

Narrativización y dialogicidad lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín

por

Nelson González-Ortega

1. Introducción

En la *La Celestina* (¿1499?) de Fernando de Rojas (¿147?-1541) se han entretejido ambiguamente diversas exégesis y dilemas lingüísticos, literarios y multiculturales, cuya solución ha ocupado a lectores y críticos durante cinco siglos.¹ El complejo problema genérico planteado en *La Celestina* ha suscitado también una variada cadena de interpretaciones, cuya ambivalencia puede ilustrarse en la posición crítica sostenida por el prestigioso hispanista M. Menéndez Pelayo, quien, primero, afirma rotundamente: «todo es activo, y nada es narrativo en *La Celestina*.» y, luego, se pregunta: «Pero ¿cómo prescindir de ella en una historia de la novela?» (Menéndez Pelayo, 1943, cap. X, p. 221) y, finalmente, se ve constreñido a conceder, dada la evidencia textual, que *La Celestina* es «una novela dialogada» apta, por tanto, a ser incluida en su obra *Orígenes de la novela* (1943).²

Sin pretender dar aquí una solución definitiva a estos intrincados problemas de género, busco una hipótesis que me lleve a indagar si existe un paradigma de narrativización recurrente en *La Celestina*. Intento localizar una «función narrativa» predominante en los principales diálogos y monólogos y en la autorrepresentación narrativa de la protagonista Celestina, que permita el estudio de la obra de Rojas a la luz de distintos tipos de «relaciones dialógicas» (lingüísticas, literarias y culturales), que según Bajtín, establece casi toda obra (novela), en el plano interno, entre sus componentes interiores y, en el plano externo, con otras obras (inter-textos) de culturas separadas en el tiempo y en el espacio. En la localización de los diversos tipos de dialogía y de las propiedades y funciones narrativas subyacentes en los diálogos y monólogos de *La Celestina* se

intentará demostrar que la obra de Rojas puede ser interpretada como un texto dialogado, dialógico y narrativizado, susceptible, por tanto, de ser estudiado, empleando ciertas categorías de análisis (i.e., «dialogía», «cronotopo», «pluringüismo» o «polifonía», «skaz» y «reacentuación») propuestas por Bajtín en su estudio de la novela europea.³

El procedimiento analítico adoptado en este artículo consiste en el planteamiento tanto de las hipótesis como del esbozo teórico que aparece en esta introducción. Seguidamente, en la sección 2, se reconstruye la situación cultural y comunicativa en la que se desarrolla la escena inicial de *La Celestina* y los diversos tipos de «diálogos» presentes en la obra. Además, en base a postulados de M. Bajtín, J. L. Austin y de los datos lingüísticos suministrados por H. Haverkate, se comentan los efectos pragmáticos derivados de la interacción verbal de la primera escena y su repercusión en toda la obra. En la sección 3, se analiza la dialogía literaria de *La Celestina*, en base a los conceptos bajtinianos de cronotopo, pluringüismo o polifonía y de *skaz* y se localizan las funciones narrativas y técnicas literarias (i.e., «secuencia», «frecuencia», «voz narrativa») asociadas comúnmente con el discurso de la novela. En la sección 4, se esquematiza el origen y desarrollo de la antigua figura cultural y literaria de Celestina para comprobar, en base al postulado bajtiniano de «reacentuación», la transformación que sufre Celestina de personaje simple, cómico y unidimensional a personaje trágico y psicológicamente complejo. En la sección 5, se presentan las conclusiones.

2. Dialogía lingüística en *La Celestina*: situación comunicativa en la obra

Como punto de partida, conviene examinar el primer diálogo de *La Celestina* a la luz tanto de los conceptos bajtinianos de dialogía como de las circunstancias culturales vigentes en la época en que se publicó y se leyó por vez primera la obra de Rojas: fines del siglo XV y comienzos del XVI. El concepto de «dialogía» fue acuñado por Bajtín y su grupo para describir, en general, las relaciones de «diálogo» o «conversación» (entre diversos sentidos o puntos de vista) que establecen autores y obras con sus personajes y lectores y éstos entre sí, dentro de su propia cultura y época histórica y/o con otras épocas y culturas, a partir del momento en que un autor inscribe e intercala en su obra su voz propia y las voces ajenas de la tradición cultural y literaria en la cadena de interpretaciones y códigos culturales ininterrumpidos que surgen a través de los tiempos. Bajtín —a semejanza de J. Derrida y a diferencia de F. de Saussure— fundamenta su filosofía y teoría del lenguaje en el habla (*parole*), en tanto expresión social dinámica, y diacrónica y no en la lengua (*langue*), en tanto sistema individual estático y sincrónico (Bajtín, 1989, p. 82). En efecto, Bajtín sostiene que: «toda expresión tiene una *orientación social*. En consecuen-

cia, ella está determinada por los *participantes del acontecimiento*, constituido por la enunciación, participantes próximos y remotos» (Bajtín, 1998, p. 31). Para Bajtín la base material de toda expresión es el lenguaje (hablado y/o escrito) y el lenguaje presupone un acto social de enunciación-interlocución que pone en movimiento un «enunciado» (mínima expresión significativa de la comunicación verbal),⁴ el cual se enmarca en una «situación» discursiva determinada circunstancialmente por un «dónde» (espacio), un «cuándo» (tiempo), un «qué» (tema de la conversación) y, en fin, una «valoración» («actitud») de los hablantes, frente a lo que ocurre (Bajtín, 1998, pp. 57, 59).

Los postulados de Bajtín (cf. 1997, p. 317 y 1989, pp. 137-138) sobre las «relaciones dialógicas» tienen gran importancia en este estudio porque el crítico ruso introduce su noción de novela como una construcción pluridiscursiva, híbrida y dialogizada en la que se plantea un diálogo constante entre el autor y sus personajes y, sobre todo, porque establece la diferencia entre «*el diálogo real*» y «*el diálogo literario*» (ver nota 7) y, en especial, la diferencia entre «*el diálogo dramático*» y «*el diálogo novelesco*». El sentido que le da Bajtín a los conceptos de «diálogo dramático disgregado en réplicas» y el «diálogo novelesco en forma de monólogo», puede ser precisado así: los «diálogos» reales y literarios (dramáticos o novelescos) esencialmente se construyen en forma de preguntas y respuestas («réplicas») entre dos o más personas o personajes, a diferencia de los «diálogos novelescos en forma de monólogo», en los que, en general, se presenta un hablante literario, cuya conciencia está dividida en «voces internas» (Bajtín, 1998, p. 50).

Pero aparte del factor lingüístico-literario relacionado a la diversidad de diálogos y de relaciones dialógicas presentes en las obras de literatura, existe el factor cultural, el cual según Bajtín, forma parte del análisis de todo texto literario. Cuando se publica *La Celestina*, a fines del siglo XV, España se encuentra en plena transición socioeconómica y cultural de la Edad Media al Renacimiento. Esto implica a) el paso de una sociedad medieval de estamentos sociales fijos a una sociedad renacentista con una moderada movilidad social; b) el paso de una economía agraria y feudal, basada en la noción del trabajo laboral y artístico como «servicio al señor» y/o a Dios y la noción del amor como «servicio amoroso», a una economía urbana, basada en el dinero como «pago de servicios»; c) el paso del concepto de Teocentrismo, a los de Epicureísmo y Humanismo; y d) el paso de una comunidad en la que la información se ha retenido y difundido a través de códigos consuetudinarios de comunicación oral, a una sociedad en la que la información empieza a producirse y a reproducirse mecánicamente en textos impresos y/o visuales, que crean nuevos códigos de comunicación y nuevas formas de percibir la realidad.

Tomando como referencia los anteriores razonamientos teóricos y contextuales, procederé a estudiar la dialogicidad lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*, partiendo del análisis de las circunstancias de la comunicación presentes en el célebre diálogo de la escena inicial de la obra:

Calisto. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. ¿En qué, Calisto?

Calisto. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hacer a mí, inmerito, tanta merced que de verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto amor manifestarte pudiesse. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar yo tengo a Dios ofrecido [ni otro poder mi voluntad humana puede cumplir]. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, o triste, que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventurança, y yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

Melibea. ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

Calisto. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diesse en el cielo la silla sobre sus santos, no la ternía por tanta felicidad.

Melibea. Pues, ¡aún más ygal galardón te daré yo, si perseveras!

Calisto. ¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra avéys oýdo!

Melibea. Más desventuradas de que me acabes de oýr, porque [la] paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras [Calisto] ha seydo *como* de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de ay, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en coraçón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte.

Calisto. Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel. (C 85-87)

Como lo atestiguan historiadores y críticos literarios medievalistas, la pragmática de la comunicación («la situación enunciativa») entre nobles solteros, durante la Edad Media y el Renacimiento, exigía la *mise en scene* de circunstancias adecuadas para la conversación: un «lugar» autorizado u oficial y un «tiempo» apropiado. La conversación se realizaba normalmente en un ambiente vigilado por autoridades familiares, autoridades sociales y autoridades religiosas. Como se puede apreciar en la escena citada, esta primera «visita» de Calisto a Melibea, al igual que las otras, es «secreta» e «indiscreta», ya que se realiza en la huerta de la casa de Melibea, lejos de la vista de sus padres u otra «autoridad» oficial.⁵ Por eso, dicha visita resulta ser abrupta e inapropiada y es causa de la aparente ira

de Melibea contra Calisto. En palabras de Melibea, esta visita constituye un «torpe» y un «loco atrevimiento» de Calisto.⁶

En términos de la lingüística clásica, «el acto del habla» (Austin, 1962) o «el enunciado verbal y escrito» (Bajtín, 1997), realizado por Calisto en esta escena, se puede caracterizar como «fallido», inoportuno e impropio («infelicitous», Austin, pp. 101-102), ya que, por el uso de distintos registros, no se cumplen las condiciones adecuadas para que la comunicación pueda ser eficaz y completamente comprendida por los interlocutores.⁷ En términos literarios, el tono inapropiado de la comunicación (¿el malentendido?) entre Calisto y Melibea emerge de la transgresión de los códigos pragmático-literarios de la época medieval asociados a la cortesía del amor: la intencionalidad sexual del discurso de Calisto provoca en Melibea una reacción verbal casta, que por ser tardía, se vuelve ambigua y llega a adquirir visos cómicos, lo cual resulta en el paso del registro de lo cortés–sublime al ámbito del humor (parodia, ironía, farsa).⁸ Se manifiesta así, en la primera escena, la burla verbal, la parodia estructural y la farsa sacra que aparece en toda la obra.⁹

Asimismo, se debe señalar que la mentalidad teocéntrica, propia de la época medieval, se revela no sólo en la primera escena, en la alta ocurrencia lingüística y paródica (¿farsa sacra?) del lenguaje referente al catolicismo, sino también a lo largo de la obra (C 7, 151, 170, 185, 193, 199, 223, 236, 263). Paralelamente, en esta primera escena se observan algunas alusiones a la mentalidad renacentista, en especial, relacionadas con el *Humanismo* (la autoafirmación de Calisto como «ser humano», «yo mixto», y no como «glorioso santo»); al *Epicureísmo*, en la primera escena (el *Carpe diem*: «el ilícito amor» que busca «comunicar su deleyte») y en toda la obra a través del alto índice (más de 50) de sinónimos referentes al ideograma de que «El deleyte es con los amigos de las cosas sensuales» (i.e., donayre, deseo, gozar, placeres, holgar, retoçar, reposo, sosiego, descanso, contentamiento...) (C 6, 140, 154, 188, 208, 276); y, en fin, al *Neo-escepticismo*, en la deificación de Melibea: «¿Yo? melibeo só,... en Melibea creo,...» (C 87, 93, 95, 136, 250). Desde una perspectiva lingüística, se nota en la escena inicial la presencia de vocablos referentes a los actos de «hablar» («manifestar», «palabras», «comunicar») y de «escuchar» («orejas», «palabra», «oído», «oír»), lo cual anuncia la suma importancia que tendrá la «oralidad» / «auralidad» en el texto.¹⁰ Se verifica en la primera escena la inclusión de preguntas retóricas (i.e., «Calisto [...] ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?») las cuales, como lo ha demostrado H. Haverkate, son un aspecto pragmalingüístico y estilístico predominante en toda la obra de Rojas.¹¹ En suma, se evidencian las relaciones lingüístico-literarias y cultu-

rales existentes entre *La Celestina* y las ideas dominantes de las épocas medieval y renacentista, en las que se produjo y circuló la obra de Rojas.

3. Dialogía literaria en *La Celestina*: función narrativa del cronotopo, el plurilingüismo y el *skaz*

En su *Teoría estética de la novela* (1989, p. 249), Bajtín hace una exhaustiva clasificación de los motivos literarios y los relaciona con el concepto de «cronotopo». La afirmación del crítico ruso de que «La conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente» determinan o «penetran en el movimiento del argumento de la historia» (cf. Bajtín, 1989, pp. 237-238), se cumple en la primera escena de *La Celestina*, dado que allí se introducen dramáticamente los elementos discursivos centrales que recurren en toda la obra: «el cronotopo del amor» (pasión) y la creación literaria de la ambigüedad, como recurso temático y técnico. El cronotopo, «como una categoría de la forma y el contenido» en *La Celestina*, se introduce literariamente en la escena inicial, cuando Calisto denomina el sitio de su encuentro con Melibea (i.e., espacio novelesco) como un: «conveniente lugar» (P-Ca 2)¹² y, luego, dicho cronotopo es identificado en el texto como la huerta de la casa de Melibea (C 135).

Esta primera escena se abre con otros dos motivos recurrentes en toda la obra: «el cronotopo del idilio» y el cronotopo de «el encuentro-separación». Tales cronotopos no son exclusivos de la novela, sino que ocurren también en los otros géneros y, por tanto, aparecen en obras de género híbrido como *La Celestina* (Bajtín, 1989, p. 249). El cronotopo de lo «idílico» se manifiesta en *La Celestina*, en la primera escena a través de la introducción mimética o paródica de los principales códigos del amor cortés a) el lugar común o «*topoi*» medieval del «*locus amoenus*», inherente a la literatura cortés y cortesana (P-Ca 2); b) el amante cortés quien, al compararse con los ángeles *purus*, se considera a sí mismo como un ser *mixtus* proclive a pecar (P-Ca 2; P-M 4); c) la concepción feudal y medieval del amor como servicio a una «señora» o «dueña» (P-Ca 2); d) la atribución superlativa de divinidad hacia la amada o su absoluta deificación (P-Ca 2-3) y e) la referencia al «galardón», como prenda de amor para premiar la devoción religioso-amorosa del amante (P-M 3). Debido a que la presencia y repercusión de todos estos aspectos de la cultura literaria medieval española y europea, ya han sido estudiados por algunos investigadores de *La Celestina*, no me detendré aquí en su explicación, sino más bien pasaré al estudio de otro tipo de cronotopo.¹³

El cronotopo «encuentro-separación» se marca textualmente en la escena inicial, a través del segundo y del quinto parlamento de Calisto, quien, al comienzo, declara a Melibea que ha recibido de Dios: «tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar» (P-Ca 2) y, al

final, cuando Melibea (¿furiosa?) lo echa de su casa, exclama: «Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel.» (P-Ca 2). La «separación» o partida abrupta de Calisto es muy importante, como recurso estructural dramático porque al presentar el primer «encuentro» de los personajes centrales, en términos de «conflicto», se inician y se desencadenan los principales temas y motivos del argumento de la obra: se origina el mal de amores de Calisto (la lujuria) y, en consecuencia, surge la necesidad de la mediación interesada (la avaricia) tanto de los criados como de la trotaconventos, quienes, al tratar de remediar dicho amor «mixto», encuentran todos ellos su fin trágico.

La importancia que tiene la *función «dramática»* del diálogo en *La Celestina* ha generado excelentes análisis sobre el tema, pero, quizás, ha hecho olvidar que la *función «narrativa»* del diálogo en la obra merece un estudio más detallado.¹⁴ El estudio de la función narrativa del diálogo en *La Celestina* puede partir tanto del comentario de las siguientes conversaciones entre Calisto y su criado Pármeno y entre Melibea y su padre Pleberio como de la diatriba de Pleberio en contra del Amor. Estas escenas aparecen, respectivamente, al principio y al final de la obra:

(Segundo auto)

Calisto. ¿Qué dices?

Pármeno. Digo, señor, que nunca yerro vino desacompañado, y que un inconveniente es causa y puerta de muchos.

Calisto. El dicho yo le apruevo; el propósito no entiendo.

Pármeno. Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el alma* y hazienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada. (C 134-135)

(Veynteno auto)

Melibea. (...) Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tu bien conosciste. Conosciste assimismo sus padres y claro linaje; sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su passion a una astuta y sagaz mujer que lamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mi, sacó mi secreto amor de mi pecho; (...) [v]encida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con scalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito; perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes.* (...) no vido bien los passos, puso el pie en vazío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. (C 333-334)

(Veynte e un auto)

Pleberio. (...) ¡O amor, amor, que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus sujetos! (...) ¿En qué pararon tus sirvientes y tus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio empoçoñado jamás halló; ellos murieron degollados, Calisto despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron, amargos hechos hazes. (C 341)

En el primer diálogo (*Segundo auto*), se puede apreciar que Pármeno, a través de su parlamento (P-P 2), reitera los cronotopos presentes en la escena inicial, resume narrativamente los eventos dramatizados en el primer auto y parte del segundo y, además, hace avanzar la acción, empleando técnicas novelísticas y dramáticas: la primera, relacionada con la «secuencia» en la novela y, la segunda, relacionada con la técnica dramática y novelística de «la anticipación». Análogamente, en el segundo diálogo (*Veynteno auto*), Melibea, en su *planto*, recapitula y expande el argumento de casi toda la obra, mediante el desplazamiento metonímico de su relación novelesca, omitiendo sólo la narración del desenlace: la suerte corrida por la protagonista y los criados. Por fin, en el tercer diálogo citado (*Veynte e un auto*), Pleberio, en su último *planto*, hace una relación metonímica de los eventos pasados, con la cual completa el desenlace del argumento y pone término a la acción y narración de la obra.

Se confirma en estos parlamentos y en los diálogos de los que fueron tomados, que Rojas no presenta la acción exclusivamente en «un estilo dramático» *strictu sensu* (preguntas y respuestas disgregadas en réplicas o parlamentos), sino más bien en un «estilo novelesco» a través del cual la narración comienza, se dilata, avanza, se recapitula y recomienza. Para expresarlo en términos técnicos literarios, el mecanismo de narración empleado en los parlamentos de Pármeno, Melibea y Pleberio se concreta en el uso de técnicas esencialmente novelísticas como lo son la «secuencia» (el encadenamiento metonímico de eventos en la narración) y la «frecuencia» (la enumeración-recolección-resumen).¹⁵ Primero se introducen y enumeran los principales motivos de la obra, luego, se recolectan (en el doble sentido de agrupar y recordar) dichos motivos y, finalmente, se recapitulan, en una especie de «nudos» o «conectores narrativos», cuya presencia, resumen y enlace secuencial de motivos tienen la función narrativa de otorgar movimiento y progresión al argumento de la obra. El proceso de «conectar», «resumir» y hacer «avanzar» la acción, es asociado por Bajtín a su concepto de «cronotopo» y, como función narrativa, ha sido inherente a la novela desde su génesis (Bajtín, 1989, pp. 400-401). El hecho de que estas técnicas novelísticas (secuencia y frecuencia) tengan relación con el «cronotopo» novelístico y aparezcan, a lo largo de *La Celestina*, con

alto grado de asiduidad, puede instituirse en una evidencia textual en la comprobación de la hipótesis de que, en la obra de Rojas, la función narrativa se convierte en una clave estructural fundamental y predominante que hace posible que se opere un tipo de narrativización del drama.

Además del predominio de estas funciones narrativas, la obra de Rojas posee rasgos estructurales adicionales que la asocian con un tipo de «drama narrativizado» de confección estructural dialógica.¹⁶ Las «relaciones dialógicas» se manifiestan en *La Celestina* en forma de «confrontación» y/o «conversación» entre el lenguaje (discurso) literario oficial de los nobles con el lenguaje (discurso) popular de los criados. Como se puede observar en los cuatro fragmentos de *La Celestina*, citados anteriormente, las «voces» de Calisto, Melibea y Pleberio, por su aparente grandilocuencia, se relacionan con el registro del «estilo lingüístico» literario oficial del amor cortés, mientras que las «voces» de Celestina y los criados por ser llanas, directas y espontáneas se relacionan con el discurso popular o «discurso cotidiano familiar». Al confrontar el lenguaje usado en la diatriba de Pleberio en contra del Amor con el lenguaje usado en la siguiente diatriba de la prostituta Elicia en contra de Melibea, se evidencian las «relaciones dialógicas» que se dan entre los lenguajes de los personajes:

Elicia. ¡Apártateme allá, desabrído, enojoso; mal provecho te haga lo que comes, tal comida me as dado! Por mi alma, revessar quiero quanto tengo en el cuerpo de asco de oýrte llamar a aquélla gentil. ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú, Jesú y que astío y enojo es ver tu propia vergüença! ¿A quién gentil? (...) ¿Gentil, gentil es Melibea? (...) si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Ponedlos a un palo, también dirés que es gentil. Por mi vida que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (C 226)

Es de notar, siguiendo a Bajtín, que aunque Pleberio y Elicia recriminan con furia y dolor el uno al Amor y la otra a Sempronio y a Melibea, estos «dos enunciados confrontados establecen relaciones específicas de sentido», esto es, «relaciones dialógicas» en lo relativo a la forma, el contenido y el significado de las enunciaciones (cf. Bajtín 1998, pp. 43-78). A nivel de «la forma de la enunciación» o «elección de palabras» (Bajtín 1998, pp. 52, 61), Pleberio usa, por ejemplo, la «antítesis» para acusar al Amor por su crueldad destructora, mientras que Elicia usa un lenguaje popular (caracterizado por la imprecación y la reiteración) para increpar a Sempronio y burlarse de Melibea. En el plano del contenido o «argumento de la conversación / tema de la enunciación», Pleberio refiere el influjo nefasto que tuvo el amor tanto en los personajes nobles como en en sus criados, mientras que Elicia expresa verbalmente sus celos, despotricando contra Sempronio y Melibea. En la esfera del significado o «valoración» del enun-

ciado («la actitud de los hablantes frente a lo que ocurre»), se constata que la actitud de Pleberio es de dolor y lamento (*planto*), mientras que la de Elicia es una actitud de celos, ira y desprecio.

En suma, al relacionar las diatribas de Pleberio y Elicia con las circunstancias pragmático-literarias de la «enunciación narrativa» enumeradas por Bajtín («tiempo», «espacio», «tema» y «actitud» de los interlocutores), se revela que el enunciado de Pleberio se sitúa dentro del marco de la cultura literaria oficial de la Edad Media europea, dado que además de la «antítesis», se usa la «alegoría. En contraste, el enunciado de Elicia se sitúa dentro del marco de la cultura popular del carnaval de la Edad Media, dado que se usa la mención, imprecación y parodia del cuerpo y de las necesidades fisiológicas corporales, lo cual se ajusta al concepto bajtiniano de «realismo grotesco». ¹⁷ Se puede precisar, siguiendo a Bajtín, que los enunciados de Pleberio y Elicia se conforman al tipo de «estilización» literaria y hasta paródica de diversas lenguas («plurilingüismo») que hacen los autores, en este caso el autor Rojas, para confrontar o establecer una «relación dialógica» entre «los géneros elevados» del lenguaje culto (Pleberio) y «el habla corriente» (Elicia); entre el discurso oficial de una época (el registro literario medieval del lenguaje del autor y del personaje Pleberio) y el discurso popular de Elicia (el registro del idiolecto social o de las jergas medievales); y, en especial, entre el «lenguaje propio del autor» y el «lenguaje ajeno» articulado en las «voces sociales» y populares de la época, novelizadas por los narradores y personajes.

Los rasgos de «estilización» literaria que acabo de comentar, revelan la presencia central y el funcionamiento narrativo en *La Celestina* de la técnica novelística del «skaz», la cual Bajtín define como: «una orientación hacia la forma oral de la narración, orientación hacia el lenguaje oral y las cualidades lingüísticas correspondientes» (Volek, 1995, p. 279).

Junto al «skaz», se dan en *La Celestina*, a nivel textual y extratextual, otro tipo de «relaciones dialógicas», un poco distinto, pero complementario a los estudiados anteriormente. Se trata del «diálogo» o «conversación» entre diversos puntos de vista; entre diversos «horizontes ideológicos», que en la novela humorística, según Bajtín, «se introducen de forma impersonal de parte del autor» o que el autor intercala y disimula en el lenguaje ajeno y propio (1989, p. 9). ¹⁸ La réplica del diálogo entre Sempino y Celestina, ilustra dicho aspecto:

Sempronio. (...) Cada día vemos novedades y las oýmos y las passamos y dexamos atrás. Diminúyelas el tiempo; házelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dixiessen: la tierra tembló, (...) elado está el río, el ciego vee ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse ay mañana, la puente es llevada, aquel es ya obispo,

a Pedro robaron, Ynés se ahorcó, Cristóval fue borracho. ¿Qué me dirás, sino que tres días passados o a la segunda vista no hay quien dello se maraville? Todo es assi, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. (C 140-141)

En este parlamento, el «narrador-personaje», Sempronio («¿la voz del autor?») pone en juego, en «diálogo» o en «conversación» cultural tres tipos de enunciados o «voces sociales», cada cual con su «horizonte ideológico» específico: 1) las reflexiones de Sempronio –que enmarcan el enunciado– son acerca del paso del tiempo y su efecto en la vida social diaria de los personajes y revelan una ideología acorde con el neo-escepticismo humanista vigente en el Renacimiento; 2) los «lenguajes usuales» de los personajes populares (Bajtín, 1989, p. 9): «la tierra tembló», «elado está el río» ... «Ynés se ahorcó», «Cristóval fue borracho.»; 3) y, situado dentro de este lenguaje de «la charlatanería mundana», –y ya codificado por ella–, está el discurso político-religioso oficial, que refiere hechos registrados por la historia de España: «ganada es Granada, el rey entra hoy, el turco es vencido».

Estos lenguajes populares de «los chismosos, de la charlatanería mundana, de los lacayos», que el autor Rojas «disimula en el lenguaje ajeno» de Sempronio, revelan una ideología inmediateista y sensacionalista, y sus agentes narrativos, en *La Celestina*, son «los falsarios», a quienes se refiere el noble Calisto y el lacayo Sosia (C 260, 311); «el vulgo parlero», a quien critica el criado Sempronio (C 228); y «la vulgar opinión», que la prostituta Areúsa desprecia (C 228), cuando sentencia que: «cualquier cosa que el vulgo piensa es vanidad, lo que habla falsedad» (C 228).

Desde la perspectiva histórico-cultural, la situación discursiva planteada en el anterior parlamento (enunciado) de Sempronio, revela, en términos de Bajtín, la especificidad de un espacio (España, Granada); de un tiempo (fines del siglo XV); de un tema (las reflexiones de Sempronio sobre el paso del tiempo y los eventos mundanos y su efecto en la gente); y de una valoración (la actitud de olvido instantáneo de los hablantes frente a los acontecimientos sociales e históricos) (Bajtín 1998, p. 59). Asimismo, resulta evidente, en el enunciado de Sempronio, que «el discurso cotidiano familiar y el lenguaje de la ciencia [en este caso, de la historia] (...) pueden conversar entre sí [y] [s]u ‘conversación’ puede ser registrada únicamente mediante un enfoque translingüístico, sólo cuando se los vea como ‘visiones del mundo’ (o como un cierto sentimiento del mundo realizado a través de la lengua o más bien a través del discurso) ‘puntos de vista’, ‘voces sociales’, etcétera» (Bajtín, 1997, p. 311). Se verifica así el funcionamiento de las relaciones dialógicas, que, asocian (por virtud de oposición o similitud) diversos lenguajes, voces, valoraciones, y puntos de vista de los personajes sobre contextos literarios y extraliterarios plantea-

dos en el texto por la voz del autor, en forma de diálogo dramático y diálogo novelesco, en los que predominan una función narrativa y una estructura novelesca dialógica.

3.1. *Dialogía y soliloquio en La Celestina: estilización paródica y voz narradora.*

Al estudiar la interacción entre personajes y episodios que se da en *La Celestina*, se revela, como ya lo han indicado los críticos, la estructura paralelística y paródica de la obra (cf. Severin, 1995, p. 41). Si para la comprensión competente de la obra, es de suma importancia notar su «dualidad estructural», no es menos importante destacar la relevancia de su «estructura triangular», en la acción y narración de los personajes. Me refiero a la actuación del personaje como medianero o «tercero» entre las parejas: la mediación de Celestina entre Calisto y Melibea, entre Sempronio y Elicia, entre Pármeno y Areúsa, y, aún, las mediaciones menores, pero significantes, que abren y cierran la obra; la mediación de Sempronio entre Calisto y Celestina y la de Elicia entre Areúsa y Sosia.

En su *Teoría y estética de la novela*, Bajtín examina la «posición de tercero» ejercida por personajes centrales y secundarios en la novela europea y concluye que: «El criado es siempre un tercero en la vida particular de los amos. El criado es el testigo por excelencia de la vida privada. (...) [Testigo de] todo lo que sólo puede ser observado y escuchado a escondidas» (Bajtín, 1989, pp. 277, 278). En efecto, la «posición» del criado «que oye y habla a escondidas» es un elemento técnico-estructural muy usado en el drama (teatro) europeo, en general, y en *La Celestina*, en particular, aparece recurrentemente en episodios centrales de la obra (cf. primer auto, p. 116; décimo segundo auto, pp. 259, 262; décimo cuarto auto, pp. 285-286; y, en el décimo sexto auto, p. 313). Para ilustrar esta técnica teatral, mediante la cual se muestra la «posición de terceros» de los criados, «que les permite hablar y oír a escondidas» (Bajtín, 1989, pp. 277-278), baste aquí sólo citar el «diálogo dramático» entre Calisto y Melibea y Sosia y Tristán:

Calisto. (...) Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco mereçer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.

Melibea. Apártate allá, Lucrecia.

Calisto. ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

Melibea. Yo no los quiero de mi yerro. Si te pensara que tan desmesuradamente te havías de haver conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación.

Sosia. Tristán, bien oyes lo que passa; ¡en qué términos anda el negocio!

Tristán. Oygo tanto que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nasció; y por mi vida, que aunque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

Sosia. Para con tal joya quienquiera se ternía manos, pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta; dos moços entraron en la salsa destes amores. (C 285-286)

El delicado tema medieval de la cohabitación prematrimonial entre nobles y la consiguiente pérdida de la honra, al conocerse el hecho, se maneja, en este diálogo y en todo el décimo cuarto auto, con una habilidad técnico-dramática magistral: se escenifica tanto a los protagonistas en el acto sexual como a los criados (y a los lectores) en el acto de «escuchar a escondidas» la verbalización paródica, por un lado, de los respetuosos avances sexuales de Calisto y la muy culta rendición de Melibea y, por otro, las verbalizaciones soeces de los criados, las cuales, al comparar (nivelar) el acto de comer con el acto sexual y con la muerte, se inscriben de lleno en el marco de la cultura medieval del carnaval (ver Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1995), en especial, la introducción y el capítulo I).

La verbalización de las funciones corporales forma parte del proceso de «estilización paródica» a que es sometido el lenguaje de los personajes por parte del autor Rojas con el objeto de provocar la risa o la burla en el lector por el efecto de contraste. El recurso de la «estilización paródica» aparece en *La Celestina* (en más de 30 ocasiones) y se logra, ya sea a través de la presentación de los lenguajes de los personajes fuera de su contexto, social o situacional, o por el uso de los «apartes» dramáticos o por la transgresión humorística de la clásica figura retórica del *decorum* (ver nota 9).¹⁹ La «estilización paródica», presente en el diálogo anterior entre personajes nobles y criados se revela en la mezcla y confrontación del «lenguaje oficial» (i.e., el registro literario cortés) de tono elevado y sublime usado por Calisto, en una situación «privada», con el lenguaje popular y hasta vulgar usado por los criados en la calle en una situación «pública». Esta mezcla de registros lingüísticos, por efecto del contraste, produce, a nivel del argumento, la degradación de los personajes y, a nivel del lenguaje, la dialogía discursiva. Por lo tanto, desde una perspectiva bajtiniana, en *La Celestina*, el autor no introduce el lenguaje culto de los nobles y del habla popular de los criados, como enunciados separados, sino que se vale de contrastes semánticos y sociolingüísticos para presentar estos lenguajes en conexión o en conversación, en forma de diversos tipos de «estilizaciones paródicas».

Pero *La Celestina* no consta sólo de «diálogos dramáticos» y «diálogos narrativizados», como los estudiados hasta ahora, sino que también consta de «monólogos dialogados». La forma literaria, *per se*, del «diálogo en

forma de monólogo» es el «soliloquio». Pasemos entonces a ilustrar cómo toma «forma dialógica» el discurso interno («los soliloquios») de Celestina, cuando ésta se enfrenta con la decisión de entrar o no a la casa de la noble Melibea, encubriendo su misión de medianera (alcahueta) en su oficio de «labrandería» para así poder inducir a Melibea a la lujuria:

Quarto auto [*Celestina, de ida a la casa de Melibea*]

Celestina. Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino, porque aquellas cosas que bien son pensadas, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crían desvariados effectos. (...) ¡Ay, cuytada de mí, en qué lazo me he metido! que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero. ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso, ni la perçeverancia careçe de peligro? ¿Pues yré, o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! (...) Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Que todas éstas eran mis fuerças, a saber y esfuerço, ardid y ofrescimiento, astucia y solitud? Y su amo Calisto, ¿qué dirá? ¿qué hará, qué pensará? (...) diráme en mi cara denuestos ravisos; proporná mil inconvenientes que mi deliberación presta le puso, diziendo: tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis passiones con tus promesas? Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí, lengua; para todos obra, para mi palabras; para todos remedio; para mi pena (...) ¡Pues triste yo, mal acá, mal acullá, pena en ambas partes! (...) Más quiero offender a Pleberio que enojar a Calisto. Yr quiero, que mayor es la vergüença de quedar por covarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí. Pues jamás al esfuerço desayuda la fortuna. Ya veo su puerta; en mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! no desmayes (...) Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia en la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria. (C 149-150)

Quinto auto [*Celestina, de regreso de la casa de Melibea*]

Celestina. ¡O rigurosos trances, o cuerda osadía, o gran sufrimiento! Y qué tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición. ¡O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que yo te pedí! En cargo te soy; assi amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. O vieja Celestina, ¿vas alegre? Sábetes que la meytad está hecha quando tienen buen principio las cosas. (C 171)

En primer lugar, se debe señalar conforme a Bajtín, que este tipo de soliloquio constituye un «monólogo dialogizado», ya que se «refractan» o duplican las imágenes y las voces internas del personaje central, quien aparece aquí en su doble función de «personaje-narrador» y de «dramatis persona», a punto de tomar una decisión «peligrosa».²⁰ En estos dos soliloquios de Celestina se observa un proceso psicolingüístico y pragma-

lingüístico de fragmentación de voces, similar al experimentado por las personas reales ante el dilema de tomar una decisión (Bajtín, 1998, p. 50). La indecisión de la protagonista se evidencia en la fragmentación de su discurso en voces internas o enunciados contrapuestos, manifestados en forma de vacilaciones, preguntas, respuestas, afirmaciones, negaciones, exclamaciones, recuerdos, recapitulaciones, comparaciones y autorrepresentaciones (ver nota 11). La forma dialógica o contraposición de estas voces internas se marca, ortográficamente, por el uso de signos de admiración e interrogación y de paralelismos sintácticos y se expresa, estilísticamente, por el uso de comparaciones y por la matización constante del estilo verbal escrito, empleado por la narradora-protagonista, quien en su soliloquio sigue la variación de sus estados de ánimo. Es pertinente señalar que la relación dialógica descrita por Bajtín de «disimular» el lenguaje del autor en el lenguaje ajeno de los personajes, se manifiesta en los dos soliloquios en la intercalación de la voz propia de Celestina con la voz «ajena» de Calisto, lo cual le permite a la narradora-protagonista autorrepresentarse en su narración, por medio de figuras retóricas clásicas, como lo son los epítetos, que en este caso son peyorativos.

En segundo lugar, hay que destacar en los citados soliloquios, que el personaje central aparece representado en su papel de narrador. Los soliloquios de Celestina no sólo se caracterizan por manifestar las funciones narrativas, ya comentadas en relación al diálogo, sino también por la presencia de un narrador, que ha sustituido al autor en la narración y puede presentar los puntos de vista de otro personaje, como sucede en la caracterización («puta vieja» y «alcahueta falsa») que Calisto hace de Celestina y que ésta narrativiza en forma de autorrepresentación. La caracterización de un personaje como narrador que articula un punto de vista propio o ajeno, es, según Bajtín, un recurso estructural fundamental en la narración novelesca (Volek, 1995, p. 279). Dado que este recurso ocurre con alta frecuencia en *La Celestina*, resulta más acertado, en mi opinión, considerar a los personajes centrales de esta obra como narradores y no como simples actantes articuladores de la voz monológica del autor, lo cual, según Bajtín, se da en la épica y en el teatro clásicos (Bajtín, 1989, pp. 411-448).

En tercer lugar, en referencia al «tema» o contenido de estos dos soliloquios, hay que señalar que el contenido de estas voces, constituye un claro reflejo de rasgos íntimos de la personalidad de la «alcahueta» quien, como personaje ficcional, siempre ha existido en diversas culturas literarias. Asimismo, a nivel del tema del segundo soliloquio, se aprecia que Celestina se vanagloria de su práctica de la magia negra que le permite obtener el poder diabólico de seducción verbal. Este poder diabólico de elocuencia lo usa eficazmente Celestina para convencer y mantener a Melibea a la

espera de noticias de Calisto. De hecho, Celestina muestra plena conciencia de su poder de elocuencia, al admitir ante Calisto que: «el processo de mi habla» ha vencido las «las zahareñas razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traygo convertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego» (C 179). La transparencia de estos juicios, revela la personalidad dominadora de Celestina; su talento en la elocuencia que le permite inducir a los otros personajes a la lujuria; su capacidad de manipular a los demás a su antojo, lo cual le confiere dominio absoluto del destino de los otros y, en suma, su papel estructural central (dramático y narrativo) de conciencia supervisora de toda la obra.²¹

Por consiguiente, si se reconoce, siguiendo a Bajtín, que la existencia y actuación novelesca de personajes independientes con volición y voz propia, diferentes a la voz y conciencia autorial, revelan la «dialogía» de una obra, se puede concluir, preliminarmente, que *La Celestina* es una obra de forma dialógica, *per se*, puesto que su protagonista, aunque es un ser de papel, encarna contradicciones psicológicas y variedad de voces internas, propias y ajenas, semejantes a las expresadas por un ser humano complejo y con voluntad propia.

4. Dialogía cultural: origen y desarrollo («reacentuación») del personaje Celestina

Como sucede con los personajes prototípicos de la novela europea (cf. Bajtín, 1997, p. 349), la Celestina, en tanto imagen literaria, también establece «un diálogo» o conversación cultural (i.e., «relaciones dialógicas» culturales) con otros personajes celestinescos anteriores provenientes de diversas épocas y culturas. El largo proceso de maduración del personaje celestinesco, en tanto imagen milenaria que, según F. Márquez Villanueva (1987, p. 441), alcanza su «perfección» en la obra de Rojas, se puede trazar, siguiendo a Bajtín, mediante la localización en *La Celestina* de: «esa variedad social plurilingüe de sus nombres, definiciones y valoraciones» (Bajtín, 1989, p. 96). En la determinación de los «nombres, valoraciones y definiciones» dados a Celestina en la obra de Rojas, se debe recordar tanto la forma dialógica empleada por la protagonista en sus soliloquios, en su autorrepresentación y autodenominación (C 149) como la forma dialógica, empleada por Melibea para llamar a Celestina (C 182). Tales epítetos dan cuenta de los oficios desempeñados por el personaje Celestina, quien, según Pármeno: «tenía seys officios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (C 110).

La imagen protéica de Celestina, en tanto personaje literario en el que se amalgaman variados rasgos psicológicos y diversos oficios y funciones culturales, ha aparecido en la literatura desde su génesis.²² En efecto, por

virtud del proceso de refundición de motivos y temas orientales elaborado por las literaturas greco-romanas de la Antigüedad, el personaje celestinesco ha reaparecido en la literatura latina clásica, por ejemplo, en *La Metamorfosis* o *El asno de oro* de Lucio Apuleyo (125-180) y en la literatura medieval española tanto en el *Libro de buen amor* (1330-1343) del Arcipreste de Hita, Juan Ruiz (1283?-1350), como en el *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano* (1438) del Arcipreste de Talavera (1398-1466).

En el *Libro de buen amor*, el Arcipreste muestra a la vejezuela a) como «tercera», «mensajera» o «trotaconventos (441ad, «trotera», «corredor»: 443c, 615d, 645d, 926c, 1328d, 1571b, 13d, 1513a, 1068b);²³ b) como alcahueta (938ab); c) como hechicera (941a-d); d) como pícaro (criada de varios amos) y seductora elocuente (938a-d); y e) como «perfumera, maestra de hazer afeites y hacer virgos» (C 110 y 938a-c).

En el *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano* también aparece la vejezuela en sus funciones de alcahueta, abortadora, partera, envenenadora y bruja, pero aún, como figura plana, que carece de lo que llamaríamos hoy una profunda caracterización «psicológica» del personaje. En estos dos textos se aprecia la «evolución» en la formación «profesional» de la celestina, pero no se capta su profundidad «psicológica», pues, ni en el *Libro de buen amor*, ni en el *Corbacho* aparece la trotaconventos bien desarrollada literariamente, como es el caso de la Celestina de Rojas. El autor de *La Celestina* revela a dos niveles su excelente aptitud literaria en la caracterización de su personaje: por un lado, logra caracterizar convincentemente a la vejezuela, en la acción novelesca de verbalizar en sus soliloquios, la fragmentación de su conciencia en diversas voces interiores contrapuestas («plurilingüismo» y «dialogía») y, por otro, compagina en un mismo personaje rasgos psicológicos intrigantemente humanos como lo son una afable humanidad y sabiduría milenaria y satánica (cf. Márquez Villanueva, 1987, p. 441), en contraste con una predisposición casi patológica hacia la avaricia propia y la lujuria ajena.

La imagen del personaje celestinesco se ha transformado y parece haber llegado a su culminación y madurez plena, mediante un proceso de decantamiento, selección, traslape y síntesis (hecho por autores y lectores) de una serie de rasgos psicológicos originarios en la cultura oriental (la vejezuela árabe y judía «mensajera» «labrandería», «perfumera» y «curandera») y occidental (la vejezuela latina «medianera», «envenenadora», «hechicera» y «pícara» y la vejezuela hispana medieval «trotaconventos», «alcahueta» y «corredora»). Este tipo de transformación de imágenes literarias y culturales ha sido estudiado por Bajtín, bajo el concepto de «reacentuación», el cual implica no solo la presentación e interpretación de la imagen literaria que hacen los autores y los lectores de obras litera-

rias en la época de su génesis, sino también la reinterpretación continua que de dicha imagen hacen los lectores en épocas sucesivas.

Bajtín explica que: «En la literatura, las nuevas imágenes se crean con frecuencia mediante la reacentuación de las viejas, mediante el paso de éstas de un registro de acentuación a otro; por ejemplo, del plano cómico al trágico, o viceversa» (1989, pp. 132-134). Dos aspectos presentes en la magistral caracterización de la Celestina de Rojas me inclinan a creer que dicho personaje ha pasado por un proceso de «reacentuación» (transformación autorial y reinterpretación lectorial), semejante al descrito por Bajtín. Primero, el hecho de que en la obra de Rojas se recrean literariamente las principales facetas inherentes a la transformación de Celestina, esto es, la presentación de una imagen cómica que evoca las celestinas anteriores, junto a la presentación de la imagen trágica que prevalece en la Celestina de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.²⁴ Segundo, el hecho paralelo de que en la obra de Rojas se evidencia la transformación de Celestina, quien pasa de ser un personaje secundario a ser protagonista y narradora cabal de los avatares propios y ajenos. El lector puede apreciar esta transformación cuando aparece Celestina como coprotagonista y narradora, desempeñando su función principal de corredora de negocios del alma y del cuerpo (C 141). Y, de modo semejante al descrito por Bajtín (cf. 1989, p. 235), Celestina se convierte en un alto funcionario estatal que controla y domina los destinos de los ciudadanos de la ciudad encantada de Rojas (C 235).²⁵ Es, pues, sólo al considerar el status de «alto funcionario» del personaje Celestina, cuando se comprenden plenamente las explicaciones de Bajtín referentes al paso de personaje secundario a personaje central, mediante el proceso de «reacentuación».

Estos hechos literarios corroboran mi sugerencia final: la imagen de la celestina, en su génesis, *un personaje secundario cómico y abstracto* en las antiguas culturas literarias orientales y occidentales, pasa a ser, en la obra de Rojas, *un personaje-narrador central, concreto* y con volición propia, quien, por ser incapaz de controlar la avaricia propia y la lujuria ajena, comparte el mismo fin trágico con los principales personajes de la obra. La imagen de la celestina, por tanto, ha pasado de ser un personaje psicológicamente plano o figura cómica (i.e., una caricatura) en las culturas musulmana, judía y latina, a convertirse en un personaje complejo, trágico-cómico (i.e., *dramatis persona* de cuño novelesco) en la cultura medieval hispana, alcanzando su expresión máxima como protagonista y narrador en *La Celestina* de Rojas.

5. Conclusión

La conclusión fundamental que se desprende de la aplicación de las teorías de Bajtín a la lectura de *La Celestina* es que existe evidencia textual en la

obra que apunta a la existencia tanto de distintas «relaciones dialógicas» como de diversos tipos de «funciones narrativas», las cuales legitiman la interpretación del texto como una obra dialógica de confección novelesca. En primer lugar, la aplicación de los conceptos de Bajtín (i.e., «dialogía», «cronotopo», «plurilingüismo» o «polifonía», «skaz» y «reacentuación») a los microtextos representativos de *La Celestina* (i.e., escena inicial, diálogos y monólogos de personajes centrales y secundarios) permitió la localización pragmalingüística de las circunstancias de enunciación-interlocución de los diálogos literarios. En segundo lugar, se constata que estas categorías bajtinianas de análisis hicieron posible tanto la valiosa distinción entre «diálogos reales» y «diálogos dramáticos» y entre éstos y los «diálogos narrativizados» y «monólogos dialogados» como la localización de «dialogías» lingüísticas, literarias y culturales en el texto de Rojas.

Al integrar analíticamente estos microtextos representativos al estudio lingüístico, literario y cultural interrelacionado de *La Celestina*, se pudo demostrar que en el texto de Rojas se revela la presencia de diversas clases de «dialogía» por las siguientes razones a) se da en el texto una relación de sentido entre las diversas voces («plurilingüismo») de los personajes y la voz del autor; b) se trasciende los puntos de vista individuales del autor, al presentarse con más frecuencia los puntos de vista («voces sociales») de los personajes, los cuales por virtud de su protagonismo narrativo se convierten en personajes-narradores (i.e., Celestina, Calisto, Melibea, Pleberio). Celestina, por la complejidad psicológica, dramática y narrativa que tiene su papel «de tercera», se convierte en el personaje-narrador central de la obra; c) la voz de la protagonista-narradora Celestina tiene una función predominantemente narrativa porque en sus parlamentos y soliloquios hace avanzar la acción, empleando recursos técnicos asociados con la génesis y evolución de la novela europea como lo son: la «secuencia» / «frecuencia», los «cronotopos», el «skaz» y la «reacentuación».

Con base a estas conclusiones preliminares, planteo las siguientes preguntas: ¿podría el estudio de la función dialógica y narrativa de la obra explicar la falta de una estructura fija?, ¿el énfasis que dan los personajes y narradores al relato de la dimensión pública de la avaricia y la lujuria, definiría la supuesta particularidad hispana de la obra?, ¿podría el estudio del paso del personaje celestinesco del plano cómico al plano trágico contribuir al replanteamiento del problema genérico de la obra?, ¿podría el análisis de Bajtín (1989, pp. 263-282; 1995, pp. 73-81) sobre *El asno de Oro* de Apuleyo y su parodia en las culturas medievales europeas servir como base teórica para explorar la hipótesis de que el alto uso en *La Celestina* de apelativos cómicos referentes a la figura del asno (C 101, 115, 6, 144, 206, 22, 270, 309, 3) responde a «estilizaciones paródicas» y «cronotopos» que tienen como antecedentes directos el texto de Apuleyo?, ¿la

«estilización paródica» de voces populares originarias en distintas culturas literarias, separadas en el tiempo y en el espacio, harían posible el surgimiento de un estilo múltiple en registros? En tal caso, podría argüirse que dicha multiplicidad, haría imposible la elaboración completa de una tipología lingüística y literaria de dichos registros. La búsqueda de respuestas a estos interrogantes podría expandir la exégesis bajtiniana de la obra de Rojas para estudiar estos y otros aspectos dentro del marco de la cultura popular. Es decir, explorar en *La Celestina* el intrigante conflicto bajtiniano entre la oralidad y la escritura; entre la génesis del folclore –que, al igual que la palabra, es universal, polivalente y dinámico– y la génesis de la novela hispánica.

Nelson González-Ortega
Universidad de Oslo

Notas

1. Consúltese, por ejemplo, la sección «Bibliografía» en la edición de *La Celestina* de D. Severin (Cátedra, 1995, pp. 49-64). En adelante, cito por esta edición, dando entre paréntesis la abreviatura C, seguida de la página citada. Consúltese también las fuentes bibliográficas del MLA y los Documentos bibliográficos que Joseph Thomas Snow ha publicado en *Celestinesca: Boletín Informativo Internacional*, East Lansing, especialmente, los números de 1990 (mayo y noviembre, 14; 14:1; 2, 85-94; 105-0) y de 1995 (19:1-2, 4-43). Y del mismo autor (ed.): Fernando de Rojas and *Celestina*. Approaching the Fifth Centenary. Madison, WI : Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1993, XX.
2. Al igual que M. Menéndez Pelayo (1943), A.D. Deyermond considera *La Celestina* como una «novela dialogada» (*Historia de la literatura española. La Edad Media*. Vol 1. Ariel, Barcelona., 1991, pp. 308, 311). Sobre la cuestión del género de *La Celestina* ver el estudio de Charles F. Fraker y Erna Bernd Kelley, *Celestina : Genre and Rhetoric. Romance Philology*. Vol 49, no. 1995, en donde puede encontrarse bibliografía adicional.
3. El lector informado sobre las teorías de Bajtín, advertirá que Bajtín plantea y demuestra sus teorías principalmente en base del análisis de la novela, y *La Celestina*, no es genéricamente ni novela ni teatro, sino más bien es un texto híbrido que comparte características del discurso novelístico y del discurso dramático. Por tal razón se podría argüir que las teorías de Bajtín resultarían inadecuadas para el análisis de *La Celestina*. No obstante, en mi propuesta de análisis, confronto este aparente problema metodológico apoyándome precisamente en argumentos bajtinianos como los siguientes: a) cuando Bajtín aplica sus conceptos de «monología / dialogía» en relación al teatro europeo, separa entre el teatro clásico y el teatro cómico; b) Bajtín encuentra que las obras de teatro clásico, *strictu sensu*, son obras monológicas porque en ellas sólo se oye la voz omnisciente y ubicua del autor, disgregada en réplicas funcionales de personajes-interlocutores; réplicas que sólo buscan probar la tesis dramática propuesta por el autor (Bajtín, 1989, pp. 411-448); c) Bajtín no considera ni toda obra de teatro monológica ni todo dramaturgo univocal, por el contrario, concede que tanto el novelista como el dramaturgo son

bivocales, ya que poseen una segunda voz y el don del habla indirecta (Bajtín, 1997, p. 301); d) aunque Bajtín halla dialogía en las obras del teatro cómico, no estudia la «dialogía» en dramas genéricamente híbridos como los de Unamuno y Valle Inclán, en los que, según I. M. Zavala y J. Huerta Calvo, se opera un tipo de «novelización del drama» (J. Romera Castillo et. al., *Bajtín y la literatura*. Visor, Madrid, 1995, pp. 88-93). Y, aunque no lo mencionan los críticos citados, en *La Celestina*, como se estudiará aquí, se da también un tipo de «novelización» o narrativización del drama.

4. Las definiciones de «enunciado» en lingüística y en teoría literaria no siempre son equivalentes. Bajtín distingue entre enunciado como una «*unidad de lengua*» y enunciado como una «*unidad del discurso*» (Bajtín, 1997, pp. 264, 275). Bajtín concluye que «enunciado» es: «la *unidad real* de la comunicación discursiva» (Bajtín, 1997, pp. 260, 281).
5. El *decorum* verbal y social y otras reglas culturales prevalecientes en la Edad Media española, es estudiado por: A.D. Deyermond en op. Cit.: 1991, pp. 308-310 y F. Carmona, «La aventura y el amor» en *Narrativa románica a finales de la Edad Media. Historia y tradición*, Departamentos de literaturas románicas, Universidad de Murcia, 1982, pp. 97-182.
6. El vocablo «torpe», además de «lento», «pesado», «rudo», «tardo en comprender», significa: «deshonesto», «ignominioso», «impúdico», «lascivo» y «obsceno» (*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, ed. 1737. Vol. 4, Madrid, Gredos. 4 vols., 1969 p. 305). «Torpe» significa también: «sucio y de malas costumbres» S. Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. 1611. S.A Horta, I.E., Barcelona. 1943, p. 969. Las nobles Melibea (C 87) y Alisa (C 306) emplean la palabra «torpe» en el sentido de «lascivo». El vocablo «torpe» también aparece en *La Celestina* con el significado de «lento» y «rudo» (C 94, 175).
7. La «teoría general» de los «actos del habla» propuesta por J. L. Austin en *How to Do Things with Words* (1962), se basa en tres tipos de actos lingüísticos (*speech acts*): actos locucionarios (*locutionary*), ilocucionarios (*illocutionary*) y perlocucionarios (*perlocutionary*) (1962, pp. 101-102). La teoría de Austin, que yo sepa, fue aplicada, por primera vez, al análisis literario por R. Ohmann (1971), en *Speech Acts and the Definition of Literature, Philosophy and Rhetoric* 4.
8. El paso, en la literatura medieval, de la representación del ideal literario del «amor cortés» (*purus*) a su representación paródica en forma de «amor cortesano» (*mixtus*), ya ha sido explicada por F. Carmona en op. cit.: 1982, pp. 146, 157.
9. El humor y la parodia, en forma de burla verbal y farsa sacra se evidencian a lo largo de *La Celestina*, en el uso de «aportes» dramáticos y de vocablos referentes a la «burla» y al léxico católico. (Véase: *humor*: C 96, 116, 119, 160, 167, 220, 223, 230; *parodia*: C 103, 113, 157, 0, 4, 158, 190, 197, 203, 254, 259, 261, 269, 271, 272, 327).
10. Por «oralidad» entiendo aquí la representación y retención en el texto literario escrito de modos de interlocución oral: en especial, los lenguajes del habla

popular. Por «auralidad» entiendo, sobre todo, el placer de escuchar la conversación del otro o escuchar las referencias a lecturas previas, que en voz alta y con intención didáctica (i. e., uso de *exiempla*) hacen los hablantes-personajes en el texto. La gran importancia que tiene la «oralidad-auralidad» se evidencia en *La Celestina* por la alta frecuencia de vocablos referentes a la dramatización de los actos de hablar (más de 60) y de escuchar (más de 70). Referencias a lecturas previas aparecen en boca de Sempronio, Calisto, Melibea y Pleberio, que son los únicos personajes representados como lectores en *La Celestina* (C 96, 304, 334). Los otros personajes Celestina y Pármeno, se refieren *no* a lecturas directas, sino a las enseñanzas de textos antiguos (La Biblia, Petrarca, Ovidio, etc.) popularizados por la tradición.

11. La pragmalingüística estudia las correlaciones entre la forma lingüística de las interacciones verbales y escritas y sus interpretaciones pragmáticas (Haverkate, 1994, p. 46). El análisis cuantitativo y empírico de las interacciones verbales –de Celestina, Calisto, Sempronio, Pármeno y Melibea– representadas literariamente en *La Celestina*, ha sido realizado por H. Haverkate (1994; 1997), quien demuestra que Calisto, es después de Celestina, el que más intervenciones verbales tiene en los diálogos y es el que usa el mayor número de preguntas retóricas de diverso tipo (1994, p. 45). El crítico precisa las cifras así: «Conversational moves» de Celestina: 281 y de Calisto 232. «Rhetorical questions» de Celestina: 49 y de Calisto 30» (1997, p. 241).
12. Usaré este tipo de abreviatura para indicar el parlamento = P, el nombre del personaje = Ca, y su primera = 1, segunda = 2 ó tercera = 3 intervención. Así (P-Ca 2) indica, cuando Calisto, en el fragmento citado, «habla» por segunda vez.
13. Ver: M. Riquer, Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*, *Revista de Filología Española* XLI, 1957, pp. 373-395; J. E. Sorensen, La escena inicial de *La Celestina*: la iglesia de Martín de Riquer vs tradición literaria, *Tropos*, VI, 1, 1977, pp. 47-55; y McGrady Donald, The problematic Beginning of Celestina. *Celestinesca* : Boletín Informativo Internacional, East Lansing, 1994 noviembre, 18:2, pp. 3-30.
14. S. Gilman acuña el término «diálogo vivido» en el estudio de la obra de Rojas en *La Celestina: arte y estructura*. 2a. ed. Taurus, Madrid, 1974. Ver también: C. Morón Arroyo, Sobre el diálogo y sus funciones literarias, *Hispanic Review* XLI, 1973, pp. 275-284.
15. Para R. Jakobson (1973, p. 3), la «relación metonímica» y la «relación sintagmática» son las dos operaciones semánticas fundamentales en la ocurrencia del lenguaje, ya sea en forma de signo o de discurso. El concepto de «Frecuencia» es explicado por Gérard Genette, en el capítulo 3 de *Figures III* (*Figuras III*, 1989, pp. 172-218). En toda toda *La Celestina*, en los diálogos y monólogos de los personajes centrales y secundarios se emplean las técnicas novelísticas de «secuencia», «frecuencia» y «duración» en los parlamentos de Calisto (C 281-282), Melibea (C 245-246, 333-334), Celestina (C 149-150, 171), Pleberio (C 341), Sempronio (C 231), Pármeno (C 134-135), Elicia (C 296-297) y Centurio (C 317-318). Dos micronarraciones son, en mi opinión, esencialmente novelísticas: una, de Calisto (C 281-282) y la otra de Celestina

- (C 234-235). La primera, es un parlamento narrativo autónomo, en el que se incorpora las técnicas de duración y frecuencia. La segunda, es un parlamento de Celestina que, además de incluir las técnicas de duración y frecuencia, relata los eventos pasados, no sólo para informar, sino sobre todo, para distraer al lector, recreando –como sucede comúnmente en las novelas– un pasado que es anterior al presente de la narración de la obra.
16. Para la estructura novelesca «dialógica» (cf. Bajtín, 1997. pp. 307, 310-311).
 17. «El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación* (cf. Bajtín, 1995, pp. 24, 25, 29-30, 31). Imágenes de este tipo de «realismo grotesco» de lo corporal, aparecen con gran frecuencia en *La Celestina*. (Ver: C 155, 228, 235, 333).
 18. (cf. Bajtín, 1989, p. 9).
 19. La función dramática del aparte en *La Celestina* ha sido estudiada por P. S. Finch en *The Uses of the aside in Celestina*, *Celestinesca* VI, 2, 1979, pp. 19-24.
 20. El peligro implicado es el acto ilegal y deshonorante de «sonsacamiento», que consistía en entrar en casa ajena con la intención de mediar e inducir a la fuga y/o a la lujuria a hijas, esposas, criadas y monjas honestas. La regulación penal del acto de «sonsacamiento» y alcahuetería en la Edad Media española, ha sido comentado por R. Serra Ruíz, *Honor, honra e injuria en el derecho medieval español*. Departamento de historia del Derecho, Murcia, 1969, pp. 107, 213, 229, y por H. Dillard. *Daughters of the Reconquest. Women in Castilian Town Society. 1100-1300*. Cambridge UP., 1984, pp. 199-201.
 21. Haverkate (1997, p. 241), desde una perspectiva pragmalingüística, ha comprobado el papel de protagonista y narradora central ejercido por Celestina, constatando que ella no sólo interviene verbalmente con más alta frecuencia en la narración, sino que mediante sus intervenciones conecta las variadas voces y registros de casi todos los otros personajes de la obra.
 22. La vejezuela, como «medianera», alcahueta, sonsacadora, seductora elocuente, aparece en la cultura y oriental, en la cultura judeo-cristiana occidental y en la épica clásica (cf. Márquez Villanueva, 1993, pp. 15-30).
 23. Las citas futuras al *Libro de buen amor*, se refieren a la edición de Gybbon-Moneypenny, (1990). La cifra hace referencia al número de la estrofa (copla) y la letra, al verso indicado.
 24. Ver Márquez Villanueva 1993, p. 43.
 25. Márquez Villanueva corrobora la función literaria de «alto funcionario» que ha alcanzado La Celestina de Rojas (1987, p. 430).

Obras citadas

- Austin, J.L. (1962): *How To Do Things With Words*. Ed. J.O. Urrmsom and M. Sbisá, Oxford UP.
- Bajtín, Mijail (1995): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Funroy. Alianza, Madrid.
- Bajtín, Mijail (1997): *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI Editores, México.

- Bajtín, Mijail y V. N. Voloshínov (1998): *¿Qué es el lenguaje? La construcción de la enunciación. Ensayo sobre Freud*. Ed. Guillermo Blank. Almagesto, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid.
- Genette, Gérard (1989): *Figuras III*. Editorial Lumen, Barcelona.
- Gybbon-Moneypenny, G.B. (1988): Ed. *Libro de buen amor* de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita. Castalia, Madrid.
- Haverkate, Henk (1994): Forma y estilo de la interacción verbal en *La Celestina*: La retoricidad de la pregunta retórica, *Lingüística y estilística de textos*. Eds. Elsa Dehennin y Henk Haverkate. Ga: Rodopi, Amsterdam, Atlanta.
- (1997): Indirectness in Speech Acts from a Diachronic Perspective: Some Evolutionary Aspects of Rhetorical Questions in Spanish, *Language Change and Functional Explanations*. Ed. Jadranka Gvozdanovic. Berlin, New York.
- Jakobson, Roman (1973): Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy, *European Literary Theory and Practice. Phenomenology to Structuralism*. Delta, New York.
- Márquez Villanueva, Francisco (1987): *La Celestina* as Hispano-Semitic Anthropology, *Revue de Littérature Comparée* 4, pp. 425-453.
- (1993): *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Anthropos, Barcelona.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela*. Ed D. Enrique. Vol. III Sánchez Reyes. Aldus S.A. de Artes Gráficas, Santander.
- Ohmann, Richard (1971): Speech acts and the Definition of Literature, *Philosophy and Rhetoric* 4.
- Severin, Dorothy (1995): Ed. *La Celestina* de Fernando de Rojas. Cátedra, Madrid.
- Volek, Emil (1995): *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Fundamentos, Madrid

Resumen

Dado que (1) Fernando de Rojas presenta en *La Celestina* dilemas de *orden ético* (el amor vs la lujuria); *cultural* (el conflicto social y multicultural); *lingüístico* (la contraposición estilística de diversos registros) y *literario* (el problema del género) y que (2) Michael Bajtín integra en sus estudios sobre la novela europea la lengua, la literatura y la cultura, propongo en este artículo *un análisis integral* (lingüístico, literario y cultural) que permita plantear la hipótesis de que en *La Celestina* existe un recurrente paradigma narrativo que asocia este texto con la «novela dialógica», de la manera como la entiende Bajtín. Este anále (personnage et narrateur) plutôt composite et fragmentaire, ce qui ressort entre autres d'un « vocabulaire religieux et théologique systématiquement parsemé le long du livre [et qui] fait contraste par rapport à un langage d'arrière-plan décrivant l'ambiance des boîtes de nuit » (p. 126). D'où la notion d'« îlots textuels » qui relativisent « l'unicité du sujet parl