

VOLUNTAD DE PODER EN *CELESTINA*

Mercedes Alcalá Galán
University of Wisconsin

A Steven

En *Celestina* se nos ofrece una visión sumamente compleja y fascinante del tema del poder desde muchos ángulos y perspectivas. En este caso, nos interesa centrarnos exclusivamente en las estrategias de dominio y de manipulación que se desarrollan en la obra y que se convierten en una parte fundamental de las relaciones interpersonales entre los personajes. Las situaciones de dominio, poder e influencia entre los caracteres principales son fundamentales a la hora de entender la especial y utilitaria dinámica de alianzas y traiciones que se va gestando en el texto. Sin duda, un análisis del tema puede alterar sustancialmente la forma en que han sido entendidos y explicados tradicionalmente los actos de los protagonistas. En estas páginas vamos a ocuparnos exclusivamente de *Celestina* y de Melibea poniendo su avaricia (*Celestina*) y su obsesión amorosa (*Melibea*) en relación con la férrea voluntad de poder que caracteriza la personalidad de ambas.

El tema del poder se anuncia enérgicamente desde el prólogo con la conocidísima sentencia de Heráclito: "Todas las cosas [son] criadas a modo de contienda y batalla." En esta ocasión se nos presenta el concepto del poder a través de uno de sus aspectos más rotundos: la rivalidad y el antagonismo como parte esencial de las relaciones entre los seres. El atroz y más que convincente ejemplo de la víbora muestra, sin ningún tipo de atenuantes, la feroz individualidad y el intrínseco egoísmo que rige desde las propias leyes de la existencia:

La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas? (41)¹

Este ilustrativo acercamiento a la historia natural que proviene del ámbito de los bestiarios medievales no creo que deba ser tomado simplemente como un eslabón más en la larga cadena de ejemplos del prólogo,² sino casi como una macabra premonición de lo que va a desarrollarse en la obra: una red casi invisible de alianzas, traiciones, obsesiones, voluntades, usurpaciones (...), todo ello marcado por un rabioso individualismo que hará inevitable el caos y el aniquilamiento del mundo en miniatura que se refleja en *Celestina*. En efecto, no podemos pasar por alto varios aspectos inquietantes que nos son sugeridos a través de este ejemplo. La víbora en sí misma es por naturaleza un animal sumamente cargado de símbolos negativos: es un animal repulsivo, venenoso, peligroso; temido no por una ferocidad inexistente sino por su resbaladiza y viscosa condición, por su letal acechanza. La serpiente es el símbolo de lo diabólico, del mal y su poder maléfico le permite hipnotizar a sus víctimas inmovilizándolas con su mirada antes de atacarlas. La víbora es un animal relacionado con el engaño, la astucia, la seducción maliciosa, la inteligencia torcida y la traición. Su sangre fría, su capacidad de cálculo, sugiere la existencia de un verdadero y refinado placer sádico obtenido a través del dominio de los otros. El tema del placer, el placer sexual, aparece manifiestamente en esta cita: enajenada por su propio placer, la hembra mata a su compañero (por alargar su goce y cuando el macho está indefenso) aunque en este

¹ *La Celestina*, ed. Dorothy Severin (Madrid: Alianza, 1969). Se citará de esta edición a lo largo del estudio.

² Sobre el tema del mundo animal en *Celestina*, es de sumo interés el artículo de Nicasio Salvador Miguel, "Animales fantásticos en *La Celestina*." Este trabajo se enfoca principalmente en los animales netamente fantásticos, i.e. sin existencia real (lo cual excluye a la víbora) y explora en profundidad la relación de este aspecto de *Celestina* con los bestiarios medievales.

placer engendrará a quienes la matarán para vivir.³ Curiosamente, la pregunta retórica que sirve de conclusión sugiere que la más encarnizada lucha es aquella que rompe alianzas naturales, es decir, aquella que se basa en la traición: "¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?"

Este pasaje de la víbora no debe simplificarse hasta el extremo de convertirlo inconscientemente en una imagen del personaje de Celestina, más bien es una ejemplificación un poco truculenta de la difícil ecuación entre placer y poder, tema fundamental en el texto. Al fin y al cabo, las relaciones humanas en *Celestina* son el punto de partida para una lúcida puesta en escena del tema de la voluntad de poder que se manifiesta de

³ Puede resultar interesante comparar el texto del prólogo de *Celestina* con lo que se dice con respecto a la víbora en el *Fisiólogo*:

El *Fisiólogo* ha dicho de la víbora que el macho tiene rostro de hombre, y la hembra rostro de mujer; hasta el ombligo tienen forma humana, pero la cola es de cocodrilo. La hembra no tiene vagina en el vientre, sino solamente una especie de ojo de aguja. Así pues, cuando el macho cubre a la hembra, eyacula en su boca, y cuando ella ha tragado el semen, corta los órganos genitales del macho, y éste muere al instante. Cuando crecen, los hijos devoran el vientre de la madre, y de tal manera salen a la luz: las víboras son, por lo tanto, parricidas y matricidas. (168)

(*Physiologo griego*: Zambon, 48-49, n10). Esta cita está tomada de la excelente antología, *Bestiario Medieval*, ed. I. Malaxecheverría.)

Por otra parte, es curiosísimo el texto del *Bestiario* de Oxford, que traduzco de la edición inglesa de Richard Barber. Obsérvese el énfasis que se pone en el tema del placer sexual y cómo se subraya la naturaleza libidinosa y depravada de este reptil:

La víbora se denomina así porque da a luz en condiciones de extrema dureza (vi parit). Cuando siente los primeros dolores del parto, los hijos no esperan el curso natural del alumbramiento, sino que muerden desde dentro de la madre y así salen. El macho, para descargar su semen, mete su boca en la de la hembra, y ella, en puro éxtasis sexual, le muerde la cabeza y se la arranca. Así mueren los dos padres, él en la cópula, y ella en el alumbramiento. Dice San Ambrosio que la víbora es la más depravada de las criaturas. Cuando se encuentra sexualmente sobreexcitada, va a la playa en busca de una anguila. Silba, y así la atrae y la invita a su abrazo conyugal. La anguila no se resiste, y le otorga la cópula a la serpiente venenosa. (186)

muchas maneras: las sutiles relaciones entre placer y culpa, entre dominio e individualidad, entre discurso y deseo y, principalmente, entre realidad y percepción.

En principio, y según todas las apariencias, Celestina es el centro de un sistema de relaciones extremadamente complejas entre los demás personajes que se ven implicados en un incontrolable flujo de odios, simpatías, intereses, y voluntades que, en última instancia, encuentran su origen en la enorme influencia de la vieja sobre la voluntad de los otros. El paisaje humano de esta obra es un fascinante y activo microcosmos de instintos y pasiones cuyo núcleo es, a priori, la poderosa e influyente personalidad de la protagonista. Celestina es el eje del texto, es el único personaje que tiene relaciones de primera importancia con todos los demás: ella es el centro, ocupa el centro, manipula desde el centro, consigue que los deseos de todos los demás — deseos que para ellos son primarios — se supediten a los suyos, a su esquema improvisado. La caracterización de Celestina como personaje pasa indefectiblemente por su identidad de madre⁴ que no lo es — su maternidad postiza, el ser llamada "madre" por todos, se basa en un acuerdo tácito de aparentar — y autoconvencerse — de la bondad y espontaneidad de sus relaciones con los demás, que siempre llevan el sello de lo ilícito. Su "maternidad" está, asimismo, caracterizada por la debilidad afectiva en ambas direcciones, tanto por parte de la madre como por parte de sus "hijos" que ven en la vieja un medio para conseguir fines deseados, fines independientes de ella como persona. Este matriarcado se sustenta en una lectura inquietante de "lo femenino": Celestina ejerce una pseudo-maternidad que se basa en la creación de lazos de dependencia y en un refinado y eficaz control sobre los sentimientos y las voluntades de los demás. Dicha maternidad espiritual supone, en cierta forma, el reconocimiento de un ambiguo e imprevisible derecho a acceder a las esferas más privadas de la vida ajena y a que se le confíen las más íntimas confidencias sin otro aval que este postizo y más que conveniente estatus familiar. Así, Celestina se configura ya, a priori, desde ese

⁴ El carácter "maternal" de Celestina es un eufemismo para su verdadera función de medianera, es decir, de proveedora de voluntades ajenas. El oficio de medianera se fundamenta en la asequibilidad del personaje y en la apariencia de precariedad. Su condición de vieja la presenta como inofensiva: puede entrar en las casas, hablar con hombres y mujeres, es ubicua, tiene acceso a todos — de cualquier rango y condición —, es sexualmente un ser neutro — en el sentido de que está fuera de los límites del deseo ajeno —, no tiene honra que perder y es útil y versátil. El oficio de medianera sólo puede ser femenino: su caracterización de "madre" postiza la acerca a los demás y la ayuda a establecer vínculos de confianza. Al fin y al cabo, la persuasión es la clave del oficio celestinesco.

formulaico "parentesco" con toda la comunidad, como un elemento extremadamente permeable y dinámico por su capacidad para entrar y moverse en el espacio ajeno. No cabe duda de que esta cualidad unida a su innegable habilidad la convierten en una eficazísima alcahueta.

La palabra y el control del discurso son la clave de su influencia y en *Celestina* se define un arquetipo de la mujer-hechicera a partir de una caracterización basada en la astucia, el conocimiento, la malicia, las intenciones torcidas y la inteligencia; todo ello puesto de manifiesto a través del control de las técnicas de persuasión. En efecto, estas cualidades se traducen en una capacidad extraordinaria para crear estrategias mediante el arma de la palabra. De esto se desprende una tesis obvia: Celestina ejerce un poder ilegítimo al dominar la conciencia de los demás; atrapada en la complejidad de su propia red acaba siendo presa del engranaje que ella misma ha puesto en marcha. Los demás son las víctimas (nada inocentes) de su astucia y manipulación. El poder se concentra en la vieja hechicera porque, al fin y al cabo, logra que los otros deseen de manera obsesiva exactamente lo que a ella le conviene.

Ahora bien, nuestra percepción del poder que ejerce Celestina es, en cierta manera, una consecuencia del modo de presentación del libro: al haber falta de narración, al no tener una voz que interprete o guíe al lector, al carecer *Celestina* de autoridad narrativa, se da cierta anarquía entre voces, y Celestina, por su prodigiosa elocuencia, se apodera del centro discursivo del libro, a pesar de que desaparece en el acto XII.

Pero ¿qué es el poder? ¿Qué implicaciones tiene? ¿Es simplemente el control de otros? ¿Hasta qué punto es necesario el discurso para subvertir el orden establecido? ¿Son el dinero y el placer sexual las metas del poder en *Celestina*, o por el contrario constituyen su origen? Podemos aventurar una hipótesis de cómo funciona el mecanismo del dominio de los otros a partir de una lectura del texto: el poder, en su forma más genuina, se obtiene consiguiendo que las otras voluntades promocionen la de uno mismo, concertándolas, dirigiéndolas (aunque ya están dispuestas) para que sirvan los intereses — la voluntad — propia. El dominio puede verse como un sutil tejido de voluntades entrelazadas unas con otras. En *Celestina* los deseos de los personajes son impedidos por obstáculos que sólo pueden superarse a través de la complicidad de los otros. No obstante, la obsesión y la voluntad de conseguir lo anhelado será el talón de Aquiles que los hará vulnerables al dominio ajeno, enredándolos en un foco de obligaciones y deudas, de dependencias, esclavitudes y rebeldías. El deseo es una muestra de voluntad, es un síntoma de individualismo. La paradoja se da en que el propio deseo supone una atadura asfixiante. Aparentemente, los deseos

de Celestina se ajustan más al poder mismo; los otros pasan por el placer, la posesión, y sí, ejercen su dominio sobre los demás, pero al mismo tiempo son dominados, mientras que Celestina no tiene amo, es ella misma, hasta en su muerte.

Sin embargo, esta lectura del tema puede enriquecerse considerablemente si tomamos en consideración la tesis nietzscheana de la voluntad de poder: según este principio el instinto más arraigado en el alma humana es desear continuamente lo que no se tiene; el hombre es, por naturaleza, insaciable en sus aspiraciones. El ser humano es un ser adicto al deseo y toda su existencia gira en torno a esta condición:

El deseo dimensiona todo aquello que se desea; y, además crece, cuando no es satisfecho; al punto, que las más grandes ideas fueron creadas en función de los más vivos deseos (...). (*La voluntad de poder*, nº 333)

En esto se funda la voluntad de poder. Además, necesariamente, la propia voluntad de poder se formula y se logra mediante la actividad humana central que es el discurso. Así, todos nuestros actos, creencias, ideales, pensamientos se modelan en función de nuestros deseos. Según Nietzsche, lo importante no es identificar qué es el bien o qué es el mal; lo único significativo es: ¿quién habla? La tesis de la voluntad de poder se puede definir así: el hombre encuentra en las cosas aquello que les ha otorgado. Los valores morales son creaciones relativas, no absolutas — la moral se forja en función de los deseos de quienes pueden imponerla. Así, la relación entre discurso y poder es esencialmente básica: la moral, la verdad, se gestan a través del discurso ya que el pensamiento es, fundamentalmente, discursivo. Para Nietzsche las palabras son "bolsillos en los que se va metiendo ya esto, o aquello, o muchas cosas a la vez."⁵ Recordemos las palabras del prólogo de la *Tragicomedia* en las que precisamente se define la palabra (en relación con la famosa sentencia de Heráclito) como recipiente que guarda y esconde un ilimitado y sorprendente contenido:

y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente está preñada, de ésta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas. (40)

⁵ *Humano, demasiado humano* II, 2ª parte, (nº 33).

En nuestro análisis, al reflexionar sobre las relaciones de poder que se dan en la obra, no podemos obviar la dimensión que cobra el lenguaje en relación con el pensamiento, ni tampoco dejar de tener en cuenta la trascendencia de la palabra por sus conexiones esenciales con una formulación de la ética y de la moral. En este texto el lenguaje no puede ser contemplado más que de forma oblicua, descifrando bajo su superficie todas las motivaciones y deseos del que habla, que suponen para él mismo, paradójicamente, el reflejo de lo verdadero. Los personajes de la obra crean su propia verdad y encuentran en la verdad lo que han invertido en ella. Nietzsche escribió:

¿Cómo obra un deseo para transformarse en virtud? Se desbautiza; oculta sistemáticamente sus intenciones; se preocupa por comprenderse mal; se concierta con virtudes existentes y reconocidas, afectando una gran displicencia por los adversarios de éstas. Trata de granjearse, si es posible, la protección de las potencias sagradas; debe de producirse embriaguez, entusiasmo; la hipocresía del idealismo; ganarse un partido, lo mismo si triunfa, como si perece...; hacerse inconsciente, ingenuo (...). (*La voluntad de poder*, nº 309)

Teniendo en cuenta la tesis de la voluntad de poder, ¿podemos seguir creyendo en la supremacía absoluta de Celestina sobre los demás personajes o habría que replantear esa lectura a la luz de las propias aspiraciones de éstos? ¿Cómo han sido caracterizados habitualmente, y no sin razón, los personajes de la *Tragicomedia*? Hemos visto a Celestina como embaucadora, como maquiavélica promotora de deseos y pasiones ajenas, como paradigma de la avaricia (Lida).⁶ Hemos visto a un Calisto sencillamente estúpido y soberbio, egoísta y esencialmente desequilibrado (véase el magnífico retrato de Lida). Se ha considerado a Melibea con

⁶ M^a Rosa Lida define así a Celestina: "Frente a Calisto, el soñador desasido de la realidad, se yergue Celestina, con firme arraigo social y maestría en la acción. El antagonismo asienta sobre una semejanza básica: ambos dan rienda suelta a su particular apetito, desentendiéndose de su prójimo como no sea para usarle de instrumento, ambos logran su propósito y ambos mueren miserablemente a poco de logrado, con muerte 'fortuita e inevitable.'"

En su caracterización de los personajes, la codicia es el primer rasgo analizado por la autora. Sobre ello escribe: "Celestina, aunque siempre en acción, está tan cerrada en sí misma como el enamorado lo está en la soledad de su cámara. No sorprende, dado su oficio, que Celestina esquilme a Calisto, y que por la paga no ceje hasta pervertir a Pármeno y lanzar a Melibea al camino que de suyo se asomaba" (506).

frecuencia como una víctima de los intereses ajenos o, en todo caso, como una víctima de su propia altura moral, indefensa a causa de su inocencia y nobleza de corazón (Madariaga,⁷ Brancaforte,⁸ Lida⁹), denostada

⁷ Madariaga en su "Discurso sobre Melibea" nos presenta a una Melibea no corrompida por Celestina sino que ejerce con plena conciencia su libertad y que en todo momento sabe dejarse llevar hacia dónde ella quiere. Por esto mismo, Madariaga ve en este personaje un claro exponente de dignidad, valentía, y nobleza:

"Así pues, no hay tal corrupción de la inocente Melibea por la infame Celestina. Hay un proceso dulce y doloroso a la vez de "caída" espontánea de Melibea, mordida por un amor violento y urgente que no es capaz de domeñar. Melibea no es ninguna mujer liviana que cae en devaneo con el primero que se presenta; es una mujer en quien súbitamente arde una gran pasión (...) y, aunque su ser consciente se resiste, y la lucha es dolorosa, vence la mujer a la dama — y Melibea entra de lleno en su tragedia. Si hay corrupción es pues de Melibea por Melibea. Celestina no representa en la tragicomedia sino un papel meramente instrumental.

Dos consecuencias se deducen de la grave decisión que Melibea ha tomado: por un lado, cae en la clandestinidad, preludio del ostracismo social, causa de su desastre; por el otro entra de lleno en el goce de su pasión. Y así hemos de verla crear una de las amantes más bellas, tiernas y nobles del arte humano" (61).

⁸ Brancaforte interpreta la relación entre Celestina y Melibea como una lucha y como un abuso de la primera hacia la segunda y no como una complicidad de hecho en la cual ambas intenten utilizar de forma instrumental a la otra: "... la lucha entre la astuta Celestina y la inexperta Melibea es desigual." Y más adelante escribe: "Lo que se pregunta Pleberio es si es justo, dadas las circunstancias, dado el estado engañoso del mundo, dada una fuerza tan avasalladora como el amor, que su hija Melibea, tierna e inexperta, haya terminado así sus días" ("La estructura moral," 20-21).

⁹ Lida explica muy bien la astucia y doblez de Melibea, su conocimiento de todo lo que ocurre y su falta innata de ingenuidad. También acierta al notar que lo primero que lamenta Melibea tras la muerte de Calisto es la pérdida de su propia felicidad y es muy oportuna su cita de Madariaga referida al suicidio de Melibea: "Este es el momento en que Melibea se justifica a posteriori. Si su amor no era absoluto, no tenía derecho a romper la ley moral y social. Pero apenas muerto Calisto, ella se da por muerta y recobra así toda su integridad" (431). Sin embargo, por encima de los rasgos de carácter que la convierten en una mujer plenamente responsable del camino que escoge, un ser independiente que sabe lo que quiere y que hace todo lo preciso para conseguirlo, Lida ve a Melibea como a un ser superior moralmente por su entrega absoluta al amor. Asimismo su muerte es interpretada como la prueba de un amor total, que se antepone a todo lo demás y a ella misma: "Pero sus actos decisivos — amor o muerte—

continuamente por los otros personajes pero superior a ellos por su genuina y desinteresada entrega, por su dignidad como heroína. Se ha visto a los criados como antagonistas y cómplices, a un Pármeno corrompido por la propia lasitud moral de su señor y a un Sempronio oportunista y ambicioso. No hay nada falso, en principio, en estas caracterizaciones de los personajes. Sin embargo, la dinámica de las relaciones de poder entre todos y cada uno de ellos puede alterar sustancialmente la interpretación de la naturaleza de sus relaciones, a pesar de las apariencias. Vamos a ocuparnos, en esta ocasión, exclusivamente de los personajes de Celestina y Melibea.

Mucho se ha escrito sobre Celestina y su avaricia como el rasgo principal de su carácter y la causa absoluta de su perdición. Sin desmentir lo obvio, Benito Brancaforte ha relativizado este rasgo supeditándolo en importancia al de la falta de honradez del personaje:

La primera en morir es Celestina, quien representa *el fraude, la malicia* — el vicio que para Dante es el peor de todos, pues su fin es hacer mal (...). Hay que hacer un pequeño paréntesis, se dice que Celestina representa la codicia, lo que es verdad sólo hasta cierto punto; pues no hay que olvidar que Celestina en cuanto figura dramática, tiene como función principal la de engañar, convencer con cualquier pretexto, torcer los razonamientos, es decir, *representa más bien el fraude*. La obra no muestra los efectos de la codicia de Celestina, sino los efectos de los engaños de Celestina.¹⁰

Aunque asiento completamente con la idea de que la codicia como concepto monolítico y sin más implicaciones no puede caracterizar completamente a Celestina, creo que tras la noción de *fraude* se oculta todo un sistema muy complejo de pulsiones, motivaciones, instintos y

son limpios de toda doblez. No puede ser más grande ni más sincero su amor, rubricado con su muerte, ni más entera la franqueza con que respaldada en la seguridad de la muerte (y también en la comprensión de su padre), confiesa altivamente su yerro" (418) y más adelante declara refiriéndose a Melibea: "El nuevo sentido de dignidad humana que *La Celestina* imparte a todos sus personajes aleja igualmente a Melibea del papel de instrumento en la perdición de Calisto y de objeto de su placer, y determina su creación como heroína enamorada que, sin atropello natural o sobrenatural, por propia evolución interior, recorre la trayectoria entera, desde la negativa hasta la entrega" (432).

¹⁰ "La estructura moral de la Celestina y el Infierno de Dante". (14)

actitudes que no puede entenderse adecuadamente sin tomar en consideración el hecho de que si hay algo profundamente arraigado en la forma de ser de Celestina es la necesidad, más o menos disimulada, de dominar a los otros y de influir en los deseos y ambiciones de todo aquel que tiene alguna relación directa con ella. Por otra parte, la codicia en este caso tiene mucho que ver con ese afán de dominio y el ansia de oro de la alcahueta no creo que suponga el fin último de su actividad sino que, como veremos, más bien enmascara la propia voluntad de poder del personaje.

Explorando ese concepto de fraude en relación con Celestina debemos preguntarnos si sus dotes de embaucadora engañan realmente o si por el contrario liberan de responsabilidad ante la comunidad — y ante ellos mismos — a sus "víctimas" al constituirse su intervención un pretexto para la autojustificación. Es un hecho evidente que todo el mundo sabe quién es Celestina. Cuando Melibea la manda llamar sabe a quién llama; cuando Pármeno cede ante sí mismo e ingresa en el "clan" de Celestina sabe muy bien dónde se mete; cuando Calisto contrata sus servicios sabe precisamente el camino que toma; e incluso la negligencia e irresponsabilidad de Alisa no pueden contar con el atenuante de la ignorancia ya que ésta sabe perfectamente a quién invita a entrar en su casa:

ALI: Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieza!
No me digas más. Algo me verná a pedir. Dí que suba.
(89)

Celestina es el fraude, de acuerdo, pero ¿a quién engaña? Paradójicamente, ella es el fraude *institucionalizado*, su *oficio* es el engaño, la trampa, la persuasión.¹¹ Por otro lado, su oficio consiste también en asumir esa responsabilidad social de corruptora: ella mantiene limpias en algún grado las conciencias de sus 'clientes'. Tiene poder, sin embargo, y mucho: tiene su propia voluntad de poder, y domina a los demás personajes porque posee sus secretos, posee su libertad. "Porque a quien

¹¹ Sobre el tema de la persuasión en relación con el uso de la retórica es de sumo interés el artículo de Charles F. Fraker, "Rhetoric in the *Celestina*: Another Look," en el que se subraya la relación que se da en el texto entre poder y lenguaje: "... it is a great mistake to undervalue rhetoric itself, its great power and scope, and much of what we admire in the *Celestina* is well within its range. There is the character and activity of Celestina herself, her power over others, Pármeno, Areusa, Melibea, Calisto, the rest. This power is realized by the authors, and can be understood by us, largely though rhetoric: 'Celestina is Spain's finest orator,' as Gilman says" (89).

dizes el secreto, das tu libertad."¹² Celestina es carcelera y a la vez liberadora de las voluntades ajenas. Sin embargo, ¿cómo funciona el tema del poder en todo esto? Su avaricia puede ser una clave. El poder es algo abstracto que necesita corporeizarse mediante símbolos: Celestina materializa a través de su discurso los deseos de los personajes, para ello necesita enunciar, pronunciar, sacar a la luz lo vedado, lo secreto, lo oculto.¹³ Hay un fetichismo muy especial con la palabra, con lo *dicho*: no se trata de la revelación de lo ignorado sino de una especie de transformación alquímica por la cual se rompe la naturaleza inaprehensible y reversible de lo deseado que, de pronto, al ser enunciado se transforma en algo real, tangible, compartible y, por ende, con posibilidades de materializarse. Veamos como ejemplo la segunda entrevista con Melibea:

Cel. No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud. Que cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nacida una flor que de todo esto te delibre.

Mel. ¿Cómo se llama?

Cel. No te lo oso decir.

Mel. Di, no temas.

Cel. (...) Calisto. (159)

Melibea la manda llamar para que la vieja *pronuncie* lo indecible; lo que Melibea necesita es que su deseo cobre existencia al ser dicho. Más tarde, cuando Melibea confiesa a Pleberio sus trágicos amores, resaltará especialmente la importancia decisiva — y sin camino de retorno — que tuvo el acto de "descubrir la pasión" y de "sacar el secreto amor del pecho."

¹² Benito Brancaforte, en "La estructura moral de la *Celestina* y el *Infierno* de Dante," nota con acierto que la obra "parece atenerse muy fielmente a la máxima pronunciada por uno de sus personajes, Pármeno, quien le amonesta a Calisto: «Porque a quien dizes el secreto, das tu libertad.»" En efecto, en la obra el poder se consigue mediante la posesión del secreto ajeno y se pierde mediante la revelación del secreto propio.

¹³ Es de muchísimo interés al respecto el artículo de Mary Malcom Gaylord, "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*," en el que se explora la naturaleza estrictamente comercial de las relaciones de Celestina con los otros personajes: "As master of every kind of conversion, the bawd trafficks not only in objects, but in human bodies — and not only in bodies, but in souls. She is ready to buy and sell sexual gratification, servants' loyalty, filial piety, maternal affection, Christian charity, friendship, and love."

Mel. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que *descubrió su pasión* a una astuta y sagaz mujer, que llamaban Celestina. La cual, de su parte venida a mí, *sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella a lo que mi querida madre encubría.* (230, énfasis añadido)

María Eugenia Lacarra nota con acierto que "el éxito de Celestina parece deberse tanto a la *philocaptio* como a la habilidad de ambas con la palabra; la una para persuadir y la otra para conseguir lo que a la vez teme y desea" (20-21). En efecto, Celestina materializa los deseos ajenos, primero intuyéndolos y después sacándolos a la luz: "Que no sólo lo que veo, oigo y conozco; mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro" (65). Curiosamente, la propia Celestina escapa de estos parámetros: ella está en el centro de un núcleo de voluntades, de deseos y aunque tiene los suyos propios no necesita del discurso ajeno para concretarlos. No obstante, precisa, como cualquier otro, un símbolo que objetive la eficacia de su voluntad de dominio. Pienso que su avaricia casi patológica encubre una voluntad de dominio muy fuerte que necesita ser expresada. El oro es un símbolo poderoso de poder; para Celestina es una señal de su influencia. Su codicia es la máscara que encubre una profunda voluntad dominadora. Ella no es adicta al oro, sino al poder. La cadena de oro es el éxito convertido en objeto material. El culto al dinero, como ha escrito Julio Rodríguez Puértolas, conlleva la práctica de un fetichismo muy especial que culmina con la cosificación de toda relación humana.¹⁴ Pensemos por un momento en el caso de Celestina (una vieja pobre y marginada): si no hubiera oro, su poder sería falso porque entonces ella sería la utilizada por los demás, sería ella la dominada.

Cel. Así que, hijos, agora que quiero hablar con entrambos, si algo vuestro amo a mí me dio, debéis mirar que es mío (...). Sirvamos todos, que a todos dará según viere que lo merecen. *Que si me ha dado algo, dos veces he puesto por él mi vida al tablero.*

Y más adelante añade:

¹⁴ "El nuevo fetichismo, y su consecuencia, la cosificación, aparecen en *La Celestina* en términos tan crudamente realistas y tan significativamente estructurales, que parece increíble que la atención de los críticos no se haya fijado hasta ahora en tan importante asunto" (160).

Esto trabajé yo, a vosotros se os debe esotro. Esto tengo yo por oficio y trabajo; vosotros por recreación y deleite. (181, énfasis añadido)

Por otra parte, esta reescritura de la propia ética que conlleva la voluntad de poder lleva implícita una autojustificación de toda ambición o deseo individual. Como bien señaló Lida,¹⁵ Celestina parece encontrar una fuente de regocijo en la autocompasión. Hay cierto gusto, cierta complacencia un poco morbosa cuando se autodescribe como pobre, vieja y desvalida.

CEL: Pues ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos, cuando sobra la gana y falta la provisión; ¡que jamás sentí peor ahito, que de hambre! (91, énfasis mío)

CEL: ¡Ay, quien me vido y quien me ve agora, no sé como no quiebra su corazón de dolor! (150, énfasis añadido)

CEL: No sé cómo puedo vivir, cayendo de tal estado(...). Harto tengo, hija, que llorar, acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía, y cuán servida era de todo el mundo. (152. énfasis añadido)

Aunque Celestina parece ser un "chivo expiatorio"¹⁶ — por su marginalidad y porque los demás descargan su parte de culpa en ella — no lo es en realidad porque elige lo que hace, cobra por ello, y asume una actitud enteramente profesional. Un personaje como Celestina no puede ser nunca un chivo expiatorio porque ocupa un sitio propio y no exento de valor en el espectro social. Además, la escala de valores según la cual se la considera no es la misma que la aplicada a los otros

¹⁵ "Así como Calisto llora de amor y se complace viéndose llorar, Celestina lamenta su pobreza, su desamparo, su vejez, y se consuela en la variación retórica del lamento" (506).

¹⁶ Mary S. Gossy ha escrito sobre la situación marginal y a la vez prestigiada de Celestina, identificándola con un chivo expiatorio: "More than an agent of evil, Celestina is a scapegoat, a screen upon which the guilt and fear of others are projected. These projections are easily focused upon her because her behavior is heretical; (...) she is powerful and outside authority" (39). Sobre el tema de la marginación a causa de la práctica de la hechicería y la importancia de la mujer al respecto, consúltese el artículo de Dorothy Sherman Severin, "Celestina and the Magical Empowerment of Women."

personajes. Su fuerza e invulnerabilidad se basa en su libertad: ella está libre de sentir el desprestigio ya que no tiene que acomodarse a la aprobación moral de los demás. Como en su actitud no hay ningún intento de asimilarse a la vida no marginal, no puede ser castigada con el rechazo o la comparación. Celestina es independiente y libre, no es una víctima. Los demás acuden a alguien cuyo oficio público es *corromper*; ella es el "agente del mal" asalariado y descarga, en cierta medida, las conciencias ajenas llevando sobre la suya algo de la responsabilidad moral. Sin embargo, se da un perfecto equilibrio en este trato: no es chivo expiatorio porque su honra — es decir, su valor propio — no merma. El tipo de honra en el que se sostiene la identidad de la vieja pertenece a otro *registro* social. La honra de la que se precia Celestina no es moral: es la excelencia profesional (Lida), el ser la mejor en su oficio,¹⁷ y sobre todo, el ser reconocida por todos como la primera en su género.

CEL: No puedo decir sin lágrimas *la mucha honra que entonces tenía*; aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en disminución. (...). *Mi honra llegó a la cumbre, según quien yo era*; de necesidad es que desmengue y se abaje. (150, énfasis añadido)

Lavando honras ajenas y mancillando, mediante pago, la suya, Celestina se prestigia a sí misma en su propio ámbito. Ella está en otro sistema de valores y cuando cobra sus honorarios no sólo se redime sino que alcanza el éxito ante los ojos de los demás.

En cuanto a Melibea, me gustaría explicar la naturaleza de su pasión amorosa según los presupuestos de la voluntad de poder. Coincido con la visión de María Eugenia Lacarra de Melibea como de un personaje tocado, como Calisto, por la parodia y que se opone radicalmente a las heroínas de la novela sentimental. Las características de su entrega amorosa corresponden a lo que Lacarra ha llamado "voluntad de placer," y una de las claves de su actuación como amante

¹⁷ Francisco Márquez Villanueva en *Orígenes y sociología del tema celestinesco* habla de la hispana normalidad celestinesca: "Lo que en otras partes se miraba como atajo escabroso y raramente transitado, aparece en España como camino derecho y forma normal de hacer «bien» las cosas. La alcahuetería continuó siendo uno de los aspectos sociales más característicos de la sociología sexual española" (175).

radica en la particularísima aplicación de la literatura en su propia vida.¹⁸

Sin embargo, creo que la pasión, el deseo sexual y el amor no son en el caso de Melibea la motivación última de sus impulsos sino una sublimación de su propia voluntad de poder. Contra lo que se ha escrito pienso que Melibea cosifica a Calisto tanto como él a ella y que en última instancia la entidad de Calisto en su vida no es absoluta sino instrumental. Para Melibea Calisto es una idea, la idea de un hombre, de un amor ilícito. Melibea ve en Calisto la oportunidad de forjarse una identidad nueva, libresca, alejada de su realidad inmediata. No veo a Melibea como una víctima indefensa de Celestina ni tampoco como un ser tan realista y tan apegado a su marco social — tal y como ha dicho

¹⁸ María Eugenia Lacarra en su artículo "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*" desmitifica a lo largo de todo su trabajo el prototipo romántico creado a partir del personaje de Melibea y se aparta muy enérgicamente de la caracterización tradicional que describe a Melibea como víctima inocente e inexperta: "Pienso que es anacrónico imaginarla como un prototipo 'avant la lettre' de la mujer liberada y rebelde. Su ejemplo no es positivo, y 'su caso' no sería admirable ni siquiera para nosotras. ¿Cómo identificarse con una mujer que se suicida por el amor de un hombre ridículo, de quien nos hemos reído a lo largo de toda la obra?, ¿cómo solidarizarnos con su amor, si en su egoísmo el amor se reduce al placer? ¿Cómo puede ser, en definitiva, trágico o rebelde un personaje sujeto al sarcasmo de prostitutas y criados y cuyo amante la ve como un pájaro a quien hay que desplumar antes de comer?" (26).

Aunque el propósito de este artículo es demostrar que tanto Calisto como Melibea constituyen una parodia grotesca de los amantes de la ficción sentimental, es de especial interés el énfasis que se pone en la relación entre literatura y vida, especialmente en el caso de Melibea. Sobre la decisión de su suicidio y su 'confesión' a Pleberio escribe: "La descripción de un Calisto dechado de perfección, de costumbres ejemplares, admirado por todos en vida y públicamente llorado en la muerte, corresponde a una literaturización idealizada que nada tiene en común con su realidad de personaje en la obra. Melibea se ha inventado un Calisto a la medida de sus deseos y a la medida de los héroes de la literatura sentimental coetánea que él pretendió imitar, lo que le permite a ella misma morir como una heroína oscureciendo sus propias contradicciones e incluso su fracaso como dama, pues su amor e influencia no han servido para ennoblecer a Calisto, como diría Leriano, sino para envilecerlo y revelar su falta de virtud. Ambos han utilizado la literatura para justificar y disfrazar sus sentimientos y deseos de placer en un intento de hacerlos más respetables y alejados de la lujuria sin paliativos que caracteriza a los criados. Rojas, sin embargo, parodia, desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discrepancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona las claves de la falacia del disfraz que adoptan" (29).

Lida. Más bien se manifiesta como una mujer profundamente individualista que encuentra en el amor prohibido el cauce para convertirse en una heroína literaria, en una mujer radicalmente diferente de lo que se espera de ella. Melibea reinterpreta la realidad, inventa a un Calisto que no existe, pero ante todo se inventa a sí misma ficcionalizando unos amores que son el vehículo para su automitificación.

MEL: Haga y ordene de mí a su voluntad. Si pasar quisiere la mar, con él iré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer. Déjenme mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. (206)

La ambición última de Melibea pasando, claro está, por la obsesión amorosa y por el deseo sexual es convertirse no en una mujer amada y que ama sino en una criatura de leyenda. Para ello hace falta algo esencial: el sacrificio. Observemos cómo se autoinmola a su ideal dos veces, ambas con consecuencias irreparables: la primera con la pérdida de la virginidad y la segunda con el suicidio. En las dos ocasiones el sacrificio se vive con placer, con orgullo de sí misma por más que quiera encubrirlo con un formulaico lamento.

MEL: ¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¿Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!

Y luego dirá a Calisto:

... porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches. (191-192, énfasis añadido)

Es más que obvio que a Melibea, en esta ocasión, le importa bastante poco el dolor de su madre y el quebranto de la casa paterna tal y como lo prueba la celeridad con la que se asegura de que las visitas de Calisto se repitan cada noche. Lo que Melibea pretende con sus quejas es denunciar el sacrificio que ha tenido que hacer al dejar patente cómo

ha arruinado su futuro por entregarse sin reservas al ideal de un amor prohibido.

Con su suicidio Melibea consume el sacrificio absoluto y lo hace como si alcanzara una victoria.

MEL: Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión, llegado es mi *alivio* y tu pena, llegada es mi *acompañada hora* y tu tiempo de soledad. (...) Si me escuchas sin lágrimas, oirás la causa desesperada de mi forzada y *alegre* partida.

No se trata de una huida sino de un acto supremo de rebeldía y autodeterminación. Su muerte es su triunfo, la salva del juicio de los demás. Melibea es esencialmente exhibicionista, como Calisto. Su final trágico es paradójicamente la culminación no de una entrega sino de una exitosa voluntad de poder, una afirmación de sí misma desafiante y relativamente meditada. Su autocompasión no es más que una justificación de su sacrificio; la obsesión por Calisto que la lleva a la muerte no es otra cosa que la única forma coherente que le queda de aferrarse a su nueva identidad recién creada. Notemos que Melibea es tal vez el personaje que más ha conseguido proyectar en los lectores la imagen que ha querido transmitir, la de heroína generosa y entregada al amor sin ninguna reserva. Ello se debe a que es el personaje que más escrupulosamente ha procurado parecer lo que quería ser. No hay otro personaje en toda la obra al que le importe tanto lo que piensen los demás de él. Melibea usa un doble discurso con frecuencia: puede ser una doncella melindrosa, un ser histriónico cuando se enfurece, una suicida pública y atterradoramente elocuente, una amante apasionada (...) puede ser ingenua o sagaz pero siempre adecuada a su nueva identidad de mujer extraordinaria y fuera de los cauces comunes de la vida.

Melibea, tan excesiva en todo, precisamente para asegurarse de que los demás perciban lo que ella quiere ser, interpreta la vida según su propia voluntad de poder, redefine los sentimientos, las relaciones, las personas, los hechos, en función de su aspiración. En Melibea el verdadero objeto de deseo es ella misma, o más exactamente, la imagen que de ella deben tener los otros según sus propios criterios.

Podría decirse mucho más sobre la caracterización de los personajes. Sin embargo, creo que la lectura de *Celestina* bajo el prisma de la voluntad de poder ilumina considerablemente la dinámica de las relaciones entre los personajes, definiendo a cada uno de ellos en función de sus deseos. Además, el análisis del tema del poder relativiza

necesariamente la identificación del personaje de Celestina como foco único y centro absoluto de la red de alianzas, voluntades, obsesiones e intrigas que se dan en la obra. En *Celestina* se da una progresiva y múltiple reescritura de la moral y de la verdad por parte de los personajes que van gestando su visión del mundo a medida que van concretando su propio deseo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bestiario medieval*. Ed. Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1986.
- Bestiary (Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford M. S. Bodley 764 with All the Original Miniatures and Reproduced in Facsimile*. Trad. Richard Barber. Woodbridge: The Boydell Press, 1993.
- BRANCAFORTE, Benito. "La estructura moral de *La Celestina* y *El Infierno* de Dante." *Papeles de Son Armadans* 196 (1972): 5-21.
- _____. "La *Celestina* y *La Mandragola*: la razón como medio de corrupción." *Bulletin of Hispanic Studies* 47 (1970): 201-209.
- FRAKER, Charles. "Rhetoric in the *Celestina*: Another Look." *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburtstag*. Ed. K. H. Körner y D. Brisemeister. Wiesbaden: Steiner, 1983. 81-90.
- GAYLORD, Mary Malcolm. "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 1-28.
- GOSSY, Mary S. "Hymen and Text in *La Celestina*," en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: U Michigan P, 1989. 19-56.
- LACARRA, María Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*." *Celestinesca* 13.2 (1989): 11-29.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962, 1970².
- MADARIAGA, Salvador de. "Discurso sobre Melibea." *Sur* 76 (1941): 38-69.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1964.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano. Obras inmortales*. Trad. Aníbal Froufe y Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 1979. 581-1142.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder. Obras inmortales*. Trad. Aníbal Froufe y Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 1979. 1143-1671.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. "La Celestina o la negación de la negación." *Historia, literatura y alienación*. Barcelona: Lábor, 1976. 147-171.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Animales fantásticos en *La Celestina*." *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*. Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988. 283-302.
- SEVERIN, Dorothy S. "Celestina and the Magical Empowerment of Women." *Celestinesca* 17.2 (1993): 9-28.
- STACK, George J. *Nietzsche: Man, Knowledge, and Will to Power*. Durango (Colorado): Hollowbrook, 1994.



Dustcover illustration. English Translation by J. M. Cohen
New York/London, 1966



At Celestina's house, Act IX. Illustration by Dodie
Masterman. London: Folio Society, 1973