

EL CONCEPTO DE LA MASCARA EN LA *CELESTINA*

RENÉ P. GARAY  
PRESBYTERIAN COLLEGE

El estudio del personaje de ficción a veces queda supeditado al interés por otras estructuras literarias. Por ejemplo, la disposición de los núcleos narrativos o lo que llamamos trama, cobra mayor interés por ser la unidad orientadora del texto. Vista de esta manera, la caracterización del personaje se oculta bajo la primacía del movimiento narrativo; convirtiendo al agente de la acción en mera figura retórica y, a la vez, restándole la hondura psicológica que siempre refleja una visión más acabada y, por lo tanto, más verosímil del mundo ficticio.

Sin embargo, no propongo un estudio psicológico de la obra literaria, menos tratándose de una obra como la *Celestina*--tan ajena a los procedimientos de Freud. Lo que sí me interesaría destacar, antes de seguir con nuestro asunto más inmediato, es la estrechez íntima y necesaria que existe entre las llamadas "funciones cardinales" que distribuyen las acciones de base en el discurso y la caracterización verosímil en el dibujo de los agentes que informan esas acciones. La verosimilitud, en este sentido, se refiere a la habilidad técnica y artística de crear un mundo ficticio en el cual se impulsa en la sintaxis de la acción y se interioriza en los agentes narrativos la polémica entre el individuo y ciertos valores ideológicos de su sociedad. Es imprescindible, a menos por razones pedagógicas, atenerse a un concepto normativo y universal de la actividad humana. Me refiero específicamente al estado de tensión que siempre se producen en un contexto histórico dado, cuando el impulso instintivo del subconsciente choca contra los valores consagrados de la conciencia colectiva. Por consiguiente, utilizaré la palabra "psicología" y su correspondiente adjetivo "psicológico, -a" siempre que se quiera designar esa interiorización dinámica de los conflictos universales que se presentan artísticamente en la obra literaria como motor de las acciones.

Esta profundidad psicológica del ser ficticio suele considerarse poco consistente con las convenciones literarias del medioevo aunque podríamos, sin embargo, enumerar algunos personajes ficticios de esta época que tímidamente se desprenden de la acostumbrada caracterización retórica. Tal es el caso de Criseida, apasionada heroína de Chaucer, y de Helena que figura en el séptimo cuento del octavo día del *Decameron* de Boccaccio. Es interesante que estas mujeres participan de la misma frustración que notamos

en Melibea; frustración universal que resulta del choque entre el instinto femenino y la injusticia perjudicial del código vigente. En la literatura española hallamos uno de los primeros intentos de retratar una realidad más compleja con Juan Ruiz, el arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*. Con el uso de la contraposición en el enfoque narrativo para la descripción de las serranas y también con los deslizos del protagonista (Don Melón), este autor logra trazar unos personajes menos estéticos que se resisten a la interpretación unilateral.

Sin embargo, no alcanzamos una representación verdaderamente dinámica del personaje en la península Ibérica hasta 1499 con la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas. En esta obra la motivación psicológica que mueve y determina la trayectoria de los caracteres se dibuja con tal artificio que muchos críticos han optado por refutar el concepto de "caracteres" a favor de términos más dinámicos. Stephen Gilman muy atinadamente ha insistido en llamarlos "vidas" para expresar ese sesgo vital que caracteriza a los personajes de esta obra. En efecto, el dinamismo de la obra se da a consecuencia de su condición dialógica en la que se observa con mayor realce la dialéctica entre el *tú* y el *yo* en un movimiento de espacio y tiempo dramático. "This tension between past and future, the theatrical 'present moment,' is what gives to acts, situations, and even such constituent elements as gestures and attitudes and tones, the peculiar intensity known as 'dramatic quality'." Si la *Celestina* se nos acerca más y más a los procedimientos novelísticos contemporáneos, no por esto es novela. Hay que investigar hasta qué punto se valen estos procedimientos novelísticos de la técnica teatral (Alain Robbe-Grillet, Manuel Puig, etc.). En todo caso, el "perpetual present moment" de la *Celestina* se basa en una técnica consistentemente equívoca que no da lugar al juicio paralizado de la tercera persona: el "ella" o el "él" fotográfico y narrativo.

Esta técnica se vale de otro concepto igualmente equívoco o arbitrario--la máscara. El concepto de "máscara" o "persona", según las definiciones de Carl Jung y el sociólogo Erving Goffman, nos facilita una penetración más aguda de los rasgos variables en cada personaje de la obra. Aparte del retrato externo, adentramos también en los aspectos psíquicos que mueven a estos individuos.

Las especulaciones sociológicas de Goffman sobre la interacción social se fundamentan sobre la metáfora clásica del *teatro mundi* o del mundo como escena para la representación humana. Por ejemplo, la acción total de una situación dada es, según Goffman, la representación o "performance"; aquellos individuos que no tienen ningún papel en la representación son los espectadores o "audience" y la región vedada al auditorio es el "backstage" o la parte detrás del telón teatral. Con la habilidad dramática que simboliza el uso de la máscara o máscaras, el individuo puede encarar los problemas diarios que le serían imposibles enfrentar con entera sinceridad. Jolande Jacobi en su libro *Masks of the Soul* nos dice lo siguiente:

By 'persona' Jung understands a psycho-physical attitude that mediates between the inner and outer worlds,

a kind of mask we develop to maintain a relatively consistent front to the outside world, through which those we meet may relate to us fittingly.<sup>2</sup>

Esta postura dramática de la conducta humana en general, se integra en la realidad del individuo y, a la vez, determina la interacción de éste con los otros que lo rodean. En la *Celestina* los caracteres o "vidas" son entes que se rigen por este marco ficticio que les impone su sociedad. Estas nociones de Goffman y Jung sobre la realidad humana se representan en la *Celestina* con una técnica literaria equívoca y arbitraria--la ironía y en desdoblamiento teatral de los personajes.

No solamente notamos esta técnica en las situaciones dramáticas--en que los personajes asumen una postura ficticia--sino también la observamos al nivel comunicativo o sea el uso de símbolos lingüísticos. En este último caso, advertimos la astucia de Rojas al oponer repetidamente los elementos del clásico antagonismo entre SER y PARECER; representados en la obra por la frecuente yuxtaposición de los verbos "encobrir" y "descobrir".

Si enfocamos este aspecto más detenidamente, podremos explicar la erudición en la *Celestina* como producto de la necesidad artística del texto sin negarle, por este motivo, la importancia de la erudición humanística en el contexto social de la obra. Desde esta perspectiva puramente artística, la erudición en la *Celestina* se podría ver como el medio dado a los personajes para urdir y elaborar sus correspondientes máscaras. Así vemos que la doblez lingüística de la obra se relaciona al *amplificatio* de la retórica clásica; o sea, la ornamentación estilística sirve para dilatar la narración de un hecho. Lo que aparentemente no han notado los críticos que censuran este proceso revelador (por falta de "decorum") es que los diálogos ampulosos de estos caracteres reflejan el juego insincero de la máscara al nivel verbal.

Cuando Celestina y Sempronio parten para la casa de Calisto en el primer acto, ella percibe la postura enmascarada que asume su acompañante: "Abrevia e ven al hecho, que vanamente se dice por muchas palabras lo que por pocas se puede entender."<sup>3</sup> Esta fórmula verbal que Ernst Curtius llama el "brevitas formula" se contrapone en la obra a la engañosa *amplificatio*. O sea, lo breve se consideraba más sincero por descartar los excesos de la verbosidad: "The good poet expresses himself briefly, so *brevitas* and *bonus* approach one another in meaning."<sup>4</sup> La originalidad de la *Celestina* reside en la técnica de trastornar estos valores equívocas; valores de una sociedad en conflicto con el pasado. Este procedimiento arbitrario refleja ese mundo fortuito; "sin orden ni concierto" que Pleberio resume en el último acto. El interés de Fernando de Rojas por el conflicto humano se presenta desde el inicio: "Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo," nos dice en el prólogo (pág. 40). En términos de la palabrera crítica contemporánea, podríamos observar que la *lógica semiológica* del discurso--la selección, la organización y la disposición de los signos comunicativos--está en perfecto acuerdo con la *lógica ideológica* que informa al texto.

Una de las escenas más ejemplares de la situación dramática es la del encuentro entre Celestina y Sempronio con Elicia y Crito en el primer acto. Lo que acontece resulta ser una situación jocosa--cómica por las enmarañadas maneras en que tratan de persuadir a Sempronio; pero es también lamentable por los medios ilícitos con que al fin logran disuadirlo de su intento. En esta escena notamos el cinismo inmoral de estas mujeres actuando con plena conciencia de su papel teatral.

Celestina inicia la primera mentira cuando le dice a Elicia "Dile que viene tu primo y mi familiar" (56) y el drama que se desenvuelve a partir de estas palabras es uno de los más eficaces de la obra. Elicia trata de despistar a Sempronio con su máscara de enfado al gritarle: "¡Ay! ¡Maldito seas, ¡ traidor!" (57). Luego, cuando Sempronio oye las pisadas de Crito arriba, ella le jura que son las de su enamorado; o sea, miente con la verdad. Elicia asume una máscara protectora con esta postura de enfado; ejemplo clásico de la técnica equívoca y arbitraria que he referido. Pero Sempronio insiste y sólo Celestina con sus muchas mañas, siendo dueña del desdoblamiento dramático, consigue aplacar su aparente ira. Elicia y Celestina resultan ser maestras de la improvisación teatral. Luego volverá a surgir esta actuación, como ya lo ha notado John Reynolds: "To me it is unquestionable that 'the girl who was awaiting the cleric' ... [in act I] is the same 'moga' mentioned in ... [act III], that is to say, a subterfuge to avoid naming Crito."<sup>5</sup> Esto es un ejemplo clave de lo que Goffman llama *dramaturgical discipline*. No solamente actúan aquí con plena conciencia del papel que representan, sino que después surge una situación parecida en la cual las "actrices" desempeñan el mismo papel; valiéndose de la misma máscara:

I refer to the fact that while the performer is ostensibly immersed and given over to the activity he is performing, and is apparently engrossed in his actions in a spontaneous, uncalculating way, he must none the less be effectively dissociated from his presentations in a way that leaves him free to cope with dramaturgical contingencies as they arise [...] A performer who is disciplined, dramaturgically speaking, is someone who remembers his part and does not commit unmeant gestures or faux pas in performing it.<sup>6</sup>

La situación referida por Goffman es una circunstancia que en otro ensayo suyo él ha llamado "face-work."<sup>7</sup> Elicia en esta ocasión se encuentra en un estado precario ("out of face") y con la ayuda de Celestina, quien desvía el argumento, recobra su compostura.

Celestina siempre está "in-face", inclusive cuando se encuentra sola. El conjuro diabólico del tercer acto saca a luz el problema de su condición de bruja. La polémica entre los que creen en su poder mágico y los que lo rechazan me parece un poco absurda--fuera del mundo ficticio el problema queda sin resolución. Lo importante en la obra es que se presenta el mundo sobrenatural como móvil de las acciones humanas. Por otro lado, es de suponer que Celestina cree sinceramente en su poder mágico si sus actividades de alcahueta merecen estimación para ella y para los otros en la obra. En la representación diaria pocas veces nos preguntamos si la

máscara que usamos es o no es sincera; esto equivale a la destrucción de tal postura por ser obviamente inquietante para el individuo:

Society actually requires that an individual have a category into which he can be fitted. Is he a doctor, lawyer, working man? Is he amiable, harsh, reliable? Society requires these easy classifications, and the individual in his turn seeks to create a mask to make such a satisfactory classification. The mask then becomes the conscious ideal of his personality, by which he seeks to represent himself in his social relations on the most favorable terms.<sup>8</sup>

Repito, lo interesante y esencial para una apreciación del arte de Rojas en este segmento diabólico es el hecho de que Celestina se crea capaz de su poder sobrenatural. Ya se ha mencionado que la caracterización estática (¿es o no es bruja?) no encaja en esta obra por su condición dialógica. Mejor sería reconocer que en esta situación o "representación," vemos a Celestina ejerciendo su poder mágico que la eleva a un nivel autoritario, motivando así sus acciones consecuentes de una manera verosímil; consistentes con su manera de ser. María Rosa Lida de Malkiel cristaliza esta opinión cuando nos dice: "Visiblemente, Celestina se acomoda a cada interlocutor para dominarle; su maniobra, idéntica en la intención aunque diversa en la forma, está en perfecto acuerdo con su carácter."<sup>9</sup> A Celestina le es imprescindible continuar a solas el papel que representa para los otros. En esta escena sobrenatural de la acción dramática no hay que fingir, puesto que no hay espectador del acontecimiento, pero sin embargo, sí existe la obligación y necesidad psicológica de continuar a solas la imagen que constituye su identidad. No obstante, tan convincentes han sido los poderes infernales de Celestina (o mejor dicho la habilidad artística de Rojas) en esta representación que algunos críticos han visto, de hecho, el efecto de su magia. Otis Green, por ejemplo, razona que fue este poder sobrenatural lo que transforma la furia de Melibea en el desmayo al oír el nombre de Calisto! No notó la suspicacia de Melibea en esta escena.<sup>10</sup>

Son estas máscaras sin embargo las que definen a los personajes; por ende resultan ser sumamente irónicas las palabras de Calisto cuando le dice a Celestina: " ... , por la filosofía [fisionomía] es conocida la virtud interior" (pág. 64). En fin, Celestina representa la actriz más acertada en este desdoblamiento teatral que se fracciona en el drama interior de un conflicto humano universal--la sinceridad. Es ahí precisamente donde se encuentra la verdadera dramatización en la *Celestina*, y ella (personaje principal en que converge la acción dramática) su mejor alcance.



NOTAS

<sup>1</sup> Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), pág. 308.

<sup>2</sup> *Masks of the Soul*, traducido por Ean Begg (Grand Rapids, Michigan: William Eerdmans, 1976), pág. 36

<sup>3</sup> En la edición de la *Tragicomedia* de D. S. Severin (Madrid: Alianza Ed., 1969). Esta cita en la pág. 58. De aquí en adelante las citas aparecerán en el texto.

<sup>4</sup> Ernst R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, traducido por W. R. Trask (New York: Harper & Row, 1953), pág. 488.

<sup>5</sup> J. J. Reynolds, "La moça que esperaba al ministro (*Celestina*: Aucto III)," *Romance Notes* 5 (1963-64), 202.

<sup>6</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Edinburgh: The University, 1956), pág. 137.

<sup>7</sup> "On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction," en *Interpersonal Dynamics: Essays and Readings on Human Interaction*, ed. W. G. Bennis et al (Homewood, Illinois: The Dorsey Press, 1968), pág. 227.

<sup>8</sup> Ira Progoff, *Jung's Psychology and Its Social Meaning* (New York: Anchor Books, 1973), pág. 72.

<sup>9</sup> *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962), pág. 99.

<sup>10</sup> "La furia de Melibea," *Clavileño* 4 (marzo-abril, 1953), 1-3.



Calisto rumbo a la Magdalena. Auto 80

¿Burgos, 1499?