

E. Michael Gerli. «*Celestina*» and the Ends of Desire. Toronto: University of Toronto Press, 2011. ISBN: 978-1-4426-4255-3.

Este es un libro sobre *Celestina* y, tratándose de un libro con una transmisión tan compleja, es importante empezar con tres supuestos presentes desde el inicio en el libro que reseñamos: la obra que se estudia es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, su autor es Fernando de Rojas y su primera aparición es en Burgos en 1499. Como sabemos, todos y cada uno de estos asertos es discutible; sin embargo, creemos que es importante partir de una base si no incuestionable al menos claramente expuesta. No es momento de criticar estos puntos, que otros libros, de inspiración más filológica, pueden aclarar mejor. Más bien, resaltamos el hecho de que Michael Gerli nos presenta un estudio sobre una obra, la *Tragicomedia*, un autor, Rojas, y una época, el final del siglo xv, concretos. Después de todo, ¿cuántos leen ahora la *Comedia*? Y, por supuesto, ¿cómo estudiar la *Celestina* sin un contexto histórico y aun geográfico? En resumen: la obra fue iniciada por un autor anónimo, continuada y completada por Rojas en 1499 y, finalmente, ampliada y reescrita por el mismo Rojas en respuesta al pedido de sus lectores. Leamos, pues, junto con Gerli, la *Tragicomedia*, la obra de Rojas, que es el texto que se viene imprimiendo y leyendo sin interrupciones desde el siglo xvi.

Fundamental en este ensayo es la representación vívida del deseo en la *Celestina*. Para Gerli, la obra trasciende los límites de la representación del deseo propios del mundo medieval y se abre hacia una edad moderna extendiendo esos límites a campos rara vez visitados por otros autores de la época: el campo social, económico, fisiológico y psicológico de la actividad humana. Sin embargo, Rojas va más allá. Con el soliloquio de Pleberio, que cierra la obra, aprendemos que el deseo no conduce a nada, que está privado de trascendencia. Aquí radica para Gerli la modernidad de nuestra obra. Esa modernidad debe ser reconocida en el profundo quiebre que significó la obra en el contexto en el cual apareció, así como

en su relevancia para distintas generaciones de lectores. Las palabras de desengaño de Pleberio cierran la obra de Rojas y una reflexión sobre ellas cierra el ensayo de Gerli: «It is in Pleberio's self-conscious awakening to the abyss at the ends of desire where I seek to locate the striking novelty and early modernity of *Celestina*, which doubtless accounts for the work's continued readership and popularity into our own time» (4).

Gerli nos propone hacer uso de la lectura atenta («close reading») y reconocer los usos irónicos del lenguaje para descubrir las expresiones de deseo que parten de los distintos personajes y que no siempre se refleja directamente en sus palabras. Esto fue una novedad para la época y en consecuencia la *Celestina* exigía a sus lectores una nueva forma de leer. De la misma manera, quien estudia hoy la obra debe reconocer que a un nuevo modo de representar el deseo corresponde igualmente un nuevo modo de acercamiento crítico. Así justifica Gerli su propuesta, que no es otra que una estrategia de lectura atenta a las más sutiles manifestaciones del deseo. El lenguaje es fundamental, pero no debe perderse de vista que el lenguaje puede tanto ocultar como revelar las intenciones de quien lo profiere. Y con frecuencia los personajes revelan sus más profundas y a veces inconscientes intenciones a través de gestos y conductas no verbales. La teoría psicoanalítica juega entonces un rol fundamental en la estrategia de lectura que aquí se nos presenta. En la frontera entre Edad Media y Edad Moderna nuevas formas de deseo ingresan al discurso literario y con ellas nuevas formas de expresarlo. La *Celestina* está a la vanguardia de esa nueva expresión y sus lectores debemos ser conscientes de ello si queremos una comprensión cabal del texto y de su valor en ese momento histórico.

Este libro, pues, se propone estudiar cómo se enuncia y mediatiza el deseo en la *Celestina* o la manera en que esta obra representa, moviliza, traduce y comunica el deseo en el lenguaje y a través de él (capítulos 1, 2, 3 y 6), así como a través de otros medios. Por ejemplo, a través del cuerpo (capítulo 7), en la representación del espacio físico (capítulo 8) o a través de la vista, el oído o cualquier otro canal material por el cual el deseo humano se haga manifiesto (capítulos 4 y 5). Al final, lo que queda es el deseo expuesto como un camino sin salida; la vida, es decir, el escenario donde los deseos luchan entre sí, carece de sentido; y lo único que queda es la pura materialidad desprovista de trascendencia. Todo esto se nos revela en el lamento de Pleberio que descubre esta verdad contemplando el cuerpo despedazado de su hija (capítulo 9).

Con acierto, Gerli sitúa esta novedad literaria en ese periodo convulso que fue la segunda mitad del siglo xv en la península ibérica. La España de Rojas estaba marcada por discordias políticas, sociales, religiosas, raciales y espirituales. Todas ellas tienen un correlato en el mundo representado en la *Celestina*.

Entre los personajes, destaca la puta vieja Celestina como el motor que desvela y pone en marcha el deseo que los otros personajes prefieren no

ver o intentan en vano controlar. Esto crea una fascinación por el personaje que se refleja en el cambio de título de la obra de *Comedia* (y luego *Tragicomedia*) de Calisto y Melíbea a simplemente *Celestina*, como la conocemos hoy, ya sea en el texto de la *Tragicomedia* ya sea en sus distintos avatares como obra de teatro, película o novela gráfica. El hecho de que Rojas amplíe la obra a pedido de sus lectores no deja de llamar la atención, pues vemos que el deseo extiende sus redes más allá del libro y genera entre sus primeros lectores un deseo igualmente real de ver más este mundo materialista, crudo y sensual, en el que los personajes son brutalmente empujados hacia un final desolador. Lo que en la superficie se presenta como literatura didáctica, en el fondo es una representación escéptica del mundo que nos rodea.

En el capítulo 1, «The Chain of Desire: Linking Language and Longing in *Celestina*», vemos cómo la *Celestina* colisiona con dos ámbitos que la Edad Media juzgaba abiertos a la trascendencia: la religión cristiana y el amor cortés. La teoría psicoanalítica sirve para afirmar que todo deseo es por naturaleza propia imposible de satisfacer. Desear es empezar un camino que conduce hacia la muerte; y según Gerli, encontramos esta condición en todos los personajes de la obra. Aquí radica la modernidad de la *Celestina* y la originalidad de este libro de Gerli, que ubica en la representación del deseo una novedad que va más allá de lo que hasta ahora la crítica venía afirmando sobre *Celestina*. Más que una obra bisagra entre la Edad Media y Edad Moderna temprana, más que una obra que representa las clases bajas de la sociedad y describe con crudeza su lucha por abandonar la miseria, *Celestina* es una sorprendente anticipación de lo que las teorías postmodernas y en especial el psicoanálisis tienen que decirnos sobre el rol del deseo en la caracterización de la psique humana. En particular, Gerli pone énfasis en el aspecto lingüístico, de acuerdo con las teorías de Lacan, y anuncia así el tipo de análisis al que someterá algunos episodios de la obra de Rojas en los siguientes capítulos.

El capítulo 2, «*Celestina*, Mistress of Desire», llama la atención sobre la doble figura del libro y su principal protagonista como dos polos desde los cuales el deseo se proyecta y alcanza no sólo a los personajes que se relacionan con la vieja hechicera sino también a los lectores que se acercan al libro. En su ensayo «Readers In, Readers Of *Celestina*» (2001), Alan Deyermond había mostrado la importancia de analizar a la vez la lectura de la obra y el motivo de la lectura al interior de ella. De manera análoga, Gerli concluye en su estudio que las implicancias del deseo en *Celestina* trascienden el mundo ficticio representado y llegan a tocar tanto al propio Rojas, que se entrega a repetidas relecturas del texto del Antiguo Autor, como a los lectores de la *Comedia*, que quieren más texto que leer. Sobre esta reflexión se analiza al personaje Celestina como un personaje femenino que va bastante más allá que cualquier otro de su época. Su apariencia física, su lenguaje y sus muchas habilidades conspiran para asegurar

su poder sobre los otros personajes. Celestina domina y es dominada por el deseo. Controla los deseos de otros y otras pero sucumbe a los propios. Autor, personajes y lectores parecen atrapados en esa red de deseo que no conduce a nada o que sólo lleva a la muerte. Y, con todo, Celestina y *Celestina*, siguen fascinando a sus lectores. Es el único best-seller del s. XVI que sigue siendo leído y buscado.

El capítulo 3, «Calisto's Hunt: The Pursuit of Carnal Knowledge», nos presenta a Calisto como un cazador detrás de su presa, según el motivo medieval de la caza de amor. Esto, por supuesto, tiene un correlato en el prólogo de la *Tragicomedia*, con su constante alusión a animales, cacería y todo tipo de contienda. Gerli advierte sobre la falta de estudios sobre la imaginería de la caza, o la genealogía literaria del halcón o el rol que desempeña en la tradición cortesana medieval. Propone ceñir el episodio inicial de la obra al contexto de la caza alegórica de amor y la búsqueda de conocimiento carnal. El autor interpreta la caída («abatióse») del halcón como una señal de la impetuosidad del animal y, por extensión, del indomable deseo de Calisto. Aunque no niega que la caída puede ser interpretada negativamente. Dentro del mismo motivo de la cacería, Celestina aparece como una cazadora que maneja a sus presas (en especial a Calisto) como los cazadores profesionales manejan (doman) a sus halcones. Destaca la propuesta de un importante paralelo con el *Libro de la caza* del Infante Juan Manuel (76-77). En general, Gerli le da mucho sentido a las alusiones al mundo animal tantas veces discutidas por la crítica. Al final del capítulo, el análisis del episodio fetichista del cordón permite reforzar una idea central en el libro: el deseo permanece siempre oculto; y no se le puede nombrar. Como la calavera anamórfica de «Los Embajadores» (1533) de Hans Holbein el Joven, la muerte no puede ser representada de una manera directa; está más bien al acecho, escondida ahí donde creemos ver el objeto del deseo.

Una consideración del mito de Narciso, con su dialéctica de deseo y destrucción, abre el capítulo 4, «Yearning to Look: Desire and the Pleasure of the Gaze». Ciertamente, el voyerismo es una conducta psicopatológica en todos los personajes. Tanto así, que los «nudos» del deseo alcanzan incluso a los personajes menores, como Tristán y Sosía, que gozan vicariamente de las noches de amor de Calisto. Una de las virtudes del libro de Gerli radica en la presencia de material visual en los distintos capítulos que se propone como contrapunto a la lectura. En este capítulo apreciamos un cuadro de Tiziano —«Venus recreándose con el Amor y la Música», c. 1550— en el que vemos claramente cómo la vista y el oído se conjugan para realzar el deseo (109-111). (Aunque Gerli se refiere al «músico», en realidad es un caballero, puesto que viste como tal, y más todavía, lleva espada. Innecesaria en ese contexto, la espada señala su status de caballero y al mismo tiempo es un emblema de virilidad, una imagen fálica que se corresponde con la mirada lasciva). Un episodio en el que la

mirada sirve de vehículo al deseo es la visita de Celestina a Areúsa. En la expresión de su deseo, Celestina es masculina y femenina a la vez (113-117). En general, queda claro que la percepción audiovisual es fundamental en el ámbito del deseo. En la *Celestina* vemos directamente lo que la tradición cortesana sólo sugería.

En el capítulo 5, «Complicitous Laughter: The Sounds of Desire», Gerli nos recuerda que *Celestina* no es solo un texto que hace reír, sino que además es un texto pionero en la representación material de la risa. El análisis de la risa de Pármeno (123-127), p. e., muestra que ésta se encuentra cargada de significación y que a fin de cuentas es más elocuente que sus propias palabras (123). Una contribución no menos importante es el análisis de la conducta de Alisa (127-132). A través de su risa, Alisa se muestra más bien como cómplice en la seducción de su hija Melibea. Nuevamente la pintura viene a ofrecer un contrapunto interpretativo. La actitud que Gerli postula entre Alisa y Melibea se entiende mejor cuando apreciamos un cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, «Joven y su Dueña» (c. 1670). Así vemos con renovado interés una de las escenas menos comprendidas de la obra: el encuentro de Alisa y Celestina. Juzgada a partir de su risa delatora, Alisa se revela como un personaje complejo. Ella enfrenta el tema del matrimonio de su hija de una manera radicalmente opuesta a la de su marido. Mientras Pleberio piensa en un arreglo tradicional y respaldado por las costumbres, incluso permitiendo a su hija la libertad de elegir, Alisa prefiere una vía clandestina pero al mismo tiempo quizá más efectiva. Publicada la seducción, Melibea debía casarse con el hombre que amaba. Vista así, la conducta de Alisa es bastante razonable.

Muchas veces hemos visto la conducta de Calisto explicada como exageración y parodia del amor cortés. El capítulo 6, «Melibea Speaks: Language and Feminine Desire», nos propone que tanto Calisto como Melibea pueden experimentar las penas de amor, el sufrimiento físico y el regusto por lo triste. En la *Celestina* ambos, hombre y mujer, sufren por el amor. Esta obra presenta voces femeninas que son rarísimas en la literatura cortesana, donde su falta de agencia tiene como correlato en la realidad la represión del deseo femenino. Era una ausencia reveladora y es interesante que en la *Celestina* ellas se expresen tanto. Es muy importante estudiar la representación del deseo femenino en la *Celestina* porque nos hace reconsiderar el lugar del deseo femenino en la literatura amorosa de la época y porque nos muestra otras maneras de ver cómo la agencia era reconstruida social e históricamente en términos de género en la época.

Las mujeres en la *Celestina* están lejos de ser estereotipos. Todas son representadas como sujetos que desean. Ellas son conscientes de sus cuerpos y luchan por controlarlos. Pero siempre el deseo resulta insatisfecho y acaba, muchas veces, en muerte.

El capítulo 7, «The Desire to Belong and the Body Politics», es un estudio sobre la significación cultural del cuerpo. La descripción física de

Melibea en el acto 9 es una ocasión para observar las diferencias sociales entre los personajes involucrados en esa descripción. Cuando contrastamos la descripción de Calisto (acto 1) con la de Elicia y Areúsa (acto 9), descubrimos que el cuerpo de Melibea es un lugar significativo social y sexualmente. Las descripciones que Calisto, Elicia y Areúsa hacen de Melibea nos muestran que el cuerpo de ésta se ha convertido en más que un objeto de deseo (por parte de Calisto) o en objeto de burla y desprecio (de parte de Elicia y Areúsa). En Melibea se concentran distintas ansiedades, que van desde el deseo insatisfecho de Calisto hasta los crudos reclamos de las prostitutas que destruyen la imagen cortesana de Melibea como un correlato de los cambios y movilizaciones que vive la sociedad castellana a fines del siglo xv. El cuerpo físico y el cuerpo social son percibidos de maneras no solo distintas sino además opuestas e irreconciliables. Cada mirada que se posa sobre el cuerpo de Melibea es una mirada provista de un lugar de enunciación, una clase social y una aceptación o rechazo de las normas prevalentes. En la lectura que Gerli hace del acto 9 de *Celestina*, política y sexualidad se cruzan para producir un complejo retrato de la realidad castellana en un momento de convulsión social.

El más breve del libro, el capítulo 8, «Precincts of Contention: Locating Desire and Ideology in *Celestina*», estudia la representación del espacio en *Celestina* en el contexto de teorías que relacionan el desarrollo de una subjetividad moderna con una conciencia del lugar que ocupa el sujeto en el mundo y cómo ese lugar tiene una dimensión espiritual, sensible que es indesligable de la dimensión física. La obra de Rojas está a la vanguardia de esa sensibilidad moderna en la representación de los espacios y del valor que ellos tienen para los distintos sujetos. El espacio en *Celestina* es fundamentalmente urbano y está estrechamente asociado a la manera en que los distintos personajes se conciben a sí mismos. Se presta atención especial al valor de las casas (la de Celestina, la de Pleberio, la de Areúsa) y a su representación como espacios cerrados y/o vulnerables. Se concluye que, a pesar de que hay elementos realistas en la representación del espacio y de que la mudanza de Celestina es representativa de un nuevo orden urbano que aleja a los marginales del centro, la ciudad no es la representación de una ciudad concreta sino el medio en que los personajes se relacionan entre sí y combaten por satisfacer sus deseos.

El noveno y último capítulo, «Pleberio and the Ends of Desire», estudia el lamento de Pleberio como el momento cumbre de la obra en que Rojas muestra con claridad la inutilidad del deseo en todas sus manifestaciones, desde la acumulación de riquezas hasta el amor humano. El lamento de Pleberio es único y radical para su época por la razón de que se aleja de las lamentaciones y reprobaciones de amor que eran conocidas en la Edad Media. Al cambiar sustancialmente el contenido de la lamentación, Rojas establece un quiebre con la tradición y se coloca como un adalid de lo que más tarde veremos en el *Lazarillo* y el *Quijote*. Pleberio es más que el

expositor que moraliza al final de la obra. La originalidad de Rojas radica en haber individualizado a Pleberio a través de su sufrimiento. Por medio de este personaje, Rojas nos presenta nuevos contenidos para la elegía medieval. Al final de la obra vemos cómo los modelos colapsan: el *Libro de buen amor*, las *Coplas de Manrique* y el *Corbacho* no tienen ni por asomo el pesimismo del que hace gala Pleberio cuando cierra la obra.

Al llegar al final del libro de Gerli comprendemos por qué era importante fijar un texto, un autor y una época puesto que este último capítulo nos recuerda que estamos frente a una interpretación de la *Tragicomedia*, la obra en 21 actos, que se cierra con el *planto* de Pleberio. Frente al cadáver de su hija, Pleberio descubre el carácter intrascendente de la vida. El choque que debió sentir el lector del siglo XVI frente a tan devastador panorama podemos percibirlo a través de las traducciones hechas al francés, alemán y holandés, que decisivamente atenúan el escepticismo de Rojas y restan dureza a las palabras de Pleberio. ¿Qué mejor prueba de que Rojas se había adelantado a su tiempo y de que abría un camino por el que otros (el autor del *Lazarillo*, Mateo Alemán y Cervantes) transitarían después?

Proponer una mirada refrescante a diversos aspectos de la *Celestina* —dentro y fuera de la obra— a partir del motivo del deseo es solo una de las virtudes de este libro. Ostenta además otra virtud no menos importante: un análisis minucioso de personajes y episodios que ahora entendemos mejor. La mesa está servida.

José Luis Gastañaga Ponce de León  
Bryn Mawr College



Lalifo. Parmeno. Sempronio.

