

EL USO DE LOS APARTES EN CELESTINA

Chantal Cassan Moudoud
Syracuse University

María Rosa Lida de Malkiel, en su extraordinario libro, al estudiar la técnica dramática de Rojas, analiza el aparte en Celestina y hace varias observaciones muy importantes, destacando la función del aparte como revelador del pensamiento íntimo de los personajes, su uso casi exclusivo por los representantes de la clase baja, y la preferencia de Rojas por el aparte advertido, tipo que le da más verosimilitud como artificio teatral.¹ Otros críticos subrayaron otras funciones como la función didáctica defendida por Marcel Bataillon,² y la función cómica demostrada por Dorothy Severin.³ Sin embargo, la función dinámica del aparte no sólo se ha ignorado sino que Patricia Finch negó que existiera cuando escribió: "It is curious, and also significant, that there is no example of an aside functioning to advance the plot in Celestina."⁴ Creo que el asunto merece un nuevo examen.

Como lo demuestra Stephen Gilman, "el arte del estilo de Rojas es ante todo un arte del diálogo puro."⁵ El diálogo es para Rojas tan importante que, al corregir su obra, sintió la necesidad de acentuarlo aún más y lo mismo hizo con algunos apartes.⁶ Por ello en una obra tan dedicada al diálogo, es imposible, a mi parecer, que el aparte no tenga una función dinámica. Fermín Tamayo ha dicho que el aparte es un "interruptor comunicativo".⁷ Al hablar en aparte, el personaje rompe la relación dialógica tratando al TU como si fuera ausente,⁸ e indica así al lector o espectador, que hay aspectos que van más allá de la caracterización del personaje que habla o del personaje acerca del cual se habla. Según David Bain, cuando dos personajes X y Y están juntos en el escenario, hay aparte cada vez que uno dice algo sin intención de ser oído por el otro, y que de hecho el otro no lo oye o no lo oye correctamente.⁹ Esta se puede considerar la situación básica del aparte aunque varíe el número de los personajes.

El autor de Celestina juega con las diferentes posibilidades del aparte tanto al nivel del número de personajes como al nivel de los diferentes grados de percepción. Para facilitar el presente análisis se pueden distinguir dos clases de aparte: los apartes pronunciados por un personaje para sí mismo y los apartes compartidos con otro personaje que se pueden llamar "apartes dialogados". En cada uno de estos dos grupos hay apartes advertidos e inadvertidos.

De antemano puedo adelantar algunas observaciones en cuanto a la distribución de los diferentes tipos de aparte. Se nota una concentración mucho más fuerte de apartes en el primer acto que en el

CELESTINESCA

resto de la obra. En cuanto a los apartes pronunciados por un solo personaje, si son inadvertidos, su número es el mismo en el acto I y en los veinte actos siguientes. En cambio, hay tan sólo seis apartes advertidos en el acto I contra doce en los veinte actos que, según dice Rojas, él añadió. Se puede notar también una predilección por los apartes dialogados en la parte que le correspondió a Rojas.

Las diferencias que acabo de señalar en la repartición de los apartes adquieren mayor significado cuando se estudia la manera tan distinta que existe en la utilización de los apartes en el acto I y en los actos siguientes. Quizá la escena que mejor ilustra la utilización del aparte por el primer autor es la escena entre Sempronio y Calisto cuando éste, loco de amor por Melibea, hace del criado su confidente. La escena empieza al demostrar Calisto su impaciencia: "¡Sempronio! ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¿Dónde está este maldito?" (47),¹⁰ y más adelante: "¡Vete de ahí! No me hables; si no quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin" (47). Sempronio, ante la inexplicable y súbita furia de su amo, no sabe qué decisión tomar: salir o quedarse. Cuando le vuelve a llamar su amo, entra en la habitación de Calisto un Sempronio desconfiado que, al escuchar las reflexiones de su amo, no puede dejar de expresar su sorpresa y habla por primera vez en aparte: "(No me engaño yo, que loco está este mi amo.)" (49). El aparte no pasa inadvertido a Calisto el cual en seguida pide repetición de las palabras pronunciadas "entre dientes" y Sempronio adopta una actitud defensiva bien comprensible: "No digo nada." Calisto reitera su petición con una tonalidad más persuasiva: "Oí lo que dices, no temas," y el criado no vuelve a repetir las palabras exactas sino el pensamiento que las provocó: "Digo que cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal ciudad y tanta multitud de gente?"

El aparte siguiente: "(Algo es lo que digo; a más ha de ir este hecho; no basta loco, sino hereje.)" (49), tampoco pasa inadvertido a Calisto. Pero esta vez se enoja y Sempronio no retrasa su repetición pero, lo mismo que en el aparte precedente, explica lo que dijo en vez de repetirlo palabra por palabra: "Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de herejía lo que agora dijiste."

Si los dos primeros apartes han sido advertidos y explicados en cierta manera, los tres apartes siguientes pasan enteramente inadvertidos por Calisto. Después de que Calisto ha pronunciado su famoso "credo" dice Sempronio: "(Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones.)" (50).¹¹ Sigue luego otro aparte de Sempronio bastante largo que tiene casi el carácter de soliloquio o monólogo (p. 50). Contrasta con la brevedad del siguiente: "(De otro temple está esta gaita)". Calisto, engolfado completamente en sus sentimientos hacia Melibea, no presta ninguna atención a lo que dice su criado, y sólo vuelve a darse cuenta de los apartes cuando Sempronio no puede reprimir su risa (51), risa que contrasta con lo que siente Calisto en ese momento.

CELESTINESCA

Hay, pues, aquí una primera etapa en la caracterización o expresión del yo de Sempronio, a la cual no sólo contribuye el monólogo de las pp. 47-48 sino sobre todo los apartes que, además, preparan al lector para los acontecimientos siguientes. Al darse cuenta de la debilidad de su amo, Sempronio empieza a anticipar su futuro papel y ya está calculando en qué forma podrá obtener su propia ganancia. El poco interés que mostró por su amo al principio se está cambiando en burla y desprecio y estos sentimientos le impulsarán a satisfacer su propia ambición de lucro.

Los tres apartes siguientes los advierte Calisto. El desprecio de Sempronio por su amo se hace cada vez más fuerte. Si en los primeros apartes había sido bastante honesto en la repetición de lo que pensaba, ahora es decididamente hipócrita. Insulta a su amo: "(¡Oh pusilánimo, oh hideputa! ¡Qué Nembrot; qué magno Alexandre; los cuales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos!)" (51). En la repetición le alaba utilizando casi las mismas palabras: "Dije que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcanzar una mujer, muchas de las cuales en grandes estados constituidas se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros y otras a brutos animales." Se puede observar también el cambio de tiempo verbal. En la repetición de los primeros apartes Sempronio empezaba por las palabras: "Digo que... ." Ahora emplea el pretérito: "Dije que... ." Se opera así un movimiento de distanciamiento en cuanto a sus palabras marcando aún más su hipocresía.

Los últimos apartes de la escena pasan inadvertidos. Sempronio se ha convertido en manipulador de su amo y va a aprovecharse de su debilidad. Después de unos apartes cómicos que suenan a contrapunto durante la descripción de Melibea (p. 54), el último aparte de la escena prepara la entrada de Celestina: "Prospérete Dios por éste, (y por muchos más, que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor. Con todo, si de estos agujones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Hácelo esto que me dio mi amo; que, sin merced, imposible es obrarse bien ninguna cosa)" (55).

Ya en este primer análisis se puede observar el sutil uso dinámico que del aparte hace el autor en el primer acto de Celestina. La progresión que se ha notado en los diferentes apartes de Sempronio no sólo ha revelado un cambio interior en el personaje sino que prepara al lector para los acontecimientos siguientes.

Siguiendo el examen de los apartes pronunciados por un personaje para sí mismo examino ahora dos escenas que se pueden llamar de tentación: la escena de Celestina, Melibea y Lucrecia en el acto IV y la escena entre Areúsa, Sosia y Elicia en el acto XVIII. En el acto IV, todos los apartes están en boca de Celestina o de Lucrecia; Melibea, que desconfía y está en guardia y alerta, los advierte todos e interpela, ya reprimiendo el "hablar entre dientes", ya exigiendo una clarificación. Aunque hay un "Hi, hi" de Lucrecia en el aparte en que identifica con el diablo a la vieja marcada por la cuchillada (92), los apartes están muy lejos de ser cómicos como lo fueron los de Sempronio en el primer acto. Los apartes de Celestina (90, 95, 97, 100, 101) son importantísimos pues los dos primeros son palabras dirigidas al demonio

CELESTINESCA

y nos revelan así la realidad de su presencia; los otros manifiestan en Celestina la realización de que su conjuro está teniendo o ha tenido éxito. Los apartes de Lucrecia revelan su conciencia del peligro y pérdida de su ama. De todos ellos, sólo uno pasa inadvertido: "(No miento yo, que mal va este hecho.)" (100), porque lo dice Lucrecia cuando su ama acaba de rogar a Celestina que no le informe a Calisto ni de la indignación que en un principio manifestó ni de su aquiescencia final. El hecho de que Melibea no advierta el aparte de Lucrecia subraya su turbación y ceguera.

La escena de tentación entre Elicia, Areúsa y Sosia en el acto XVIII presenta otro aspecto de la función dinámica del aparte. En contraste con el acto IV, pasan todos inadvertidos. Elicia y Areúsa quieren saber por Sosia cuándo y por qué calles va Calisto a visitar a Melibea. Durante la conversación entre Areúsa y Sosia, Elicia, escondida detrás de un paramento, hace vivos comentarios sobre la facilidad con la cual Areúsa le va sacando la información que quiere. El juego escénico es a primera vista divertido, pero, como ya lo comentó Américo Castro, los apartes de Elicia acerca de Sosia, y sobre todo el de: "¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna! ¡Quién le ve ir al agua con sus caballos en cerro y sus piernas de fuera, en sayo, y agora en verme medrado con calzas y capa, sálenle alas y lengua!" (p. 210), son enteramente funcionales y presentan esa figura del pobre Sosia "escindida en su aspecto interior y exterior."¹² La visión de su persona que tiene la ramera contrasta dinámicamente con la que Sosia tiene de sí mismo: "de verme ir con la luna de noche a dar agua a mis caballos, holgando y habiendo placer, diciendo cantares por olvidar el trabajo y desechar el enojo" (211).

También los apartes refuerzan en esta escena la naturalidad y verosimilitud de la misma, como, cuando al irse Sosia, Areúsa dice: "Dios te guie. (¡Allá irás, acemilero! ¡Muy ufano vas por tu vida! Pues para tu ojo, bellaco, y perdona que te lo doy de espaldas.) ¿A quién digo? Hermana, sal acá ..." (213). Al darse cuenta de que habla sola, Areúsa llama a Elicia. Se nota la decidida voluntad de Rojas de dar también verosimilitud a sus apartes subrayando en este último la separación espacial.

No se puede terminar el examen del aparte individual sin subrayar el hecho de que el último aparte advertido se halla en el acto IV, en la seducción de Melibea. Una vez que ésta se ha rendido a Celestina no hay ya personajes aislados en su hipocresía sino que todos quedan unidos en pares y por lo tanto todos los apartes van a aparecer en situación dialógica. Además esos apartes propulsaban la acción de la obra. Los cambios entre el aparte y su repetición marcaban muy claramente la vía por la cual el personaje quería conducir a su víctima, por ejemplo Celestina y Sempronio en sus respectivos encuentros con Melibea y Calisto. Si se acepta como trama principal de Celestina la seducción de Melibea por la alcahueta, se explica sin problema la desaparición de ese tipo de apartes: ya no sirven. Los personajes se encuentran en sus trayectorias y no las pueden cambiar substancialmente. Esto explica también por qué los apartes de la escena del acto XVIII son inadvertidos.

CELESTINESCA

El **aparte dialogado** se puede observar con mucho interés en tres escenas en las cuales se reúnen los mismos personajes: Sempronio, Pármeno, Calisto y Celestina. Los cuatro personajes aparecen juntos por primera vez en el acto I. Hay otro encuentro en el acto IV y uno más, muy breve, en el acto XI.

En el acto I, Celestina va acompañada por Sempronio a su primera entrevista con Calisto y, al llegar delante de la casa de éste, Sempronio le dice que hable con cuidado porque las paredes tienen oídos (59). Unas palabras claves porque a través de las paredes se van a oír los dos grupos de diálogos en el primero de los cuales Pármeno alerta a su amo describiendo la reputación, artes y actividades de Celestina. La escena se ha desplazado a dos lugares y los apartes dialogados tienen, podría decirse, la función de mover el enfoque de las cámaras. Por ello, para volver a Celestina y Sempronio, dice en aparte Celestina: "Pasos oigo: acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha y déjame hablar lo que a ti y a mí me conviene" (63).

La misma función tienen las palabras de Calisto aunque no marcadas como aparte en la excelente edición de Severin: "Pármeno, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan estos; veamos en qué vivimos" (63). Este contrapunto o movimiento espacial del diálogo se cierra cuando ya reunidos los cuatro personajes termina la escena con dos apartes seguidos: uno de Celestina y otro de Pármeno:

CEL.-(Sempronio, ¡de aquéllas vivo yo! ¡Los huesos que yo roí, piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño. Al freír lo verá. Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa: que de las obras dudo, cuanto más de las palabras. Jo que te estriego, asna coja. Más habías de madrugar.)

PARM.-(¡Guay de orejas, que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. ¡Oh Calisto desafortunado, abatido, ciego! ¡Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles! Deshecho es, vencido es, caído es: no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerzo.) (64)

El hecho de que sean dos estos apartes y cada uno de un personaje de distinto grupo dialógico indica con toda claridad la intención artística del autor de usar este recurso dramático para marcar con él el movimiento espacial del diálogo. Aún más, Calisto advierte el aparte de Celestina y verifica su significado con Sempronio con quien se parte en busca de la paga. Ello indica una nueva reagrupación dialógica y aquellos dos personajes antagonísticos (Celestina y Pármeno) que hablaron en aparte van a quedar enfrentados en una nueva situación dramática.

Al final del acto I hay un corto aparte dialogado entre Sempronio y Pármeno (73). Tiene dos funciones: primero permite explicar al lector lo que pasó entre Calisto y Celestina, y segundo anuncia un cambio en el agrupamiento de los personajes: Sempronio y Pármeno frente a Celestina y Calisto. Como se confirmará aún más, examinando los apartes dialogados de los otros actos, sólo el primer acto usa el

aparte estrictamente dramático cuya sutileza y utilización magistral se acaba de analizar.

El segundo encuentro entre los mismos cuatro personajes empieza en cierto modo en el acto V. Celestina, después de su primera entrevista con Melibea, se dirige a casa de Calisto en compañía de Sempronio (105). Sólo por un momento hay dos espacios dialógicos correspondientes al espacio de tiempo que gastan Celestina y Sempronio para llegar a la casa de Calisto. Calisto empieza el acto siguiente con las palabras habituales de los que piden la repetición de un aparte: "¿Qué dices, señora y madre mía?" (106). Celestina, deseando acercarse a Calisto y alejarse de Sempronio, ni siquiera niega haber dicho algo y entabla el diálogo con Calisto. La separación es definitiva. Los apartes dialogados van a quedar ahora a cargo de Pármeno y Sempronio. La escena tiene muchos elementos comunes con la escena que ya analicé entre Sempronio y Calisto en el acto I, pero con un número doble de personajes. Calisto advierte ciertos apartes y deja pasar otros, y hay una sola situación dialógica entre Celestina y Calisto que no se interrumpe realmente para que o Sempronio o Pármeno puedan hablar en aparte. Aunque aparentemente hay una doble conversación como la que analicé del acto I, el diálogo entre Calisto y Celestina sigue su curso natural como si nada lo hubiese interrumpido después de cada aparte. Cuando Calisto advierte un aparte no pide su explicación o repetición sino que ordena simplemente a sus criados que "dejen de murmurar." No le interesa lo que dicen, está todo pendiente de lo que le cuenta Celestina. Celestina, en cambio, como domina perfectamente la situación, se da cuenta de los apartes y los entiende lo bastante como para hacerle esta reflexión a Pármeno en el acto siguiente: "y tú dasme el pago en mi presencia pareciéndote mal todo lo que digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto" (119).

El acto acaba con un aparte de función esencialmente dinámica que termina la situación dialógica, cuando dice Pármeno a Sempronio: "Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie, hagámosle de señas que no espere más; sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nacido, que solo, mucho hable." (117). Es innegable el contraste con el aparte dialogado del primer acto. Ya aquí no tiene la función del artificio teatral, sino que se pudiera decir que es sencillamente narrativo. A medida que dialogan Calisto y Celestina se van revelando las reacciones de los dos oyentes marginales Pármeno y Sempronio cuya asociación se va a reforzar más en la tercera escena que me he propuesto analizar.

Después de la segunda entrevista con Melibea, Celestina viene en el acto XI a anunciar su éxito contundente a Calisto: Melibea le está esperando esa noche en el jardín. Llega sola y se junta a la conversación entre Calisto y sus criados repitiendo las últimas palabras pronunciadas por Sempronio. Claro que Sempronio no habla aquí en aparte pero sus palabras no iban dirigidas a Celestina y cumplen entonces el mismo papel; al menos, así lo entiende ella: "¿Qué nombráis a Celestina? ¿Qué decís de esta esclava de Calisto?" (163). Los apartes fluyen, aunque en menor número, de la misma manera que en el acto VI, pero con una diferencia notable. En el acto VI Celestina

CELESTINESCA

estaba alerta a los dichos de Pármeno; en cambio ahora los apartes de los dos criados le pasan inadvertidos. Podría decirse que el pacto que por su medio habían hecho los dos criados y del cual tenía una prueba en el festín del acto IX relaja su vigilancia. Sin embargo, después de lo que escribió Alan Deyermund,¹³ parece que, cegada o aturdida por el diablo al recibir la cadenilla, Celestina no se da cuenta de los apartes de los dos criados. Esa ceguera de la vieja queda subrayada cuando en un aparte la compara Pármeno con Calisto:

PARM.-(¡Hi, hi, hi!)

SEMP.-¿De qué te ries, por tu vida, Pármeno?

PARM.-De la priesa que la vieja tiene por irse. No ve la hora que haber despegado la cadena de casa. No puede creer que la tenga en su poder ni que se la han dado de verdad. No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea." (167)

Celestina está ahora en la misma situación que Calisto: sus "intelectuales ojos" se han cegado. La gradación en cuanto a la percepción de los apartes por Celestina ilustra su caída: capaz de aprovecharse de los beneficios del aparte en el acto I, los advierte en el acto VI pero ni siquiera los nota en el acto XI. Otra vez se puede ver que la disposición, los diferentes niveles de comprensión y lo que se dice en los apartes hace mucho más que caracterizar a los personajes. Con ellos Rojas prepara a sus lectores para las escenas siguientes. No sin razón insistía Alonso de Proaza en la necesidad de que el lector supiera "hablar entre dientes."

Los otros apartes dialogados aparecen en los actos restantes y se pueden siempre explicar por una separación espacial de los personajes que se encuentran separados por una cortina o paramento. En el acto XII, Melibea y Lucrecia escondidas detrás de una cortina comentan las palabras de Pleberio y Alisa. En el acto XVII, Areúsa y Elicia tienen un breve intercambio de palabras al llegar Sosia y, como queda dicho, Elicia se esconde detrás de un paramento.

Como espero haberlo demostrado, hay una diferencia notable entre el uso del aparte en el acto I y en los actos siguientes. El autor del acto I, escribiendo una obra concebida para el teatro, utiliza los apartes de una manera mucho más teatral y aprovecha a menudo la función cómica del aparte como en la descripción de Melibea. Supo aprovechar también y con maestría la función dinámica del aparte. La escena entre Sempronio y Calisto es un ejemplo perfecto de dicha función. Rojas, al continuar la obra, debió haber admirado la habilidad de su predecesor, pero aparentemente no quiso dar a su continuación la misma orientación teatral y se alejó entonces de los apartes demasiado artificiales mostrando su preferencia por los apartes en situaciones dialógicas en los que dos personajes comentan las palabras de los otros, hablando en su presencia, o dejando que los personajes se enteren del aparte, y guardando los apartes inadvertidos para las situaciones desesperadas en las que realmente no añaden nada a la acción misma sino que dramatizan aún más la "impotencia del personaje que lo pronuncia. Con el "ensordecimiento" de Celestina, en el acto XI, desaparecen los apartes

entreoídos. Todos los apartes, dialogados o no, pasan en adelante inadvertidos. Todo está ya encaminado hacia el trágico final y los personajes ya no necesitan hablar en aparte.¹⁴

NOTAS

¹María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina, 2ª ed. (Buenos Aires: Eudeba, 1970): pp. 136-148.

²Marcel Bataillon, La Célestine selon Fernando de Rojas, (Paris: Marcel Oidier, 1960): p. 87.

³Dorothy S. Severin, "Humour in La Celestina," Romance Philology 32 (1978-1979): 274-291.

⁴Patricia Finch, "The Uses of the Aside in Celestina," Celestinesca 6, no. 2 (1982): 19-24.

⁵Stephen Gilman, La Celestina: Arte y Estructura, (Madrid: Taurus, 1974): pp. 37-50.

⁶Unos ejemplos se encuentran (ed. de D.S. Severin) en las pp. 90, 95, 101, y 109.

⁷"La Celestina y el problema del monólogo," in La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina, ed. Manuel Criado de Val, (Barcelona: Hispam, 1977): 203-212.

⁸Inés Azar, "Speech Act Theory on Self, Responsibility and Discourse," in Homenaje a Ana María Barrenechea, ed. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, (Madrid: Castalia, 1984): 33-40.

⁹David Bain, Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, (Oxford: Oxford University Press, 1977): p. 17.

¹⁰Cito (con las páginas incluídas en paréntesis) la edición de Dorothy Severin, (Madrid: Alianza Editorial, 1982).

¹¹Severin no lo señala en su edición pero lo señala como aparte M. R. Lida de Malkiel en La originalidad, p. 136. Las palabras tienen sin duda alguna el sentido de un aparte.

¹²La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos) (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 9.

¹³"Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in La Celestina," Celestinesca 1, no. 1 (1977): 6-12.

¹⁴Quisiera expresar al profesor Reinaldo Ayerbe-Chaux mi sincera gratitud por sus valiosísimos consejos, que han beneficiado tanto la forma como el estilo de este estudio.