- a) comprender más lo general: al ser humano (el conocimiento del arte va de lo particular a lo general, contrariamente al de la ciencia, que va de lo general a lo particular).
- b) y puedo comprender-me más a mí mismo y a mi propia situación. Porque estamos ante un conocimiento humanizador.

Conocimiento que se despliega conjuntamente con un divertimento (como en todo arte): a través del placer de "descifrar", de "descubrir lo oculto", de descubrir lo próximo en lo ajeno, de descubrirme a mí mismo palpitando en el seno de lo extraño.

Por eso, conocimiento en imágenes de lo metafórico-literario que implica un profundo deseo del hombre de humanizar, de "personalizar", de reencontrar el vínculo que vuelve familiar (maternal y paternal) la realidad. Así como es expresado en las mitologías de los pueblos primitivos.

6.

Realización de la obra literaria-metáfora como actividad racional aunque no privativamente conceptual.

Cuando hablamos de que la obra literaria-metáfora "se comprende de una sola vez" en cuanto a la profundidad de su mensaje, no queremos decir -- que necesariamente se capte éste desde la primera lectura. No es cuestión de primeras, segundas o terceras lecturas.

Para poder captar lo que está "detrás y debajo" de la obra literaria-metáfora se requiere de:

- a) Un conocimiento profundo sobre la obra misma: sus principales partes y el modo de estar organizadas esas partes.
- b) Un conocimiento suficiente sobre la época en que surge la obra y las circunstancias de la vida de su autor.
Se trata de identificar en qué consistió en lo sustancial el problema social y humano de ese momento histórico determinado.
- c) Un conocimiento siquiera somero sobre el funcionamiento de lo metafórico-literario (en cuanto a lo psicológico, sociológico, estético, etc).
- d) un conocimiento intenso sobre la propia realidad social y personal.

Nos estamos refiriendo, pue, a cierta "práctica interpretativa" -que no es en sí misma la "comprensión" de lo metafórico, según veremos-, pero necesaria, como necesaria es para el escritor la práctica creativa para llegar a dominar su técnica expresiva o lenguaje metafórico-literario.

Práctica que permitirá aguzar más y más la imaginación, que nos ayudará a sensibilizarnos para captar a fondo los palpitos de lo humano. Es o debería ser, pues, una práctica humanizadora.

En definitiva, se trata de afinar ese conocimiento intuitivo que nos llevará a contactar con la "impresión primera" que tuvo el escritor, a reproducir esa intuición o "visión de esencia" que animó (inspiró) al creador en la factura de su obra.

Porque en eso consiste el conocimiento intuitivo: en una especie de "modelo" que ha sido captado por "sentidos interiores" ("siento" que esto es así, aunque no sepa decir por qué) y al cual trató de dar forma el escritor con su materia, el lenguaje metafórico-literario.

(El escritor es también un artista plástico, un escultor que hace a sus manos seguir las líneas y formas del modelo que ha concebido en su mente).

Una imagen o una serie de imágenes sobre algo profundamente humano que "estaba delante" del escritor al momento de elaborar su obra, y la(s) cual(es) podemos reconstruir si realmente hemos captado el mensaje de la obra.

La práctica "interpretativa" implica un estadio distinto (anterior o posterior) del de la captación o comprensión de lo metafórico-literario. Es un estadio "reflexivo", secundario pero sumamente importante para potenciar el estadio de la comprensión de lo metafórico-literario.

Así como el escritor expresó a nivel de imágenes una realidad profundamente humana (aunque no hubiera podido explicar en un lenguaje preciso por qué y cómo lo hizo) así el lector puede captar ese fondo humano aunque igualmente no sepa precisar en qué consiste exactamente eso que ha captado.

Sin embargo, es claro que cuanto mayor conocimiento tengamos sobre las condiciones en que se expresa algo humano, mayor "goce" vamos a experimentar al ir descifrando su expresión.

Y esa expresión será fuente inexhaustible de sugerencias y significaciones como inagotable es el misterio de lo humano: siempre hay cosas que descubrir en ese ser que se rehusa a permanecer encasillado de una vez por todas. En el más rastrero ser humano puede estar brillando una profunda y real humanidad.

A descubrirla nos ayuda lo metafórico-literario, a descubrirla nos adiestramos (entre otras prácticas posibles) si conocemos a fondo las condiciones en que el hombre "expresa" su humanidad.

La captación, la comprensión de lo metafórico-literario es actividad privativa del hombre, manifestación de su racionalidad:

a) y no sólo porque implica la posibilidad de discernir en un solo acto lo semejante en lo diferente.

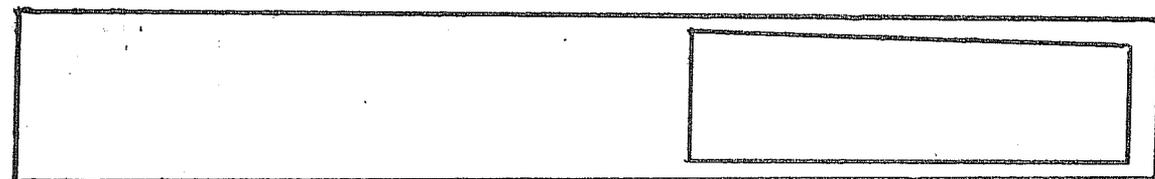
b) Sino por que implica que es capaz de conocer "más allá de las apariencias", o, mejor, conocer a fondo lo que es (humano) a pesar de tener todas las apariencias en contra.

Este saber llegar al fondo de las cosas humanas, comprender los "secretos mecanismos" que hay en ciertas actitudes y comportamientos humanos, sólo puede lograrlo el hombre a base de razón.

Y es actividad racional (no mecánica o animal) aunque intervengan en -- ello dosis de lo inconsciente e instintual. Aunque no haya claridad (lógica) acerca de porqué algo se sostiene (como humano) de hecho se sostiene y uno lo percibe como tal.

Y eso es cuestión de un "instante de lucidez". La "personalización" que se opera a través de la obra literaria-metáfora se realiza de una sola vez, en un solo acto racional humano. O uno está adiestrado para llevarlo a cabo, o no.

Y su imposibilidad de realización no la subsanan ni los extensos estudios ni la vasta erudición. Igual que para entender la vida, es cuestión de un mínimo (o de un máximo) de sensibilidad ante lo humano.



II. Análisis de "La Celestina"

1. Contexto en que surge la obra

Parece ser que "La Celestina" estaba ya escrita en el año 1492, aunque - fue publicada por primera vez en 1499 (en Burgos). En la edición de 1502 (Sevilla) fue llamada "Tragicomedia de Calixto y Melibea"; y desde la edición de 1519 recibió el título con que hoy la conocemos, "La Celestina".

Aunque se discute la autoría del primer auto de la obra, la crítica en general ha aceptado que fue el Bachiller Fernando de Rojas el autor de los 20 autos restantes.

Inmerso en un mundo en crisis, Fernando de Rojas padeció en carne propia los rigores de la época y la miopía de quienes no supieron ver hacia dón de apuntaban los signos de los tiempos.

Si tomamos como punto de referencia el año de 1492, año en que se supone ya estaba escrita La Celestina, tenemos que admitir que es un año brillante para la historia de España:

- a) Los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, toman Granada, último enclave de los musulmanes en la Península Ibérica;
- b) Antonio de Nebrija publica su Gramática Castellana, dándole forma a una lengua que habría de hablarse en un inmenso imperio;
- c) Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo para la Corona Española.

Pero también es un año triste para los perdedores de esa lucha de castas que se venía librando desde hacía siglos en territorio ibérico:

- a) si en enero fueron vencidos los últimos musulmanes que se mantenían como tales en España,
- b) en marzo serán expulsados los conversos (judíos convertidos al cristianismo).

14

- Se corona así la victoria definitiva de la casta cristiana y, desde entonces, la orientación que se impone es la de los castellanos. El sesgo que tomó la historia española va a ser fatal para la España misma y para quienes tuvieron que ver íntimamente con ella: las colonias en América.
- La clase burguesa, que había empezado a hacerse notar en toda Europa gracias a ese contacto abierto por las Cruzadas entre Oriente y Occidente, va a ser definitivamente derrotada en España, precisamente en momentos en que debió quedar robustecida.
- La naciente burguesía española estaba compuesta principalmente por moriscos (descendientes de moros y cristianos) y conversos (judíos que adoptaron el cristianismo para escapar de la persecución religiosa).
- Los conversos surgen como grupo importante en España a partir de las matanzas y persecución de los judíos, habidas principalmente a finales del siglo XIV (en 1391 son saqueados los barrios judíos y asesinados por las turbas cristianas varios cientos de judíos).
- Durante todo el siglo XV se dieron conversiones masivas de judíos al cristianismo. Aunque fuera de dientes para afuera, los antiguos seguidores de la Tora se hacían cristianos, pretendiendo con ello escapar de la persecución, pero también con la idea de continuar desempeñando los mismos cargos y realizando los mismos trabajos.
- Los conversos surgen entonces, sin estatus legal ni coherencia espiritual; pero, junto con los moriscos, representaban una fuerza económica importante. Trabajaban como zapateros, curtidores, tejedores, constructores, etc.
- Aunque también, como en el caso de los judíos, se dedicaron a las finanzas y aun a labores científicas (eran buenos médicos y boticarios) e intelectuales (buenos teólogos y polemistas).
- Muchos hubo incluso que lograron emparentarse con familias de abolengo; todo, con tal de disimular su origen o de sacar el máximo provecho de las circunstancias.
- Sin embargo, a fines del siglo XV, los españoles, esgrimiendo el criterio de la "pureza de sangre" y mostrándose preocupados por acabar con todo el que pudiera ser sospechoso de "judaizar" ven aparecer complacidos el Tribunal de la Inquisición (1482) y enfilan sus iras persecutorias ya no contra los judíos sino contra sus descendientes, los conversos, los cuales acabarán siendo expulsados de España en 1492.
- El tiro de gracia para la burguesía española se dará en 1620 cuando se decreta la expulsión de los moriscos, los últimos descendientes de los moros en España.
- Este odio contra todos los que no fueran cristianos tenía su base en ciertas conductas de los descendientes de moros y judíos (los cobradores de impuestos no paraban mientes en despojar a los endeudados hasta de sus más elementales enseres);
- Pero también era un odio de los cristianos viejos hacia todo aquello que oliera a dinero, o a especulación financiera. Y esto, por principio: porque el cristiano debía despreocuparse de los asuntos pecuniarios para entregarse a ocupaciones más nobles.

- Concepción ésta que empezó a gestarse desde los primeros tiempos en que los descendientes de los visigodos se refugiaron en las montañas del norte (Asturias, Cantabria) para escapar de la presión musulmana (a principios del siglo VIII).
- Porque, ciertamente, desde entonces aquellos futuros españoles mostraron sus grandes virtudes y defectos: arrojo y valentía para combatir contra enemigos muy superiores en número, pero también tendencia a sacar el máximo beneficio de los vencidos, sin preocuparse ellos mismos por diversificar las fuentes de sus ingresos.
- La cuña que se fue abriendo de norte a sur, constituyendo los territorios de Castilla, significó la victoria progresiva de una concepción de la vida sobre otra. Así, frente a la agricultura altamente tecnificada de los musulmanes (con irrigación artificial, con alta producción de cítricos y animales de corral) fue reimponiéndose una agricultura primitiva, de subsistencia, puesto que los mayores recursos (sobre todo, en tierras) se destinaron a la ganadería. Así es como avanzaba la famosa Reconquista.
- Aparecieron grandes latifundios donde pastaban inmensos rebaños de ovejas. La introducción desde Africa del carnero merino elevó la calidad de la lana. Y durante el siglo XIV Castilla fue la principal protagonista de la revolución lanar, ganándole la batalla a Inglaterra y a Flandes.
- A la sombra de esta revolución crecieron talleres y telares. Y España pudo haberse labrado un camino hacia una fuerte economía propia, dentro del concierto de naciones europeas (Inglaterra, Países Bajos, Italia, Francia) que ya marchaban por la vía del capitalismo mercantil.
- Pero otras eran las miras de los jefes españoles. Con el matrimonio de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón acabó imponiéndose la orientación antiburguesa de Castilla frente a la burguesa y modernizante de Aragón.
- Desde entonces, Fernando de Aragón que, en gran medida se acomodaba a la imagen del "Príncipe" de Maquiavelo gracias a sus ideas "modernas", acabó plegándose a la orientación más tradicionalista de Isabel.
- Sobre bases más bien feudales se llevó a cabo la unificación de España a fines del siglo XV. La unificación política de un territorio tradicionalmente fraccionado en múltiples pueblos y culturas, sólo podía hacerse --según el entender de los Reyes Católicos-- sobre la base de la unificación religiosa.
- De ahí, pues, ese fanatismo y esa intransigencia respecto a confesiones distintas a la católica, que llevó -como ya vimos- a excesos genocidas contra la población de conversos y moriscos.
- Pero también la conquista y colonización de América se llevaron a cabo en base a los mismos presupuestos:
 - a) visión guerrera (y aguerrida);
 - b) dominio territorial;
 - c) imposición del vasallaje (antes fueron moros, ahora son indios): usufructo del trabajo del indígena y del negro en minas o plantaciones;
 - d) permanecer los españoles (y luego los criollos, sus descendientes) - en puestos de mando y dirección.

El resultado fue que una España que padecía aún los lastres del sistema feudal, se vio ante un inmenso tesoro (la mano de obra indígena y negra, las minas de oro y plata, los colorantes, etc.) que sirvió para hacer avanzar a Europa, mientras para ella significó el hundirse lentamente en la ruina.

Como dirá el mismo Quevedo, el oro de América pasó por la garganta de España para depositarse en el estómago de Flandes. En eso se resume el drama de España: lujo, derroche entre las clases privilegiadas; hambre, miseria, picardía entre los desposeídos.

Fernando de Rojas vive, pues, en este período de ascenso vertiginoso de España como potencia europea, al mismo tiempo que se hunden sus raíces para hacer de ella una colonia de Inglaterra o de Flandes.

A él le tocó padecer en carne propia esa miopía de los dirigentes espirituales y políticos de su país. Su suegro fue enjuiciado por el tribunal de la Inquisición y hasta fueron quemados en pira pública los huesos de algún antepasado suyo.

Fernando de Rojas pertenecía, pues, a los conversos. A esos que debieron padecer una angustia existencial día con día. A esos que debieron saber reptar, "camuflajearse" para pasar desapercibidos o para conseguirse un --mendrugito de mal pan.

Su obra, por eso, muestra ese escepticismo, esa visión a-religiosa, esa --desfachatez en poner de relieve la astucia, que va a caracterizar la tendencia paganizante propia del Renacimiento.

16 Pero también manifiesta esa tendencia restrictiva propia del oscurantismo medieval español. El amor demasiado libre y profano que se respira en la obra es castigado, con el objetivo manifiesto de salir por los fueros religiosos y morales que estaban vigentes entonces (¡so pena de la propia vida!)

2. Nivel aparential de la obra

La obra nos narra las pretensiones amorosas de un joven rico llamado Calisto, respecto de una hermosa muchacha llamada Melibea. Ante las negativas de la muchacha, Calisto, a instancias de uno de sus criados, Sempronio, contrata los servicios de la alcahueta Celestina, para que consiga los favores de Melibea.

Desde entonces, se ven con relativa frecuencia los dos amantes; pero, --los dos criados Sempronio y Pármeno, recelan de Celestina en cuanto a --que no va a compartir con ellos a partes iguales, el botín: dinero, manto y cadenilla de oro.

Un día de tantos, Sempronio y Pármeno se disponen a cobrar por la fuerza su parte. Celestina se les opone y la matan a cuchilladas. Areusa y Elicia, las dos prostitutas protegidas de Celestina, juran vengarse de Calisto y Melibea, a quienes hacen responsables de la muerte de sus amigos.

Aunque no logran que Centurio les ayude a perpetrar la venganza, Calisto cae de la escalera mientras visitaba a Melibea. Esta, desesperada se lanza de una torre, habiendo confesado antes a su padre, Pleberio, la causa

de su muerte. La obra termina con las lamentaciones de Pleberio y Alisa, padres de Melibea. Y el llamado de atención del autor para que los lectores se alejen de los amores lascivos.

En términos generales, podríamos decir que hay un encaminarse de la acción de la obra hacia el fracaso amoroso de Calisto y Melibea. Este fracaso nos los plasma el autor a través del entrecruzamiento de tres distintos hilos temáticos:

- a) El fracaso mismo de Calisto y Melibea al no haber podido gozar tranquilamente de los beneficios de su amor.
- b) El fracaso de Celestina y los suyos: Celestina no logra embaucar a Sempronio y a Pármeno (aunque triunfa momentáneamente al unir a Calisto y Melibea); estos, fallan en su intento de medrar, junto con Celestina, del asunto amoroso de Calisto. Las prostitutas, Elicia y Areusa no logran que Centrurio haga causa común con ellas para vengarse de Calisto y Melibea (aunque de hecho, la venganza se haya cumplimentado por otras vías).
- c) El fracaso de los padres de Melibea, al perder la oportunidad de hacerla feliz a través -según ellos- de un matrimonio concertado, y al morir Melibea de la manera como lo hizo (doble pérdida: del amor de hija y de la honra al hacerse pública la causa de su muerte).

Los tres hilos temáticos (los tres fracasos) van a configurar el tema central de la obra: el fracaso del amor de Calisto y Melibea como una relación gratificante pero también permanente.

El tema primero, del fracaso de Calisto y Melibea, nos plantea un problema técnico acerca de la posible buena o mala construcción de la obra como unidad bien lograda a través de la verosímil trabazón de sus elementos -

El problema es el siguiente: si Celestina ya había logrado su propósito de unir a Calisto y Melibea; si estos, enamorados, estaban ya encaminados para lograr por ellos mismos (sin la ayuda principal de Celestina, aunque sí con la ayuda secundaria de los criados) el goce permanente de su relación amorosa, ¿por qué la muerte de Celestina-criados "provocó" la muerte de los dos amantes?

Posibles explicaciones:

- a) ¿Se trata de una falla técnica del autor al haber planteado un final (trágico) que no correspondía al desarrollo orgánico que venía teniendo la acción de la obra?
- b) ¿Estamos ante un final innecesario, gratuito, un deus-ex-machina que se sacó de la manga el autor con tal de quedar bien parado con los posibles censores eclesiásticos (había que "matar" a fortiori a los personajes "malos")?
- c) O, ¿podemos descubrir un vínculo orgánico entre ese final y el cuerpo de la obra? ¿Es posible que la figura plástica que nos da la obra (a Calisto le falló el sustentáculo -la escalera-) refleje fielmente la situación? ¿Eran tan "necesarios" Celestina y los criados de modo que muriendo ellos se derrumba para Calisto y Melibea el andamiaje que los sostiene en su relación amorosa? ¿Se hunde verdaderamente el terreno que pisan Calisto y Melibea de suerte que su acabamiento trágico es la "necesaria" culminación de su caída?

Tres son los hechos que van a mostrar la íntima vinculación entre la muerte de Celestina-criados y la de Calisto-Melibea:

- a) El recrudecimiento del complejo de culpa que padecen los amantes, Calisto y Melibea.
- b) La venganza tramada por Elicia y Areusa.
- c) El plan de casamiento que tienen Pleberio y Alisa respecto de su hija Melibea.

El recrudecimiento del complejo de culpa de los dos amantes, Calisto y Melibea, se manifiesta en:

- a) La actitud suspicaz de Calisto al conocer la muerte de Celestina y los criados: ¿andarán su honra de boca en boca a raíz de ese suceso? ¿Los habrán descubierto ya a ellos dos? (auto 13)
- b) La premonición de Melibea: una natural ansiedad ante la tardanza de Calisto lleva a Melibea a pensar que a su amado lo pudo haber mordido un perro o incluso que lo pudieron haber matado. Pero en las circunstancias en que se encuentran (ya han sucedido las muertes de Celestina y los criados) ese pensamiento se convierte en preuncio de la tragedia (auto 14). Aunado esto con los escrúpulos de conciencia que externa -- cuando Calisto la acaricia (autos 14 y 19).

La intranquilidad, la inseguridad hacen presa de Calisto y Melibea. Se -- desmorona su sustentáculo interior: para ambos cede el piso donde asientan su relación, de tal manera que:

- a) Perder pie en la escalera es para Calisto como una confirmación plástica de la pérdida de seguridad; de hecho su mismo nerviosismo lo llevó a ese apresuramiento fatal.
- b) La caída de Melibea desde la torre se lleva a cabo después de que ella ha confesado que muerto Calisto ya no tiene más razón para vivir: no hay nada que la detenga en su caída (auto 21).

La venganza tramada por Elicia y Areusa. Por si lo anterior fuera poco, -- el autor va a intentar trabar la suerte del amor de Calisto y Melibea con la muerte de Celestina-criados a través del plan de venganza que tienen Elicia y Areusa, las dos prostitutas amantes de Sempronio y Pármeno:

- a) Ellas achacan al necio romance de Calisto y Melibea la muerte de Celestina-criados. Planean "vengarse", entonces, contratando a Centurio para que mate a Calisto. Ellas no quieren que otros gocen un amor que ha costado la muerte de sus amigos.
- b) Aunque no logra cristalizarse la venganza conforme a los planes (Centurio contrata a otro, Traso, para que lleve a cabo el plan, pero el grupo de este último es puesto en fuga por Tristán y Sosia, criados de Calisto), se cumple gracias a la fatal precipitación de Calisto.

Plan de casamiento que tienen para Melibea sus padres.

Como una fatal coincidencia para todo lo que está sucediendo, Melibea escucha lo que sus padres planean para ella, y se confirma en su decisión -- de seguir gozando del amor de Calisto. Pero, de hecho:

- a) A Melibea se le cierran las posibilidades de seguir gozando "libremente" del amor de Calisto.
- b) No tiene nada que ver directamente la decisión de sus padres con la muerte de Celestina-criados, pero es una coincidencia nefasta que contribuye a agravar la situación.
- Calisto y Melibea mueren no porque falten Celestina-criados, ni porque los hayan responsabilizado legalmente por su muerte, sino porque las circunstancias que Celestina-criados crearon en torno a los dos amantes fueron tan graves que provocaron su tragedia.
 - En este sentido, la misma muerte de Celestina-criados en el auto 12 se erige como una premonición, un adelanto, una advertencia sobre la gravedad de la situación en que se encuentran Calisto y Melibea (o sobre la in consistencia del terreno que transitan), etc.
 - El fracaso de Celestina y los suyos. Cuando vemos actuar a Celestina, lo primero que se nos viene a la mente es la imagen de una araña que lanza sus redes o hilos para envolver a sus víctimas y luego chuparles toda su sustancia vital.
 - Sin embargo, Celestina va a ser como la araña que se enreda en su propia tela, que cae atrapada por los mismos hilos que tendió como trampa para otros.
 - Veamos cómo se nos presenta aquí también un problema técnico, de construcción del personaje: si Celestina era una vieja experimentada en sus quehaceres y en sus intrigas, ¿cómo es posible que no previera las dificultades que le acarrearía el engañar a zorros tan avezados como Sempronio y Pármeno? ¿Hay aquí error en la construcción del personaje?
 - Celestina siempre confió en su poder de persuasión. Así lo mostró maravillosamente cuando convenció a Melibea de que su interés en esa primera visita era conseguir el cordón de Santa Polonia para curar el dolor de muelas de Calisto. (auto 4) .
 - También muestra el poder de su labia cuando se gana a Pármeno para su causa; cuando convence a Areusa de que debe acostarse con Pármeno; cuando da cuenta de sus resultados a Calisto, etc.
 - Así vista, la Celestina se nos presenta como un ser inescrupuloso, capaz de ensuciar con su baba la virtud más alta (caso de Melibea o de Pármeno).
 - Ella es, pues, la incansable araña que tiende laboriosamente sus hilos: desde el primero (logra entrar en casa de Melibea) hasta el último (quiere conquistarse a Pármeno, haciéndolo que se acueste con Areusa). No quiere dejar cabos sueltos.
 - Celestina, pues, tiene un oficio que se parece mucho al de la hilandera costurera-cirujano:
 - a) Ofrece hilados como forma de introducirse en casa de sus "víctimas" .
 - b) Es experta en "remendar" vírgenes: a unas las ha remendado hasta siete veces.
 - c) Ante las penas y las llagas de amor, ella es como el cirujano que sutura, por más hondas que sean las heridas.
 - (De más está decir que con todo ese mundo de hilados y tejidos, de sayas

y mantos, de agujas y alfileres, Fernando de Rojas nos está hablando de objetos que conforman su entorno. Recordemos que los conversos trabajaban en la industria del tejido).

- . Llevar adelante el plan de Celestina era, pues, como urdir y entramar -- una tela. Ella era la capataz y los criados y prostitutas, los operarios.
- . Sin embargo, la maestra va a ser superada por el alumno. Y los cabos sueltos de esa maestra de intrigas van a ser sus más cercanos colaboradores en el negocio de Calisto:
 - a) Pármeno se mostró reticente desde el principio a contratar los servicios de Celestina (autos 1,2)
 - b) Sempronio, que al principio defendía a Celestina, comienza a dudar de ella: por qué sólo le dará una saya (auto 5) y acaba amenazándola: si los engaña se arrepentirá (auto 10), hasta matarla (auto 12).
- . Es del todo verosímil, pues, que Celestina, confiada en su poder persuasivo (que ensaya hasta en sus últimos momentos: les promete unas calzas y aun otras amantes a Sempronio y Pármeno, auto 12) no previera encontrarse con dificultades que su labia no pudiera solventar.
- . El fracaso de los padres de Melibea. Tan importante para los padres de Melibea es la felicidad de su hija como la honra de la familia:
 - a) Quisieran ver feliz a Melibea y al mismo tiempo gozando de honra (no haber perdido la virginidad y casarse con un joven rico y hermoso, es cogido por ellos, los padres).
 - b) No se les pasa por la cabeza a Pleberio y a Alisa que la felicidad de su hija podría estar reñida con la concepción de honra que tenían (po seer buena imagen para la gente).
- . Pero, de nuevo aparece otro problema técnico, ahora en cuanto al "mensaje" manifiesto de la obra: Calisto y Melibea escogen para amarse un camino ilícito, prohibido; pero, ¿No podrían haberse evitado problemas si Calisto hubiera seguido los cauces "tradicionales": pedir la mano-noviaz--go-ceremonia de casamiento, etc.?
- . En la obra no aparecen impedimentos para haber llevado Calisto y Melibea las cosas por la vía "normal":
 - a) No son de distinta raza o confesión religiosa;
 - b) No son de distinta clase social: ambos parecen ser de una alta burguesía (Pleberio habla de poseer navíos) con aires de nobleza (Calisto no trabaja, práctica la caza con halcón; Calisto y Melibea están rodeados de sirvientes, etc.);
 - c) No pertenecen a familias enemigas, como Romeo y Julieta.
 - d) No había disparidad de edades (ambos eran jóvenes) ni de cualidades (eran inteligentes y hermosos).
- . ¿Es gratuito, entonces, ese empecinamiento de los personajes de actuar ilícitamente? O ¿es explicable este comportamiento dentro del plan "ideológico" de la obra?
- . La trama de la obra parte de la siguiente presuposición: el amor de Calisto y Melibea no iba a ser aceptado socialmente. La obra, pues, parte de una situación de hecho.

El autor no se plantea la necesidad de aclarar las circunstancias que llevaron a los dos amantes a buscar su amor por las vías ilícitas. Da por hecho que tomaron esa vía, y no se preocupa el indagar los porqués.

Y es que el amor que surge entre los dos amantes así lo exigía:

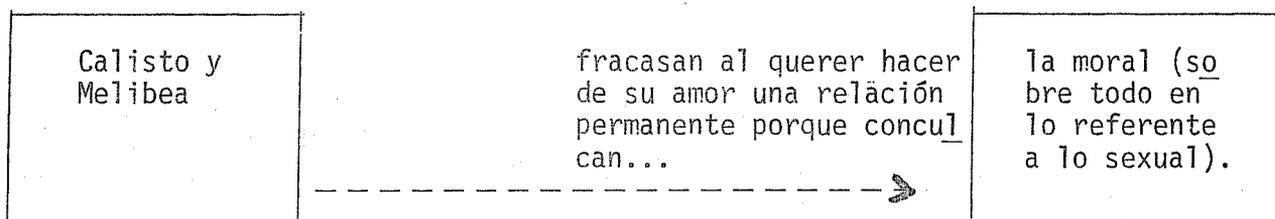
- a) Es un amor adolescente, casi infantil -juguetón-, que se exagera con lo prohibido. Lo clandestino opera como un excitante poderoso.
- b) Pero es también un amor eminentemente pasional, que surgió como flechazo y se tornó obsesión. Para satisfacerse, requiere del contacto carnal repetido, sin obstáculos ni dilaciones.
- c) Así planteado, el amor de Calisto y Melibea no estaba dispuesto a los papeleos y los protocolos. La honra, el buen decir de las gentes, se le plantea entonces como algo que debe ser ignorado cuando no un obstáculo que tiene que ser derribado.

De ello, podríamos sacar como conclusión que la honra, tal como estaba planteada entonces, era incompatible con la felicidad y la realización de las personas. Conclusión perfectamente plausible según la dinámica de la obra.

Pero, el autor saca otra moraleja, también compatible con la marcha de la acción:

- a) Sí, el amor de Calisto y Melibea es fresco y juvenil, pero es igualmente precipitado e irresponsable. Y de actitudes arrebatadas sólo pueden esperarse hechos que después se habrán de lamentar.
- b) Así que, aun equivocados, los padres de Melibea no debieron pasar por ese trance doloroso.
- c) La muerte de su hija y del amante es un merecido castigo no tanto para el irrespeto a las tradiciones y costumbres en general (la honra es cuestionada, de refilón) sino para la "debilidad de la carne". Castigo, pues, a la inmoralidad sexual.

El conflicto de la obra es planteado en este nivel aparental de la siguiente manera:

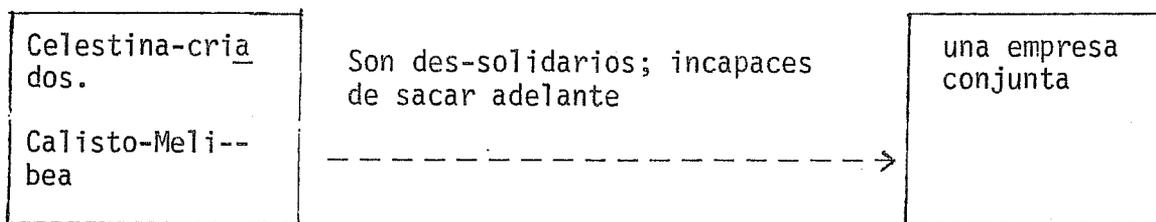


Sus términos son entonces:

- a) Causa: irrespeto a las normas morales (en lo sexual).
- b) Agentes (Calisto-Melibea-Celestina-criados) pacientes (mismo + padres de Melibea).
- c) Salida o moraleja: repudiar esas malas costumbres.

3. Nivel fundamental de la obra

- Sin embargo, así planteado en conflicto en sus rasgos particulares (conflicto pasional, arrebatos que ocasiona tragedias) no es suficiente para dar cuenta del proceso global de destrucción en que se ven involucrados los personajes.
- Decir, por ejemplo, que Celestina y los criados parecen porque propiciaron un amor lascivo, es algo que no puede probarse estructuralmente en la obra:
 - a) Celestina-criados fracasan llevados por su propia dinámica interna de proclividad continua hacia la intriga, al engaño aun de sus mismos -- allegados y colaboradores.
 - b) Y su fracaso está íntimamente ligado al fracaso de Calisto-Melibea, -- según vimos. Es un fracaso que potencia, que intensifica (pre-nunciando) el de los dos amantes.
 - c) Pero, de ahí a concluir que se debe por haber conculcado las normas morales en lo sexual, es empobrecerlo y parcializarlo.
- Porque aunque el caso de Celestina-criados puede englobarse dentro de una moraleja general de la obra (terminan mal los que obran mal), el "obrar mal" de Celestina-criados va más allá de la simple conducta sexual amorosa.
- Son las "malas artes", en general, las que causan el fracaso de los personajes. Y "malas artes" entendidas como conductas engañosas, aviesas, pero sobre todo destructivas para las relaciones entre los seres humanos.
- En efecto, el conflicto de la obra en este nivel fundamental podría plantearse así:



- En otras palabras, el comportamiento estructural de los personajes es el siguiente: CERRARSE PAULATINAMENTE PERO SISTEMATICAMENTE A TODA POSIBILIDAD DE COLABORACION EFECTIVA ENTRE LOS DE SU MISMA CLASE Y CON LOS MIEMBROS DE OTRA CLASE SOCIAL.
- Este proceso de des-solidaridad puede seguirse a través de varios pasos:
 - a) Las suspicacias de los criados: entre ellos mismos; respecto de Celestina; respecto de Calisto y Melibea.
 - b) La colaboración pero interesada y egoísta: de Celestina con Calisto; de los criados con Calisto y Celestina; de los criados con Celestina; etc.
 - c) La venganza (si no sale lo previsto): de Sempronio y Pármeneo hacia Celestina; de Elicia y Areusa contra Calisto y Melibea.

- d) El encerrarse cada quien en su proyecto de vida: Celestina insiste en que ella merece, y no Sempronio y Pármeneo, el pago que le dio Calisto; Calisto asegura que seguirá frecuentando a Melibea a pesar de la muerte de Celestina-criados; Melibea jura seguir amando a Calisto a pesar de las disposiciones de sus padres; Pleberio y Alisa quieren hacer feliz -a su manera- a Melibea, etc.
- Si confrontamos este planteamiento con la problemática social de España de fines del siglo XV y principios del XVI, y más concretamente con la problemática de los conversos, veremos sus fundamentales correspondencias.
- Los conversos y las pequeñas burguesías han tenido que abrirse camino a base de astucia y sagacidad -según vimos-.
- El tener que sobrevivir en condiciones extremadamente difíciles les ha aguzado el ingenio (es el hambre lo que ha hecho ingeniosa a Celestina, asegura Sempronio a Pármeneo cuando éste le pregunta que de dónde sacará Celestina tanta inventiva para engañar a los demás).
- Pero ellos, que podrían haberse consolidado como un grupo fuerte y poderoso a nivel económico y social, se vieron perseguidos y amenazados por todas partes.
- Y, en vez de haber cerrado filas para hacerle frente a una problemática común, se dispersaron cada quien por su lado, se atomizaron, ayudando --ellos mismos a la aniquilación de su mismo grupo social.
- Para probar que no tenían nada que ver con los judíos, muchos conversos denunciaban a otros conversos, contribuyendo a la quema y persecución de quienes debieron haber recibido su apoyo.
- Fernando de Rojas, entonces, ha plasmado genialmente el drama humano de su grupo social, y ha descrito maravillosamente lo que es, en su descarnada entraña, la violencia horizontal.
- Porque cuando un grupo humano, por más afinidades que tenga (sobre todo si enfrenta un mismo problema) no logra consolidarse como clase social, entonces:
 - a) No tiene clara conciencia de sí mismo ni de quién es el enemigo de su grupo y ante el cual combatir unidos.
 - b) Su desasosiego y frustración, su resentimiento social y vital, no tiene un objetivo claro (un enemigo de clase) al cual dirigirse (violencia vertical: de los de arriba hacia los de abajo, o viceversa).
 - c) Por eso, es una fuerza que acaba revolviéndose contra los del mismo grupo: parientes, amigos, compañeros de trabajo, etc. (violencia horizontal: la que se da entre los miembros de un mismo grupo social).
- Para Fernando de Rojas la culpa del fracaso de los conversos (y de las burguesías) estuvo en ellos mismos. La burguesía española (pequeña y gran burguesía) tuvo su momento. Si lo desaprovechó fue por ese empecinamiento en actuar descoordinadamente.
- Y tan faltos de personalidad social ve a los pequeños como a los grandes burgueses:
 - a) Los unos, como Celestina-criados-prostitutas, devorándose entre ellos por migajas (la cadenita de oro fue la causa de la muerte de Celestina).

b) Los otros, como Calisto-Melibea-padres de Melibea, entregados a actividades propias de los otioti: cacerías, matrimonios ventajosos, amores picantes (como los antiguos nobles). preocupados por cuestiones tan obsoletas como la honra.

La realidad española de aquel momento, ha "corregido" al autor y a su intento explícito de "reducir" la problemática de su tiempo a un asunto de cumplir o no cumplir con las normas morales relativas a lo sexual.

El conflicto se reformula entonces como sigue:

a) Causas: falta de solidaridad entre todos los personajes (conversos);

b) Agentes y pacientes: amos y criados (pequeña y gran burguesía).

c) Moraleja: intrigas de unos contra otros motivaron la tragedia (se clausuró la oportunidad histórica de haber consolidado una clase social poderosa).

4. Síntesis y valoración de la obra.

En la metáfora -decíamos arriba- el término sustituyente (nivel aparential) es el que contiene ya toda la captación sobre la esencia de la realidad que logró el escritor.

El confornte con el término sustituido (nivel fundamental) nos sirve para establecer claramente las diferencias y semejanzas fundamentales entre los dos términos.

Con esto presente, volvamos al nivel aparential de "La Celestina" y veamos si realmente hay en él una captación profunda de la problemática humana y social de su tiempo.

Tomemos, entonces, el amor mismo de Calisto y Melibea, y examinémoslo en sus características y su fracaso, para ver si nos ayuda a comprender la problemática social que representan los personajes de la obra.

Veamos, pues, si es capaz de "tipificar" (condensar en pocos rasgos particulares muchos rasgos colectivos) conductas humanas de su época.

El amor es básicamente una relación establecida entre dos personas:

a) Hay alteridad, hay dos personas, condición sine-qua-non para que exista cualquier relación social.

b) Quiere ser un vínculo permanente: otro rasgo fundamental en una relación social.

Si a esto agregamos las características mismas del amor que nos presentan Calisto y Melibea:

a) Es un amor que arrasa con idealismo decadentes: la mujer no es la dama idealizada de la caballería sino que es vista como un simple y llano objeto de uso (si se rompe, se remienda, para seguirse usando); -- por eso, irreverente, procaz;

b) Que pacta, para poderse realizar, con la sagacidad y la prostitución (de Celestina);

c) pero también fresco, juvenil, juguetero (a pesar de la estupidez irritante que a veces adopta Calisto).

- Tendremos que la relación amorosa de Calisto y Melibea es un símbolo de la relación social nueva que pugnaba por hacerse sentir en la España de aquel entonces.
- Una relación teñida de errores y de intrigas rastreras, pero cualitativamente distinta a las que existían antes, y respuesta histórica a unas condiciones objetivas también nuevas y distintas.
- El destino del amor de Calisto y Melibea ilustra el destino histórico - de las relaciones burguesas en España. No hubo lugar para esa relación:
 - a) se la persiguió como ilícita basándose en sus reales fallas y defectos (los abusos de los agiotistas),
 - b) pero sobre todo en míticas y falsas atribuciones (causantes de la -- peste, vivían del aire, etc.)
 - c) Con ello se dejó escapar un aire nuevo en las relaciones sociales, y una real dinamización para la economía.
- Celestina viene a remachar esta visión profundamente humana nacida de la "herida sensibilidad" de Fernando de Rojas.
- Porque en ese ser restrero, capaz de pervertir con su ponzoña al ser -- más inocente y de vender mil veces su alma al diablo con tal de salirse con la suya, puso el autor de la obra las palabras más hermosas que se han dicho sobre el amor:
 - a) Cuando Melibea pregunta a Celestina si va a herirle sus carnes para curarla, Celestina responde que sin romperle las vestiduras se lanzó en su pecho el amor, y que por eso no será ella quien rompa sus carnes para curarla.
 - b) Y cuando Melibea quiere saber cómo se llama su mal, Celestina responde que Melibea padece de la enfermedad llamada "amor dulce", porque es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno... una dulce y fiera herida, una blanda muerte. (auto 10).
- Con ello, Celestina nos transmite la imagen de un ser contradictorio, - pero profundamente humano:
 - a) obligada por las circunstancias a envilecerse y a envilecer;
 - b) goza, se siente realizada con su profesión; es proxeneta por vocación.
 - c) Y desde su miserable condición, se siente con todo el derecho a hablar sobre el amor: aunque fuera para embaucar a Melibea, ¡qué bien - lo hizo!
- Y Fernando de Rojas nos dice: éste es el español de mi tiempo, un ser em queñecido, emputecido por las circunstancias, pero es mi entrañable hermano, y como tal lo amo y lo acepto.
- Celestina es un personaje impresionante, imponente. Con toda la fuerza - de atracción paradójica que puede haber en el vicioso repulsivo.
- Así se siente, por ejemplo, al principio del auto 5 cuando ella sola va gozándose al recordar cómo salió tan bien del lfo que le armó Melibea -- al oír el nombre de Calisto. Ni ella misma puede creer de dónde le sale tanta argucia para envolver a la gente...

- Realmente, Celestina logra comunicar esa satisfacción por haber logrado el triunfo (¡y triunfo en embaucar a una virtuosa doncella, precisamente!).
- En esa mezcla tan bien lograda de lo grotesco con lo refinado, lo popular con lo culto, lo serio con lo cómico, lo poético con lo prosaico, lo dramático con lo épico, lo medieval con lo renacentista es que radica el poder sugestivo de la obra.
- Pero, además, un factor adicional en la comprensión de la obra como metáfora de la realidad, lo constituyen las circunstancias históricas concretas en que estamos debatiendo nuestro ser histórico los salvadoreños.
- Desde estas circunstancias históricas nuestras quizás podamos entender mejor el mensaje de "La Celestina". Porque los salvadoreños nos hemos visto, en términos generales, obligados a todas las formas de la sobrevivencia.
- Eso nos ha obligado a aguzar el ingenio, la creatividad. Pero también ha hecho que gran parte de nuestra población se lance a agotar hasta -- las últimas consecuencias los medios para derrotar la opresión, la miseria, la angustia cotidiana.
- Algunos, los más vivos, se han acomodado a vivir a la sombra de su labia. Sus argucias les reportan pérdida de dignidad humana, ciertamente, pero también pingües beneficios a costa del miedo y de los intereses de algunos pocos.
- Desde esta condición humana pisoteada en su dignidad, el salvadoreño ha aprendido a hacerlo todo, a venderlo todo, a ser el primero en sacar el cuchillo; se ha hecho mariguanero, bailarador de "brake", rastrero imitador de costumbres del norte.
- Para él, nuestro compatriota emputecido, la imagen de Celestina le calza como anillo al dedo. Despreciable cuando se arrastra limpiando los pies de los poderosos, es grande cuando se ríe de su propia miseria y se ríe de la estupidez de quienes lo gobiernan.
- "La Celestina", pues, nos comunica una serie de imágenes que ayudan a conocer más a fondo la realidad española de su tiempo, pero también y sobre todo, la realidad salvadoreña del momento. La obra, es pues, una metáfora de validez universal.

Bibliografía

- 1) Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, Ed. Gredos, Madrid 1974.
- 2) Tudor Vianu, Los problemas de la metáfora, Eudeba, Bs.As, 1970.
- 3) Guillermo Araya, El pensamiento de Américo Castro, Alianza Editorial, - Madrid 1983.
- 4) José García López, Historia de la literatura española, Ed.Vicens Vivens, Barcelona 16a. edic, 1971.
- 5) Gabriel Jackson, Introducción a la España medieval, El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid 1974.
- 6) Pierre Vilard, "El tiempo del Quijote", en: La decadencia económica de los imperios, Alianza Editorial, Madrid 1977.
- 7) B. Velmiro Ayala Gauna, Introducción a La Celestina o tragicomedia de -- Calisto y Melibea, Editorial Huemul, S.A. Bs. As, 1977.