

HACIA UNA INTERPRETACION «OTRA» DE LA CELESTINA

JOSÉ LUIS GALLARDO

Flectere si nequeo superos Acheronta movebo

(Eneida. Citado por Freud en la *Interpretación de los sueños*)

Ya desde el mismo título, *Comedia* o *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, luego vulgarizada en simplemente *Celestina*; la autoría, uno o varios o autor anónimo, según a quién de sus exégetas se siga; el propio texto, primero un auto, luego dieciséis, más tarde con extrapolación y añadidos, veintiuno; el género, drama. «diálogo puro», novela dialogada, o todo a la vez; y no digamos nada del significado y menos aún del sentido, invariablemente otorgado de antemano, porque entonces estamos condenados a no entendernos; ya desde estas primeras y aparentemente inocuas cuestiones, decimos, *La Celestina* nos muestra su rostro de Jano: la fundamental preeminencia no-funcional del significante con respecto al significado. Y no es por casualidad ni por meras disquisiciones psicológicas o sociológicas, sino por otras, más oscuras y preñadas de consecuencias trágicas —podríamos decir con Xavier Domingo¹— razones erotológicas, que *Lu Celestina* fuera escrita en la bisagra de dos tiempos históricos que se relevan, en la que ya sabemos tan peculiar península ibérica. Es así que, para un enfoque de interpretación que utilice la herramienta de una semiótica de nuevo cuño, queremos decir, semiótica que no hermenéutica,

¹ DOMINGO, Xavier: *Erótica hispánica*, París, Editions Ruedo Ibérico, 1972, p. 21.

que lleve implícita nada menos que toda una teoría del sujeto. *La Celestina* ocupa el lugar, se hace símbolo de una notable ausencia. Ausencia, a su vez, que no puede ser explicada solamente ni siquiera preferentemente por conflictos de contienda de castas (Castro), o de ascenso de una incipiente burguesía y eclosión del consiguiente liberalismo (Maravall), lucha de clases (Rodríguez-Puértolas), magia y brujería (P. E. Russell), finalidad didáctico-moral (Bataillon), o simplemente por alguna apremiante «razón vital» (existencialismo de Gilman y otros), etc., etc. Más bien, como ocurre con toda obra lograda, *La Celestina* nos invita, mediante su literalidad significativa, a una reflexión seria de los fenómenos de productividad textual y de escritura: para ser más explícitos, a plantearnos la pregunta que ya de forma dramática formuló en su tiempo Mallarmé: ¿qué es escribir? o pónéndola valientemente a aquella otra tan cara a los sociólogos de la literatura: ¿para quién se escribe?

En el comienzo del siglo en que una lengua nacional se afirma, no parece extrañarnos demasiado que en el ámbito de Castilla, solamente, se escriba más poesía que en toda Europa junta². Nadie, que se sepa, se ha planteado seriamente hacerse la pregunta del porqué tanta gente, al mismo tiempo, se puso a la febril tarea de escribir. Este dato, por sí solo, ya apunta a esa ausencia de la cosa de que hablamos. Pero hay más, si sabemos interrogar el pasado del país que en tal momento, precisamente, se lo reinventaba: la herencia de la culpa. Leamos si no, siguiendo la indicación de Xavier Domingo³ en el romance del rey Rodrigo:

«Fuese el rey dormir la siesta,
por la Cava había enviado;
cumplió el rey su voluntad,
más por fuerza que por grado,
por lo cual se perdió España
por aquel tan gran pecado»

Queremos decir, que independientemente y por encima de modelos, préstamos e influencias foráneas, en lo que más atañe: *La Celestina* estaba ya «escrita» en el romancero. Es que, como Lacan sentenció, desarrollando el descubrimiento de Freud: *el desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte, a despe-*

² *Historia y Crítica de la Literatura española*, dirigida por Francisco Rico, tomo I, Alain Ducemond, Edad Media, Madrid, Editorial Crítica, 1980, p. 296.

³ Op. cit., p. 24.

*cho de sus dotes innatas y de su segmento social, sin consideración del carácter o sexo, y que de buena o mala gana seguirá al tren del significativo como armas y bagajes todo lo dado de lo psicológico*⁴.

Ciñéndonos a nuestro tema, nos proponemos en este breve trabajo una lectura literal de determinados nudos del texto de la *Tragicomedia*, según la edición de Humberto López Morales⁵ que se basa para la *Comedia* en la edición burgalesa de 1499, y para los añadidos y enmiendas de la *Tragicomedia* en la valenciana de 1514, en lo que coincide, aunque por razones diferentes, como explica el editor, con la ya clásica de Cejador (1913), mejorada en la lección, puntuación y notas. Decimos lectura *literal* y decimos bien, porque es respetando el estatuto de la letra (latín: *littera*) como nos proponemos llegar a la significación propia de las palabras, sin añadir ni quitar nada. Y ello sin olvidar lo que en un texto está escrito en *letra menuda*, esto es, con astucia o sagacidad, según rezan los diccionarios, o haciendo de paso referencia a unas imprescindibles *primeras letras*, o simplemente porque nos proponemos *seguir nosotros mismos las letras*, en el sentido de que las estudiamos con ahinco. Aunque, también hay que decirlo, lo que ciertamente no nos proponemos hacer sea *buenas o bellas letras*. Todo y teniendo en cuenta lo que advierte Lacan⁶ de que «lo escrito se distingue por una preeminencia del texto (en el sentido en que el significativo entra de hecho en el significado, bajo una forma que, no siendo inmaterial, plantea la cuestión de su lugar en la realidad) que facilita ese apretamiento que no debe dejar al lector otra salida que la de su entrada», la cual el propio Lacan prefiere difícil. Por ello, determinados aspectos de nuestra lectura de *La Celestina*, deben ser tomados *al pie de la letra*, para que no nos ocurra que se nos pasen por alto. Nos referimos —muy en concreto— a aquellos casos en los que el autor —quien quiera que fuese— hace cambiar el signo de los acontecimientos, mediante el recurso —consciente o inconsciente, no sabemos en qué grado— al equívoco, la ironía, el lapsus verbal, juegos de lenguaje, tropiezos, espaciamientos, etc., en definitiva, efectos de escritura.

⁴ LACAN, J.: *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1975, traducción de Tomás Segovia, p. 30.

⁵ LÓPEZ MORALES, Humberto: «*La Celestina*» de Fernando de Rojas, edición, introducción y notas de —, Madrid, Cupsa, 1976.

⁶ LACAN, J.: *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1972, traducción de Tomás Segovia, pp. 179 y 185.

EL MODELO ESTRUCTURAL

María Rosa Lida de Malkiel⁷ ve, atinadamente, en la trama sencilla conocida previamente por el auditorio (en *La Celestina* es el argumento que precede a cada auto) y en la intensidad del lenguaje de la tragedia griega, una similitud con las formas más típicas de la ironía que analiza en la *Tragicomedia*, sobre todo el sentido revelador de una frase trivial y el encadenamiento de escenas en que la previsión humana queda derrotada por la marcha del azar. Apunta de paso la posibilidad de que esta influencia tuviera como intermedia a la *Eneida* (sobre todo el episodio de Dido y sus explícitas referencias a *Las Bacantes* y *Las Euménidas*). Más adelante (pág. 433) señala que una de las que califica más bellas situaciones del *Hipólito* (vs. 304-312), parece haber presidido la creación de la escena (X, 155) en que Celestina fuerza a Melibea a confesar su amor acosándola con el nombre de Calixto, episodio que trataremos en el epígrafe *El simbolismo del nombre*. Pero es en la ironía que se manifiesta abundantemente en la comedia romana donde M. R. Lida destaca el precedente más importante de este recurso en *La Celestina*. No obstante ser nuestra lúcida comparatista de todos los comentaristas que podríamos decir clásicos, la que más y mejor se ha acercado a una interpretación válida de *La Celestina*, creo que una atención, quizá excesivamente prolija, a las cuestiones de detalle, y el no haber adoptado respecto al género una decisión firme, sin vacilaciones, le imposibilitó otorgar toda su importancia al componente estructural dramático, tomado de los grandes trágicos griegos, sobre todo Sófocles. No sabemos ni podremos saber nunca cómo fue en realidad este proceso en Fernando de Rojas, pero nos atrevemos a aventurar que pudo ir a la inversa, es decir, que a través de la comedia romana —tal como demuestra M. R. Lida— Rojas, hombre erudito como es sabido por su rica biblioteca, terminó encontrando el fecundante *pathos* de la tragedia griega. Y por lo que podemos observar en los resultados, la debió leer y captar muy bien. Veremos esto con algún detalle, aunque hoy —por la índole de este trabajo— no nos propongamos un desarrollo exhaustivo, sino más bien, dejar apuntados algunos de los temas relevantes.

⁷ LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La originalidad artística de «La Celestina»*, 2.^a ed., Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 259.

DRAMATIS CAUSAE

Así, tomemos el Auto I: Aunque Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del Teatro Español*⁸ nos diga y con razón que «el que en el Argumento del primer Auto y más tarde en el Auto II, se hable de una huerta a donde Calixto entró en pos de su halcón o neblí, dicha localización carece de importancia, pues lo decisivo es su significado», es decir, el hecho de que Rojas utilice materiales de diversa procedencia, o que sea fortuito o provocado el motivo del encuentro, no es la cuestión, sino que «lo decisivo para la estructura de la acción es el carácter *dramáticamente necesario* de este encuentro y del violento rechazo con que termina, pues su función es dar comienzo a todo lo que va a seguir y de lo cual es principio», para nuestra argumentación tiene mucha importancia este lugar del primer enfrentamiento de los futuros y trágicos amantes, discutido por la crítica y del que se han obtenido tantas y tan dispares interpretaciones. Recordemos aquí que en el *Hipólito* de Eurípides, el héroe protagonista, es un cazador joven y casto, asediado por el «loco amor» de su madrastra Fedra. Por contra, en *La Celestina*, Calixto se nos presenta más bien, no sólo como enamorado, sino como disoluto, y Melibea, en cambio, en este primer auto, como doncella altiva. Para comprender la eficacia de este paralelismo, debemos tener en cuenta lo que del estudio de los mitos que realiza Levy-Strauss se desprende: casi siempre que nos encontramos con la traslación estructural de un mito, sus términos aparecen invertidos.

Por otro lado, igualmente en el *Hipólito*, que con toda probabilidad es el modelo estructural de Rojas al menos en el primer auto, si tenemos que la Nodriza recomienda a Fedra filtros que alivian el amor, en cambio en la *Tragicomedia*, Celestina emplea con Melibea filtros que lo acrecientan. En el *Hipólito*, el protagonista entra en escena acompañado de cazadores, en *La Celestina*, Calixto aparece detrás de un halcón o neblí. Incluso aquí sería de tomar en cuenta la posibilidad que apunta M. R. Lida⁹, de que la pérdida del halcón pueda entenderse como mal agüero que anuncia el desenlace fatal. Esta escena del huerto que a la propia M. R. Lida parece extemporánea, apunta particularmente al modelo de la tragedia clásica.

⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 1979, pp. 56 y ss.

⁹ Op. cit., p. 260, n. 5.

EL LAPSUS FREUDIANO

Calixto interpreta equívocamente las palabras de Melibea:

MEL.—«Pues aun más ygal galardón te daré yo, si perseveras.»

CAL.—«¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente *tan gran palabra* havéys oydo!»

(I, 20. Cursiva nuestra.)

Podemos observar, como ya hemos dicho más arriba, que la *Comedia* empieza, sorprendentemente, con un mal entendido de palabras, lo que luego será la tónica en los momentos cruciales de la acción. Es así de sencillo, el *lugar oportuno* que recalca Francisco Ruiz Ramón donde se inicia la acción, y no las especulaciones de que se ha abusado con exceso para explicar las «razones» del recurso al *amor ilícito*. Este *tropiezo inicial* da lugar al conocido parlamento de Melibea, que es toda una aparente ruptura de hostilidades, pero en el que *por debajo* ya se desliza el objeto de deseo y su opuesto sentimiento de culpa. A partir de aquí, Calixto se verá impelido a ponerse en manos de Sempronio, quien le llevará al trato con la alcahueta Celestina. La tragedia se fragua, pues, en un encadenamiento necesario, entre palabra y acción, signifiante y significante*.

María Rosa Lida señala¹⁰ el momento preciso en que Celestina deja escapar «una palabreja fatal»:

CEL.—«Que aunque ayas de haver alguna *partezilla* del provecho...»

SEM.—«¿*Partezilla*, Celestina? Mal me parece eso que dizes.»

CEL.—«Calla, loquillo, que parte o *partezilla*, cuanto tú quisieres te daré.»

(V, 96. Cursiva nuestra)

Pero el mal ya está hecho —continúa María Rosa Lida— esa *partezilla* es la «pequeña palabra» sofoclea, preñada de consecuencias trágicas. Esa «pequeña palabra» que deja escapar Celestina inconscientemente y que le traiciona, no es otra cosa que el *lapsus linguae* de Freud. Lo asombroso es que en un texto temprano como *La Celes-*

* En el sentido de que un significante hace de sujeto para otro significante.

¹⁰ *Dos obras maestras españolas: «El libro del Buen Amor» y «La Celestina»*, 2.ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 90.

tina podamos atestiguar con tanta eficacia aquello en lo que Freud¹¹ hacía más hincapié en su genial explicación de la técnica del chiste, a saber: que el carácter chistoso no se esconde en el pensamiento, sino en la misma forma de la expresión verbal. En efecto, no basta con que Celestina tuviera *in mente* desde el primer momento el designio de engañar a Sempronio (en la *Tragicomedia*, lo característico es que casi todo el mundo miente), sino que es necesario que surja la ocasión material, tangible —esa «pequeña palabra» a que alude M. Rosa Lida— mediante la cual se manifiesta el deseo inconsciente (reprimido). Es decir, ahora con lenguaje de Lacan, el síntoma (en este caso el *lapsus*) es una metáfora, como el deseo es una metonimia, incluso si no le hacemos caso. En efecto, M. Rosa Lida ha visto claro que aquí (en esta «palabreja» precisamente) se abre la brecha que terminará con el asesinato de Celestina y la posterior ejecución de Sempronio.

Más adelante María Rosa Lida¹² insiste en estos extremos, pero poniéndolos ahora bajo la rúbrica de la *ironía*. Sólo que no agota sus últimas consecuencias. No obstante, hemos de reconocerle una aguda intuición, cuando no se equivoca al señalar algunos de los ejemplos de manifestación de una memoria individual y al mismo tiempo ajena a los personajes (y por supuesto también al autor de la *Tragicomedia*) y que se manifiesta a su pesar de diferentes maneras.

LA PAUSA O ESPACIAMIENTO

Veamos entre los que señala nuestra erudita:

Cuando Alisa, al dejar a su hija en compañía de Celestina, recomienda:

«Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo // lo que en razón fuere darle por el hilado» (IV, 80). María Rosa Lida recalca que esta pausa entre la oración principal y la de relativo crea un equívoco («contenta a Celestina en todo») cuya carga dramática —igualmente señala— recuerda el verso 928 del *Edipo Rey*, en el que el orden de palabras y la cesura dan tremendo y largo alcance a la en apariencia inocente frase con que el Coro indica a Yocasta: «Esta es su mujer y madre... de sus hijos»¹³. Pero hay más. Estamos ante los efectos

¹¹ FREUD, S.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 16 y ss.

¹² *La originalidad artística...*, pp. 250 y ss.

¹³ Op. cit., p. 252.

de espaciamiento tan caros a Mallarmé, atribuibles a la función profundamente negativa del lenguaje «ya que éste no está hecho para nombrar cualquier cosa que sea de particular, sino la ausencia de lo que se nombra»¹⁴.

De este modo es como ve el gran teórico del Libro el acceso a la conciencia de la escritura, a esa —que él mismo llama— «recíproca contaminación de la obra y de los medios» (ibídem).

IRONIA TRAGICA

Continuando con los innumerables (y casi siempre pasados por alto por la crítica «contenidista») recursos de escritura del texto de Fernando de Rojas, tenemos, dentro de los que M. R. Lida¹⁵ atribuye a la ironía, estos otros ejemplos de *premoniciones*, algunos señalados igualmente por ella:

Melibea, sorprendida *in fraganti* por Calixto, exclama: «¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne?» (XIX, 225). Nuestra crudita hispanoamericana hace la atinada observación de que Melibea anuncia la tragedia que se fragua, con esta alusión a la fábula del cisne que canta al sentir cercana la muerte. Calixto, en comunión con su deseo inconsciente le ruega: «Pues, señora y gloria mía, si mi vida quieres, no cesse tu suave canto (XIX, 226). A su turno, Calixto expresa su propia premonición (también señalada por M. R. Lida) más adelante, en este mismo fatal auto: «Jamás querría, señora, que amaneciese» (XIX, 227) y en efecto, acota la aguda M. R. Lida, nunca más amanecerá para él, pues al poco se despeñaría por la escala, curiosamente con un traspies, esta vez extra-lingüístico, aunque perfectamente admitido por la condición dramática.

EQUIVOCOS Y JUEGOS DE PALABRAS

Lo que presta esa frescura que, por encima de la relativa abundancia de tópicos y préstamos, la mayoría de los comentaristas reconocen en *La Celestina*, es, sin lugar a dudas, el dominio de un lenguaje que por entonces ya se afirmaba con entidad de gran lengua literaria.

¹⁴ Citado por SOLLERS, P.: *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pretextos, 1978, pp. 78 y 79.

¹⁵ *La originalidad artística...*, pp. 250 y ss.

Continuemos tomando así como al azar ejemplos:

MEL.—¿Y qué tanto tiempo ha?

CEL.—Podrá ser, señora, de veynte y tres años; que aquí está Celestina que le vio nacer y le tomó a los pies de su madre.

MEL.—Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad; sino qué tanto ha que tiene el mal.

CEL.—Señora, ocho días...

(IV, 92)

Reñido duelo verbal, donde no se sabe qué admirar más, si el disimulo de Melibea o la astucia de Celestina, que aquí ya se enfrentan de tú a tú. Melibea, a medida que el deseo exacerbado apremia, desciende escalones tanto social como lingüísticos, en tanto que Celestina los asciende, en tal medida, que a la postre termina acaparando para sí sola la titularidad de la obra.

Más adelante, la misma sirvienta Lucrecia se percata del peligro de esta pendiente verbal por la que desciende irremisiblemente su señora y exclama:

LUC.—¡Ya, ya perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar que lo dicho!

(IV, 93)

De todo lo cual nos parece lícito aplicar aquí la conclusión lacaniana de que la palabra, en determinados casos, está en el lugar de una prenda, que puede ser en cualquier momento canjeada por un acto, incluso si este acto es contrario a lo que se dice o se ha dicho.

ESTRUCTURA TOPOLOGICA

Es en lo que la tragedia (entendida en sentido clásico) tiene de deuda con el inconsciente, en su inaccesibilidad a la contradicción, a la localización espacio-temporal —tal como interpreta Lacan el hallazgo de Freud— donde manifiesta esa eterna juventud que tanto maravilló a Marx, esa virginidad con que llega hasta nosotros el deseo indestructible.

La *Tragicomedia* reúne en sus «nudos» elementos suficientes para darse su estatuto del inconsciente según Freud. Señalemos algunos de

estos elementos. Desde el principio al fin está marcada por el signo del engaño. En muchas de sus partes (como hemos subrayado) el inconsciente se muestra. Contrariamente a lo que han señalado algunos comentaristas, *La Celestina* no nos presenta una cuestión óptica, sino ética, lo que es característico del *estatus* del inconsciente. Porque, y ésta es una constante en *La Celestina*, ópticamente el inconsciente es lo evasivo (Lacan).

UN PERSONAJE LLAMADO CELESTINA

No nos proponemos aquí un estudio no ya exhaustivo, sino ni siquiera extenso, del personaje mejor analizado de *La Celestina*, sólo indicar algunos de aquellos rasgos que le confieren carácter trágico: Es inocente y culpable a la vez, trae la felicidad del encuentro de amor a Calixto y Melibea y es causa de su ruina, solicitada y condenada por la sociedad que la necesita y al mismo tiempo la vitupera, paladín y enemiga simultáneamente de la creencia de amor, etc. Compárese con el análisis que hace José María Lucas¹⁶ del personaje Edipo: «Edipo es un personaje auténticamente trágico: él trajo la salvación y la ruina a la ciudad, él es inocente y culpable a la vez, él es el paladín y el enemigo de la colectividad, él quiere evitar lo establecido por los dioses y cae aplastado por ellos, él se propone buscar al culpable y al final se encontrará a sí mismo sin haberlo sospechado».

Es que en el campo del inconsciente —dice Lacan— el sujeto se encuentra cómodo, como en casa. Es el inconsciente en su certeza, el que realiza el progreso que hace cambiar *ininterrumpidamente* el mundo de *La Celestina*. En los parlamentos de los personajes principales: Celestina, Calixto, Melibea, Pleberio, lo que nos queda es que el sujeto del inconsciente se manifiesta, que ello piensa antes de que entre en la certeza.

En el juego del engaño en *La Celestina*, lo correlativo del sujeto ya no es el Otro engañador, sino mejor el Otro engañado. Es que —nos lo prueba el análisis como señala Lacan, al que aquí seguimos— lo que más teme el sujeto es engañarnos, que nos equivoquemos. Lo que nos muestra, en definitiva Celestina es: *la verdad de la mentira*.

¹⁶ SÓFOCLES: *Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Madrid, Editora Nacional, 1977. Edición de Lucas, J. M.^a. Introducción, p. 42.

EL SIMBOLISMO DEL NOMBRE: LA REVELACION DEL AMOR MEDIANTE EL NOMBRE DEL AMADO

En la tradición de donde Rojas toma este tópico (en el *Hipólito* de Eurípides, en las *Metamorfosis* de Ovidio, en *Eneas*, etc.)¹⁷ M. R. Lida nos dice que una «feliz coincidencia» es siempre la que revela el nombre del amado. En *La Celestina*, en cambio, y ésta es la gran diferencia de un arte como el de Rojas que nuestra comentarista califica de «realista», la motivación no es casual, como ha visto su fina sensibilidad, lo que por otro lado le ha valido ser tildada injustamente de psicologismo, precisamente por inveterados devotos del positivismo. En efecto, Celestina no pronuncia el nombre de Calixto por casualidad, sino deliberadamente, a fin de provocar la confesión que ya de antemano Melibea está predispuesta a hacerle. Aquí se pone de manifiesto que Rojas era todo un psicoanalista «avant la lettre».

EL RECURSO DE LA MAGIA

En cuanto a la magia, si bien es cierto, como insistentemente señala P. E. Russel¹⁸ que Celestina invoca y efectúa los conjuros y recursos propios de la brujería de su tiempo para lograr sus fines, no lo es menos que por otro lado no descuida el «garantizar» sus resultados y se preocupa de desplegar aquellas otras artes: la astucia, la psicología —como muy bien ha destacado M. R. Lida— es decir, el profundo conocimiento de las reacciones de los enamorados que le deparan largos años de oficio, el soborno de criados, la adulación, que son las propias del personaje de alcahueta, el saber escuchar, etc. Vale decir que aquí cabe aquello de *a Dios rogando y con el mazo dando*. Por lo que consideramos, definitivamente, no ser la magia ni la brujería la motivación fundamental del arte celestinesco.

EL PLANTO DE PLEBERIO

Desprovisto el largo parlamento de Pleberio de lo accesorio, de la retórica, de los préstamos numerosos, ¿qué nos queda?, podemos de-

¹⁷ *La originalidad artística...*, p. 436.

¹⁸ RUSSEL, P. E.: «La magia, tema integral de *La Celestina*», en el volumen *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241 y 276.

cir con Lacan: precisamente nada, es decir, todo, lo más importante, el tejido, la textura que engloba el discurso tópico, la red donde, éste es el caso, algo está preso. Hemos dicho (con Freud) que el estatuto del inconsciente es ético. Pues bien, esta larguísima escena del planto de Pleberio lo que nos está mostrando es el misterio más angustiante —según Lacan— el que une a un padre con el cadáver de su hijo, en este caso su hija única despeñada, «hecha pedaços» (XXI, 238). Si bien puede ser verdad, como dicen los autores de la *Historia social de la literatura española*¹⁹, que toda *La Celestina* se encierra en la última frase de la misma, dicha por Pleberio: *¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lachrymarum valle?* (XXV, 244), lo que les falta por añadir, es que Pleberio lo que aquí —y en realidad en todo el planto— oculta, y por ello precisamente nos lo está diciendo, es el peso de sus propios pecados de padre, de su culpa. Dice Lacan que este peso es el que el fantasma lleva en el mito de Hamlet que Freud ha doblado del mito de Edipo. Y concluye: el padre, el Nombre-del-Padre, sostiene la estructura del deseo con la de la ley, pero la herencia del padre, que nos designa Kierkegaard, es su propio pecado. Es por ello que Rojas nos presenta a Pleberio como ejemplo de *ese padre demasiado ideal*, en el que Melibea nunca encontró la oportunidad de confianza capaz de aliviar la tragedia. Esto es lo que una interpretación sociológico-simplista de la literatura no sabe o no puede ver, puesto que ignora la fundamental articulación del sujeto real con el imperativo de la ley social. Pues es sólo a partir de esta articulación del sujeto con el significante histórico-cultural, donde podremos encontrar el *sentido* de la *tragicomedia*: el sentimiento de culpa de una conciencia nacional judeo-arábigo-cristiana que trata de alzarse de sus propias cenizas, de su pecado de amor, pero ahora transformada en intransigente y militante ortodoxia cristiana. Porque la tragedia —en la acepción *grande del término*— nunca es ideológicamente neutra, inocente.

NOTA FINAL

Este escrito, en su redacción actual, es una reelaboración de otro, más reducido y sin aparato de notas, que con el título de «El *lapsus* freudiano en *La Celestina*», sirvió de base a una sesión de Comentario de Textos del Seminario Millares Carlo, celebrada durante el mes de enero de 1980 en el salón de actos del Centro Regional de la UNED en Las Palmas.

¹⁹ *Historia social de la literatura española*, dirigida por Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1978, tomo I, p. 185.