

Algunos fragmentos del libro:

# “La Celestina” como contienda literaria -castas y casticismos-

Américo Castro

*«El nacimiento  
de la novela  
y drama modernos  
en las  
páginas de  
**La Celestina**  
no fue  
un fenómeno divertido.  
La auténtica novela  
surgió  
de un  
sentimiento trágico  
de la vida».*

**Américo Castro**

*«Todas las cosas  
ser criadas a manera  
de contienda o batalla,  
duze aquel gran sabio  
Eraclio...  
Y como sea cierto  
que toda palabra  
del hombre sciente  
está preñada,  
de ésta  
se puede dezir  
que, de muy hinchada  
y llena quiere rebentar...»*

**Fernando de Rojas**



Américo Castro, discípulo de Giner de los Ríos y Menéndez Pidal, miembro destacado del Centro de Estudios Históricos y embajador de la República en Alemania; es autor fecundo y apasionado, dotado de una originalidad de conceptos y una expresividad literaria de la que es muestra su obra «La realidad histórica de España», que ha provocado fuertes polémicas.

**E**STE libro, que aspira a ser claro en su pequeñez, muestra cómo del caos litigioso pudieron surgir durables maravillas. Por lo pronto, ahí está *La Celestina*.

\* \* \*

*Nada más central y a la vez menos tenido en cuenta que el hecho incontrovertible de haber surgido la vida colectiva llamada española del entrelace de tres castas y de tres casticismos: el cristiano, el judío y el moro. Y no se tiene en cuenta, por haberse hecho de este*

*asunto una cuestión de malentendida honra nacional.*

\* \* \*

*La noción humana de casta y de castizo nunca estuvo presente para los historiadores de los españoles. En las páginas que siguen, el lector (no predispuesto de antemano a llamar a lo blanco negro) notará la diferencia entre un enfoque histórico fundado en supuestos reales, y los basados sobre la extraña idea de ser los españoles figuras abstractas, sólo europeas, portadoras de ideologías*

*desprovistas de realidad y de vida históricamente captables.*

\* \* \*

El final del siglo XV, sobre todo desde 1492, presenta dimensiones máximas y culminantes respecto de toda la historia anterior. Dos soberanos actúan como uno solo, caso inaudito. España, tanto Castilla como Aragón, ensancha el campo de sus atenciones y tareas hacia el reino de Nápoles, el norte de Africa, y muy pronto hacia el occidente



«¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?», pregunta Melíbea. Y Calisto responde: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas».

atlántico. Con Carlos V, en 1519, el imperio se encamina hacia lo descomunal. La Tierra, al ser circunvalada, se hace tema de experiencia vivible, y deja de ser una esfera ideal o incógnita. España y Portugal pasaban en muy breves años de una situación colectiva de escaso relieve, a cimas deslumbrantes de poderío. A más bajo nivel, como un rumor tenue de voces rotas y dispersas, muchos millares de españoles, sin más horizonte afectivo que España, vagan en busca de improvisados hogares por las orillas del Mediterráneo, por el próximo Oriente y por donde pueden en

Europa. Ese atroz desgarrón tendrá inevitables y muy serias consecuencias—de carácter sobre todo económico se creía hasta hace poco. Los españoles de casta hebrea que permanecieron en la Península, también iniciaron una larga vida de inseguridades, tensa de angustias y recelos, e inclinada por necesidad hacia lo inesperado y lo excesivo. El no haber tenido en cuenta ese voluminoso e ineludible fenómeno ha retardado mucho la comprensión de lo acontecido en España entre 1492 y 1600.

\* \* \*

Quienes hoy gustan de ignorar

la existencia del problema hebreoespañol, y pretenden hacer de aquella casta un accidente o un cuerpo extraño sin mucho sentido, no se dan cuenta de que los judíos de origen español continúan llamándose españoles, «sefardim». En ningún otro lugar de Europa su patria ocasional se encarnó en ellos, ni ellos en ella. No hay judíos que se denominen colectivamente «polacos» o «alemanes».

\* \* \*

Si para los propios españoles su pasado es hueso duro de roer, no nos asombremos si en el extranjero se producen reacciones extrañas en quienes se enfrentan de golpe con el hecho ineludible de los tres casticismos españoles. ¿Hasta qué punto es esta civilización europea? Yo creo que sí lo es, y me afirmo cada vez más en la idea de que, pese a la Inquisición y a todo lo restante, muchas obras españolas llegaron a ser altamente ilustres, justamente por la peculiar, problemática y polémica estructura de la vida española. Ante los inadmisibles juicios a que comienza a dar lugar la aceptación de mis modos de ver, *lo real* de estos modos de ver, he de aclarar en cuanto me sea posible lo escrito en mis libros. Digo así, que lo creado por gentes de casta judía en los siglos XV y XVI es tan español como es americano y es inglés lo hecho y escrito por personas de abolengo irlandés y católicas de religión en los Estados Unidos y en Inglaterra.

\* \* \*

Pero no estoy polemizando, sino afirmando simplemente el hecho de haberse dirigido mi interés hacia el positivo y valioso resultado del drama y de la angustia de la vida española. Mi fórmula del «vivir desviviéndose» carga el acento sobre el *vivir*. El interés

por los aspectos islámicos y judaicos de la estructura española de vida se orienta hacia la faz española de lo islámico y lo judaico.

\* \* \*

Tras de la obra de Fernando de Rojas, de Juan del Encina, de gran parte de la literatura y del saber del siglo XVI, vamos percibiendo el desesperado desconcierto que hizo posible tan espléndidos frutos en el área de la cultura.

\* \* \*

El problema judeoespañol (lo repito) me importa sólo en la medida en que permite convivir ideal y vitalmente con unas cuantas figuras excelsas, que se crearon a sí mismas gracias a un conflicto y a una brega sin reposo, que parece hay especial interés en convertir en oquedad histórica. Por fortuna no lo conseguirán, porque la realidad posee más fuerza que cuanto se haga por disfrazarla u ocultarla. Y la realidad es que la presión ejercida sobre los mejor dotados de la casta hispanohebraica, abrió a la cultura española perspectivas nacionales e internacionales antes inexistentes (*La Celestina*, Luis Vives, Pedro Núñez, García de Orta, Francisco de Vitoria, Juan de Valdés, Miguel Servet, el teatro iniciado con Juan del Encina, la novela picaresca, la pastoril, la mística y en relación con los nuevos rumbos iniciados con *La Celestina*, la novela de Miguel de Cervantes). La anterior lista no abarca en toda su extensión los positivos resultados del choque entre las castas, y sirve sobre todo como punto de partida. Porque como en su día habrá de ser dicho, la comedia de Lope de Vega, voz de la casta cristiano-vieja, no habría existido sin el conflicto de que fue expresión el primer teatro de Juan del Encina.

\* \* \*

*La Celestina* fue un caso de literatura caballeresca «a lo alcahuético y a lo rufianesco», un fenómeno literario sin antecedentes, sólo inteligible y convivible para quien se adentra en lo único de su realidad. Esa realidad consiste en cómo fueron vividas, reflejadas y utilizadas, y mental e imaginativamente recreadas, las circunstancias de lugar y tiempo en las cuales la vida interior de Rojas se desesperaba y se iluminaba —y superaba su «caos litigioso». Desde 1492, la literatura amplía el radio de sus dimensiones sociales y enfila enérgicamente su proa hacia el porvenir. La conciencia del «caos litigioso» se hará siempre presente en una u otra forma, no sólo

como un rasgo de época renacentista. *La Celestina* se abre paso en Europa por su problematismo, tan auténtico como inquietante.

\* \* \*

La literatura tremendamente angustiada y personal de la época española ahora observada, fue pórtico y vía para el futuro literario de Europa. Y el «caos litigioso» era el de un conflicto de casticismos, el de cómo se podía existir como persona, de cómo era posible poseer honra, de cuál iba a ser el sentido de los valores vigentes, de las promesas de redención, la de la cristiana y la de la judaica. Quienes no entren en el juego entrechocado de estas circunstancias y en el



## Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina.

Desde el comienzo al final de la obra, llamas implacables aniquilan en modos muy varios los deseos, las aspiraciones y las ilusiones. Mas a diferencia de lo que acontece en las obras ascéticas o morales, el incendio mismo fascina y deslumbra.

área vital de quienes las vivieron y padecieron, esos están condenados a no entender ni a estimar las valías de la historia española; o a algo peor, a continuar engañándose y desorientando a quienes lean sus huidizas y esquivantes razones.

\* \* \*

...Aludí a cómo el autor expresaba la vivencia de estar él presente en su obra... Al nuevo *tono personal* de la literatura a fines del siglo XV; entre el autor y su obra aparece el público, con el cual entabla tácito diálogo quien escribe, porque de su relación con lo que aquél opinara, dependería su honra o su deshonra, su destino humano. Siempre que en esta época un autor exhiba, exprese su vivencia de cómo está él presente en su obra, su preocupación por la manera en que el público la interprete, podemos estar seguros de ser

lo escrito expresión del alma de un converso.

\* \* \*

Acontece esto en *La Celestina* en forma más directa y complicada que en el *Libro de Buen Amor*. Rojas no ocultó el nombre del autor del primer acto porque así a veces se hubiese hecho en la Edad Media. Tras los misterios y hábiles maniobras para «celar e encubrir su nombre», latía el temor de los «detractores» y de «las nocibles lenguas», una situación nada medieval, y característica de un medio y de un momento en que el malsinismo acosaba al cristiano nuevo, o a quien tenía que pasar por serlo.

\* \* \*

Cada frase en esta simulada epístola «a un su amigo» era ambigua, escurridiza y cautelosa. Rojas se asigna en ella el humilde papel de terminador de la obra: «no me culpéis si

en el fin baxo que le pongo, no expresare mi nombre», por recelo de quienes son capaces de «reprehender» y no de «saber inventar». Un siglo más tarde Cervantes se llamaría a sí mismo «raro inventor».

La epístola «a un su amigo» vale como una primera línea de defensa frente a un público cuya presencia se injiere, por vez primera, en la textura de una obra española. El miedo a ese público llevó a Rojas a ser poco veraz una y otra vez, porque aquella obra no se justificaba por «la necesidad que nuestra común patria (1) tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee». ¿Mas era pensable que el enamoramiento y sus riesgos

(1) ¿Qué sentido puede tener «común» después de «nuestra»? ¿Es una ironía en la pluma de quien experimentaba en su propia vida que la patria, la tierra de los padres, no era común y moral pertenencia de todos los nacidos en ella?



Si Lucrecia permanece cerca de su señora, y oye cuanto pasa entre ella y Calisto, es para que se deshaga «de dentera» y lamente ser desdeñada por los criados de Calisto.



Si Celestina contempla el ayuntamiento de Pármeno y Areûsa, es para hacer sentir su señorío sobre ella; y a nosotros, el desnivel entre su energía imperativa y su senilidad sexual.

fueran peculiaridades castellanas a fines del siglo XV?

\* \* \*

No deja de ser sorprendente, que el noble empeño de adoc-trinar castamente a sus compatriotas expusiese a tantos riesgos a Fernando de Rojas, a unos riesgos que procedían de tres sectores: de una opinión ya predisuelta en contra («los que me arguyen..., a mí están cortando reproches..., envidia y murmullos»); del mismo contenido del libro (un «dulce cuento» en el que Rojas ha metido «píldora amarga»). En fin, el autor se precave contra quienes juzguen «mi limpio motivo», porque él mismo se siente «cercado de dudas y antojos». No caben más titubeos y no pedidas excusas.

\* \* \*

Los propósitos de Rojas aparecen tan revueltos y contenciosos como las mismas for-

mas en que discurre la obra estilísticamente. La acción y la reflexión se entrelazan sin proporción ni medida. La vida visible y la íntima se expresan en estilo rápido o lento, didácticamente digresivo, en la voluta de una glosa moral o explicativa. La creación literaria se manifiesta como un desdoble artístico de sí misma.

\* \* \*

No me parece, por consiguiente, que a Rojas le interesara en este caso favorecer la tendencia española a lo llano y antirretórico, sino enfocar desde otro punto de vista el conflicto o litigio entre la demora contemplativa y la acción rauda.

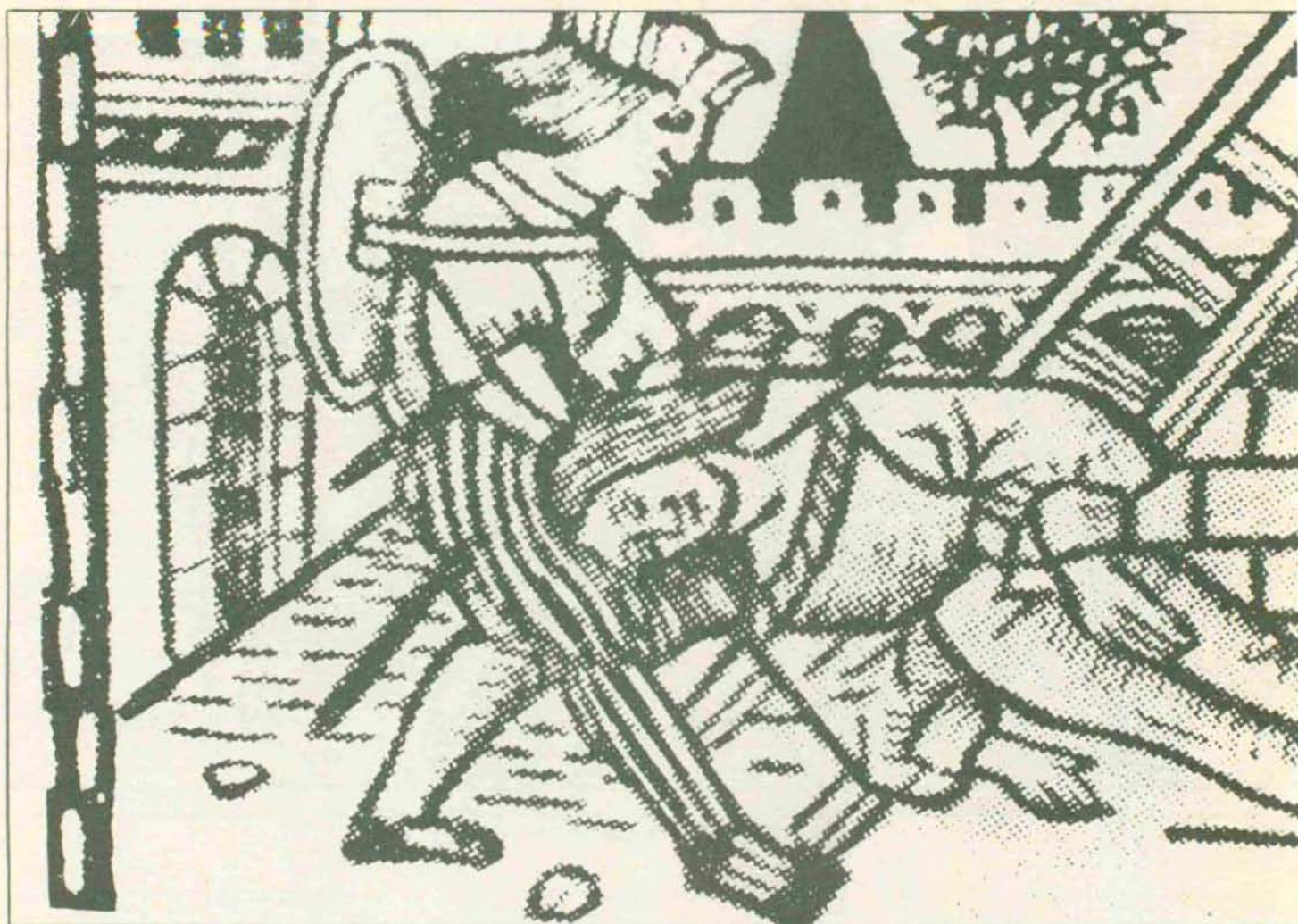
\* \* \*

Esta obra, para tantos lectores admirable, surgió como una ruptura de la tradición literaria de la Europa medieval y de la grecorromana.

\* \* \*

Al observar la «contienda» entablada por el iniciador de la obra —muy intensificada por Fernando de Rojas— descubrimos aspectos no manifestados por el análisis de las fuentes, de los tópicos y de los precedentes tipológicos de *La Celestina*. Su perfil y su estructura son irregulares, su estilo es sinuoso y tensamente dinámico; nada de lo cual es describable ni estimable con criterios sólo bidimensionales y estáticos.

Fernando de Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto. La finalidad de esta «tragicomedia» no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la



perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos. Encontramos negados los signos positivos de lo literariamente admitido, no con miras a destruir por destruir, sino a fin de poner al desnudo la escueta voluntad de existir, de demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe subsistiendo privada de su marco típico, como una negación de su forma previa, como un rebelde que compensa con su desatada violencia la pérdida de lo que había sido serena e indiscutida perfección. Véase (IX)\* qué hace Fernando de Rojas con el romance de *La misa de amor* (llamado también *La dama de Aragón*), cuando la figura de Celestina toma por asalto aquel recinto de be-

\* Los números romanos indican las escenas en la obra original.

lleza, nunca antes profanado por quienes venían morando en él desde hacía siglos.

\* \* \*

No me interesa el psicoanálisis, sino entender y gozar estas páginas admirables integrando su perspectiva inmediata con la esfumada y desvanecida en sus lejanías. No ha de forzarse la intrusión en la obra de las circunstancias autobiográficas ni de lo extraliterario; mas tampoco cabe eludir el hecho de ser la creación artística resultado tanto de acciones como de omisiones. Al ser preguntado el escultor Jean Baptiste Carpeaux por la norma que seguía al labrar sus figuras, su respuesta fue: «poner y quitar». Los motivos para suprimir son, por supuesto, indeterminables, aunque en el caso de Rojas es

imposible prescindir de las circunstancias que concretamente he denominado socialmente «conflictivas», las del conflicto de las castas, que llevaba a las gentes a la hoguera, o a la tortura, o al sambenito, o a la huida a las Indias, o al extranjero, y siempre a la deshonor. El expresarse con insinuaciones y mediante dobles sentidos era inexcusable, y de ello tenemos ejemplos, y cada vez serán estos más numerosos. No es ninguna ligereza, insisto, suponer que Fernando de Rojas, de ascendencia judía por los cuatro costados, tuviera presentes ciertas ideas sobre la vida futura, o sin futuro, las unas y las otras tan antiguas en el judaísmo como sus básicas creencias. Para entender plenamente *La Celestina* hay que tener presente el Antiguo Testamento —la Ley—, tal como



Los cadáveres de verdad son «pulvis et nihil»; los de *La Celestina* —como los de la Divina Comedia, los de Shakespeare y otros— causarían la bancarrota de la más fuerte empresa funeraria: no se dejan sepultar

era entendida y debatida por los creyentes y versados en ella. Por lo mismo yo no sé, si Calisto al decir a Melibea, «soy cierto de tu limpieza de sangre» (XII), piensa en la «limpieza» cristiana o en la judía, o simplemente ironiza.

\* \* \*

Ahora bien, el fondo ideológico, de creencias religiosas, posee aquí significación literaria en la medida en que Rojas lo estructure como contienda, conflictivamente. El que Melibea resultara ser cristiana o judía carecería de interés estructural, funcional, dentro de la obra. Lo que ahora cuenta es que Melibea se enfrenta con Dios, ni más ni menos que como *Celestina* se yergue, sin decirlo, contra el romance de la Bella dama en misa. Dios, los padres, la caballería, la bella poesía, la «Natura» que tan

hermosa hizo a Melibea, todo está ahí, viene de muy alto y de muy atrás, ocupa amplísimas áreas, pero ahora todo ello va a ser tratado como materia reductible, manejable para otros fines, para organizar una descomunal contienda entre los valores y los contravalores, en la cual contienda el hecho mismo de la pugna acaba por dominar sobre la cuestión de cuanto valga esto y cuanto aquello. Los autores de esta enorme «axiomachia» pusieron todo su conato en dotar de dinamicidad y agresividad suficientes —gigantescas en el caso de la figura máxima— a los participantes en aquel torneo en el cual Cielo y Tierra, Natura y Conciencia se harían a la postre mutuamente añicos, un «caos litigioso». Dios, Natura, Amor, todo funcionará como llama consuntiva:

«La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas, que de quien comenzar pueda, apenas me ocurre» (XXI). La erudicción, las citas, sirven como de «cicerone» a los visitantes de estas grandiosas ruinas.

\* \* \*

*La Celestina* no es, insistamos en ello, ni medieval ni renacentista. Su motivación ha de buscarse en la catástrofe que los judíos aún rememoran y equiparan a la destrucción de su Templo por los romanos: la expulsión de 1492. Desde el punto de vista temporal, esta obra es española, y también europea; como español, el judío se sentía europeo y ligado a su tradición literaria (de ahí la presencia de lo medieval, de Petrarca y del humanismo italiano del siglo XV). Desde la



primera a la última página se entabla el litigio entre la «ley vieja» literaria y la «ley nueva», la que se inventó el autor (para mí uno, aunque sean dos). De la que para entendernos, llamamos ahora «ley nueva» está ausente la idea de Redención (la neoplatónica, por ejemplo), porque lo real artísticamente es el denodado litigio entre uno y otro mundo literario. Su único posible vértice sería, tal vez, un poder Supremo, tácito e impasible, algo como el Nerón del fragmento de romance cantado por Sempronio, a fin de aniquilar la cortesana e inane queja de su señor («¿qué dolor puede ser tal, que se iguale con mi mal?»):

«Mira Nero de Tarpeya  
a Roma como se ardía;  
gritos dan niños y viejos,  
y él de nada se dolía».

Desde el comienzo al final de la obra, llamas implacables aniquilan en modos muy varios los deseos, las aspiraciones y las ilusiones. Mas a diferencia de lo que acontece en las obras ascéticas o morales, el incendio mismo fascina y deslumbra. Lo más próximo en literatura serían los desenlaces de ciertas tragedias shakespearianas, de inmensa resonancia cósmica, aún no presente, aunque ya alboreara en *La Celestina*. Nada enseñan, contra nada previenen. Al final nos preguntamos: «¿para qué?». Pero el mismo proceso litigiosamente caótico de lo acontecido continúa latiendo en el ánimo del espectador, del lector, como un doble de su corazón. La literatura de dimensión durable siempre fue así.

Lo nuevo en *La Celestina*, lo que nada tiene de preshakes-

peariano, es la coordinación de su tono gravemente dramático con sus estridencias cómico-grotescas. En una segunda lectura va uno observando que aquel conjunto de humanidad camina hacia un despeñadero, a la vez que sus figuras van apareciendo como reflejadas en la superficie de un espejo medio cóncavo, medio convexo, haciéndose y deshaciéndose en el diálogo. La descripción «medieval» y tópica de la hermosura de Melibea («los ojos verdes, rasgados, las pestañas luegas», etc.), se refleja, nada medievalmente, en las reflexiones de Sempronio: «traérgela he hasta la cama». Quedan así rotas las conexiones entre las formas literarias idealizantes y la figura idealizada, con lo cual el acto diná-

mico de esa ruptura se vuelve cresta remontada sobre las vertientes de un enfurecido e incontenible oleaje humano. Incluso en las descripciones del acto sexual, predomina el interés por la violencia sobre la complacencia. Areúsa ha de entregarse a Pármemo aquejada de dolor: «ha cuatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar deste mundo. Que no soy tan viciosa como piensas» (VII). Celestina, rectora de toda esta acción, ha de hacerle fuerza para que ceda y acepte a Pármemo. Areúsa se resigna: «Antes me quebraré un ojo que enojarte» (VII). En otra escena gemela a ésta, aunque a más alto nivel, Rojas pone una nota de sadismo en la posesión de Melibea por Calisto, con la



El autor no detiene su diálogo para decirnos cómo sea de verdad Celestina. Ese es su gran hallazgo, el diálogo, según ha visto Gilman.

criada Lucrecia junto a ellos, como testigo de oído si no de vista: «No me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?», pregunta Melibea. Y Calisto responde: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (XIX). Lo de «señora» y «las plumas» en tal momento, al pronto parece chiste; pero puesto en conexión con el «destronar» y «maltratar» previos subraya el sostenido intento de convertir, incluso las uniones de naturaleza más elemental, en un contraste violento, dolorido. Nada acontece simple y normalmente; todo aparece erizado de púas, y lo más llano se vuelve abrupto como en un caminar —dejémosle la palabra a Góngora—, «entre espigas, crepúsculos pisando».

Al autor no le interesa la lascivia ni la moralidad, sino mantener su ritmo quebrado, de notas contrapuestas —placer y dolor—, ensalzar y destruir, espejismos y nihilismos. En *La Celestina* no hay desengaño ejemplar o ascético, por falta de todo término de referencia moral o religioso. El «Nerón» impasible, por nada se conmueve. Si Celestina contempla el ayuntamiento de Pármeneo y Areúsa, es para hacer sentir su señorío sobre ella; y a nosotros, el desnivel entre su energía imperativa y su senilidad sexual. Si Lucrecia permanece cerca de su señora, y oye cuanto pasa entre ella y Calisto, es para que se deshaga «de dentera» y lamente ser desdeñada por los criados de Calisto.

Las alternancias en esta obra

no acontecen entre vicios y virtudes, placeres y reflexiones, sino entre cimas y caídas. Y mi idea es que los patrones literarios se despeñan ni más ni menos que las vidas de estas figuras, sobre las cuales descuellan, a la vez grotesca y grandiosa, la de Celestina, cuya morada es la única que perdurará en la memoria de las gentes.

\* \* \*

Más bien que de alternancia cabría hablar de saltos, de caer o abatirse sobre una presa, de blancos sobre los cuales asestar un flechazo. En las canciones de Lucrecia para aliviar la impaciencia de Melibea, hay este significativo pasaje:

*«Saltos de gozo infinitos  
da el lobo viendo el ganado;  
con las tetas, los cabritos;  
Melibea con su amado».*  
(XIX)

Saltos, brincos, situarse sin reposo entre el impulso feroz, el ansia de nutrirse, el anhelo de amar y el objeto codiciado, arrebatadamente conseguido. En las escenas lúbricas antes aludidas, y que tantos buscan en esta obra, Rojas se evadió de las visiones idealizadas, flotantes como figuras boticelleras, tanto como de describir lo sólo interesante por su obscenidad, por exhibir desvergonzadamente lo que carece de dimensión pública.

\* \* \*

La sexualidad, tratada directamente y sin complejidad irónica o simbólica, carece de posibilidad artística, revela la pobreza de ingenio y vacuidad imaginativa. Rojas tensó y movilizó en forma nueva tanto la literatura mítica como la de tema pornográfico. Intentó hallar qué cabía hacer con un mundo literario sentido por él como ruina e insuficiencia. Y para comenzar se instaló en él, a fin



de convivir y de tratar de manejar unas figuras y unas situaciones cuyos papeles y propósitos necesitaba trastornar. A la postre, Rojas consiguió hacer habitable artísticamente el más litigioso caos con que, hasta entonces, se había enfrentado la literatura de Occidente.

\* \* \*

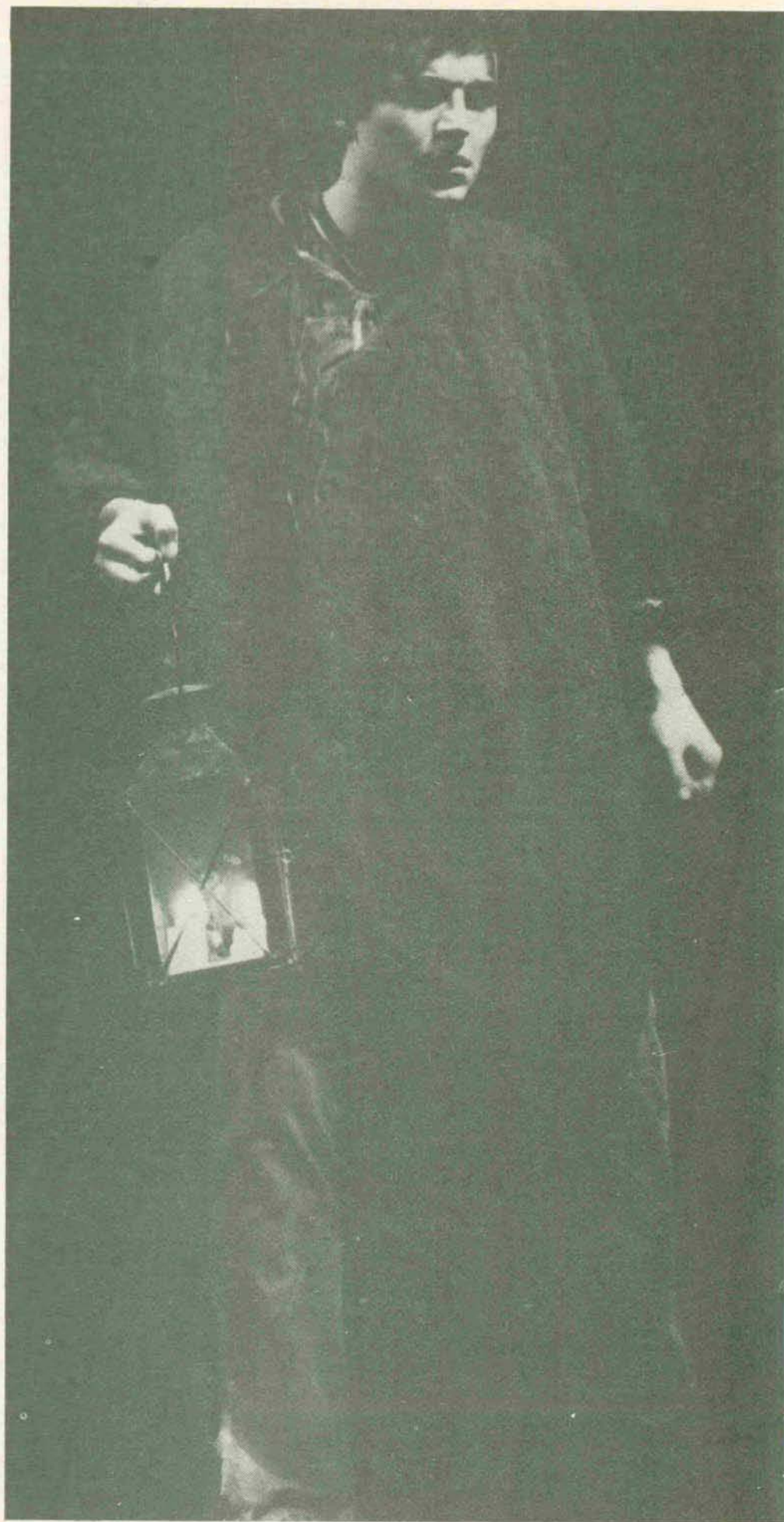
La abertura hacia lo público, latente en *La Celestina*, tenía forzosamente que obturarse. La vida española estaba regida por una casta cuya razón de ser y de dominar era inseparable de su dimensión religiosa, coincidente con la dimensión de la conducta honrosa, imperativa, hidalga.

\* \* \*

La *dimensión privada* del litigioso conflicto, ésa sí pudo mantenerse y ser desarrollada en la forma novelística que Cervantes convertiría en «cabeza de linaje» literario. A lo que en la poesía de Garcilaso era un «dolorido sentir», patrimonio inalienable de la persona, correspondía en *La Celestina* la expresada conciencia de estar realizándose la figura literaria como un ser libre y «exento», que diría Areúsa. El tema de estas figuras no consistía en hacer esto o lo otro, sino en expresar la conciencia de estar haciéndolo, de necesitar hacerlo: «Otras cosas he menester más que de comer», afirma Sempronio (V).

\* \* \*

La ideal generalidad de los tipos literarios pone así la proa hacia la expresión de situaciones y vivencias individuales, porque al *tipo* (alcahueta, caballero, rufián, meretriz, lo que sea) no le sirve ya de timonel la idea que encarna, sino la realidad *vital* de una vida. Areúsa no es «la prostituta», sino la mujer que





Quienes bracean con su mortal vivir y perecen, coexisten con quienes son testigos de tanta catástrofe, y continúan existiendo en el remolino creado por aquella.

piensa y expresa las razones que le mueven a vivir como tal, razones que importaban mucho a Rojas, y por lo mismo amplifica en la edición de 1502. De la narración y descripción de lo típico y enmarcado, se pasa a la expresión de las vivencias del propio vivir, que Areúsa expresa en primera, no en tercera persona: «Por esto, madre, *he querido más bivar en mi pequeña casa...*», no en la grande de su señora.

*La Celestina* incluye el esquema de una situación literariamente típica y los arietes empleados por el autor para destruirla.

\* \* \*

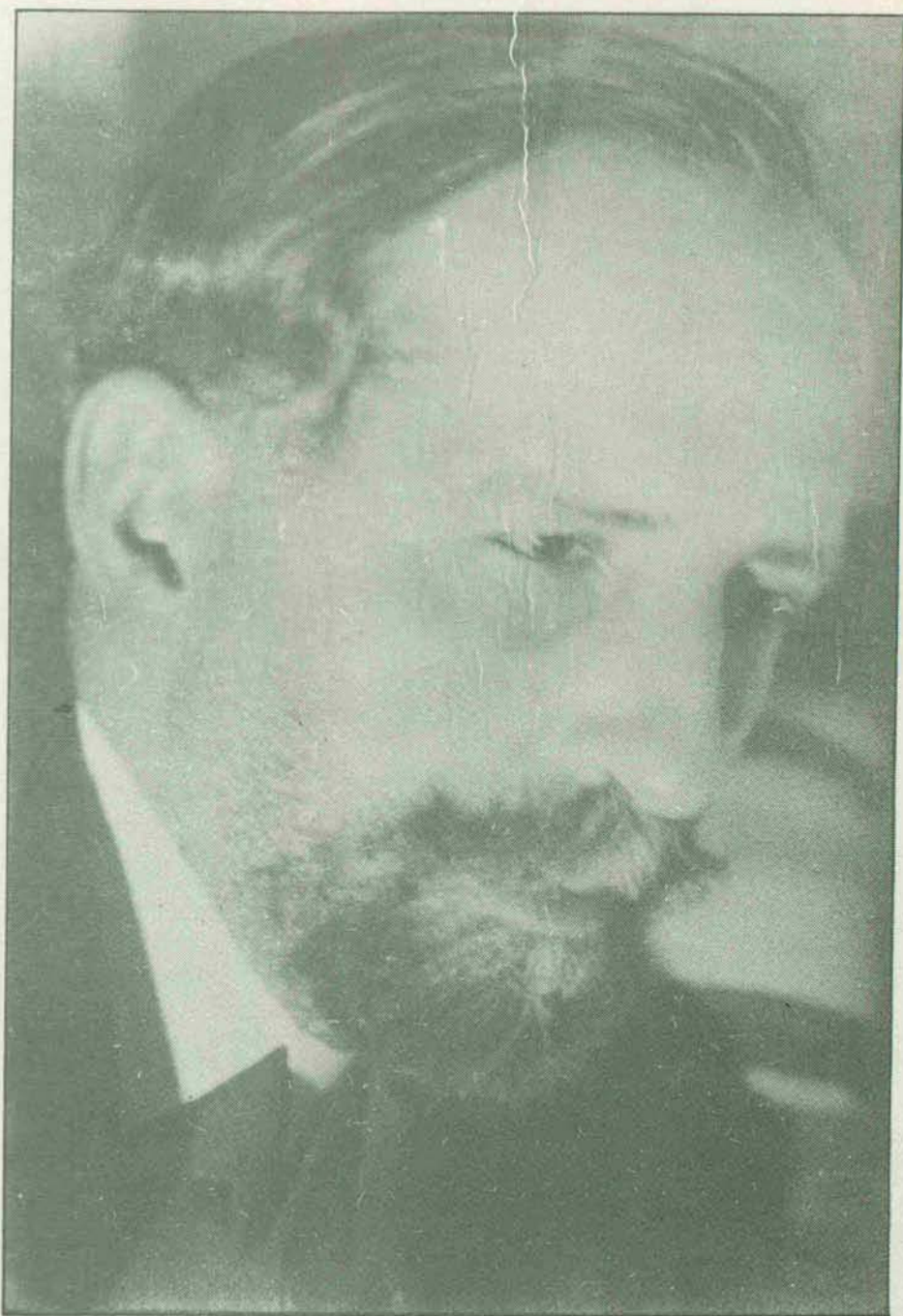
*La Celestina* es algo más que un intento de deformar la visión ideal del amor y de la caballería, algo más que complacencia en sacar a luz la fragilidad del goce sexual y efímero. Tampoco refleja simplemente el asco vital de los condenados, por el hecho de haber nacido, a coexistir oprimidos por una sociedad adversa. Tampoco es cierto que todo ello se nos aparezca en un ambiente sin autenticidad artística, y resonante de moralidades, esgrimidas con fines didácticos. Las estupendas figuras en esta obra sorprendente no son pretexto para formular moralejas escarmentadoras. *La Celestina*, Fernando de Rojas, expresan en palabras las vivencias del vivir y del morir, fatalmente entrelazados por el amor y por la muerte: «*Sempronio... ¿Qué es esto, desvariado? Reirme querría, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder*» (VIII). ¿Broma, sarcasmo de quien compara el complejo amor de Calisto con

el súbito regodeo de Pármeneo? Tal vez, pero aquí hay risa y también preocupación. Estas gentes en torno a Calisto y por bajo de Celestina, saben del vivir más que sus nobles señores —están llenos de profecías, como las sibilas.

Este mundo (¡para nosotros *un libro*, no lo olvidemos!) se pierde y simultáneamente se salva como memorable expresión de la vivencia de la conciencia que es el humano vivir. Quienes bracean con su mortal vivir y perecen, coexisten con quienes son testigos de tanta catástrofe, y continúan existiendo en el remolino creado por aquella. La vida se hace y se deshace, pero lo mismo acontece a las formas literarias —heroísmo caballescico, belleza y amor irradiantes, estrellados contra la pétrea existencia de Celestina. Se hundieron e hicieron añicos para remontar provistos de una nueva forma, recreados, en la de Celestina. El lenguaje de los juicios literarios está condenado a formularse en metáforas. Por lo mismo ha de reaccionar contra su metafóricismo para afirmar, que lo aniquilado por Fernando de Rojas era sólo un momento del proceso de reencarnarse en un nuevo ser. Los cadáveres de verdad son «pulvis et nihil»; los de *La Celestina* —como los de la *Divina Comedia*, los de Shakespeare y otros— causarían la bancarrota de la más fuerte empresa funeraria: no se dejan sepultar.

Fernando de Rojas ha iniciado la técnica del perspectivismo literario, ya notada desde hace mucho en Cervantes (2).

(2) Con motivo de los moriscos en el *Quiljote*, decía yo en 1925: «La contradicción se presenta de este modo: el punto de vista oficial es que los moriscos son ladrones, cizaña, etc.; pero ¿y el punto de vista de los moriscos? Ambos están expuestos» (El pensamiento de Cervantes, p. 296). «Réalité chatoyante aux reflets gais ou sombres, mais aux perspectives toujours profondes» (Cervantès, Paris, 1931, p. 67).



La totalidad de su quehacer intelectual supone una lección magistral de inspiración y de talento. A los seis años de su desaparición nos preguntamos con Max Aub: «¡Eh!, jóvenes, ¿dónde sus Américos de hoy?».

Sus figuras humanas saben unas de otras, se representan unas a otras en varias formas; no se afectan unas a otras sólo por lo que hacen, sino *a través de cómo son vividas* por las otras; están relativizadas, es decir, humanizadas. Celestina es interpretada de un modo por Calisto, de otro por Pármeneo, por Sempronio, por Elicia, etcétera. El autor no detiene su diálogo por decirnos cómo sea de verdad Celestina. Ese es su gran hallazgo,

el diálogo, según ha visto Gilman (3).

Estos buenos o malos ángeles, caídos desde el cielo literario, escapan al perfil absoluto de sus moldes, y se encarnan en formas abiertas, relativizadas. Los modelos de bella perfección —Iseo, Beatriz, Laura, Oriana, la Bella en misa, Griselda, Tristán, Amadís y sus afines— son despojados

(3) S. Gilman, «La España de Fernando de Rojas».

en el artístico taller de Rojas de su lejana e inalterable realidad—un doble humano de la ilusoria ofrecida por las estrellas del alba y del ocaso. Al punzar despiadadamente los globos de nuestra ingenua visión, el encanto se desvanece y surgen nuevos e insospechados problemas. ¿No ha acontecido cosa parecida en otros campos de la cultura humana?

\* \* \*

La obra de Fernando de Rojas es significativa como ejemplo de arremetida no crítica, y directamente lanzada contra la sociedad en torno (según hacían ciertos erasmistas, muchos escritores ascéticos y los inquisidores, a la vez temerosos y enfurecidos), sino contra la sociedad ideal de las valoraciones literarias. Lo hecho por Rojas carece de antecedente y de paralelo en su tiempo. Rojas no hizo «evolucionar» las formas o géneros literarios; opuso audazmente y en forma grotesca lo que podría llamarse —para entendernos— la dimensión épica (los aspectos dinámicos, amplios, públicos, colectivos y movibles de las imaginaciones literarias) y la dimensión lírica íntima, sensible y erótica, presente en la poesía y en la prosa tradicionales. La tendencia a lo expansivo, a lo numeroso, a lo abierto y a lo notorio choca con la opuesta inclinación a permanecer en el recinto de los goces íntimos, de la soledad contemplativa, en disociación con el mundo exterior. Al mismo tiempo, los marcos típicos aparecen con contenidos incongruentes e inesperados —*Celestina*, con dimensión épica, emprende el ataque contra la doncellez de Melibea como si se tratara de vencer al gigante encastillado sobre una roca. Todo al revés, todo trastornado. Por entre los resquicios de tanta confusión,

asoman las voluntades de quienes intentan emprender un rumbo propio en sus existencias, olvidados por un momento de lo alto y de lo bajo, de lo público y de lo íntimo y callado, atentos únicamente al asunto que traen entre manos, el de ellos —Areúsa, Elicia, Sosia, Sempronio. Son células de textura novelística, efectos secundarios, chispas erráticas, novelísticas, desprendidas de una trayectoria literaria, que al volverse vertiginosas han hecho que las figuras se desencajen de sus marcos, y estos de aquellas. Pero esas chispas erráticas no extinguen su dinamicidad, pues se integran en una estructura por incipiente que esta sea.

\* \* \*

Con todo lo cual no he hecho sino llamar la atención sobre algunos temas, muy aptos todos ellos para estructurar en forma inteligible la realidad de ciertos fenómenos de vida española, los cuales, desconectados de las vidas humanas y de las circunstancias que los hicieron posibles, no revelaban su auténtica significación.

\* \* \*

El mundo literario en que a Rojas le había tocado existir, para él carecía de sentido. No ofrecía salidas a la cerrazón de las vías y de los horizontes. Al autor no le atraían las empresas de la ascética o de la mística (Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, por ejemplo), ni cabía en sus posibilidades nada como el *Elogio de la locura* (Erasmus), o la *Stultifera Navis*, de Sebastián Brant. En lugar de proferir opiniones o de imaginar sátiras, Rojas optó por derribar idealmente las estructuras literarias, a fin de que lo de arriba apareciera abajo, y viceversa. Su problema nada tenía que hacer con el de los

llamados prerreformistas religiosos. Los únicos rumores esperanzados para el arte y para la vida percibidos en *La Celestina* provienen de quienes sobreviven de aquella catástrofe; Elicia y Areúsa, Sosia que baja al río cantando a la luz de la luna mientras sus piernas jóvenes oprimen el lomo de su caballo en pelo. Todos ellos son nuncios de un futuro de vida suya, que han de hacerse, sin *Celestina*, sin señores, todos muertos. Las muchachas se afirman en su soledad. Sin proponérselo, surge en la lejanía la figura de Sancho Panza, sin insulas, sin gobierno, sin señor, ahincado en su sí mismo, que incluye un yo y un él, aprestados a enfrentarse con lo que venga, es decir, con la vida de este mundo, con su *novela*.

\* \* \*

La finalidad de las anteriores páginas ha sido menos el deseo de convivir a estas alturas de la vida con una obra imprecedera (el deseo era grande), que el interés por penetrar en la intimidad de un momento decisivo para el curso de la civilización española. El desviar yo la atención del observador hacia el esfuerzo innovante de los españoles de casta judía, no significa que los grandes hechos culturales de los siglos XVI y XVII sean «un fraude», según afirman ciertos historiadores británicos —a la vez que reconocen la realidad de mi idea acerca de los «casticismos» españoles. El que la gran civilización española no sea toda ella «cristiano-vieja», en nada afecta a su autenticidad. La cuestión es complejísima, dado que la acometividad creadora y combativa de la casta judeo-española no es escindible de la realidad de hallarse aquella situada, cohabitando, en la morada vital de los españoles. ■ A. C.