

LA reciente publicación del extenso trabajo de Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas* (1), es, sin duda alguna, uno de los acontecimientos más destacados de la moderna bibliografía hispánica. Su «paisaje intelectual y social de La Celestina» significa en verdad una contribución valiosa, quizá decisiva al conocimiento del autor de una obra que ha fascinado, fascina y, con toda probabilidad, seguirá fascinando a las sucesivas generaciones de sus lectores; una obra que, como dijo acertadamente en otra ocasión el propio Gilman, es «un triunfo del descubrimiento literario, tan sorprendente y, a su manera, tan importante como cualquier descubrimiento geográfico o tecnológico» —una auténtica «expedición literaria a lo desconocido»—. Pues poco o muy poco sabíamos de él: lejano, borroso, enigmático, como aquel vago, casi quimérico, Lautréamont que tanto intrigara y sedujera a los surrealistas. Pese al reconocimiento universal de una creación comparable tan sólo en importancia a la de las otras dos obras maestras de nuestra literatura —el «Libro del buen amor» y el «Quijote»— de un modo a primera vista sorprendente, la gloria de aquella no ha recaído sobre su autor. Importa, en efecto, subrayar de nuevo el caso insólito que Rojas no ha disfrutado hasta hoy del reconocimiento oficial que acompaña a docenas, por no decir centenares, de escritores de un orden incommensurablemente inferior al suyo: su nombre no ha presidido la inauguración de estatuas, monumentos, centros oficiales o avenidas; los programadores culturales han eludido con unanimidad sospechosa la tarea de ocuparse en él, y, contra toda evidencia documental, algunos se obstinan todavía en negarle la paternidad de su extraña y siempre inquietante criatura.

Si va a decir verdad, los datos biográficos de que sobre él disponemos son más bien escasos. Conocemos la fecha aproximada de su nacimiento y, con exactitud, la de su muerte, así como algunas indicaciones relativas a su estado civil y familia que figuran en los pocos documentos que han llegado a nuestras manos. Pero estos datos, por útiles que sean para enmarcar el cuadro en el que se desarrolló su vida, no nos revelan nada concreto respecto a ésta, y Gilman ha tenido razón en trastornar el procedimiento usual de los críticos biográficos. Así, en vez de explicar la obra de Rojas en términos del contexto vital de su autor, ha tratado de imaginar la vida de éste a partir de lo que nos sugiere el propio texto —como si el contex-

LA ESPAÑA DE "LA CELESTINA"

to formara parte del texto, y no al revés.

Aun cuando Gilman reivindica la perspectiva del vidente, su reconstrucción de la vida de Rojas no es meramente imaginaria. Repitámoslo: los testimonios documentales existen y el propio Gilman ha espulgado con rigor los archivos de la época. Simplemente ha procurado aderezar con ellos el esquema biográfico que nos insinúa «La Celestina», estableciendo una complejísima red de relaciones entre el texto y una serie de hechos acaecidos antes y después de su creación (vgr.: el proceso de Alvaro de Montalbán, la probanza del árbol genealógico de los Francos, etc.) como si quisiera indicarnos que no sólo el contexto forma parte del texto, sino que ciertos rasgos de escritura del texto son elementos auténticos del contexto (2).

Desde la publicación por Serrano y Sanz, en 1902, de las ac-

tas del proceso del suegro de Fernando de Rojas, delatando al Santo Oficio por haber dicho, refiriéndose a la vida eterna, que «acá toviere yo bien, que allá no sé si ay nada», conocíamos que Rojas formaba parte de esa vasta comunidad de cristianos nuevos cuya situación conflictiva vemos reflejada en gran número de obras de la literatura de este período. No corresponde a nuestros propósitos trazar ahora un cuadro de lo que implicaba a fines del siglo XV o comienzos del XVI —época en que fue escrita y publicada «La Celestina»— el hecho de pertenecer al linaje de los conversos. El clamor angustioso que se eleva a nuestros oídos desde el fondo de los archivos inquisitoriales proviene no sólo, como ha visto muy bien Gilman, de un vivo sentimiento de diferencia, sino también de la insostenible atmósfera de suspicacia que envolvía la vida de los descendientes de casta judía: «Recelosos unos de otros, sospechosos a todos los demás, los conversos vivían en un mundo en el que no podían

confiar en ninguna relación humana, en la que una simple frase impremeditada podía acarrear indecible humillación e insostenible tortura. Era un mundo en el cual uno debía observarse a sí mismo desde un punto de vista ajeno, el de los observadores de fuera. Un mundo de disimulo y disfraz interrumpidos por estallidos de irreprimible autenticidad, de reiteración de lugares comunes rota por súbita «originalidad», de máscaras neutrales que, al caer, descubrían rostros convulsos y ásperas voces de desacuerdo».

Un simple *lapsus linguae* de Alvaro de Montalbán en el ocio jovial de una merienda campestre había bastado para hundirle durante largo tiempo en las mazmorras del Santo Oficio. Años más tarde, otro pariente de Fernando de Rojas —Isabel López, prima hermana de su mujer— se había autodenunciado a los inquisidores por haberse expresado a solas en términos parecidos: por lo visto, temía que algún vecino pudiera haberla escuchado y, aterroriza-

(2) Cfr. Tzvetan Todorov, *L'analyse du récit à Urbino*. Communications, XI, 1963.



Xilografía para la portada de la segunda edición de «La Celestina», realizada en Toledo en el año 1500.

(1) Princeton University Press, Princeton, 1972.



«Auto de fe», obra del pintor Pedro Berruguete.

Juan Goytisolo

da por la presencia ubicua de los malsines, había preferido adelantarse a una eventual delación para dar prueba de su buena fe (3). Pero si estos dos incidentes tan cercanos al ámbito familiar del autor de «La Celestina» arrojan una luz cruda sobre el agobio cotidiano del converso, la interminable relación de enemigos posibles redactada por un tal Pedro Serrano —paisano y coetáneo de Rojas y cristiano nuevo como él— con el propósito de identificar a sus acusadores anónimos —esa hidra invisible de infinitas cabezas que abastecía y sustentaba a los jueces del Santo Oficio— supera en horror a todos

los recientes testimonios de denuncia de las modernas sociedades monolíticas. Pillado en el engranaje de aquel organismo omnívoro, Serrano hurga e indaga los incidentes más nimios de su vida ilustrando de modo dramático el célebre dicho sartriano de *l'enfer, c'est les autres*. Su defensa delirante, febril —producto, diríase, de la imaginación a la vez lógica y absurda de un Kafka—, nos permite vislumbrar con claridad verdaderamente excepcional el tormento interior del converso, su permanente sensación de acoso.

Rojas había vivido desde la infancia inmerso en este medio hostil, y, a fin de explicar el contexto en que se produjo su asombrosa creación literaria, Gilman reproduce una lista de los autos de fe de la Inquisición toledana del año en que el jovencísimo bachiller completaba su redacción

definitiva de «La Celestina»: docenas y docenas de personas relajadas al brazo secular, entre las que forzosamente debían figurar amigos o vecinos de su familia. Con todo, su dolorosa experiencia no se limitaba ya por esas fechas al conocimiento de los atropechos sufridos por su comunidad. En 1484, un año después del establecimiento de la Inquisición en Toledo, varios miembros de su familia habían tenido que someterse a una humillante ceremonia de penitencia pública, objeto del desprecio y escarnio de la regocijada multitud de sus paisanos. El estigma social que acrecaba tal condena se prolongaba más allá de la muerte de los interesados o sus deudos: cuando en 1606 —medio siglo después del fallecimiento del autor de la tragicomedia—, un primo lejano de su familia tuvo la desdichada idea de solicitar una ejecutoria de limpieza de sangre, el fiscal sacó a relucir inmediatamente su parentesco con los Rojas de la Puebla de Montalbán, tildados aún por la opinión pública de gente «no limpia». Dicho documento reviste especial importancia tanto cuanto añade un nuevo y decisivo elemento a la penosísima prueba que, desde la cuna, el destino infligió al autor de «La Celestina». Con objeto de arruinar las pretensiones de hidalguía de Hernán Suárez Franco, el fiscal incluye en su árbol genealógico al «bachiller Rojas que compuso Celestina la vieja», y agrega que éste fue «hijo de Hernando de Rojas, condenado por judaizante en el año 1488». Esto es, como dice Gilman al divulgar la prueba documental del árbol genealógico de los Francos: «Cuando Rojas tenía unos doce años, su padre fue detenido, encarcelado, juzgado, declarado culpable y, con toda probabilidad (en aquel período inicial de rigor inquisitorial), quemado en un auto de fe. El horror del hecho en sí no necesita decoración alguna. Los «elementos medievales y renacentistas» que, según los historicistas más extremos, crearon «La Celestina» no tienen un padre cuya vulnerabilidad carnal sea la condición previa de la de uno mismo».

Como han mostrado recientemente, entre otros, Américo Castro, María Rosa Lida y el propio Gilman, la situación marginal y conflictiva de Rojas con respecto a la sociedad española de la época fue realmente determinante en lo que se refiere a la elaboración de la tragicomedia. El «cuento de horror» que le ha referido la sociedad se convertirá en esta admirable «historia de horror» que es, a fin de cuentas, «La Celestina». Excéntrico, periférico —en el sentido que da Deleuze a este término (4)—, Rojas

escapa con fuerza centrífuga única al despotismo de una máquina administrativa centripeta. Imposible llevar más lejos su burla de la opinión común, su parodia de los valores consagrados. Casi cinco siglos después de su publicación, la tragicomedia sigue siendo la obra más virulenta y subversiva de la literatura de lengua española. Que su poder corrosivo sigue todavía vigente lo prueban sobradamente las inauditas precauciones con que los zombis enmadrados de la presunta crítica oficial acometen su estudio —neutralizándola, aguándola, como si se tratara de un manjar demasiado fuerte. Rojas derriba, trastorna y destruye las ideas y convenciones admitidas con una audacia única entre nosotros. Si nos atenemos a la moderna doctrina de lo verosímil, en su doble acepción de conformidad a las leyes del género y a la ideología de la época, «La Celestina» es la obra totalmente inverosímil por excelencia, la obra que se sitúa en los antipodas de lo que Iuri Lotman denomina «estética de identidad»: mientras el teatro de un Lope de Vega, por ejemplo, encarna un sistema artístico fundado no en la transgresión, sino en la observación de unas reglas muy precisas —o, si se quiere, en la completa identificación de los hechos y valores representados en escena con los que el auditorio conoce y admite de antemano—, «La Celestina» nos ofrece una situación cuyas reglas son desconocidas por el lector o espectador al comienzo de la representación o lectura. Las acciones de los personajes de la tragicomedia son «inverosímiles» en la medida en que no responden a las máximas acatadas por el público de la época, y Rojas debe luchar a cada paso con los cánones dramáticos y prejuicios del lector o espectador para imponerle su visión cruda, negativa y angustiosa del mundo.

Cuando, en 1501, Rojas concluye la redacción de «La Celestina» tiene alrededor de veinticinco años. Desde esta época hasta su fallecimiento, el 3 de abril de 1541, nada o casi nada sabemos de él sino de modo incidental —a través del proceso de su suegro, Montalbán, cuando el inquisidor rechaza la petición de éste de escogerle por defensor e impone la elección de un abogado «sin sospecha». Su testamento —en el que incluye un inventario de los libros que componen su biblioteca— nos sugiere la imagen de un burgués respetable, preocupado por la preservación de su hacienda y sin inquietudes culturales excesivas. Para llenar este vacío de cuatro décadas, Gilman no dispone de la voluminosa correspondencia familiar y comercial de un Rimbaud que, a partir de su brusco y definitivo silencio poético, nos trace su itinerario biográfico —los viajes por África y la península arábiga en pos de una for-

(3) «Yo Ysabel López, mujer que soy de Francisco López, digo que no mirando lo que decía ni creyendo que erraba dije las palabras siguientes: "En este mundo no me veas mal pasar que en el otro no me verás penar", y esto digo que lo dije por manera de refrán como se suele decir». Gilman, *The Spain...*, p. 92.

(4) Gilles Deleuze, *Pensée Nomade*, in «Nietzsche aujord'hui», 10/18. Paris.

LA ESPAÑA DE "LA CELESTINA"

tuna inasequible y esquivada. Pacientemente reconstruye, con ayuda de los archivos, la atmósfera cotidiana de la villa de Talavera, en la que el autor de la tragicomedia desempeñó durante largos años su oficio de letrado a cubierto del mundanal ruido. Dicha descripción constituye en cierto modo el molde que configura la materia de su vida— vaciado, forzosamente impreciso, pese al sostenido esfuerzo imaginativo de que hace gala Gilman y que no cabe atribuir tan sólo a la parvedad o carencia de documentos. Las cartas de Rimbaud fechadas en Adén o Harar —llenas de prolijas, minuciosas referencias al coste de las mercancías objeto de su miserable y ruinoso tráfico— nos esclarecen igualmente muy poco el adolescente genial que compuso *Le bateau ivre*, *Une saison en enfer* o el *sonnet des Voyelles*. En uno y otro autor, la ruptura con el período de efervescencia creadora es total y completa, y ni el pequeño burgués acomodado de Talavera ni el parálitico que agoniza abandonado, dirá, como un perro, en el hospital de la Concepción de Marsella hubieran podido revelarnos nada nuevo sobre la génesis de una obra literaria que es en los dos casos fascinante y única. El enigma del silencio de Rimbaud y de Rojas se explica tal vez si concluimos que, habiendo dicho lo que tenían que decir, ambos, simplemente, se sobrevivían: Rimbaud, en una fuga patética de sí mismo, «huyendo a nuestro mundo —como dirá de él Cernuda— y su progreso renombrado»; Rojas, como nos muestra Gilman, aplacado por una creación literaria que era su imprescindible respuesta personal a la despiadada agresión de la vida. Escrita y publicada la tragicomedia, no le importaba ya ceñir la máscara de conformismo aparente —sin los descuidos y explosiones de autenticidad que debían perder a tantos allegados y amigos— hasta el fin de sus días. La deuda había sido cancelada y, tras haber devuelto a la sociedad su historia de horror, podía «admitir su propia aceptación de su condición durante los años que aún le tocaba vivir». En verdad, el letrado que administra cuidadosamente sus bienes en la calma provinciana de Talavera, había hecho las paces consigo mismo, y si la violencia creadora de su respuesta juvenil al mundo ha podido parecer excesiva a muchos, habrá que concederle ahora, a la luz de los documentos recientes, que la situación personal que la provocó fue también *excesiva*.

Para los españoles de casta hebrea que vivieron los acontecimientos dramáticos del reinado de Isabel y Fernando —la instauración del Santo Oficio, los de-

cretos de expulsión de 1492—, el cambio de rumbo que adoptaba la monarquía, y tras ella la sociedad entera de su país, significaba un cataclismo sin precedentes cuyas perdurables consecuencias debían perseguirles generación tras generación, con tenacidad implacable. Rota la coexistencia secular de las tres castas, enfrentados al dilema de la conversión o al exilio, habían asistido impotentes, como quien sufre una pesadilla, al derrumbe de los valores que sustentaban su vida —verdaderos condenados a plazo, víctimas en potencia de un sistema expresamente creado para su vigilancia, represión y tortura—. En estas condiciones de angustia y apremio es fácil imaginar que la sinceridad de numerosas conversiones fuera más que dudosa. El deslíz verbal de Alvaro de Montalbán —así como docenas de otros casos revelados por los documentos de la época— nos hace presumir la existencia de numerosos conversos que, habiendo perdido la fe de sus antepasados, no habían abrazado, no obstante, en su fuero interno la religión nueva y acampaban, por así decirlo, en un *no man's land* entre una y otra, en una posición de agnosticismo prudente y, a veces, abiertamente ateo (5).

Que Fernando de Rojas pertenecía a este grupo de marginales —auténticos emigrados del interior— es algo que ofrece pocas dudas, a juzgar por lo que nos revela su obra y la documentación que sobre él poseemos. Como dice Gilman, con gran acierto, en el prólogo de una reciente edición de la tragicomedia, «en vez del abovedado y cubierto mundo medieval, donde el hombre estaba protegido si se mantenía en su papel de criatura, el mundo de «La Celestina» es un mundo expuesto a un peligro constan-



Portada de la edición sevillana de la tragicomedia de 1502.

te» (6). El universo, nos explica Rojas desde el comienzo mismo de la obra, no es sino un caos generalizado, ante el que los propósitos y voluntades humanas son irrisorios e inútiles: la rueda de la Fortuna gira de modo ciego, aplastando en su movimiento nuestros sueños, proyectos y anhelos; el mal y el bien, la prosperidad y la adversidad, la gloria y la pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio; no hay, pues, un Creador, ni armonía, ni orden; todo es tumulto, frenesí, desorden, estridencia, guerra, litigio.

Aunque la descripción del orbe del prólogo de la tragicomedia es una simple traducción ampliada del *De remediis* de Petrarca, una lectura atenta del mismo descubre que, en su utilización, Rojas va mucho más lejos que su modelo. Mientras Petrarca propone una aceptación estoica de los daños y calamidades de la Fortuna, el autor de «La Celestina» no sugiere aceptación virtuosa alguna. La descripción del mundo natural como campo de batalla le sirve tan sólo de pretexto para trazar un cuadro paralelo de la sociedad humana y algo en la violencia de la descripción nos advierte que no se trata de una mera influencia libresca ni de un re-

curso literario común. Esta vibración, reptiliana o serpentina enconada que en el acto de la concepción aprieta con dulzura la cabeza del macho hasta darle muerte y cuyo hijo, al nacer, rompe los ijares de la madre —lo que le hace exclamar «qué mayor guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas»—, ¿no es acaso esta Castilla que devora a sus hijos, esta misma Castilla «que hace a los omes e los gasta» (7). La referencia a que la vida de los hombres «desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla» y a ser «todas las cosas criadas a manera de contienda», ¿no es la dura, terrible experiencia que la sociedad de su país les ha impuesto a él y a su familia?: «¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explicará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios, y otros muchos afectos diversos y variedades que de esta nuestra flaca humanidad nos provienen?». Tópicos de una vieja tradición medieval; sin duda; pero la circunstancia personal del autor les ha inyectado una nueva savia.

Una lectura sin anteojeras de la tragicomedia nos muestra que los elementos cristianos que figuran en ella son escasos, y en la mayoría de los casos, claramente postizos. Los personajes de «La Celestina» nos dan a entender tanto por su conducta como por sus palabras que no creen en el más allá ni en la existencia de una Providencia oculta: «Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y beber. Cuando pudieres haberlo, no lo dejes. Piérdase lo que se perdió. No llores tú la hacienda que tu amo heredó, que esto te llevarás de este mundo, pues no le tenemos más de por nuestra vida», aconseja Celestina; «hayamos mucho placer. Mientras hoy tuviéramos de comer, no pensemos en mañana. (...) No habemos de vivir para siempre, que la vejez pocos la ven, y de los que la ven ninguno murió de hambre», dice Elicia. Dicha actitud no es privativa, ni mucho menos, de la alcahueta, los criados o las ramerías. El comportamiento de los dos enamorados, su egoísmo ciego, tampoco tiene en cuenta la realidad de una Creación bien ordenada o un Dios justiciero en la atribución de las recompensas y castigos. Cuando Calisto explica a Sempronio la intensidad del fuego amoroso que le consume y su servidor le recuerda que sus palabras contradicen las enseñan-

(5) Véase Angela Selke, *Un ateo español*, «Archivum», VII, 1957.

(6) *La Celestina*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.



Grabado para la edición de 1502, en Sevilla.

(7) «Castilla, mejor es para ganar lo nuevo que para conservar lo ganado, que muchas veces los que ella hizo, ella misma los desfaze», escribía el converso Hernán Pérez de Guzmán. Apud, Américo Castro, *La realidad histórica de España*, Ed. Porrúa, México, 1966.

zas de la religión cristiana, le responde en estos términos:

«CALISTO.—¿Qué, a mí?

SEMPRONIO.—¿Tú no eres cristiano?

CALISTO.—¿Yo? Melibea soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo».

En el momento de anunciar a su padre su «agradable fin», su «forzada y alegre partida», Melibea, a su vez, no manifiesta ningún remordimiento o temor ante un acto que, según el dogma oficial católico, debe excluirla del reino futuro de los bienaventurados: «Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión, llegado es mi alivio y tu pena, llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad». Más revelador aún: en el desvalido, conmovedor soliloquio que remata la obra, Pleberio tampoco incluye entre las razones de su dolor ninguna referencia a la eterna condenación de su hija. Su desolada meditación sobre el fin trágico de Melibea se convierte, al contrario, en una meditación no menos desolada sobre un mundo extraño, ajeno y vertiginoso; un mundo en el cual «la muerte es una bendición a causa del loco e impotente dinamismo de estar vivo». Como señala agudamente Gilman, linaje, honor, posición social no son sino máscaras encubridoras de un inmenso vacío: «La negación del yo por autores y personajes —dice— se acompaña de una negación de todo sentido».

Los protagonistas de la tragicomedia viven literalmente obsesionados por la certeza de un mundo hecho de «zumbido y de furia» —un mundo frío, impersonal e inhumano, alimentado, diríase, por su propio frenesí delirante: «Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcáduces, unos llenos, otros vacíos. La ley es de fortuna que ninguna cosa en su ser mucho tiempo permanece; su orden es mudanza», dice Celestina. «Cada día vemos novedades y las oímos y las pasamos y dejamos atrás. Disminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijese la tierra tembló, u otra semejante cosa que no olvidases luego? Así como: helado está el río, el ciego ya ve, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el Rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó, Cristóbal fue borracho (8). ¿Qué me dirás sino que a tres días pasados o a la segunda vista no hay quien de ello se maraville? Todo es así, todo pasa de esta manera, todo se olvida, todo queda atrás». Si la influen-

cia de Heráclito y Petrarca es visible en estos y otros pasajes de la obra, Rojas ha operado el milagro de interiorizar y encarnar su doctrina en la vivencia y situación personal de sus personajes: el mundo en que viven los protagonistas de «La Celestina»

región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor». Privado de

hac lachrymarum valle. Como observa Gilman, «la implicación de un universo natural sin Dios es aquí tan explícita como podía serlo en aquel tiempo». Aunque Rojas (*et pour cause!*) toma numerosas precauciones y hace protestas de fidelidad a la religión católica e, incluso, profesiones de aversión al judaísmo, sus razones son bastante transparentes como para que nadie se llame a engaño. Un coetáneo suyo, y converso como él, justificaba la hipocresía diciendo: «Callé, porque la vida es un bien muy dulce». Como escribe el traductor francés de la obra del científico Jorge Juan al referirse al hecho a primera vista sorprendente que éste suponía falsa la opinión de quienes afirmaban que la Tierra gira, el autor no habla en tales casos con voz propia, «sino como hombre que escribe en España, en un país donde existe la Inquisición» (9).

En el mundo de «La Celestina» —señala Gilman, comentando la dramática confrontación de Pleberio y su hija en el momento en que ésta le anuncia desde lo alto de la torre la decisión de suicidarse—, el diálogo incesante de los personajes se contrapesa con la conciencia íntima de su aislamiento profundo: «A lo largo de la vida de Melibea, la domesticidad —la plática de la convivencia diaria— ha procurado a Pleberio la engañosa creencia de vivir acompañado. Sólo ahora, a través del espacio vertical y un puente inmaterial de palabras, verifica la distancia que media entre su espíritu y el de ella. Sólo ahora, cuando su hija le dice al fin cuanto ha mantenido oculto, comprende el carácter radical de su soledad. Como suele ocurrir en «La Celestina», la situación física y humana se confunden. La torre y la confesión de Melibea expresan la sutil comprensión por Rojas que conciencia equivale a incomunicabilidad. (...) Su soledad (la de Pleberio) es una soledad ineluctable, fundada en la condición humana».

La observación es penetrante y merece la pena que nos detengamos en ella. Américo Castro, María Rosa Lida y otros comentaristas de la obra habían insistido ya en el hecho que «La Celestina» era un drama sin héroes ni villanos, «una lucha de egoísmos igualmente destructivos». El párrafo antedicho de Gilman da un paso más; en un universo absurdo, hecho de guerra, caos y litigio, el hombre vive solo y no admite otra ley que la fuerza soberana de sus pasiones. Si el universo no tiene sentido —si Dios es en realidad un inmenso vacío y la Providencia una mera agitación ciega y desenfrenada—, el hombre vive en un estado de soledad absoluta, que ni necesita del prójimo ni tiene por qué ren-



Portada para una edición de la obra, fechada en Sevilla en 1523.

es, en efecto, un mundo precario y caduco, sometido a un inexorable proceso de destrucción.

Todos los cabos sueltos y elementos dispersos que el lector recoge a lo largo de la tragicomedia los halla —ahora trabados y reunidos, perfectamente dispuestos— en el auto final de la obra. En él, Pleberio incrimina amargamente al amor, la fortuna y el mundo. Cuanto más busca consuelos, se lamenta, menos razón encuentra para consolarse. El amor es inicuo, enemigo de toda razón y actúa sin orden ni concierto. La fortuna vierte sus mudables ondas, arruinando con volubilidad a quien le place. En cuanto al mundo, «yo pensaba en mi más tierna infancia —dirá, increpándole—, que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; ahora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me parecen un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno,

la compañía de una hija que debía ser el amparo y refugio de su vejez, Pleberio descubre al mismo tiempo su irremediable soledad y la amarga certeza de una vida desprovista de sentido. «¡Qué solo estoy!», exclama patéticamente. Que el anciano sea portavoz del propio Rojas parece mucho más probable si consideramos que el soliloquio final resume en cierto modo para el lector o espectador la moral de la tragicomedia. Tal como nos lo pinta Rojas, Pleberio, perdido el temor, y sabiendo que no tiene ya qué perder, traza un cuadro sombrío de un universo desquiciado y absurdo, un universo en el que el hombre nace solo, vive solo y muere solo, juguete de la violencia incontrolable de sus propias pasiones e impulsos. «Del mundo me quejo porque en sí me crió», clama, y en su lamento el grito de dolor se acompaña de una increpación dirigida al vacío —o al Dios sordo, afónico y nulo que le condena a la soledad in-

(8) Los comentaristas de la tragicomedia han subrayado con razón la audacia, verdaderamente sacrilega por aquellas fechas, de poner en un mismo nivel la toma de Granada por los Reyes Católicos y sucesos vulgares y corrientes como «a Pedro robaron» o «Cristóbal fue borracho».

(9) Cfr. Paulino Garagorri. «Revista de Occidente», diciembre de 1965.

LA ESPAÑA DE "LA CELESTINA"



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

díjle cuentas. El viejo pensamiento de Plauto —*homo homini lupus*— embebe en verdad el comportamiento de los personajes de la tragicomedia, con excepción de Pleberio y su esposa (y la prueba final que les impone el destino resulta por ello todavía más irrisoria). El egoísmo es la única regla: egoísmo amoroso en Calisto y Melibea; interesado y ávido en Celestina, Sempronio y Pármeno; rencoroso, tejido de envidia, en las dos prostitutas. Pues si la imagen que trazan Areúsa y Celestina de la clase señorial no puede ser más demoledora («Estos señores de este tiempo más aman a sí que a los suyos. Y no yerran. Los suyos igualmente lo deben hacer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno de estos, cautiva y mezquinamente, busca su interés con los suyos. Pues aquéllos no deben menos hacer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley»), el cuadro que nos pinta Rojas de los servidores y plebeyos dista mucho de ser lisonjero. Sobre dinero no hay amistad. Consciente de esta verdad, Sempronio se pone de acuerdo con Celestina para explotar la pasión de su amo: «De ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha de menester, juntos nos aprovechemos. (...) Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos» y, tras una breve resistencia inicial, Pármeno se conchaba con ellos; «Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá, pues dicen: a río revuelto, ganancia de pescadores».

Egoísmo, soledad, incomunicación, guerra, litigio: la negación del prójimo pasa por encima de las reglas sociales de respeto y amistad y no se detiene ante ningún límite. La cadena de oro con que Calisto premia los buenos servicios de Celestina ocasionará la muerte de la alcahueta por obra de los criados, y, a su vez, la de éstos en manos de la justicia. Es decir, el egoísmo de los personajes de la tragicomedia desemboca en la negación total, primero de los demás y en último término de sí mismos. Su soledad se afirma mediante una inmensa negación, como describirá Melibea en la atalaya señera de la torre, privada, por la muerte de Calisto, del goce a través del cual había podido comunicar con él. El resto —comedia social de piedad, amor filial, presuntos vínculos de familia— cuenta muy poco junto al descubrimiento terrible: la realidad física de su separación de los demás, la conciencia de su inevitable aislamiento íntimo.

El ateísmo de Fernando de Rojas y su falta de fe en un posible ideal social confiere a los héroes de la obra una dimensión trágica que los hermana con algunos de los personajes más representativos de la literatura de nuestro tiempo. Pero su concepción racionalista del mundo —en el sen-

tido que dio a este término el Siglo de las Luces— se compensa, como vamos a ver, con una rebeldía del signo «cuerpo», cuya expresión más acabada se remonta igualmente a las postrimerías de dicha centuria, y Gilman apunta a ello en un párrafo sobre la desvalida acusación de Pleberio que nos permitiremos citar por extenso: «¿Cuál es el destino del hombre en tal situación? La respuesta a esta pregunta es precisamente lo que el público invisible de Pleberio ha escuchado en los veinte autos anteriores de "La Celestina". El hombre se halla inmerso en una Danza de la Vida febrilmente lógica, compuesta de dos movimientos fundamentales. Por un lado (como explica el prólogo, tomándolo directamente de Petrarca) hay una guerra continua e implacable. (...) Por otro —igualmente implacable—, una impulsión erótica (...) que nos reduce a una furia animal».

* * *

Es aquí donde la coincidencia con Sade se impone. También éste, como Rojas, tiene una cuenta pendiente con la sociedad: arrojado a las mazmorras del *Ancien Régime* por las intrigas de su poderosa suegra, el prisionero de la Bastilla quiere devolver igualmente a la sociedad su «historia de horror». Acusado de violencia física en la persona de unas prostitutas, en lugar de defenderse del cargo, se transforma en acusador, no sólo de sus jueces, sino de la sociedad, de Dios, el mundo y la Naturaleza; esto es, de cuanto impide, limita o niega la fuerza soberana de sus pasiones. Sabido es que en las épocas de fe escasa o nula, cuando los valores sociales y morales consagrados muestran a las claras —cuando menos a ojos de la minoría pensante— su carácter opresor e injusto, la llamada «animidad» del ser humano —su exuberancia sexual— se convierte en el único elemento que preserva al individuo de la cosificación y le restituye la conciencia de existir por sí mismo. Trátese de la religión industrial de las actuales sociedades burocráticas —religión que reduce al hombre a la condición de objeto en un mundo de objetos—, del despotismo ilustrado de la monarquía absoluta o de una sociedad estructurada sobre esa «Inquisición inmanente» de que hablara en una ocasión Unamuno, asistimos a una rebeldía del signo «cuerpo» contra las ideologías dominantes y sus construcciones racionales omnímodas. Frente a una pirámide social absurda, asfixiante y tiránica que tritura a los hombres en sus inexorables mecanismos, Rojas, como tres siglos más tarde Sade, reivindica la primacía de la impulsión erótica y su también ciega, inexorable, furia.

«Sade —escribe Maurice Blanchot— razona más o menos de

esta manera: el individuo representa una determinada cantidad de energía; la mayor parte del tiempo dispersa sus fuerzas en provecho de estos simulacros llamados prójimo, Dios, ideal; mediante dicha dispersión comete el error de agotar, en un acto de puro derroche, sus posibilidades, y lo que es aún peor, de fundar su conducta en su debilidad, pues si se prodiga por los demás es porque tiene necesidad de apoyarse en ellos. Flaqueza funesta: se debilita gastando vanamente sus fuerzas y gasta sus fuerzas porque se cree débil. Pero el hombre consciente sabe que está solo y acepta estarlo, negando cuanto en él —herencia de diecisiete siglos de cobardía— le relaciona con el prójimo, destruyendo, por ejemplo, los sentimientos de piedad, de gratitud, de amor: al destruirlos, recupera todas las fuerzas que hubiera tenido que consagrar a estos impulsos debilitantes, y lo que es todavía más importante, extrae de este trabajo de destrucción el comienzo de una verdadera energía» (10).

El caos, la incomunicación, la soledad desemboca asimismo en «La Celestina» en la afirmación soberana de un egoísmo que no tiene en cuenta los «impulsos debilitantes» de la piedad, gratitud o afecto, ni se sacrifica a lo que Sade denomina «simulacros»: Dios, ideal, el prójimo. Admitir un vínculo de solidaridad con los demás significa imponer fronteras a la alteza del propio ego. Por eso, la «gloria» de los amantes no acepta ningún obstáculo que contrarie o amengüe su fiebre. Los comentaristas de la tragicomedia han subrayado a menudo, con razón, el carácter violento de las relaciones eróticas entre sus personajes: en el séptimo auto, Celestina fuerza a Areúsa a acceder a los deseos de Pármeno, pese a que la muchacha se ruece de dolores en la matriz, y la alcahueta se derrite de gozo *voyeurisme* ante la inevitable brutalidad de la cópula; después de abandonarse a las «desvergonzadas manos» de Calisto, Melibea se lamenta del «riguroso trato» que de él recibe, en uno de los pasajes más audaces y significativos de la obra: «Deja estar mis ropas en su lugar y, si quieres ver si es el hábito de encima de

seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? (...); no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?». A lo que responde Calisto: «Señora, el que quiere comer el ave quita primero las plumas».

La soledad, incomunicación y aislamiento inherentes a los personajes de la tragicomedia suponen la desaparición de todo freno. Obligados a recurrir a los servicios de Celestina, los dos amantes no vacilan en humillarse ante ella y saludarla con un servilismo que frisa en lo grotesco: «Mujer sabia y maestra grande», dice Melibea. «El corazón se me alegra al ver esa honrada presencia, esa noble senectud», puja todavía Calisto. Para conseguir la satisfacción de su «furia», éste sacrificará alegremente honor, caudal, renombre y hasta la vida de los suyos. Conquistada por la fuerza avasalladora de la pasión, Melibea, tras maldecir las puertas que impiden su «gloria», grita a la faz de Lucrecia: «En pensar en él me alegro, en verlo me gozo, en oírlo me glorifico. (...) Déjenme mis padres gozar de él si ellos quieren gozar de mí. (...) No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer» (11). Conocimiento ligado, pues, al descubrimiento de su propia fiebre. Como dice Bataille —probablemente, el mejor analista de Sade— sólo mediante este frenesí (del acto amoroso) «revelo a mis semejantes quien soy íntimamente; el consumo (erótico) es la vía por la que los seres *separados* comunican» (12).

El carácter introvertido de Calisto, su ánimo apartadizo, esa peculiar vida suya solitaria y nocturna que tanto han intrigado a los estudiosos de la obra contrastan en verdad con la norma general de una época en que la realidad parece someterse a los sueños de grandeza de la casta cristianovieja y su «dimensión imperativa» —lo que nos induce a sospechar que, al retratarlo, el autor se retrataba en cierto modo a sí mismo. Un crítico ha observado recientemente con agudeza que Calisto no sólo ama la soledad, sino también la oscuridad, como si la noche fuera el único refugio frente a la sorda amenaza de una ciudad en cuyo seno vive como un extraño (13). Enclaustrado en su domicilio, lucífugo, pone el día, por así decirlo, entre paréntesis y aguarda la llegada de la noche para escurrirse al huerto de Melibea — en busca del cuerpo codiciado que aviva y entretiene su

(11) El subrayado es nuestro.

(12) Georges Bataille, *La part maudite*. Ed. de Minuit, París, 1967.

(13) «Ante este afán de Calisto, debemos preguntarnos, por fin, cómo es la ciudad y la sociedad de la cual pretende huir y con la cual tiene tan poca relación». Julio Rodríguez Puértolas, *De la edad media a la edad conflictiva*. Ed. Gredos, Madrid, 1972.

(10) Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*. Ed. de Minuit, París, 1949.

«furia». El frenesí del amor carnal es, para él, la única certeza del mundo —de este mundo *intimo*, que se opone al mundo *real* como la desmesura a la medida, la locura a la razón, la ebriedad a la lucidez (14), y como dice Bataille, «el mundo del sujeto es la noche— esta noche movediza, infinitamente ambigua que, durante el sueño de la razón, *engendra monstruos*». El «crudo y fuerte» amor de Calisto, nos indica Rojas desde el comienzo de la obra, «no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejos». La noche es su único mentor y su dictamen desdeña la sórdida tacañería de lo real, los mezquinos temores del «buen sentido». Sólo la furia cuenta. Dueño y señor de su propio sueño, éste sólo puede desenvolverse —como sucede en las obras del «divino marqués»— gracias a la conciencia profunda de su aislamiento. La moral sadiana, explica Blanchot (15), «se funda en el hecho básico de la soledad absoluta. Sade lo ha dicho y repetido de mil maneras: la Naturaleza nos ha hecho nacer solos; no hay ninguna especie de relación entre un hombre y otro. La única regla de conducta es, por consiguiente, que yo prefiera cuanto me favorece sin tomar en modo alguno en consideración los males que mi preferencia pueda acarrear al prójimo. El mayor dolor de los demás cuenta siempre menos que mi deleite. No importa si debo comprar el goce más mínimo con una inaudita acumulación de maldades, puesto que el deleite me halaga, está en mí, mientras que el efecto del crimen no me toca, me es ajeno» (16).

El egoísmo radical del héroe sadiano modela también la conducta de casi todos los personajes de «La Celestina» y les im-

pulsa a la negación y muerte de los demás y de sí mismos. La soledad del hombre, abandonado en un mundo que carece de sentido, es tan apremiante en Rojas como en Sade. Conforme con la lógica de su condición, Calisto antepone el placer —propio— a la muerte —ajena— de Sempronio y Pármeno: «Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron» discurre; y, menospreciando la debilidad del remordimiento, agrega en unos términos que el autor de *Cent vingt Journées de Sodome* hubiera podido poner en boca de cualquiera de sus libertinos: «Acuérdate Calisto del gran gozo pasado; acuérdate de tu señora y tu bien todo. Y pues tu vida no tiene en nada por su servicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor igualará con el recibido placer» (17).

En esta perspectiva podemos conceptualizar la tragicomedia como un precedente notable del universo de Sade. Sadiano *avant la lettre*, Calisto se entrega de lleno a la furia de su pasión violenta dilapidando sus energías físicas y riquezas por la brecha abierta en el interior de sí mismo —el frenesí corporal que ignora la utilidad racional y las leyes sacrosantas de la economía. Frente a la continuidad ordenada de un mundo regido por las nociones de Dios, bien común o progreso la fiebre desordenada del cuerpo y su convulsión ciega. *La verité de l'érotisme est trahison*, dice Bataille: confirmando sus palabras, Calisto pasa por encima de la muerte de sus criados como Melibea de la verdad debida a sus padres. Entrambos —como Celestina, Sempronio y Pármeno— extraen su energía y vitalidad de su imperioso egoísmo y, significativamente, Calisto morirá cuando, olvidando este principio, se entrega a uno de esos impulsos debilitantes que es la amistad y

corre a defender a Sosia y Tristán, creyendo que sus vidas están en juego. Error fatal que, como a la desdichada Justine, ocasionará todo género de desastres. Mientras en virtud de esa misma lógica fría que gobierna el universo de Sade la muerte voluntaria de Melibea es, paradójicamente, la afirmación de una plenitud soberana que descarta la flaqueza del dolor de Pleberio y Alisa, Calisto no muere en un acto de autoaserción, de acuerdo con la norma egoísta del propio placer, sino en razón de su debilidad, al intentar socorrer a dos subalternos que, para colmo de sarcasmo, no corren, en realidad, peligro alguno.

Hallamos, pues, en «La Celestina» todos los elementos de una condición general de discontinuidad, incomunicación y abandono que la imaginación delirante de Sade llevará más tarde a los últimos límites. Aprovechando la absoluta libertad de la página en blanco —el vértigo totalizante de la escritura— el escritor francés, en el aislamiento inhumano de la Bastilla, cumplirá una venganza ejemplar contra la sociedad que le oprime: la de poner al desnudo y dar voz a todo lo reprimido e indecible, transformando, como diría Barthes, las imposibilidades del referente en posibilidades de discurso (18). Si la lógica de Fernando de Rojas no va tan lejos no seremos nosotros quien se lo echaremos en cara. Sin caer en el exceso de Sade y su monstruosidad helada, el autor de la tragicomedia nos ha ofrecido la visión de un mundo infinitamente más próximo al nuestro: un mundo que al cabo de casi cinco siglos de distancia nos obsesiona por su portentosa realidad, y en el cual todavía nos reconocemos.

Una última apostilla del libro de Gilman: al analizar el autodistanciamiento y marginalidad en

la obra de los conversos toca a un punto esencial, que según yo sepa no había rozado nadie —me refiero al hecho de que un autor como Rojas «tenía que disentir en un idioma que, de modo inherente, enaltecía mucho de lo que quería rechazar: partir en guerra contra valores que no eran sólo "de ellos", sino "nuestros"». La complejidad estilística, casi ilimitada, de «La Celestina» (...), las capas de significación superpuestas bajo sus signos verbales, pueden comprenderse únicamente (...) en términos de este dilema».

Dilema, diría yo, no exclusivo de los conversos, sino propio de todos los disconformes y rebeldes que se internan en la lengua en que escriben como en territorio ajeno —ocupado por los defensores de la ubicua ideología oficial—: un territorio infestado de redes, lazos y trampas, por el que es preciso avanzar con numerosas precauciones y tanteos antes de sembrarlo a su vez de minas y bombas de relojería, destinadas a estallar después en manos de los lectores incautos. Al expresarme de este modo, quiero dejar bien sentado que no expongo una mera teoría: mi experiencia personal coincide en efecto, al cabo de los siglos, con la del autor de tragicomedia. Obligado a desconfiar de la propia lengua, es más: a pensar contra ella, el desafecto se esfuerza, hoy como ayer, en instalar en su ámbito un elemento de subversión —ideológica, narrativa, semántica—, que la corrompe y desgasta. La obra que agrega al árbol general de las letras es así un arma de doble filo —«regalo capcioso en cola de alacrán, ofrenda acechante con *in cauda venenum*—, he escrito en otra parte. Cuando al cerrar el párrafo que citamos nos dice Gilman «la ambigüedad acá no es una abstracción para críticos o una estrategia para poetas, sino un modo de existencia», está dando la clave, tal vez sin saberlo, de todo un sector, quizá el más significativo y dinámico, de la literatura de hoy —la de los Genet, Burroughs o George Jackson—, parias de un sistema contra cuya inhumanidad y atropellos se rebelaron y a cuya lengua han incorporado de mala gana unos textos que sobresalen por su insólita virulencia entre la adocenada producción de los autores «admitidos» (19). La escritura es entonces un acto sutil de traición, y la obra del escritor marginal un «cuento de horror», cuyos gérmenes —como nos muestra la vigencia actual de «La Celestina»— prosiguen su clandestina labor de zapa en el espíritu del lector y aun al cabo de cinco siglos— lo conmueven, inquietan, trastornan y, dulcemente, lo contaminan. ■ J. G.

(14) *Op. cit.* Sobre Sade consúltese igualmente Bataille, *L'érotisme*, 10/18, pp. 165-219, París, 1964.

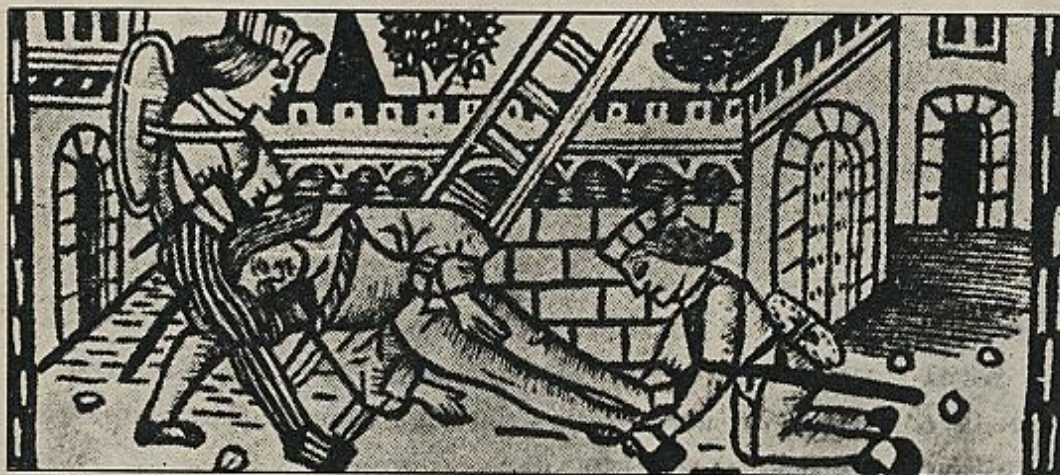
(15) *Op. cit.*, pp. 220-221.

(16) El subrayado es nuestro.

(17) El subrayado es nuestro.

(18) Roland Barthes.

Grabado para la edición barcelonesa de 1925.



(19) En su introducción a *Soledad Brothers. The prison letters of George Jackson*, el propio Genet ha evocado magistralmente el problema.