

DIÁLOGO, NOVELA Y RETÓRICA EN *CELESTINA*

Carlos Moreno Hernández
Universidad de Valladolid

La peculiaridad de *Celestina* en la historia de la literatura española resalta más que en otras grandes obras: A caballo entre dos épocas, su propio ser como texto es ambivalente e inclasificable. ¿Es esto negativo? Al contrario; si hay algo que caracterice lo que hoy denominamos *literatura* es su negatividad, su resistencia a la teoría y a la interpretación misma, su capacidad para provocar desde lecturas creativas y malentendidos fructíferos hasta interpretaciones más o menos aberrantes. En ninguna parcela se hace más patente la ambivalencia que en la cuestión del género de la obra y, en particular, en su consideración o no como novela.

Si la cuestión del género de *Celestina* es importante, no lo es tanto porque afecte directamente a la obra como porque pone en el tapete cuestiones teóricas fundamentales: ante todo, la de los géneros; después, si la novela es un género o si trasciende lo habitualmente considerado como *literatura* o, más aún, si eso que llamamos *literatura* se deja encerrar tan fácilmente en rejillas teóricas o si tiene un estatuto peculiar que no sea meramente provisional.

La cuestión del género literario de *Celestina* es uno de los aspectos más debatidos de la obra y, como señala Snow, ni se ha dicho ni se dirá la última palabra. Entre los estudios recientes sobre este aspecto destacamos el de Severin, quien defiende, con Deyermond y otros, el carácter novelesco de la obra. Frente a ellos, la crítica más tradicional, desde Menéndez Pelayo, con matices, a María Rosa Lida, y más recientemente, Fraker, defienden su ascendiente dramático.

Otros críticos, como Gilman (303-4), o J. C. Rodríguez desde una óptica marxista, se inclinan por considerarla como carente de género, por ser esencialmente diálogo. Esto nos sugiere ya que la polémica sobre el género de *Celestina* delata no tanto la divergencia sobre si la obra es drama o novela como la divergencia misma sobre los géneros y su carácter. Veamos esto en primer lugar.

Severin (2) se apoya desde el principio en Bajtín. *Celestina* — dice — es un híbrido: Ni comedia humanística, ni relato sentimental, crea su propio género, dialógico y novelístico, que prefigura a la vez el mundo del *Lazarillo* y del *Quijote*. No hay narrador, pero eso — añade — no es indispensable al género; lo que lo define, según Bajtín, es el diálogo.

El término diálogo hay que entenderlo aquí no en su sentido ordinario, sino más bien en el de confluencia de estilos, lenguajes, voces: discursos de varios tipos no reducibles a un común denominador y que el escritor, según Bajtín, debe introducir en el mismo plano que el suyo propio, sin destruir éste. La referencia a Bajtín nos sirve para explicar en parte lo que Ortega dice también, bastantes años antes que él, en un ensayo de 1910 en el que cita *Celestina*, "Adán en el paraíso" (1983, I, 488-89). Para Ortega, la novela es fruto del renacimiento, expresión del problema del individuo y sus emociones cambiantes en el tiempo, frente al mundo anterior de las cosas fijas, asentadas en el espacio. La novela es un arte temporal cuyo principio unitivo es el diálogo, algo esencial en ella. Y afirma:

La novela acaba de nacer en España: *La Celestina* es el último ensayo, el último esfuerzo de orientación para fijar el género. Cervantes, en el *Quijote* (...) ofrece a la humanidad un nuevo género literario. Ahora bien: el *Quijote* es un conjunto de diálogos (...) La luz es el instrumento de articulación en la pintura, su fuerza viva. Esto mismo es, en la novela, el diálogo.

Y en sus *Meditaciones* de 1914, añade Ortega (1988, 231-32):

...yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina*: tragicomedia. La novela es tragicomedia. Acaso en *La Celestina* hace crisis la evolución de este género, conquistando una madurez que permite en el *Quijote* la plena expansión

y sitúa en el *Banquete* de Platón el germen de la novela como género híbrido de tragedia y comedia. No es casual que algunos críticos, como

Lodge (6), hayan señalado que la tipología del discurso novelesco de Bajtín no es sino una versión más elaborada de Platón, pues las coincidencias entre Ortega y Bajtín son numerosas y la referencia al filósofo griego es inevitable en toda discusión sobre los géneros. A todo ello se aludirá luego; antes, ciñámonos todavía al contexto de la literatura española.

Antes ya que Ortega, Galdós (205-7), en el prólogo a la 'novela en cinco jornadas' *El abuelo*, de 1897, escribe de su relación con *Realidad*, de 1889 (Gullón, 1977) y con *Celestina*. Dice Galdós:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres (...) Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto (...) Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor; *drama de lectura* es, realmente, y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas. Resulta que los nombres existentes nada significan, y en literatura la variedad de formas se sobrepondrá siempre a las nomenclaturas que hacen a su capricho los retóricos.

En 1895 Menéndez Pelayo había escrito un artículo sobre la obra, ampliado como prólogo a la edición impresa en Vigo en 1899, y luego reelaborado completamente en el conocido capítulo sobre *La Celestina* de su *Orígenes de la novela española*. A pesar de no considerarla propiamente como novela, reconoce su importancia para el desarrollo del género. Entre otras cosas afirma:

El título de *novela dramática*, que algunos han querido dar a la obra del bachiller Rojas, nos parece inexacto y contradictorio en los términos. Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama. El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación estética de la vida humana; pero la novela la representa en forma de *narración*, el drama en forma de *acción*. Y todo es activo, y nada es narrativo en *La Celestina*. (1947: 8-10)

Menéndez Pelayo debe de referirse aquí a Moratín, el primero, al parecer, que usa el término novela dramática aplicado a la obra de Rojas (Lida, 58 ss., 64-66; Rank, 235), aunque ya en 1738, en Francia, se la define como novela dialogada (Heugas, 161). Si comparamos lo que

dicen Galdós y Menéndez Pelayo por un lado y lo que se ha dicho desde la monumental obra de María Rosa Lida hasta las recientes de Severin y Fraker, parece que hemos avanzado poco en casi un siglo en lo que se refiere a la caracterización de la obra de Rojas.

Según hemos señalado al principio, la cuestión afecta ante todo a la teoría misma de los géneros, pues la ubicación de *Celestina* en ellos es inseparable de su condición de híbrido que anticipa muchos aspectos de la novela moderna, sin abandonar del todo la tradición de la comedia latina y humanística; a la vez, puede situarse también dentro de la gran tradición retórica y en confluencia con el diálogo humanista.

La siguiente perspectiva, pues, ha de tener en cuenta la evolución de los géneros desde 1500 hasta hoy, en particular el novelesco, junto con las principales interpretaciones de la obra. Desde ella, se hará necesario examinar también las aportaciones más significativas en teoría de la novela, entre las que destaca la de Bajtín; pero antes que él y en relación con él contamos, en nuestra propia literatura, con la aportación sustancial de Ortega.

I

El paralelo entre Ortega y Bajtín a propósito de la novela ha sido ya objeto de algunos estudios. Destacamos entre ellos uno de los últimos artículos de Ricardo Gullón (1989) y la contribución de José María Pozuelo Yvancos a un debate sobre las vanguardias.

En su trabajo, Gullón rastrea en varios textos de Ortega los elementos anticipadores de la teoría de la novela desarrollados durante este siglo y no deja de mencionar a Bajtín. No es de extrañar que muchos de los aspectos de la novela que Ortega trata, según Gullón, estén ya, aplicados o esbozados, en *Celestina*, el texto considerado como 'último ensayo antes de fijar el género'; entre ellos, el autor implícito y el lector implícito y cómplice que condiciona al autor; el perspectivismo, tanto dentro del texto como en su lectura; la idea de cronotopo, como ámbito autónomo espacio-temporal de producción del texto; el uso de elementos de distanciamiento que impongan al lector una reflexión y le eviten una identificación apresurada o interesada; el mundo subjetivo, inquieto y fugaz de las emociones, del interior del hombre, eternización o intuición de lo momentáneo, o la vida misma como problema o tropiezo, y la valoración del diálogo.

Por su parte, Pozuelo Yvancos detalla el paralelo entre Ortega y Bajtín y lo relaciona con el cambio de rumbo que se produce a principios

de siglo tanto a nivel epistemológico como artístico, en confluencia con las vanguardias. Se apoya, para Ortega, en las *Meditaciones*, de 1914, y en *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*, de 1925, sin citar la referencia de Ortega a *Celestina* en el primero de esos textos ni tampoco la de 'Adán en el paraíso.' Por eso, aunque menciona, a propósito de Bajtín, el paso de lo monológico a lo dialógico que se da en períodos de crisis o cambio de paradigma, como el paso de la Edad Media al Renacimiento o del siglo XIX al XX, no establece el paralelo con Ortega y su texto de 1911 citado antes sobre el cambio renacentista, enfocando la cuestión desde el punto de vista de la renovación de la novela en nuestro siglo. Este detalle es importante porque Ortega deja claro, en sus 'Ideas sobre la novela,' que se está refiriendo a la novela moderna, tal como se empieza a construir desde el Renacimiento, con *Celestina* y el *Quijote* como anticipaciones geniales (1983,III,407). A partir de Dostoievski, algunos rasgos ya presentes en esas obras se acentúan, como el predominio del diálogo o de lo presentativo respecto de lo puramente narrativo, la autoconciencia del personaje y el flujo de conciencia o el monólogo interior; y esto — creemos — hace discutible la distinción de Pozuelo (75) entre novela tradicional, la que predominaría antes de Dostoievski, y su renovación actual.

Otro punto de confluencia entre Ortega y Bajtín que Pozuelo destaca al final de su trabajo, aparte del *Quijote*, se refiere al origen de la novela, que ambos autores relacionan con la comedia y el diálogo de Platón. Es curioso que este sea uno de los puntos menos debatidos, y a la vez más conflictivos, en ambos autores. Veamos por qué.

Ortega, al citar a Platón en sus *Meditaciones*, parece olvidar el texto del libro tercero de la *República*, donde el filósofo griego distingue entre modos de representación y también, a diferencia de lo que hace en *El banquete*, entre poeta trágico y cómico como dos oficios diferentes, a pesar de que la tragedia y la comedia pertenecen al mismo modo, la diégesis mimética o narración imitativa, en la que hablan los personajes, frente a la narración pura ditirámbica, en la que sólo habla el poeta, y la mixta, propia de la epopeya (Genette, 14-15). Es importante señalar que para Platón, aunque la tragedia y la comedia no tengan narrador, esto no quiere decir que no lo contengan, a través del discurso de los personajes. Es Aristóteles, en la *Poética*, quien separa lo dramático, como presentación de los personajes actuando, de lo narrativo, la narración pura de Platón. El modo mixto desaparece.

Y es aquí donde parece darse el primer desacuerdo o confusión entre los críticos, como ya hemos visto en Menéndez Pelayo, pues es frecuente que algunos de ellos, siguiendo los pasos de Aristóteles y sus

comentaristas, sólo entiendan como narración la simple o no mimética, y consideren a la novela como un género cuyo componente narrativo, en este sentido estricto, es esencial, aunque no sea el único (Rank). El mismo Bajtín (141) distingue claramente entre 'diálogo dramático,' articulado en réplicas, y el diálogo propio de la novela, 'realizado en el interior de estructuras de apariencia monológica,' esto es, como narración simple o no mimética.

Genette (17; 29 ss.) hace notar que tanto en Platón como en Aristóteles no se trata tanto de géneros, en el sentido de formas o estructuras, como de modos de representación a partir de situaciones de enunciación, y en donde la poesía lírica está excluida. La distinción genérica entre lírica, épica y dramática es el producto de una interpretación renacentista, aunque no sea del todo desconocida en la época clásica, distinción que, con el romanticismo por medio, transforma lo que no son más que modos de representación en tipos ideales o formas genéricas intemporales. De ahí que sea preciso distinguir claramente entre modos o actos de lenguaje, como narrar, y géneros históricos, por ejemplo la novela, que pueden entremezclarse con los modos, igual que las obras pueden traspasar los géneros:

Sabemos — concluye Genette (76) — que una novela no es sólo un relato y que, por lo tanto, no es una especie del relato, ni siquiera una especie de relato; pero no sabemos más que eso (...) que es mucho. La poética es una 'ciencia' muy vieja y muy nueva; lo poco que sabe quizás le vendría bien olvidarlo algunas veces.

En cambio, en las distinciones genéricas que Ortega lleva a cabo en sus *Meditaciones*, no encontramos la confusión entre género y modo de representación. En ellas atribuía ya a la novela, como su misión esencial, la creación de una atmósfera, a diferencia de otras formas épicas como la epopeya, el cuento y la novela de aventuras, o el melodrama y el folletín, que refieren una acción concreta, de línea y curso muy definidos. Esta diferencia se hace evolutiva en otro pasaje (III, 390):

si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que sólo era alusiva, a la rigurosa presentación (...) De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo.

Y cita al *Quijote* como una de las novelas antiguas que se han salvado porque predomina en ellas lo presentativo. Para Ortega la novela propiamente dicha o novela moderna, desde el Renacimiento, es aquella en la que la acción o argumento es algo secundario, aunque necesario como hilo, sarta o esqueleto, y la presentación, diálogo o invención de personajes es lo fundamental. ¿Pero qué entiende Ortega por 'comienzos' de la novela? Parece referirse, como a veces Bajtín, a la narración pura o monológica anterior al renacimiento. A la vez, cuando habla de diálogo, hay que entenderlo en el sentido bajtiniano, en el que confluyen, además de los personajes, el propio autor, otras obras, o una variedad de discursos culturales, pero sin que el modo de representación sea determinante para el género.

Fijémonos, en el mismo sentido, en el antecedente de Galdós al escribir *Realidad*, en forma dialogada. En la introducción a su edición, Gullón (1977) señala las coincidencias entre *La incógnita*, novela epistolar, y su variante dialogada, *Realidad*, coincidencias que se dan entre novela epistolar y dialogada en general: en ambas — añade — los personajes hablan directamente al lector, que asiste con simultaneidad a dos actos: el de escribir o el de hablar, y el de ser informado de lo escrito y de lo hablado. Por su parte, Severin mantiene que *Celestina* es una parodia de *Cárcel de amor*, novela epistolar, en parte. Gullón cita luego el prólogo de Galdós a *El abuelo*, donde éste indica que, a pesar de que la novela dialogada no tiene mediador, o narrador, la voz del artista no desaparece, declaración que considera incontrovertible y añade (9-11):

la mimesis, después de todo, implica el mimético, y en arte, parecer es ser: 'parece' que el mediador no está, cuando está en situación y función diferentes de las habituales, conforme ya ocurriera en *La incógnita* (...) en la organización y disposición de las figuras y en el montaje del incidente se trasluce la presencia autorial (...) el ojo de la cámara es menos pasivo de como lo suponen sus primeros usuarios, pues el aparato supone alguien que lo maneje, sitúe, enfoque y dispare.

En suma, creemos que la distinción entre 'diálogo dramático' y 'diálogo narrativo,' con la adscripción caracterizadora de este último a la novela como género (Gómez, 48-9), no es pertinente y nos aclara el texto de Ortega citado de 1910, su idea de *Celestina* como último ensayo para fijar el género y la posterior explicación de su evolución hacia lo presentativo.

Así, en la obra de Rojas encontramos la trama argumental, el esqueleto mínimo y necesario de toda novela de que habla Ortega, separada del diálogo, en los argumentos de la obra a cada acto, que el autor, en el segundo prólogo, atribuye a los impresores de la primera versión. A este tema dedica Gilman (327-335) un artículo anterior a su primer libro y sostiene que los argumentos pudieron haber sido introducidos por costumbre de la época en la edición de comedias de Terencio, y que sus autores no veían la obra ni como dramática, esto es, representable, ni como novelística, destinada al simple entretenimiento o placer de la lectura, sino en su aspecto moral, como ejemplo; de ahí el argumento general de la obra, en el que destacan los adjetivos de valoración moral. No ocurre lo mismo con los argumentos parciales a cada acto, que se limitan a detallar la acción, aquello que precisamente es lo menos importante de la obra. Lo que dice Gilman aquí a propósito de *Celestina* es exactamente lo mismo que sirve a Ortega en sus 'Ideas sobre la novela' para caracterizar la novela moderna: El predominio de lo presentativo y la poca importancia del argumento. Para Gilman, además, Rojas sería el autor también de los argumentos de los nuevos actos de la tragicomedia, argumentos que ya no sólo se refieren al puro acontecer, sino que introducen referencias a lo hablado, sentimientos de los personajes y un orden causal más evidente entre los hechos, es decir, elementos más propiamente novelescos, frente a la narración simple de los impresores.

Por tanto, desde la aplicación a *Celestina* de las ideas de Ortega sobre la novela, la obra podría ser considerada como un producto genial precursor de lo que será la novela moderna en su despegue de lo que caracteriza a las otras formas narrativas más antiguas o tradicionales, desde la narración oral al romance, en su sentido amplio anglosajón. Está claro que desde la intención de sus autores y en relación con su contexto, *Celestina* no es, ni puede ser, una novela, ni antigua ni moderna; pero sí puede serlo desde nuestra perspectiva crítica, como anticipación de la evolución del género, o como último ensayo para fijarlo, según Ortega.

Pero además, *Celestina* aparece en el contexto del primer Renacimiento, en que se vuelve a Platón, sólo en parte, frente a Aristóteles (Rodríguez, 143 ss.), dueño y señor éste de la Edad Media salvo en algunos rebrotes del agustinismo, y revitalizado en la segunda mitad del siglo XVI por los comentaristas italianos de su *Poética*, que convierten su distinción entre narración y drama en algo genérico. Por el contrario, Rojas no conoce aún tal distinción y en su segundo prólogo se refiere a la que hay entre tragedia y la comedia sólo en cuanto al carácter desgraciado o feliz de su desarrollo y conclusión, no sin antes haber minimizado la 'hystoria toda junta' de la obra, el 'cuento de

camino' a que la reducen los malos lectores; los buenos, en cambio, 'aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para contar' y 'coligen la suma para su provecho' (ed. Severin, 80). ¿No estamos aquí ante la distinción entre 'historia' y 'discurso' de la teoría actual del relato (Kristeva, 149,171)? Por un lado, la 'historia,' el orden o sucesión temporal que los impresores han redactado como 'argumentos' en forma de narración simple, 'una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores usaron'; por otro, el discurso o texto que el autor ha dispuesto para la lectura, según el modo aparente de la narración mimética de la tragedia y la comedia. Pero, ¿es este modo tragicómico el único que utiliza Rojas?

II

En este punto es necesario preguntarse por la relación entre *Celestina* y el diálogo renacentista, cuya naturaleza genérica ha sido objeto de variados estudios en los últimos años. Si para Platón el diálogo tragicómico no es sino un modo narrativo, el mimético, ¿qué son sus propios diálogos, los que entabla Sócrates con sus interlocutores?

Paul de Man (163-175), en un artículo sobre Bajtín en el que achaca a éste no ser a veces consecuente con su propia noción de lo dialógico, que aplica también al diálogo platónico, distingue entre el diálogo hermenéutico, de pregunta y respuesta, en el que se busca llegar a una síntesis conciliadora que asimile, o destruya o reconozca al interlocutor, y el dialogismo propiamente dicho, donde lo que se reconoce es la otredad radical, es decir, donde el otro es inasimilable o no reconocible: nadie gana la competición porque todo el interés se centra en cómo se lucha, o se seduce. En el mismo sentido, Perelman (80), señala:

Lo que confiere al diálogo, como género filosófico, y a la dialéctica, tal como la concibió Platón, un alcance sobresaliente no es la adhesión efectiva de un interlocutor determinado (...) sino la adhesión de un personaje, cualquiera que sea, al que no le queda más remedio que rendirse ante la evidencia de la verdad (...) La predilección por el procedimiento del diálogo (socrático) habría sido lo propio de un adversario de la retórica, partidario de la primacía de la verdad sola

y distingue luego (81-2) entre este tipo de diálogo, cuyo interlocutor encarna el auditorio universal en su adhesión a una verdad igualmente universal, y el *debate*, en el que se defienden convicciones establecidas y

opuestas y cada interlocutor rechaza o limita los argumentos que le son desfavorables. En la práctica — añade — esta distinción es a menudo difícil de precisar, a no ser que esté regulada, como en el procedimiento judicial, cuando el abogado tiende menos a aclarar que a desarrollar argumentos en favor de una tesis; lo que predomina habitualmente es el diálogo persuasivo, con vistas a determinar una acción inmediata o futura, terreno contiguo al de la antigua retórica.

Confrontemos estas distinciones con las de Ciriaco Morón (44 ss.), en debate con Gilman sobre *Celestina*, entre diálogo puro y diálogo teatral; de entre las diversas modalidades de diálogo puro que Morón distingue, todos imitados en el Renacimiento, cabe citar el platónico, el lucianesco y el escolástico; el primero, dice, es perspectivístico, lo cual es dudoso, si aplicamos lo anterior; el segundo escéptico o irónico y espontáneo; el tercero es temático y procede de la doctrina aristotélica tomista y la *disputatio* medieval. Para Morón, siendo *Celestina* un diálogo teatral, contiene además una trama escolástica que explica detalladamente.

En efecto, el diálogo de *Celestina* no es sólo tragicómico. Hay, también, otro tipo de diálogo, que no es el socrático, pero ¿es el propio de la *disputatio*, que incluye el dialogismo de posturas incompatibles? El segundo prólogo de Rojas parece confirmarlo así: su libro y sus lectores son puestos en paralelo con el mundo, como contienda y batalla, debate sobre convicciones establecidas y opuestas, incompatibles, siempre en lucha o defensa de la propia tesis. Pero, además, Aristóteles, en la *Tópica* y en la *Retórica*, relega el diálogo al reino de las materias opinables, que utilizan el silogismo dialéctico o entimema, el propio de la argumentación retórica. No se trata del argumento demostrativo, que busca la verdad o se aferra a ella, sino del argumento para intentar refutar al adversario o persuadir al auditorio, con una idea de la verdad no absoluta, sino relativa, sujeta a lo probable o verosímil. Por ello, los tratadistas del Renacimiento, siguiendo a Aristóteles, indican que el diálogo no es el terreno adecuado para la demostración. Así mismo, en el diálogo renacentista, los interlocutores no sólo son caracterizados por sus acciones, como en el diálogo tragicómico, sino que están, además, singularizados ideológicamente, lo que los convierte en caracteres complejos (Vian, 8-9).

Por otra parte, el modo argumentativo y el mimético son separados por la retórica en la *dispositio*, o división de las partes del discurso; el segundo, como caracterizador de los personajes por sus acciones, se incluye en la narración o *narratio*, mientras que el otro es algo propio de la *argumentatio*, de la presentación de pruebas. Sin

embargo, los dos pueden ser también vistos como formas diferentes de prueba: el mimético es un ejemplo o modelo, forma inductiva basada en un caso concreto o conjunto de conductas; el otro funciona por deducción a partir de premisas o principios generales formulados a partir de lugares comunes (Mortara, 84 ss.). Y lo que es más importante, los dos confluyen en la persuasión como objetivo práctico o acto verbal perlocutorio.

Así, *Celestina* puede ser vista, desde un punto de vista retórico, como un ejemplo o modelo de conductas, como un caso detallado, en el que a la *narratio* mimética se superpone el debate. La obra puede ser comedia, pues, cuando se trata de personajes de baja condición, las muertes trágicas de la comedia, como dice López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como rufianes y alcahuetas; hay ya algunos ejemplos de ello en la comedia humanística (Fraker, 47). Los personajes elevados, en cambio, requieren otro tratamiento y la obra es trágica también: desde el punto de vista de la retórica judicial, el caso de Calixto y Melibea lleva a un juicio de Dios como ejemplo que es de una contravención: el código del amor cortesano, propio de nobles, funciona como herejía que lleva a la idolatría. En este sentido hay que tomar en serio el conjuro de Celestina al final del acto tercero: a partir de él Melibea queda poseída, y sólo así, desde el punto de vista de la moral cristiana, es explicable su suicidio. Interpretarlo de otra manera es ver la obra desde fuera de esa moral, o suponer la heterodoxia de Rojas, y el texto de la obra, pese a algunos críticos, también lo permite. Por eso no es monológica, sino dialógica; por eso, también, cabe hablar, desde ella, de la novela. Como cabe hacerlo a propósito del *Lazarillo*, otro texto cuyo 'caso' y su relación con la retórica judicial han sido estudiados ampliamente.

La influencia en *Celestina* de los estudios jurídicos de Rojas fue ya destacada por Russell (325 ss.) en una serie de pasajes de la obra, sobre todo el monólogo de Calixto del acto 14 contra el juez que condena a sus criados; sin embargo, la influencia de la retórica judicial ha sido descuidada. Elena Artaza, en un estudio sobre el *ars narrandi* en el siglo XVI español que aplica al *Lazarillo*, pasa revista a la retórica de Hermógenes y sus teorías de la narración, divulgadas en el siglo XV por otro retórico, Jorge de Trebisonda, cuyas obras principales fueron escritas entre 1420 y 1426; en España, su obra se editó en Alcalá en 1511. La relación con Hermógenes y el *Lazarillo* la encontramos también en el libro de Fraker citado, desde otro aspecto.

Para Hermógenes, que sigue en parte a Aristóteles, la narración debe mostrar los caracteres de las personas a través de sus deliberaciones

y decisiones, usando predominantemente la evidencia, esto es, aquella figura que se preocupa por relatar los hechos en su transcurso real y con abundancia de detalles, de modo que se conduzca al oyente a la situación de testigo ocular. A esto le llama utilizar el modo de realizarse la acción. Por su parte, Jorge de Trebisonda indica la conveniencia de que la narración se lleve a cabo con amplificación y no como exposición desnuda de hechos, lo que equivale a la caracterización ideológica antes señalada, para así mover los afectos y tocar el alma, que es lo propio de ella. Y añade:

que la narración sea viva y caracterizadora; lo cual se cumple cuando las costumbres de los hombres, los dichos, las aficiones, los hábitos y los hechos todos son indicados por el gesto, las palabras y la disposición del rostro, y aunque brevemente, se explican de tal modo que parezcan ser realizados, no oídos. (Artaza, 114)

Nada que concuerde mejor con *Celestina* y con la octava final de Proaza sobre su lectura. De hecho, la obra puede verse, igual que el *Lazarillo*, como la exposición detallada de un caso mediante los procedimientos de la amplificación narrativa de la retórica forense. La diferencia estaría en que, en *Celestina*, no se trata de la defensa del caso, parodiada, por parte de un yo autobiográfico, sino de su exposición como ejemplo o paradigma, con un predominio del discurso caracterizador y de los detalles circunstanciales. El lector implícito no es aquí un vuestra merced que ha de juzgar, sino un jurado de posibles lectores que han de contender para emitir una sentencia y a los que se pide que se fijen sobre todo en esos detalles circunstanciales y en los discursos deliberativos de los personajes como medio de conocer su carácter, tal como figura ya en Aristóteles y, sobre todo, en Hermógenes y su divulgador renacentista Jorge de Trebisonda.

Para Ian Watt (34), en su estudio sobre la aparición de la novela en la Inglaterra del siglo XVIII, la novedad de este género residiría precisamente en su congruencia con procedimientos judiciales; tanto el lector de novelas como el jurado de un proceso, dice Watt, quieren conocer la evidencia, todos los detalles o particularidades del caso, sobre los acusados y testigos, o personajes, y esperan de ellos que cuenten su versión particular de todo, con sus propias palabras. Es la visión circunstancial de la vida lo que caracteriza según él la novela y lo que es sistemático en ella. El eco de Ortega aparece aquí de nuevo.

Pero volvamos al prólogo segundo de *Celestina*. Allí dice Rojas, refiriéndose a sus posibles lectores en contienda o litigio sobre la obra,

que 'Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las *particularidades* (...); otros pican los donayres y refranes comunes (...) dejando pasar por alto *lo que hace más al caso* y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar' y '*coligen la suma para su provecho*.' 'Colegir'— según Covarrubias — es hacer una suma de muchas y diversas cosas que hemos oído, visto o leído, o hacer de ello argumentos para inferir otra cosa. El ejemplo no puede ser más significativo de la confluencia entre la lectura y la inferencia a través de indicios o testimonios. Por otra parte, el término 'caso', aplicado al *Lazarillo*, es documentado ampliamente por Vranich como latinismo con el sentido de caída, accidente o desgracia y ve la estructura de la obra como basada en un proceso jurídico en el que se juzga una tragedia o desgracia, concluyendo que su autor debió de ser un excelente abogado.

El paralelismo entre novela y caso judicial puede llevarse aún más lejos (Harpham, 82-83), pues la tarea del juez es decidir si el lenguaje de una ley o código describe adecuadamente el caso en cuestión; se presupone siempre la correspondencia entre el lenguaje legal y los 'hechos' narrados o descritos mediante los cuales ese lenguaje adquiere su significado. Ocurre, sin embargo, que en muchos casos esa correspondencia es problemática, pues ningún lenguaje describe adecuadamente todos los casos, que a menudo han de ser vistos como versiones más o menos plausibles, a veces opuestas. Y esta plausibilidad introduce un elemento ficticio que acerca el caso a una novela, donde lo narrativo crea referencialidad, que es precisamente la tarea de la *narratio* retórica, forma procedimental, que incluso prevé esa plausibilidad en los géneros de la causa. Suponer que Rojas utilizara la retórica en este sentido estructural y no sólo en cuestiones de detalle, habida cuenta de su importancia en el trivium medieval, los *studia humanitatis* y la enseñanza del Derecho, no parece demasiado aventurado.

Volvamos, para terminar, a Bajtín (278 ss), quien, en su repaso evolutivo hacia la formación de la novela, considera los diálogos socráticos como una forma autobiográfica alrededor de un esquema espacio-temporal, o cronotopo, el de la vida del que busca el verdadero conocimiento en una serie de grados o metamorfosis en los que el tiempo biográfico real se disuelve en un tiempo ideal o abstracto. Está claro que el diálogo tragicómico y el retórico o persuasivo están fuera de este esquema, y de ahí que el primero sea condenado en la *República*, al constituirse como imitación de situaciones dialógicas contradictorias o incompatibles que promueven la identificación sin la intervención conciliadora o distanciadora del autor, mientras que el segundo es objeto de crítica sobre todo en el *Gorgias*, contra los sofistas.

La crítica en términos platónicos a la lectura de ficciones en prosa durante el siglo XVI, es precisamente uno de los temas tratados en un estudio de Ife que aplica a la picaresca como ejemplo del uso de procedimientos de distanciamiento para contrarrestar esa crítica. La ficción, sostiene Ife, exige ilusión y provoca inevitablemente una lectura ensimismada, de identificación; el problema, entonces, era crear una forma de ficción que permitiese al lector distanciarse sin hacer que la ilusión se desvaneciera, acallando al mismo tiempo a los críticos de la ficción en la época, los cuales, como Platón en la *República* con la narración mimética, querían prohibirla. La picaresca es, para Ife, un ejemplo de ficción nueva, hacia la novela, que intenta resolver ese problema.

Pero, ¿no será ya, también, *Celestina*, otro ejemplo de lo mismo? Algunos críticos de la ficción que Ife cita, como Vives o Guevara, censuraron también *Celestina* y el segundo prólogo y las estrofas añadidas de la Tragicomedia pudieron en parte ser concebidos para contrarrestar las primeras críticas a la obra, que en vez del yo autobiográfico de la picaresca utiliza la narración mimética o diálogo tragicómico, el que mejor propicia la identificación; la estrofa de Proaza en la que se dice 'si amas y quieres a mucha atención/ leyendo a Calisto mover los oyentes' podría interpretarse en este sentido, ya que el término *mover* es utilizado por la retórica para designar el influjo afectivo en su grado más fuerte, o *pathos*, con aplicación particular al género sublime de la tragedia, que requiere precisamente la identificación. De ahí que la *Tragicomedia* sea vista por Proaza, para su lectura, como una actuación, en su sentido dramático.

Rojas, en cambio, en el segundo prólogo, se refiere al debate que la obra, o el caso de la obra, provoca en diferentes lectores, lo que requiere una distanciamiento crítico; además, los procedimientos distanciadores son constantes en la obra, como en los apartes, o 'hablar entre dientes,' o en las críticas y comentarios de unos personajes respecto a otros: los criados se mofan abiertamente de Calixto y Melibea, o los censuran, y aparecen anticipaciones o avisos del trágico final. Por otra parte, el juego dialógico que remite convencionalmente a la novela sentimental y a la comedia humanística, o las sentencias clásicas y la argumentación retórica que utilizan tanto los personajes de clase elevada como *Celestina* y los criados, nos indican que la identificación es más que problemática para un lector que sepa comprender la obra y no se limite al 'cuento de camino' o 'historia toda junta.' De ahí quizás la crítica de Rojas a los impresores y sus argumentos 'narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada.'

En suma, Rojas parece haber concebido su obra como una caso a debate, según el procedimiento que marca la retórica, y con la argumentación propia de esta disciplina como recurso clave, en el sentido dialógico antes apuntado; pero tampoco se limita a esto: Bajtín (445 ss.), en su texto de 1940 titulado 'Relato épico y novela,' señala la total impotencia de la teoría literaria, dependiente de Aristóteles hasta nuestros días, para dar cuenta de la novela, pues ésta rebasa los marcos genéricos establecidos; y añade una idea clave para ser aplicada a *Celestina*, la de la novelización de los géneros. La novela — dice — parodia los otros géneros y los integra en su estructura denunciando sus formas y lenguaje convencionales y reinterpretándolos (443). Señala también que en las épocas en que la novela se desarrolla, como el Renacimiento, toda la literatura es afectada por ello y se da entonces una crítica de los géneros, lo que arrastra también su estilización paródica. Su lengua se renueva al ser novelizada, se hace dialógica, y se impregna de ironía, de humor y de elementos autoparódicos, introduciendo una problemática, un contacto directo y vivo con su época en evolución en una forma semánticamente inacabada.

La tesis básica del libro de Severin sobre *Celestina* está ya implícita aquí, pero la obra de Rojas no puede reducirse a una parodia de la *Cárcel de amor*. Como supuesta continuación que es de una comedia humanística inacabada, en la que a su vez se apunta ya la parodia de la novela sentimental, la obra es renacencista en sentido estricto: recupera la tradición satírica de la cultura griega, en la que, como dice Bajtín (456 ss.) lo serio-cómico, *spoudogelion*, queda englobado en una serie de géneros precursores de la novela, que contienen ya en germen los elementos principales de las variantes posteriores de la novela europea. Lo característico de estos géneros, su 'espíritu novelesco,' radica en que, por primera vez, el objeto de una representación literaria, seria y cómica a la vez, es presentado al nivel de su tiempo, en una zona de contacto rudo y directo.

Si admitimos, como hace hoy la mayor parte de la crítica, que Rojas no miente al decir que no es el autor del Acto I, habría que suponer que el 'antiguo autor,' como sugiere un reciente trabajo (Castells), había tramado, como en la comedia humanística o en el *Pamphilus*, un final feliz para la obra después de haber rebajado al plano de lo material o celestinesco a Calixto y Pármeno, en paralelo con la idea de realismo grotesco de Bajtín. Rojas, en cambio, habría alterado este supuesto plan original al continuar el libro, dándole una dimensión trágica al nivel mismo de lo cómico. Pero Rojas va mucho más allá de la mera representación mimética de acciones humanas o de la parodia de otros géneros; la novela, dice Bajtín, mantiene también una relación

directa con otros géneros extraliterarios centrados en la vida corriente y la ideología, como son la retórica judicial, el sermón moralizador o el tratado filosófico, lo que provoca una disolución de fronteras entre lo literario y lo que no lo es (467).

Lo mismo encontramos en Ortega (Pozuelo, 83), pues para él, dentro de la novela cabe todo, siempre que el genio del autor sepa disolverlo en la atmósfera propia de la obra. Para ambos, Ortega y Bajtín, gracias a la novela, la literatura crece y se transforma fuera de las fronteras que puedan serle atribuidas como específicas, pues desde el comienzo su carácter genérico no es peculiar, no puede hacerse de ella un género más entre los otros ni coexistir armoniosamente con ellos, pues todos quedan afectados y se novelizan, atraídos hacia esa zona de contacto del presente inacabado, y al no existir un canon novelístico, pueden liberarse del armazón convencional que frena su evolución y las convierte en estilizaciones de formas caducas.

III

Situémonos ahora en la forma de lectura de la obra, por un lado, y en la relación entre filosofía y novela, por otro. Sobre el primer aspecto, comenzaremos por citar a Gullón, quien en su análisis de la novela dialogada dice lo siguiente acerca de la peculiaridad del modo de lectura que este tipo de novela requiere:

una constante y automática torsión del lector sobre sí, atento a lo leído y a lo presenciado en el acto de leer, absorbiendo en una sola inspiración el acto y la dirección, la escena y las acotaciones, lo visible y las reglas para su representación. Funciona un curioso mecanismo asimilativo de la información y del comportamiento: lo visual conduce a lo auditivo, la letra a la voz, el gesto al sentido y, en circuito cerrado, lo auditivo y el gesto remiten a la visualización corporeizadora. Aun si el novelista crea los personajes, es el lector quien les da vida, con los datos del texto. (11)

Gullón describe un lector moderno, esto es, solitario y en silencio, pero esa lectura interior recuerda mucho la recomendada en la octava de Alonso de Proaza, al final de *Celestina*, para la lectura en grupo de la obra, aunque la voz y el gesto del que lee estén, en este caso, más cerca de los del actor. El título de la octava alude al 'modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia' y tal como se ha argumentado antes, Proaza

parece estar interesado, sobre todo, con la identificación del lector-oyente con el modo de representación, la mimética o de acciones. Rojas en cambio, en el segundo prólogo, está pensando más bien en el debate sobre el caso que la obra plantea y su efecto en el círculo de lectores u oyentes, lo que requiere su diferenciación en niveles y una cierta distancia crítica. Se trataría así de dos momentos de la recepción de la obra: el primero encarnado en el lector; el segundo en los oyentes que discuten o interpretan.

Gilman, uno de los máximos especialistas en *Celestina*, en su último libro sobre Cervantes apenas trata de la obra de Rojas y sostiene que "su diálogo no novelesco requiere una cuidadosa entonación oral" (5, n9); luego, en su repaso a las definiciones de novela, casi todas aplicables a *Celestina*, incluye una (37-41) en la que presenta su lectura en forma análoga a la de Gullón, como una forma de recreación interna del lenguaje hablado, leer como quien escucha, y no deja de citar a Bajtín y su idea de la novela como diálogo de voces. Aunque menciona a Ortega a menudo y comenta una de sus definiciones, ignora el ensayo 'Adán en el paraíso' (1910) y la consideración allí de la novela como diálogo. Luego sitúa el *Quijote* en el comienzo de la lectura silenciosa; también en esto es Bajtín pionero, en el ensayo 'Relato épico y novela', en el que dice:

Todos los géneros (...) son más antiguos que la escritura y el libro. Conservan, en mayor o menor grado (...) su naturaleza oral y declamatoria. Sólo la novela es más joven que la escritura y el libro y sólo ella se adapta orgánicamente a las nuevas formas de la recepción silenciosa, es decir, de la lectura (441)

En el caso de *Celestina*, el que conserve su naturaleza oral y declamatoria no es extraño, dada su vinculación con el diálogo teatral y con el intelectual o retórico; pero además, creemos que la obra anticipa también dos posibilidades de la lectura en silencio, la descrita por Gullón, semejante a la lectura en voz alta recomendada por Proaza, y otra más, de mayor importancia, implícita en el prólogo de Rojas; por otro lado, pensamos que el desarrollo novelístico y la lectura en silencio van igualmente asociados a factores sociales como el de la consolidación del ámbito privado.

El desarrollo de la lectura silenciosa o individual en paralelo con el de la ficción en el Siglo de Oro es objeto de un estudio de Ife. Baste señalar aquí, respecto de la lectura individual, su observación (8-9) de que es la imprenta y la difusión masiva de lo escrito que ésta propicia la que

marca el desarrollo hacia el predominio de ese tipo de lectura, no desconocida ni tan rara en la antigüedad ni en la Edad Media. Lo que parece probable es que el predominio de la lectura en voz alta antes de la imprenta se deba más bien, por una parte, a la necesidad, a veces, de una difusión amplia en el uso de un pequeño número de copias, sólo poseídas por unos pocos y, por otra, a la escasez de textos en lengua vernácula, fenómeno directamente ligado al analfabetismo, cuya disminución es muy lenta hasta bien entrado al siglo XVIII; más importantes, sin embargo, parecen los factores ideológicos de control que discriminan entre los que 'leen,' esto es, interpretan los textos y los que escuchan, es decir, son aleccionados.

En la obra de Cervantes la mención de la lectura en voz alta es explícita en el capítulo 32 de la primera parte del *Quijote*, con los libros del ventero y el manuscrito de *El curioso impertinente*, y en el título al 66 de la segunda; la lectura solitaria viene dada implícitamente por Don Quijote en su biblioteca, lo que explicaría en cierto modo su 'locura,' esto es, su interpretación individual de los libros caballerescos, y explícitamente también en *El coloquio de los perros*, donde Campuzano, su autor implícito, invita a Peralta a leer para sí el mismo texto — un diálogo — que está en manos del lector. Con ello, señala Ife (1992, 41-42), se evita el riesgo de la intrusión autorial que la lectura en voz alta hubiera supuesto y permite que Peralta, lector universal, recree el diálogo en su propia cabeza y con su propia voz interior.

Rojas, en su segundo prólogo, alude primero a lectores y luego a oyentes en controversia sobre la obra; estamos a mitad de camino entre la lectura interpretada de la estrofa de Proaza y la interior del *Coloquio de los perros*, pero más cerca de ésta en cuanto a intenciones. Pero además, las dos lecturas son posibles en la lectura interior, como señala Ife a propósito del *Coloquio* y de su verosimilitud: 'Peralta — dice — cree y no cree al mismo tiempo. Está implicado en la historia como lector, pero distanciado de ella como crítico' (42); son las dos lecturas, o posturas, anticipadas ya en *Celestina*, una clase de escritura que, antes de la picaresca, inaugura el texto interrogativo, el que, en los términos que emplea Ife (43-44), mueve a la reflexión y no a la aquiescencia pasiva, hace preguntas en lugar de afirmaciones y cuestiona su propia condición obligando al lector a examinar la suya propia.

Hay, además, otro factor que permite relacionar la novela con la lectura en silencio y que no deja tampoco de estar anticipada en *Celestina*: se trata del desarrollo, en términos históricos, del ámbito privado. La sociología literaria, en relación con la historia de la vida privada (Goulemot), ha coincidido en los últimos años en considerar la época de

la *Celestina* como una etapa de transición hacia la división de lo privado y lo público que caracterizará la sociedad europea desde el absolutismo. En la Edad Media — se viene a decir — todo es público, y la literatura tiene un carácter oral y público muy marcado. El siglo XVI representaría la etapa de transición, en un proceso que lleva a la ocultación de lo privado o su constitución como dominio autónomo. Y lo privado remite al espacio de la casa y al de la cámara dentro de ella, como lo público se sitúa en la calle o la plaza. La novela, sobre todo a partir del siglo XVIII (Watt) se desarrolla paradójicamente como publicación de lo privado, de lo íntimo, de lo autobiográfico. La visión del sujeto se presenta como garantía de verdad: De ahí quizás el éxito de la novela picaresca, como también de la novela epistolar. Al mismo tiempo, el efecto de verdad puede resultar de la confidencia que supone el que el autor nos haga partícipes de un hallazgo propio, como un manuscrito o una carta encontrados por azar y de los cuales es mero transcriptor, negando su invención como privada, como ficción. La literatura moderna se presentaría, pues, como una violación de lo privado, que puede servir de garantía porque se hace público, colocando al lector en la posición de mirón que sorprende las intimidades y los secretos, y la privacidad de la lectura no sería sino la asunción de este papel por parte del lector. El caso más extremo de esta situación nueva de publicidad de lo privado sería la novela pornográfica, en la que — dice Goulemot (403) — se encuentran inevitablemente las formas específicas de la novela contemporánea a través de las cuales se constituyen los nuevos sistemas de credibilidad: novelas epistolares, novelas en primera persona y novelas dialogadas.

Algo de todo esto encontramos también ya en *Celestina*: las casas de Calixto y Melibea revelan a la vez su carácter privado y la imposibilidad de preservarlos como tales. El autor de los prólogos, Rojas, nos llena de confidencias sobre sí mismo y la obra: el acto primero y su autoría es quizás la confidencia mayor, lo que hace sospechar que el autor de toda la obra es Rojas mismo, como han sugerido algunos críticos. Por ejemplo, para Emilio de Miguel (20), Rojas saluda al lector al comienzo del libro con un juego literario fingiendo a la vez no ser el autor del acto I y ocultando sólo parcialmente su nombre, juego al que no ve mayor trascendencia, aunque pudiera tener otros motivos, como la censura. Por nuestra parte, añadiríamos un deseo imposible de privacidad y publicidad al mismo tiempo, de anonimato medieval y conciencia moderna de mérito; el mérito sería precisamente lo que estructura el paso de lo privado a lo público del aspirante a la corte absolutista, a la nueva burocracia estatal, por encima de la sangre o el linaje, y la obra literaria sería una materialización de ese mérito del aspirante, en paralelo con las hazañas militares (Rodríguez, 36), de la

misma manera que el prólogo segundo desarrolla la idea de la obra como contienda de interpretaciones, aplicación del principio general, el mundo como contienda o batalla.

Por otra parte, el aspecto pornográfico es evidente en la obra, a través de los personajes que miran y escuchan: Celestina misma y los criados, Pármemo y Areúsa, y Lucrecia sobre todo, frente a Calixto y Melibea; y a la vez identificándose con ellos y por encima de ellos, el grupo de lectores de la obra en el segundo prólogo y la octava final, lector implícito cuyo carácter ya casi privado — diez personas — queda así prefigurado hacia el lector de novelas. Después de *Celestina, Lozana andaluza* no puede ya sino abundar en detalles, en evidencias para el mirón que lee, igual que, en el modelo autobiográfico, Quevedo en *El buscón* frente al *Lazarillo* o el *Guzmán*.

Añadiremos, en relación con el desarrollo del ámbito privado, algunas indicaciones sobre la estructura y los temas de *Celestina*. Gullón, al tratar de la novela dramática en relación con *Realidad* de Galdós, dice:

el incidente y sus subordinados ocurren en lugares tan próximos y en tiempo tan breve que no será arbitrario hablar de unidad en lo espacial y en lo temporal. (12)

Ninguna definición mejor del cronotopo bajtiniano, completada por otra característica estructural de este tipo de obras:

Situación extrema y novela dialogada armonizan bien. el lector presencia escenas que bordean y anuncian la tragedia, y prevé el desenlace (...) Un incidente central y varios episodios subordinados que lo agudizan y complican, forman la trama de *Realidad*. Esta descripción se ajusta al modo teórico del novelar dramatizante. (13)

Otra vez nos parece que Gullón habla de *Celestina* y no de *Realidad*. Oigamos a Severin (1989, 1):

Las escenas de *La Celestina* tienen lugar en casas y jardines y no en espacios abiertos (...) *La Celestina* muestra en su uso del espacio interior un paralelo curioso con la novela decimonónica, que ocurre en interiores.

En Bajtín (387 ss) nos encontramos, aplicado a la novela decimonónica, con el cronotopo del salón, asociado al diálogo y al

dinero, y el del umbral, espacio intermedio entre la calle y la casa a través de la puerta, donde suceden las crisis o el cambio de vida (indecisión, caída, resurrección, renovación) y en relación con la plaza pública antigua. El cronotopo es un centro organizador temático, encarnación de los acontecimientos en un espacio/tiempo, punto principal para el desarrollo de las escenas: A su alrededor gravitan los elementos abstractos, ideas, análisis de causas-efectos, etc.

El uso de este cronotopo, dice Bajtín, desplaza a los encuentros antes fortuitos en ruta o en un mundo desconocido. Allí se desarrollan las intrigas y las rupturas, se intercambian los diálogos y se revelan los caracteres, las ideas y pasiones de los personajes; la escala social está allí representada y bajo sus formas concretas y visibles aparece el poder omnipresente del nuevo señor de la vida: el dinero. Pero lo esencial aquí, añade Bajtín, es la conjugación de lo público con lo privado.

En cuanto al cronotopo del umbral está también asociado al encuentro, pero sobre todo a la crisis y al cambio vital brusco, en relación con su sentido metafórico de lugar de paso y tiene su continuidad en la calle o en la plaza, que lo prolongan. En estos espacios se dan los acontecimientos de crisis o de caída, de renovación y de cambio. En este cronotopo — continúa Bajtín — el tiempo aparece como un instante, como sin duración, desgajado del tiempo normal o biográfico y su espacio se asocia al de la plaza mayor de los antiguos carnavales y misterios.

La aplicación de estos dos cronotopos bajtinianos a *Celestina* es evidente: por todas partes aparece en la obra de Rojas el paso de la calle o el jardín, a las casas, a través de las puertas; y aparece marcado directamente en el diálogo. Incluso no sería arriesgado hablar de intencionalidad del autor en cuanto a la proporcionalidad de las diferentes partes de la obra y su estructuración interna parcial en relación con el acto 1, como si estuvieran dimensionadas en bloques de cinco actos cada una (del 2 al 6, del 7 al 11 y del 12 al 16 en la *Comedia*; un bloque más, hasta completar 21, en la *Tragicomedia*), con relaciones de simetría dentro de cada uno de ellos y respecto de los cambios casa-calle o espacio privado y espacio público, y dos desenlaces, con el meditado alargamiento de la relación Calixto-Melibeia en la segunda versión.

Toda la obra de Rojas es un ir y venir de casa en casa a través de calles y puertas. El acto primero lo plantea ya todo y el resto de la obra no hace sino amplificarlo en una estructura más meditada. La única excepción a esto sería el comienzo mismo de la obra: Calixto — nos dice el argumento — entra en el huerto de Melibeia en pos de su halcón y sale

de él, herido de amor, para su propia casa, a recluirse en su cámara. Algunos críticos (Castells, 10-11), basándose en lo que es un lugar común en otras obras del llamado género celestinesco, suponen que no hay tal entrevista en el huerto de Melibea, sino un comienzo *in medias res*: un mal sueño de Calixto, ya enamorado de Melibea, tras el cual llama a su criado; de aceptar este comienzo onírico, la lógica espacio-temporal de la obra sería total, de principio a fin, y además reforzaría su carácter novelesco al combinar una presentación directa de lo ocurrido con una rememoración. La rememoración de la experiencia por parte de los caracteres o el amor que busca conocer su propia historia son presentados por Severin (1970) y Gilman (1989: 26-33) como rasgos novelescos, frente al mero episodio puntual o inmediato de la aventura, narración simple de lo que va ocurriendo. Pero además, el mismo episodio inicial vuelve a presentarse, ahora claramente, como retrospectiva rememoradora por parte de Pármeno en el auto segundo, quien no sólo vuelve a recordar a su amo la experiencia inicial vivida con Melibea, sino que la proyecta, como anticipación trágica, hacia el futuro.

Calixto, al salir, o volver — o volver en sí — de ese espacio inicial real o soñado — o real y soñado — se confiesa a Sempronio, quien acude al otro espacio interior principal de la obra, la casa pública de Celestina, precisamente para publicar el mal de su amo. Sempronio vuelve, con Celestina, a la de Calixto y llama a la puerta y hablan fingidamente en el umbral lo que quieren que oiga Calixto. De las dos seducciones de la obra, la de Pármeno y la de Melibea, la primera queda prácticamente zanjada a continuación en un juego de apartes y cambios de habitación que concluyen en el primer pago de los servicios de Celestina. La posición central de la casa de la vieja en el acto I es sustituida por la de Melibea en el bloque de actos equivalente que van del 2 al 6, en los que, simétricamente, se va de y se vuelve a la casa de Calixto. La seducción de Melibea comienza y se perfila en el acto 4 y el tránsito entre la calle y la casa está marcado también en el texto. Los actos 3 y 5 ocurren en buena parte en el tránsito callejero y en el umbral de las casas.

El siguiente bloque, los actos 7 al 11, presenta también una estructura simétrica alternante: de la calle a la casa de Celestina pasando por la de Areúsa, o la de Calixto, en los actos extremos, y de una casa a otra en los otros, con la de Celestina como elemento central otra vez en el acto 9, en la que tiene lugar el diálogo de las mujeres y sus diferentes papeles, otro pasaje clave de la obra que prepara la seducción definitiva de Melibea en el acto 10. Con la vuelta a la casa de Calixto en el 11 y la conclusión del negocio, el recuento y el pago, enlazamos a la vez con el final del acto 1 y con el acto 6.

Si consideramos ahora la versión de la *Comedia*, en 16 actos, el bloque siguiente y final precipita el desenlace con una triple catástrofe encadenada, demasiado abrupta: Celestina y los criados en el 12, Calixto en el 14, Melibea en el 15. Calixto sale de su casa, hacia la de Melibea, dos veces, la segunda, y definitiva, para amar y morir en el acto central del bloque, el 14. La búsqueda imposible de la privacidad es aquí la del provecho o placer de cada cual, lo que lleva, literalmente, al callejón sin salida de la muerte, a la muerte pública, en la calle.

En la versión de la *Tragicomedia* Rojas alarga la distancia entre las muertes de Celestina y los criados — acto 12 — y la de Calixto y Melibea — actos 19 y 20 — con un nuevo bloque de cinco actos en el que amplía los espacios y los personajes asociados a ellos. No sólo eso: introduce una motivación para la muerte de Calixto, lo que equivale a complicar la intriga narrativa, el orden causal, que para algunos teóricos de la novela es un rasgo diferenciador en el paso de la narración pura, con predominio temporal, a la novelesca. El personaje de Areúsa es la causa mayor, no hay nada casual en ella; sus rasgos esenciales son detallados en la escena central del acto 9 y desarrollados ahora en los actos 15 y 17 en el espacio propio, privado, de su casa: su arte, como ella misma dice (Acto 17, ed. Severin, 312) es otro que el de Celestina, y la misma Elicia deja la casa de ésta, que hereda, para ir a la de Areúsa, pues la de la vieja ha dejado de ser pública desde su muerte y se siente sola allí (Acto 17, 307). Privacidad, olvido y anonimato, rasgos que aparecerán constantemente en la novela moderna, como señala Severin (1970: 63-64), son rasgos presentes ya en Areúsa. Pero además, el acto 16 viene ahora a sumarse a los dos últimos para resaltar el aislamiento y la privacidad de Melibea respecto de sus padres. La conquista de su dominio privado con Calixto la convierte en otra persona, la hace propiamente tal, en sentido estricto, máscara o personaje.

Completaremos estas consideraciones sobre el género de *Celestina* con el otro aspecto que mencionábamos al principio, el de la relación entre filosofía y novela. Vayamos al comentario de Ortega (232) al *Banquete* de Platón, texto éste en el que sitúa el germen de la novela como género híbrido de tragedia y comedia. Se trata de un pasaje del epílogo, cuando Sócrates convence a Aristófanes, poeta cómico, y a Agatón, poeta trágico, de que un mismo hombre puede ser poeta trágico y poeta cómico: quien sabe tratar la tragedia según las reglas del arte, puede tratar lo mismo la comedia. Algunos intérpretes del pasaje (Platón, VII y 92) argumentan que siendo Sócrates el filósofo, quiere hacer ver a sus interlocutores que su arte, por separado, queda incompleto, pues se basa en un conocimiento parcial del alma humana. Sólo el hombre que tenga un conocimiento integral del alma puede ser trágico y cómico a la

vez. Y ese hombre es el filósofo, único capaz de componer a la vez tragedias y comedias. Ortega, en cambio, traslada esta capacidad al novelista, pero las dos posibilidades están más próximas de lo que parece, a poco que nos adentremos en la teoría de la novela actual.

La relación entre filosofía y novela y el aspecto tragicómico de ésta es desarrollada por Francisco Ayala en el ensayo "El arte de novelar en Unamuno," de 1963. Para Ayala (130), en línea con Bajtín y Ortega, la novela no consiente definición por las características externas de un género literario, ni admite sujeción a preceptiva alguna, pues está radicada más allá de la literatura, en cuanto que su propósito deriva de su objeto, la vida humana, de la que pretende comunicar *una* intuición de sentido. En el relato mítico — dice — el autor es colectivo y proporciona la visión del mundo propia de la sociedad a la que pertenece y que todos comparten; en la novela, en cambio, el autor se ha hecho individual y no hay respuestas comúnmente aceptadas: el hombre debe buscar por sus propios medios. Lector individual, pues, frente a autor individual, ambos buscando respuesta al sentido de la vida. Por eso, dice Ayala, Unamuno, o el novelista, atiborra de vida sus novelas; pero en toda vida se dan dos actitudes: una es, en fórmula de Ortega, la enajenada, la de perderse en las cosas o aferrarse a la cotidianidad, distrayéndose del problema fundamental; es la actitud cómica, o el sentimiento cómico de la vida, su dimensión trivial o no seria, la que aparece en el cuento de Unamuno "Un pobre hombre rico."

La otra actitud es la seria, la del ensimismamiento, la del sentimiento trágico, constituido por la conciencia de la muerte. Ahora bien, si la novela ha de interpretar el sentido de la vida tendrá que representar los dos polos y ser *tragicomedia*. No nos interesa aquí ahora la observación de Ayala de que Unamuno carece de sensibilidad cómica, no sabe hacer comedia, y todo se le vuelve trágico; de que no sabe, — Ortega sí, añadimos nosotros — insertar trascendencia en la vida cotidiana, pues niega toda racionalidad a lo cómico; nos interesa ahora, por un lado, esta confluencia de Unamuno y Ortega en cuanto a la identificación de novela con tragicomedia; por otro, la relativización de las fronteras entre literatura y filosofía en ambos autores a través de la novela y el ensayo. Tanto la novela como el ensayo son formas modernas, fuera del marco de los géneros clásicos, y en lucha con ellos desde su nacimiento. Sólo a partir del romanticismo se imponen y consolidan, justo cuando, paradójicamente, la literatura lo hace también como institución. En principio, los dos quedan al margen: la novela ha acabado entrando en el recinto, en donde ha de figurar con su carta de nobleza genérica, aunque su origen y señas no queden del todo claros. El ensayo todavía figura como género dudoso, marginal o difuso.

En otro ensayo anterior, el titulado "El arte de novelar y el oficio de novelista," Ayala (11-27) había ya incidido en lo mismo: Los géneros literarios tradicionales — sostiene — han dejado de ser ya vehículos de expresión idóneos para los tiempos actuales, pues los géneros son productos históricos, técnicas de acuñación poética a partir de los aciertos sucesivos y acumulados de varios autores dentro de unas circunstancias que los hacen posibles y les dan sentido. La novela — prosigue — advino como nueva manera de expresión al iniciarse el Renacimiento, a partir de diversas raíces y del cambio de circunstancias sociales que, con aceleración creciente, conducen a las actuales; la novela nace de ese cambio, haciendo problema de la vida, sin dignidad de género, pues no es ningún género, si por tal entendemos una forma con reglas y convenciones. La novela olvida toda disciplina en favor de un caos donde la literatura, tal como la hemos conocido, sucumbe. La novela, desde el principio, no pretende ser literatura, arte serio, a pesar de la intención cervantina de blasonarla como épica en prosa; siempre se la ha considerado propia de gente poco culta o elevada, gente no educada en disciplinas serias. Pero son justamente los géneros y disciplinas serias — concluye Ayala — los que se vienen abajo como expresión de sistemas firmes de creencias y se intenta buscar sentido a la vida a tientas, tal como lo hace la novela desde Cervantes, en la conducta del prójimo sin pautas preestablecidas, en el intento de alcanzar por caminos intuitivos, lo que especulativamente ha perseguido también el filosofar sistemático. Por eso, con la novela nos colocamos más allá de la literatura, más allá y más acá; no hay una verdadera técnica del oficio, de tan abierta que es, salvo la condición de situarse, como referencia directa o indirecta, en un marco histórico. La novela nos alza de la cotidiana distracción — la comedia —, para proyectarnos sobre el problema de la vida — lo trágico.

Y Ayala (24) cita precisamente a Dostoievski como novelista invocado a menudo desde el campo filosófico o especulativo, y es el autor ruso el elegido principalmente por Bajtín para ejemplificar su idea de dialogismo novelístico. Nos situamos así en la confluencia final entre Bajtín y Ortega: el monologismo podría equipararse a lo serio en Ortega, la filosofía sistemática y la ciencia, el poder en general, en cuanto pretensiones intemporales de normas, leyes y teorías, todo ello objeto continuo de su crítica desde su temprano ensayo 'Vejamen del orador,' de 1911. El dialogismo, en cambio, sobre todo en cuanto incluye la estilización y la parodia, incorpora al anterior la dimensión circunstancial, la tradición retórica y sofística, la filosofía no sistemática y la crítica de la ciencia, la risa y lo grotesco, el carnaval y la fiesta popular.

Es claro que *Celestina* puede inscribirse en esta tradición dialógica, con lo que la polémica sobre sus características genéricas puede

despejarse considerablemente si la incluimos, igual que el *Quijote*, como eslabón hacia la novela tal como se constituye propiamente después, pero sin considerar la novela un género al mismo nivel que los clásicos o canónicos, los cuales derivarían de la manía legisladora o normativa de la tradición seria que aspira al monologismo como expresión de la verdad, a la imposición ideológica, en suma. De tal manera que cabría preguntarse también, desde el punto de vista crítico, si el dialogismo no sería una de las convenciones básicas que sostienen la literariedad de un texto y el monologismo aquella perspectiva interpretativa que predomina en un contexto ideológico determinado. La obra literaria es un simulacro de la vida humana y, como ella, inabarcable en su diversidad, salvo desde diferentes perspectivas complementarias. De acuerdo con esto, si la novela está más allá de la literatura es sólo cuando ésta es considerada en su sentido normativo o monológico; en otro sentido, la novela no es sino un estadio de la evolución de la literatura en cuanto complejo dialógico de discursos, lo que acarrea inevitablemente que pueda absorber otros géneros o formas anteriores o que éstos queden 'novelizados'. *Celestina* no sería, así, sino uno de los textos claves en esta evolución.

Concluimos, pues, sugiriendo que *Celestina* es, como el *Quijote*, según Gilman (1989: 45), no sólo un experimento agenérico, sino antigenérico. De ahí su carácter de híbrido paródico. Es a partir del siglo XVIII cuando se dan propiamente las condiciones para que surja la novela rebasando claramente los límites genéricos conocidos; y es entonces cuando se escriben novelas 'a la manera de Cervantes' o los críticos empiezan a calificar de tales a *Don Quijote* y a *Celestina*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Artaza, E. *El 'Ars Narrandi' en el siglo XVI español. Teoría y práctica.* Bilbao: Univ. de Deusto, 1989.
- Ayala, F. *La novela: Galdós y Unamuno.* Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Bajtín, M. *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard, 1978.
- Castells, R. "Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unit of *Celestina*, Act 1," *Hispanófila*, núm 106 (1992): 9-20.
- Fraker, C. F. "*Celestina*": *Genre and Rhetoric.* London: Támesis, 1990.
- Genette, G. *Introduction à l'architexte.* Paris: Seuil, 1979.
- Gilman, S. '*La Celestina*': *Arte y estructura.* Madrid: Taurus, 1974 (1ª ed., Madison: U Wisconsin P, 1956).
- _____. *The Novel According to Cervantes.* Berkeley: U California P, 1989.
- Gómez, F. V. "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista," en *1616. Revista de la Sociedad Española de Literatura Comparada* 5 (1983-4): 47-54.
- Goulemot, J. M. "Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado," en *Historia de la vida privada*, tomo 3 (Madrid: Taurus, 1989), pp. 371-405.
- Gullón, R. "Introducción" a B. Pérez Galdós, *Realidad* (Madrid: Taurus, 1977), pp. 7-30.
- _____. "Ortega y la teoría de la novela," *Letras de Deusto* 44 (1989): 105-21.
- Harpham, G. G. "E. L. Doctorow and the Technology of Narrative," *PMLA* 100 (1985): 81-95.
- Heugas, P. "*La Celestina*, ¿novela dialogada?," en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Homenaje a M. Bataillon)* (Sevilla: Universidad, 1981), pp. 161-77.
- Ife, B. W. *Reading and Fiction in Golden Age Spain.* Cambridge: Cambridge UP, 1985; trad. esp. parcial, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca.* Barcelona: Crítica, 1992.
- Kristeva, J. "Le mot, le dialogue et le roman." *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), pp. 143-73.
- Lida, M. R. *La originalidad artística de 'La Celestina'.* Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- Lodge, D. *After Bakhtin.* London/New York: Routledge, 1990.
- Man, P. de. "Diálogo y dialoguismo," en *La resistencia a la teoría*, (Madrid: Visor, 1992), pp. 163-75. Versión inglesa en *Poetics Today* 4 (1983): 99-107.
- Ménendez Pelayo, M. *La Celestina.* Madrid: Espasa-Calpe, 1947 (1ª ed., 1895/1899).
- Miguel Martínez, E. de. "Rojas y al acto I de *La Celestina*." *Insula*, núm. 497 (1988): 19-20.

- Morón [Arroyo], C. *Sentido y forma de 'La Celestina'*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Mortara, B. *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Ortega y Gasset, J. *Obras completas*, 12 vols. (Madrid: Alianza, 1983).
- _____. *Meditaciones sobre la Literatura y el Arte*, ed. E. I. Fox. Madrid: Castalia, 1988.
- Perelman, C. y L. Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- Pérez Galdós, B. *Ensayos de Crítica Literaria*, ed. L. Bonet. Barcelona: Península, 1971.
- Platón. *Le banquet*, ed. L. Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- Pozuelo Yvancos, J. M. "Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo," en *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos* (2) (Madrid: Júcar, 1992), pp. 61-87.
- Rank, J. R. "Narrativity in *La Celestina*," en *Hispanic Studies in Honour of A. D. Deyermond* (Madison: HSMS, 1986), pp. 235-40.
- Rodríguez, J. C. *Teoría e historia de la producción ideológica, 1: Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1974.
- Rojas, F. de. *La Celestina*, ed. D. S. Severin/M. Cabello. Madrid: Cátedra, 1987.
- Russell, P. E. *Temas de 'La Celestina'*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Severin, D. S. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- _____. *Memory in 'La Celestina'*. London: Tamesis, 1970.
- Snow, J. T., "Estado actual de los estudios celestinescos." *Insula*, núm. 497 (1988): 17-18.
- Vian, A. "El diálogo como género literario argumentativo." *Insula*, núm. 542 (1992): 7-10.
- Vranich, S. B. "El caso del *Lazarillo*," en *La Picaresca. Actas del I Congreso Internacional* (Madrid: F.U.E., 1979), pp. 367-74.
- Watt, I. *The Rise of the Novel*. London: Penguin, 1972 (1ª ed., London: Chatto & Windus, 1957).

