



CELESTINA EN EL TEJIDO DE LA 'CUPIDITAS'

ROSARIO FERRÉ

University of Maryland

La estructura dialogada de *Celestina* se encuentra basada en el uso de ciertas metáforas que constituyen sus andamios principales, y no únicamente, como han afirmado algunos críticos, en el empleo de la primera y segunda persona narrativas. Lo que resulta llamativo sobre la organización estética de *Celestina* es precisamente que ésta no depende, como suele suceder en general, de los motivos dinámicos e irreductibles de la acción (lo que Boris Tomachevsky define como "bound motifs"), sino de esos motivos estáticos y aparentemente descriptivos ("free motifs"), que se encuentran basados en el uso de un lenguaje metafórico particular.²

Toda historia narrativa (cuento, novela, épica) exige una causalidad entre sus elementos temáticos, y estos se encuentran organizados por lo general gracias a los motivos dinámicos. En *Celestina*, sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las obras clásicas o tradicionales, son los motivos estáticos los que hacen progresar la acción, y no los motivos dinámicos. En este sentido puede decirse que en la obra de Rojas, como en gran parte de la literatura contemporánea, la historia narrativa o argumento tiene su origen en lenguaje en sí.

Las metáforas de *Celestina* son metáforas de interacción, que se derivan de una metáfora primaria o madre: la metáfora del hilado.³ Estas se relacionan a los sucesos de la obra por un sistema de "asociaciones implicadas" establecidas por Rojas arbitrariamente, pero que siempre retienen su vínculo original con la metáfora madre. El hilado es causa y efecto tanto de la acción (de los motivos dinámicos), como de la escritura en sí (de los motivos lingüísticos). El hilado establece, por lo tanto, entre estos dos niveles de la obra (trama y escritura) un lenguaje común, que actúa como filtro, seleccionando y transformando ciertos sucesos a la vez que organiza estéticamente su tejido lingüístico.

La metáfora del hilado es, en fin, en *Celestina*, una metáfora de genealogía, de causalidad y de finalidad, y en ella se engendran y mueren todos los hilos de comunicación de la obra: es simultáneamente causa,

tanto del tejido o escritura del texto (los motivos estáticos) como de la acción en sí (los motivos dinámicos); y efecto. Como en la madeja que tejen las parcas, en el hilado se confunden el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, las palabras y los actos.

LA METÁFORA DEL HILADO: CAUSA DEL TEJIDO DEL TEXTO

El hilado es ante todo un lugar común, que le permite al lector de *Celestina* establecer todo un sistema de relaciones metafóricas gracias al conocimiento popular que implica. En este sentido, es una metáfora primaria clásica, de significado extendido. A pesar de que Rojas relaciona de manera arbitraria sus diversas variantes a la trama, adjudicándole significados nuevos que se refieren a los sucesos dramáticos, ésta retiene siempre su significado común y universal. El lector se ve obligado, por lo tanto, a hacer una doble lectura de la metáfora del hilado: Por un lado, ésta retiene su significación original, y nunca deja de ser ese lienzo perfectamente reconocible y corriente, aspado y aderezado "en madejitas," que *Celestina* vende de casa en casa, mientras que por otro lado es también esa madeja maldita que la tercera lleva dentro de sí, como posibilidad necesaria desde el comienzo de la obra. El desenvolvimiento diabólico de la trama consiste precisamente en el envolvimiento de los personajes en este hilado que, como metáfora matriz, antecede y precede la obra.

El hilado de *Celestina* tiene, a través de la obra, dos lados o vertientes, de la misma manera que sus palabras tienen siempre un anverso y un reverso: es simultáneamente un tejido de lujuria y un tejido de codicia. En ambas vertientes la palabra tiene un específico valor de cambio, lo que subraya la importancia de la visión económica en la obra: como tejido de lujuria, implica el comercio sexual; y como tejido de codicia, implica la explotación del débil por el fuerte.

El hilado admite, sin embargo, un tercer nivel, que sintetiza ambas vertientes en una sola matriz metafórica: (la) "cupiditas". Es raíz semántica de la palabra "codicia" (avaricia o voracidad de lucro) y significaba también, en su acepción latina original, el deseo incontinente de la carne, la concupiscencia. El hilado como metáfora matriz es, por lo tanto, ante todo un tejido de "cupiditas", del cual depende (en el sentido de des-enlazarse o des-envolverse) el discurso de la obra.

Hay dos momentos específicos en que Rojas identifica a *Celestina* como tejedora del hilado-discurso del texto: cuando Sempronio le habla a Calisto por primera vez de la tercera; y cuando *Celestina* misma le describe a Sempronio en qué consiste su arte de tercería. En el primer caso, *Celestina* le es presentada a Calisto como una vieja "remienda virgos", cuya actividad de hilandera se relaciona a la lujuria de una manera elemental y mágica: "una vieja barbuda, que se dice *Celestina*, hechicera, astuta . . . entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras penas provocará a la lujuria, si quiere."⁴

En el segundo caso, Celestina le describe a Sempronio la naturaleza comercial de su ocupación, como hilandera del texto al nivel del lucro:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que se sepa cuántas se me salen de la red . . . ¿Hábíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? . . . ¿Conõscesme otra hacienda, más de este oficio? (p. 81)

Las preguntas de Celestina, cargadas de negra ironía, no solo intentan justificar su nefasto comercio declarando su pobreza, sino que sientan ya las bases para el drama futuro de Melibea. Como figura antitética de la tercera, Melibea sí es heredera de poderosos bienes, pero preferirá unirse a su amante en la muerte a disfrutar de ellos. La importancia de la visión económica de la obra queda aquí, en el acto II, claramente señalada ya.

Rojas imbrica la vertiente de lujuria y la vertiente de codicia al tejido (discurso) de Celestina en la escena del conjuro. El conjuro constituye un motivo estático (no adelanta la acción dramática), pero que ejerce un estímulo poderoso sobre los motivos dinámicos. Es por medio del conjuro que Celestina "da vida" al hilado que lleva a vender a casa de Melibea, pero ésta es una "vida" falsa, en la medida que toda brujería lo es.⁵ Al nivel de los hechos dramáticos, el hilado permanece, por lo tanto, un motivo estático. Pero si entendemos por "hilado" no sólo ese lienzo concreto que Celestina vende, sino el tejido del texto en sí, la escena del conjuro cobra una gran importancia: es por medio de él que Celestina le insufla poder de persuasión a su discurso (o a su habla.) Vale la pena citar aquí el conjuro en extenso:

Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de esta bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la aspera ponzoña de las víboras de qué este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado; vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ellos te envuelvas 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 cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo amor del Calisto; tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensajes . . . (p. 85)

Lo primero que Celestina invoca es "la virtud y fuerza de estas bermejas letras," *escritas* con "sangre de nocturna ave." ¿A qué letras se refiere? ¿A las letras del conjuro? ¿O a las letras del texto en sí? El conjuro está siendo enunciado en ese preciso momento (es, por lo tanto, habla), mientras que el texto se encuentra en su tercer acto (es, por lo tanto, escritura). Es con esas "letras bermejas," los sintagmas o elementos más básicos del discurso, que se combinan esos "nombres y signos que en este papel se contienen": el cuerpo de la escritura en sí. La autoreferencialidad del texto parece clara. Emboscado tras el personaje de Celestina, el autor implícito se introduce en el texto, y examina el problema de la generación de la obra dentro de la obra.

De este nivel autoreferencial (el papel inscrito de signos), Celestina pasa al nivel metafórico del texto como una sucesión de actos dramáticos: a la "áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho," y al acto de untar el hilado con él. Gracias al ritmo vertiginoso del conjuro (la repetición y la rapidez son parte importante de toda magia), el papel y el hilado, ambos igualmente blancos, se convierten en objetos equivalentes. Celestina los prestidigita, sustituyendo uno por el otro (de la misma manera que ha prestidigitado e intercambiado previamente los términos habla y escritura). En la primera parte del conjuro, a más de esto, Celestina ha eludido, por medio de una elipsis, la referencia a la pluma. Al nivel autoreferencial aparecen la tinta ("sangre de nocturna ave"), los signos y el papel, pero el instrumento de la escritura en sí ha quedado escamoteado. Al nivel metafórico del texto dramático, sin embargo, "pluma," "aguja," y "lengua" se encuentran sintetizadas en una metáfora sincrética; la "áspera ponzoña de las víboras" con que Celestina "unta" o escribe sobre el blanco hilado, o sobre el blanco papel hilado (un tipo de papel que todavía existe). La imagen de la pluma-aguja-lengua ("áspera ponzoña") impacta aún más al lector, por haberle sido escamoteado previamente.

Celestina adelanta en el conjuro varios de los motivos dinámicos de la obra: llevará su hilado a casa de Melibea; Melibea se lo comprará, y, en consecuencia, se enamorará de Calisto; le confesará su amor por Calisto y se entregará a sus designios. Esta red de actos dinámicos futuros se encuentran, ya desde ese momento, insuflados de energía, no por la "magia" (brujería) del conjuro del hilado (lo que resultaría inverosímil en el siglo XX), sino por el poder de persuasión que el conjuro le ha comunicado al texto. Como última concesión a la autoreferencialidad, Celestina profetiza la manera en que Melibea caerá presa bajo las redes del hilado. No vestirá ninguna prenda confeccionada con él (como hubiese sido de esperarse a nivel del suceder del texto). Solo le será necesario *mirar* el hilado, como si mirara un papel sobre el cual su destino ya ha sido escrito por adelantado, para caer presa bajo sus redes.

EL HILADO Y SUS METÁFORAS SECUNDARIAS,
MATRIZ DE LA ACCIÓN DRAMÁTICO DEL TEXTO

Las metáforas secundarias derivadas del hilado en *Celestina* son las siguientes: cordón-sábanas-aguja-cadena de oro.⁶ A estas metáforas habría que añadir otras que, a falta de espacio, no analizaremos aquí, y que me limitaré solo a mencionar: la red de pasos que Celestina teje a través de la ciudad; el jubón que Calisto le regala a Sempronio; el manto y saya que Calisto le promete a Celestina (y que Celestina luego le promete a Pármeno); y la saya que Melibea le promete a Celestina. Las muertes de los tres personajes principales se encuentran igualmente relacionadas a metáforas del hilado que quedarán fuera de mi análisis: Celestina muere "cosida a puñaladas"; Calisto muere despeñado de una escalera que puede verse como una red de pasos en secuencia necesaria; y Melibea muere despeñada de una torre o aguja.

La acción o trama de *Celestina* se encuentra organizada, al igual que el discurso de su personaje principal, en dos vertientes: los motivos dinámicos que se refieren a la lujuria y los que se refieren a la codicia. Me limitaré a analizar aquí, por la brevedad necesaria, los motivos dinámicos hasta el acto XII, señalando cómo, detrás de cada motivo dinámico, se encuentra apostado un motivo lingüístico (o metáfora secundaria) que estimula su causalidad.

La causalidad es, en toda obra literaria, una red o eslabonamiento de unidades dramáticas en secuencia necesaria, con las cuales se constituye el tejido del texto. En *Celestina* existen dos tipos de redes o causas: la que se refiere a los sucesos dramáticos inmediatos (los que toman lugar dentro de la obra dividida en actos), y la que se refiere al significado universal de la obra en su totalidad (presente en la "Introducción"; y en el responso de Pleberio del auto XXI). A este segundo nivel, que analizaremos más adelante, la red de causas se convierte simultáneamente en efecto.

En eslabonamiento de causas tiene su origen, en *Celestina*, con la pérdida del neblí de Calisto, que se introduce por azar en el huerto de Melibea. Este primer suceso, a pesar de tener una relación directa a los sucesos dramáticos posteriores, es importante más bien al nivel de la segunda red, o del significado simbólico de la obra. La imagen del neblí se encuentra relacionada a la imagen de las redes del amor a del destino, contra las cuales Pleberio dirige su terrible invectiva final. El motivo dinámico del neblí permanece en realidad separado de la causalidad dramática de las dos vertientes principales de la acción: lujuria-codicia. En este sentido, el primer motivo dinámico real de *Celestina* es la entrega de las cien monedas de oro que Calisto le hace a Celestina en el segundo acto, porque es por medio de ellas que se pone en movimiento la doble red de motivos de la "cupiditas".

Entre Celestina y Calisto se establece, con la entrega de las cien monedas de oro al comienzo de la obra, el primer contrato de la misma: Celestina le entregará a Melibea a Calisto, y Calisto le pagará a ésta en bienes materiales (monedas-manto-saya-cadena de oro). Celestina y Calisto son personajes convergentes: el deseo de lucro de Celestina es

gratificado por la lujuria de Calisto, y a la inversa. El segundo contrato de la obra se establece entre Celestina, Sempronio y Pármeneo, y se basa igualmente sobre términos de codicia y lujuria: Celestina compartirá las ganancias de su primer contrato con sus cómplices (a cambio de estos haberle conseguido el negocio de la seducción de Melibea), y Pármeneo ha de adquirir a Areusa. Celestina y Sempronio participarán también del contrato al nivel de la lujuria, ya que ambos disfrutarán, bien que vicariamente, del desfloramiento de Melibea. Estos dos nudos o contratos, que toman lugar en el acto I y II, resultan de importancia capital en el desenvolvimiento de los motivos dramáticos posteriores.

EL HILADO: MOTIVO DINÁMICO Y MOTIVO LINGÜÍSTICO

El segundo motivo dinámico de la obra consiste en la venta del hilado por Celestina en casa de Pleberio. El hilado es aquí, simultáneamente, un motivo dinámico (adelanta la acción) y un motivo estático o lingüístico. La propia Celestina ya ha establecido, en la escena del conjuro, la relación entre el hilado y la palabra, y esta relación queda subrayada dos veces por Alisa, la madre de Melibea, en el curso de la visita de Celestina a su casa. En primera instancia, le informa a la tercera que "Si el hilado es tal, serte ha bien pagado" (p. 69) (con lo que establece su valor de cambio al nivel de la codicia); y, en segundo lugar, le dice a Melibea: "contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado" (p. 90) (con lo que establece su valor de cambio al nivel lingüístico). Lucrecia, la criada de la familia, ha establecido previamente la relación entre el hilado y la lujuria, al hacer referencia a las artes de "remienda virgos" de la tercera: "En mi seso estoy", le dice a Celestina, "que nunca metes aguja sin sacar reja" (p. 88).

EL CORDÓN: PRIMERA METÁFORA SECUNDARIA

El tercer motivo dinámico se refiere al cumplimiento parcial del contrato establecido entre Celestina y Calisto. Celestina convence a Melibea de que le entregue su cordón, para llevárselo a Calisto en prenda. El cordón es, por lo tanto, la primera metáfora secundaria de la obra (es hilo tejido), así como también un motivo dinámico (que adelanta la acción) y un motivo lingüístico. La propia Celestina establece la relación entre el cordón y el hilado del texto cuando, al salir de casa de Melibea, lo apostrofa en la siguiente forma: "¡Ay cordón, cordón! ¡Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!" (p. 103). Al referirse al cordón como red, Celestina lo transforma en una prolongación de ese hilado demoníaco sobre el cual ha pronunciado su conjuro previamente.

Al entregarle el cordón a Calisto (cuarto motivo dinámico de la obra), Celestina indentifica nuevamente el hilado del mismo con el texto. Enloquecido de gozo por la posesión de la prenda de Melibea, Calisto lo

apostrofa, y comienza a abrazarlo y a acariciarlo como si tuviera vida propia. Celestina le reprocha su acción, señalándole que el cordón es un objeto muerto; y que su razón peligrará si se empeña en confundir el cordón (como parte de la realidad concreta) con la realidad escrita (el cordón como parte del tejido o hilado del texto): ". . . debes, señor, cesar tu razón, dar fin a tus luengas querellas, tratar el cordón como cordón, porque sepas hacer diferencia de habla, cuando con Melibea te veas; no haga tu lengua iguales la persona y el vestido" (p. 116). Como en la situación anterior, donde apostrofa al cordón para que castigue a Melibea, por ésta no haberle dado su "buena habla" de grado, Celestina razona ahora con Calisto en términos de la propiedad del "habla". El incidente prolonga la sustitución que Celestina ha hecho, en la escena del conjuro, entre los términos "habla" y "escritura". Aquí le indica a Calisto que el privilegio de dotar de vida a lo que no la tiene (el hilado del cordón-texto), le pertenece solo a ella, como tejedora del texto.

LAS SÁBANAS: SEGUNDA METÁFORA SECUNDARIA

La entrega de Areúsa a Pármeno por Celestina, en cumplimiento parcial del contrato establecido entre ellos, constituye el quinto motivo dinámico de la obra. Este motivo no es, como los tres anteriores (venta del hilado a Melibea, adquisición del cordón-hilado por Celestina, entrega del cordón-hilado a Calisto), un motivo simultáneamente dinámico y lingüístico, sino exclusivamente dinámico. La entrega de Areúsa a Pármeno por parte de Celestina se encuentra, sin embargo, directamente motivada por el hilado de las sábanas, que viene a ser la segunda metáfora secundaria de la obra, derivada de la metáfora matriz.

Como el cordón y el hilado, las sábanas de Areúsa adquieren vida propia gracias al conjuro del habla de Celestina, y es por medio de ellas que ésta despierta su deseo por Pármeno. Celestina comienza su discurso de persuasión de Areúsa con un elogio detallado de las sábanas de la joven: "¡Ay cómo huele toda tu ropa en bulléndote! ¡A osadas, que está todo a punto! . . . ¡Bendígate Dios! ¡Qué sábanas y qué colcha! ¡Qué almohadas y qué blancura! Tal sea mi vejez, cual todo me parece perla do oro" (p. 126). Celestina alaba, en primer lugar, el perfume de las sábanas; en segundo lugar, su blandura; y en tercer lugar, su blancura, estimulando de esta manera respectivamente los sentidos del olfato, del tacto y de la vista de su víctima. Persuadida de esta manera corporal, Areúsa queda "presa" de las redes de sus propias sábanas. Es sobre su hilado que se consuma la primera parte del contrato entre la tercera y sus cómplices.

LA AGUJA (LENGUA) DE CELESTINA: TERCERA METÁFORA SECUNDARIA

El sexto motivo dinámico de la obra lo constituye la confesión que le hace Melibea a Celestina de su amor por Calisto, y el concertamiento de la primera entrevista entre ambos. Como en la escena de la entrega de Areúsa a Pármeno, en esta escena el motivo dinámico de la confesión de Melibea se encuentra estimulado por un motivo lingüístico: la aguja (lengua) de Celestina constituye la tercera metáfora secundaria derivada del hilado.

La escena de la confesión de Melibea y la escena del conjuro del hilado se encuentran relacionadas entre sí, y el poder de persuasión de la primera depende del poder de persuasión de la segunda. La escena funciona, al igual que la escena del conjuro, gracias a la invocación que hace Celestina del poder del habla (o de la palabra). En ella Celestina logra dos propósitos: por un lado su lengua-aguja va dando puntadas sobre el corazón llagado de Melibea, hasta lograr que éste se abra y derrame por fin su secreto; y por otro lado va cosiendo los puntos convalecientes de la segunda parte de su contrato con Calisto. La maestría de Rojas se revela aquí en la manera en que logra fundir la lengua (aguja) de Celestina (sujeto actuante del contrato) a la palabra "Calisto" (objeto y beneficiario del contrato), en un solo instrumento, por medio del cual se logra la confesión (conmoción y ruptura) de Melibea.

Celestina pronuncia cuatro veces la palabra "Calisto" en el transcurso de la escena, y en cada ocasión introduce en el corazón llagado de su víctima la "punta de su sutil aguja" (157). La primera puntada (o "punto", como lo describe la propia Celestina) consiste en indicarle que "todavía es necesario traer más clara melecina y más saludable descanso de casa de aquel caballero Calisto" (157). Este primer punto se refiere a la entrevista que Celestina necesita concertar entre los amantes, y constituye, como afirma la propia tercera, "el punto principal," porque es por medio de él que la tercera cumplirá su contrato comercial con Calisto.

La segunda puntada o punto es más profunda, porque tiene consecuencias psicológicas decisivas en Melibea. Consiste en lograr que ésta reconozca la equivalencia entre la palabra "Calisto" y la palabra "amor". "Señora," le dice Celestina, "si tú con tu mal sufrimiento no consientes (al segundo punto), poco aprovechará mi venida, y si, como lo prometiste, lo sufres, tú quedarás sana y sin deuda y Calisto sin queja y pagado" (158). Celestina procede entonces a hacer un panegírico del "amor dulce," identificando la palabra "amor" con el veneno de las víboras que comen el corazón de Melibea; así como también a la palabra "Calisto", que ha pronunciado previamente. Melibea, que ha escuchado casi en trance el discurso (habla) de Celestina, concede la equivalencia de ambos términos: "¡Ay, mezquina de mí! Que si verdad es tu relación, dudosa será mi salud. Porque, según la contrariedad que esos nombres entre sí muestran, lo que al uno fuere provechoso, acarreará al otro más pasión" (159).

La tercera puntada de Celestina consiste en identificar la palabra "Calisto" con el remedio de ese veneno que simultáneamente significa: a la persona de Calisto, y no ya a su denominador textual. Como todo antídoto, el nombre de Calisto es un destilado de ese veneno (amor) cuya llaga solo él puede curar:

Celestina: No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud. [Que], cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nacida una flor que de todo esto te delibre.

Melíbea: ¿Cómo se llama?
 Celestina: No te lo oso decir.
 Melíbea: Di, no temas.
 Celestina: Calisto. (p. 159)

Reconocida la equivalencia entre la persona de Calisto y el remedio de su mal, el corazón de Melíbea estalla, y ésta se desmaya. Vuelta en sí de su desmayo, le confiesa a Celestina su amor por Calisto en términos que irónicamente subrayan el cumplimiento de ese contrato de lujuria y codicia que Celestina acaba de puntualizar: "Cerrado han tus puntos mi llega, venida soy en tu querer" (p. 160).

LA CADENA DE ORO: CUARTA METÁFORA SECUNDARIA

El séptimo motivo dinámico de la obra, la entrega de la cadena de oro a Celestina por parte de Calisto, se refiere en primer lugar al cumplimiento del contrato entre ellos y, simultáneamente, al incumplimiento del contrato entre Celestina, Sempronio y Pármeno. En la cadena se unen inseparablemente, por lo tanto, las dos vertientes que organizan, tanto el discurso de Celestina (y el de la obra en sí) como los motivos dinámicos. La cadena es, por un lado, el pago de Calisto a Celestina por la obtención del objeto de su lujuria (Melíbea), y por otro lado el objeto de codicia de Celestina, Sempronio y Pármeno. Tanto la entrega de la cadena a Celestina, como el incumplimiento del contrato entre ésta y sus cómplices, son motivos dinámicos que adelantan la acción. Estos motivos, sin embargo, se encuentran relacionados a la metáfora del hilado porque la cadena es, como el hilado que vende la tercera, como el cordón, y como las sábanas de Areúsa, una metáfora secundaria, derivada de la metáfora matriz: es oro tejido en eslabones. A pesar de que en este caso ninguno de los personajes establece una relación literal entre la metáfora secundaria y la palabra (o el tejido del texto), la entrega de la cadena es causa del desencadenamiento de todos los sucesos dramáticos posteriores de la obra. La íntima relación entre la cadena y el desencadenamiento de los sucesos establece, por lo tanto, una relación entre el motivo estático y lingüístico de la cadena, y los motivos dinámicos.

La entrega de la cadena a Celestina en el acto IX es causa directa de los dos nudos o cráteres de la acción que toman lugar en el acto XII: la entrevista entre Calisto y Melíbea, y la muerte de Celestina. En el primero se consuma el contrato entre Calisto y Celestina, y en el segundo se consuma el castigo por el incumplimiento del contrato entre Celestina y sus cómplices. En ambas escenas toma lugar una unión que resulta en muerte: Calisto y Melíbea se entrevistan (unión de lujuria, que se consumará dos actos más tarde), y Celestina se une tan indisolublemente a su cadena (unión de codicia) que le lleva a la muerte. Es precisamente porque se sabe tejedora de las redes de causalidad de la obra, que Celestina se considera a sí misma por encima de esa causalidad (cree que no es necesario cumplir con el contrato que ha establecido con Pármeno y Sempronio) pero se equivoca. Las redes del texto (como las del destino) una vez puestas en

movimiento, responden a una causalidad propia, independiente de su creador. Sempronio y Pármeno así se lo demuestran a Celestina, y ésta muere víctima de ese eslabonamiento de actos de codicia y lujuria que ella misma ha puesto en movimiento. La muerte de Celestina, a más de esto, como castigo por no haber cumplido con su segundo contrato, subraya una vez más la importancia que tiene la visión económica en la obra: un contrato comercial violado merece la muerte.

LA METÁFORA DEL HILADO: EFECTO DEL TEJIDO DEL TEXTO

Hemos visto como, a nivel de los sucesos dramáticos inmediatos, Celestina teje una red de causas de "cupiditas", por medio de la cual va atrayendo a los personajes y en cuyos hilos ella también perece. En la "Introducción" y en el "Epílogo" (el responso final de Pleberio), sin embargo, Rojas sustrae esa red a la causalidad inmediata del texto, y la proyecta a una dimensión humana y universal. La metáfora del hilado no es ya causa, sino efecto, y pasa a ser en ellos una metáfora del destino y de la destrucción.

En su "Introducción," Rojas habla de una víbora mítica, cuya terrible sombra no sólo domina el prólogo, sino que se proyecta sobre la obra futura (aún por ser leída) en su totalidad. Rojas la describe así:

La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quién coma sus entrañas? (p. 41).

¿Quién o qué es esta víbora que Rojas antepone, como terrible mascarón de proa, a la lectura de su obra? En cierto sentido, ésta constituye un "foreshadowing" del personaje de Celestina, de su lengua-aguja-víbora. En Celestina, o más bien, en su boca copulativa, se unen tanto lo femenino como lo masculino, *la* aguja y *el* hilado (el trastrueque de pronombres que exige el lenguaje es aquí, una vez más, significativo: la aguja es un símbolo masculino y fálico, denominado por un pronombre femenino, mientras que el hilado es un símbolo femenino, que dentro de la obra sirve para denominar los virgos que Celestina remienda para ganarse la vida, y es denominado por un pronombre masculino), la generación y la destrucción de la vida. Como la víbora de la "Introducción", tejedora del texto, Celestina es muerta por esos mismos personajes a los que ha dado vida por la boca. La relación entre el enunciado del texto y su escritura, o entre la lengua de Celestina y la pluma de Rojas es aquí, una vez más, evidente.

Pero la víbora es también un símbolo de la visión fatalista del destino que sostiene Rojas, y es por ello un animal mítico y circular: en ella el mal y el bien son indiferenciables, porque el mal sale (por la boca) del bien y el bien sale (por la boca) del mal. La víbora es, en fin, una representación alegórica de esa "cupiditas" con cuya lengua bifida (la codicia y la lujuria) Celestina ha ido tejiendo sus redes, así como las de la obra. La codicia y la lujuria son, por ello, los dos puntos principales de la invectiva final de Pleberio. El juicio de Pleberio es inapelable y tremebundo, precisamente porque basa, en primer lugar, su denuncia sobre el pecado de la fortuna (entendida aquí como capital acumulado), y, en segundo lugar, sobre el pecado de la lujuria, como los destructores de todos bienes de este mundo.

Pleberio inicia su discurso invocando los bienes que ha logrado acumular a través de los años y que ahora, con la muerte de su única heredera, ve destruidos para siempre. El también ha sido, por lo tanto, en el pasado, agente de la explotación y víctima del pecado de la codicia, aunque en su elocución no se enuncia en ningún momento un juicio condenatorio de las actividades de lucro. El sentido moralizante de su responso, sin embargo, no deja por ello de ser evidente:

"¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honras; para quién planté árboles; para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura!, ¿cómo me sostienes? . . . Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes . . . ¿Por qué no destruiste mi patrimonio; por qué no quemaste mi morada; por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dejárasme aquella florida planta, en quién tú poder no tenías . . ." (232-33).

La codicia o afán de lucro no tenía, en efecto, ningún poder sobre Melibea, inocente por completo de este pecado y enemiga del sistema paternalista de la herencia o patrimonio. A diferencia de Celestina, que es toda codicia, Melibea no se interesa en absoluto por el "costo," en términos económicos, de su amor por Calisto. En este sentido, sin embargo, el responso de Pleberio es conmovedoramente ambiguo y humano. Por un lado reconoce que la muerte de Melibea le ha sido enviada como castigo, por haber sido víctima del pecado de lujuria, pero por otro lado no puede dejar de dolerse ante la pérdida, ante el "gasto" que significa para él su muerte. El duelo de Pleberio es un duelo doble: por la muerte terrible de su hija, y por la pérdida (desperdicio) de sus heredamientos. Pleberio tiene, por lo tanto, un concepto capitalista de la inmortalidad, basada en la transferencia de la propiedad a manos de sus descendientes. Muerta Melibea, esta inmortalidad le es negada, ya que ni su nombre ni su capital podrán perpetuarse.

En la segunda parte de su responso, sin embargo, Pleberio se declara apasionadamente inocente en cuanto al segundo pecado, el pecado de "cupiditas." Pleberio considera que el "amor," a quien personaliza para

mejor hacerlo objeto de su invectiva, ha sido el verdadero asesino de su hija:

Bien pensé que de tus alzos me había librado, cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres (235).

El "amor" tiene aquí un significado mucho más complejo que el que ha tenido hasta este momento en el suceder de la obra. No es únicamente "cupiditas," entendido como concupiscencia o deseo carnal, sino que se refiere también a dos actitudes existenciales diametralmente opuestas. Visto desde el punto de vista económico, el "amor" es ese sentimiento de insensata entrega de todo lo que se posee y se es, en aras de la unión con el amado. Pleberio considera que el amor, en este sentido, constituye una actitud antagónica a la actitud capitalista del ahorro, y por ello lo condena. El "amor" que Pleberio ha cultivado ha sido siempre un "amor" comedido y económico, paradigma del amor conyugal, sometido a las férreas leyes de la propiedad, y de la perpetuación de la misma. Pero en su responso se encuentra también implícita otra visión del amor, muy distinta de la anterior: "Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas pasé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de mi huida en mi vejez?" (235).

Este amor del que Pleberio se ha librado en su juventud es precisamente el amor como voluntad de libertad, como negación de esos bienes materiales cuya sucesión la sociedad se interesa en perpetuar. Este es el amor en el cual Melíbea cree, y al cual ha sacrificado su vida. Pleberio lo comprende, intuye los motivos idealistas de su hija, pero no puede sobreponerse a su visión materialista del mundo. Melíbea se ha servido de la pasión para afirmar su libertad existencial, y esa libertad ha conllevado la ruina y destrucción de sus intereses creados.

El escrupuloso cuidado que Pleberio ha puesto en no caer en el pecado del amor ha sido, por lo tanto, en balde. Ningún hombre puede escapar al tejido de la "cupiditas" o del destino. Al final de su vida, su economía de amor le ha sido devuelta con creces, en la desorbitada prodigalidad con que Melíbea se ha entregado a ese sentimiento. Melíbea y Pleberio son, desde este punto de vista, los únicos personajes trágicos de la obra. No porque sean malos ni buenos, como pueden considerarse reprochables Celestina, Sempronio y Pármeno, sino porque el pecado de uno es la inocencia del otro, así como su causa directa. En este sentido, contraponiendo la figura trágica de Melíbea a la de su padre, es posible decir que ésta muere de un exceso de amor, diametralmente opuesta a la codicia (economía de amor) del padre. Ambos son, por lo tanto, pese al indudable nivel superior de sus caracteres, víctimas de ese mismo pecado en cuyo hilado han perecido los personajes más viles de la obra: el pecado de la "cupiditas".





NOTAS

¹ En su capítulo "The Art of Structure," Stephen Gilman afirma que la estructura de *LC* no es nunca un elemento aislado, sino que se encuentra intrínsecamente relacionada al desarrollo de sus personajes y de su estilo dialogado. Gilman dice textualmente: ". . . Structure is never an isolated aspect of Rojas' art . . . it is joined organically to all that we know about the arts of character and style." Mas adelante señala que "the rejection of the third person in favor of the first and second results in a work in which the conscious spoken reaction to the plot is far more important than the plot itself." Stephen Gilman, *The Art of La Celestina* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1956), p. 89.

² Boris Tomachevsky define así la diferencia entre los motivos dinámicos ("bound motifs") y los motivos estáticos ("free motifs"): "The motifs which cannot be omitted (within a literary structure) are bound motifs: those which may be omitted without disturbing the whole causal-chronological course of events are free motifs." Boris Tomachevsky, "Thematics," en *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, Nebraska and London: University of Nebraska Press, 1965), p. 68.

³ En su ensayo "Metaphor," Max Black le adjudica dos funciones a la metáfora como elemento lingüístico. En primer lugar, ésta puede implicar una comparación, y en estos casos ejerce la función de sustitución de un término por otro. Esta función de sustitución es la que le ha sido adjudicada tradicionalmente a la metáfora. En segundo lugar, ésta puede ejercer también una función de interacción, cuando en la obra se establece un sistema de metáforas relacionadas entre sí. Estas metáforas de interacción se basan por lo general en un primer término comparativo o primario, que parte de un lugar común, o de un conocimiento accesible a todos los lectores." Max Black, "Metaphor," en *Philosophical Perspectives on Metaphor* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1981), pp. 68-78.

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. y notas de Dorothy S. Severin. (Madrid: Alianza Editorial, 1979), p. 56. Indico las páginas de las citas de *LC* en el texto.

⁵ En este punto, habría que tomar en cuenta las diversas lecturas que una obra maestra admite a través del tiempo. En el siglo XX no se cree en la brujería, razón por la cual el conjuro no adelanta la acción dramática de la obra y se convierte en un motivo estático. En el siglo XVI, sin embargo, cuando la brujería era un elemento de la vida diaria, esto posiblemente cambiaría. Ver P. E. Russell, "La magia, tema integral de *LC*," en *Temas de "LC"*, (Barcelona: Ariel, 1978), 241-276.

⁶ Alan Deyermond establece una relación entre tres de las metáforas citadas: hilado, cordón, cadena, como las principales del texto. En su opinión, la relación de estos objetos entre sí, y, a través de la metonimia, a las actividades que simbolizan, se basa en la presencia de la brujería. Deyermond señala que el diablo pasa, del hilado al cordón, y del cordón a la cadena, determinando así el orden estructural de la acción de la obra. "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," en *Celestinesca*, 1, no. i (mayo 1977), 6-12. Ver también la adición del mismo Deyermond a sus argumentos en *Celestinesca* 2, no. i (mayo 1978), 31-33.

Argumento del diez e seys e vltimo auto.



Deberio tornado a su camara con grandissimo llanto: pregunta le alisa su muger la causa de tã supito mal. Cuenta le la muerte de su hysa melibea: mostrãdo le el cuerpo della todo hecho pedaços: e haziendo su planto concluye.

Alisa

Pleberto

Melibea



Que es esto señor pleberto. porq̄ son tus fuertes alaridos. sin seso estaua adormida del pesar q̄ oue quãdo oy dezir q̄ sentia dolor nra hysa. Agora oyẽdo tus gemidos. tus voces tan altas. tus q̄ras no acostũbradas. tu llanto e cõgoxa de tãto sentimiento en tal manera penetraron mis entrañas. en tal ma

BURGOS, 1499