

Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica

David Félix Fernández Díaz
University of Virginia

«*La perfección solo puede darse con la desproporción.
La belleza solo con la proporción*»

Johann Wolfgang Von Goethe,
Maximen und Reflexionen. Kunst und Künstler.

Observa sagazmente Benito Varela Jácome recordando a la novelista parisina Nathalie Sarraute que «la compleja presión de sentimientos, recuerdos e ideas no formuladas, sugerencias e insinuaciones, que se agitan en la conciencia del que habla, constituyen el verdadero trasfondo del diálogo¹». La idea que rescata Varela Jácome, responde en buena medida al registro dialógico que cinco siglos antes ya empleara el autor en *La Celestina*².

El presente estudio no trata de convenciones, rituales o registros lingüísticos canónicamente aceptados y que pueden trazarse filológicamente, sino que examina la relación que podemos establecer entre la función metalingüística y el uso que los personajes hacen del metalenguaje en la obra de Rojas. Los primeros presupuestos teóricos sobre esta función comunicativa se encuentran en los trabajos de Roman Jakobson de 1960 y tratan fundamentalmente este concepto desde su vertiente reflexiva: cuando el mensaje recae sobre el mismo código que emplean el emisor y el receptor³. A pesar de la autoconciencia lingüística que se revela sobre el

1.– Varela Jácome, Benito, *Renovación de la novela en el siglo xx*. Barcelona: Destino, 1967, 392.

2.– Cito Auto y página por la edición de Bruno Mario Damiani. Madrid: Cátedra, 1985.

3.– Jakobson, Roman, «Closing Statements: Linguistics and Poetics». *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed.). Cambridge Massachusetts: M.I.T. Press, 1960, 356.

código, ningún estudio desarrolla en detalle las funciones comunicativas postuladas por el lingüista moscovita y en especial, desde la función metalingüística y del abundante uso del metalenguaje que expresa el texto⁴.

Varias cuestiones fundamentales funcionan como hilo argumentativo, valga la redundancia, de este trabajo: ¿Qué casos concretos de metalenguaje encontramos en *La Celestina*? O bien ¿En qué sentido el texto es una representación metalingüística? El estudio de esta función específica nos obliga a considerar *a priori* qué estructura dialógica se pone de manifiesto en la obra. A nivel discursivo, Joanna L. Quann señala en su tesis dos grandes líneas discursivas en *La Celestina*⁵: por una parte un registro poético (lo que designaríamos como 'dimensión literaria') y otro pragmático (equivalente a la 'dimensión dialógica'). Desde el punto de vista taxonómico, coincido con las líneas que Quann traza ya que la complejidad lingüística del texto de Rojas nos obliga a optar por un modelo categórico cuando observamos que las minúsculas variaciones de tono, acciones, transiciones de registros, miradas, proyecciones, gestos o discursos onomatopéyicos que protagonizan las «personas» que encarnan el texto escapan a todo análisis reduccionista que podamos trazar sobre ella. No obstante, a la hora de abordar cuestiones lingüísticas en el texto, si bien el paradigma que aplica Quann se presenta como revelador y útil, pone en detrimento las vastas y minúsculas sutilezas que se entretajan en el trasfondo de cada uno de los enunciados. Esta merma o detrimento se explica por la limitación que presenta la literatura a la hora de representar

4.– Graciela Reyes dedica un apunte secundario a esta propiedad diciendo que «como en toda conversación, y más claramente cuando hay, como aquí, forcejeo de palabras y voluntades, la dimensión metalingüística alude al acuerdo tácito entre los hablantes, intenta definirlo definiendo las intenciones de las partes, en el esfuerzo por hacer concordar las palabras, el acto y la intención del acuerdo». *La pragmática lingüística. El uso del lenguaje*. 2ª Edición. Montsenos: Barcelona, 1990. 50. E. Michael Gerli apunta indirectamente en su estudio de *La Celestina* una concepción metalingüística dentro del paradigma psicoanalítico de Jean-François Lyotard diciendo de este que incorpora el lenguaje «into the synergies of desire and sees language as a metalinguistic performance of lack». *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 86. Malcolm K. Read presenta quizás el estudio más extenso y elaborado de *La Celestina* como obra que proyecta una autoconsciencia del código lingüístico que emplea. *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983. 70-97. Discrepo parcialmente de la aserción de Raúl Álvarez Moreno quien al principio de su trabajo «Religious Struggle, Linguistic Struggle: Exposing the Challenge to the Transcendental in *Celestina*» asevera que «Language is a central reality of this work, whose undeniable meta-linguistic component has been recognized time and time again by critics». *eHumanista* 12 (2009): 182. Ciertamente los trabajos dedicados al lenguaje de esta obra son abundantes. No obstante, si bien es obvia la cualidad metalingüística en la obra, esta no ha recibido la atención crítica que merece. Por otra parte, los trabajos que menciona Álvarez Moreno como representantes del tratamiento del metalenguaje, no todos tratan esta cualidad.

5.– Quann, Joanna L., «Poetic and Pragmatic Discourse in *La Celestina*». Diss. The George Washington University, 1980. 13

la multiplicidad de elementos que genera el acto conversacional siendo necesaria una amputación de la reproducción dialógica real.

Partiendo de una representativa selección y sin ánimo de ser exhaustivo, el análisis que ocupa este ensayo pone de relieve algunas de estas singularidades discursivas que caracterizan esta insigne obra de la literatura y la simbología que se amaga tras ella. El hecho de acercarnos a la obra desde las mismas premisas lingüísticas que la originan y confeccionan como texto dialógico, nos obliga a considerar sucintamente cómo se ha pronunciado la crítica respecto a su configuración. Varios especialistas ya han reconocido que la fuerza discursiva de *La Celestina* es el principal motor de la obra y que sus complejas relaciones lingüísticas siguen generando debate a día de hoy. En otras palabras, es en el cómo de las funciones lingüísticas, en las relaciones, en las parejas o triangulaciones de personajes que tradicionalmente la crítica ha formado, donde el autor sitúa, conscientemente, el modo en que debemos interactuar con esta peculiar representación conversacional⁶. Esta complejidad que acabo de referir ha sido decodificada desde diferentes perspectivas: como un texto «auténticamente humano⁷», como «confluencia de estilos, lenguajes o voces⁸» o bien, como «un discurso argumentativo en el que lo coloquial es mera ilustración de lo expositivo⁹». No obstante, la percepción que considero más convincente y aclaratoria respecto al texto de Rojas es aquella que concibe el texto como una creación híbrida, polifónica en su acepción bakhtiniana y en cuya ambivalente forma radicaría su particular forma de expresión¹⁰. Independientemente de la perspectiva que adoptemos, es indudable que hay una intención patente de plasmar literariamente un cuadro dialógico a través de la «gran copia de sentencias entretreídas» que componen el texto, y que es en este mismo punto donde se erigen la multiplicidad de lecturas y aportaciones que sigue suscitando esta obra.

6.– José Jesús Bustos Tovar tiene un excelente análisis de la expresión oral en la escritura «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Crítica* 81-82 (2001): 198 y ss. Aunque estoy de acuerdo con su distinción entre el concepto «diálogo» y «conversación», en mi trabajo estas dos formas son sinónimas.

7.– Gilman, Stephen, «Diálogo y estilo en *La Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3-4 (1953): 461.

8.– Moreno Hernández, Carlos, «Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*». *Celestinesca* 18.2 (1994): 4.

9.– Bustos Tovar, *op. cit.*, 201.

10.– Jeremy N. H. Lawrence en su estudio «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Letters and Society in Fifteenth-Century: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*. A. Deyermond and J. Lawrance (eds.). Llangrannog: Dolphin, 1993: 92 así como Dorothy S. Severin en *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 2 y ss. Ambos presentan visiones complementarias en lo que respecta a la concepción híbrida de *La Celestina*.

Es por este motivo que este texto dramático siga siendo un texto «no cerrado» valiéndome de las palabras de Joseph T. Snow¹¹.

Los ensayos que toman la insigne obra literaria desde los fundamentos lingüísticos han sido escasos en número y frecuentemente han bregado por esclarecer o argumentar la etiqueta que finalmente defina este singular magma de sentencias metapragmáticas en permanente transición de registros¹². La dificultad que provoca la clasificación del texto es directamente proporcional al juego de inferencias, ambigüedades, dilogías, implicaciones, presuposiciones e intencionalidades que se ponen de manifiesto a lo largo de toda la obra y que escapan, afortunadamente, a todo paradigma. En las diversas aproximaciones sobre la modalidad del texto se ha soslayado que algo intrínsecamente humano, algo que indiscutiblemente define este texto estriba justamente en aquello que la misma obra presenta en su propia arquitectura: la cualidad de comunicar mediante la unidad *palabra*, una simbología o una autorreferencia al mismo sistema que la obra representa. Una de las pocas estudiosas que menciona tangencialmente la presencia de metalingüísmo en la obra es Patrizia Di Patre, quien concluye su estudio sobre la retórica de la obra de Rojas en los siguientes términos:

Con todo esto, concluye el Maestro, no puede por menos de haber contienda. Obra real y totalmente innovadora, creación casi diabólica en el universo literario, *La Celestina* presenta un sistema y, simultáneamente, su fracaso en acto; paradoja irrepetible, inquietante derrota de una extraña *metalingüística*, este «conjunto de todos los conjuntos» ocasiona, en vez de una crisis gödeliana, el júbilo sin fin del innovador genial, de su fantástico, demoníaco descubridor¹³.

Se trata de un excelente estudio y de una precisa observación de esta función lingüística, una característica «extraña» que presenta un conjunto de conjuntos y que acertadamente refleja la autorreferencialidad que la obra esboza.

El modelo dialógico y logocéntrico que la obra nos presenta es ciertamente más que una yuxtaposición de modalidades (pragmática-poética) empleadas en ese contexto entrópico, de contienda, de fuerzas dispares al

11.– Snow, Joseph T., «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX». *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*. Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, 1997: 199-209.

12.– Transición de registros es también lo que Dorothy S. Severin ha denominado metamorfosis: «The Voices in *Celestina* are Human Beings in Metamorphosis». *Tragicomedia and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 4.

13.– Di Patre, Patrizia, «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 166.

cual nos arroja ya el mismo prólogo: ¿Qué relación guarda esta reiteración de fuerzas dispares que se alude en esta parte de la obra con el sistema lingüístico y el código que conforma éste? En la textura dialógica del texto, primera yuxtaposición entre escritura y oralidad, encontramos otras que median entre decir y no decir, aclarar y ocultar, imaginario y real, discurso abierto y cerrado, alma y cuerpo, discurso pragmático y discurso poético, sentimiento y razón, lujuria y restricción y otra multiplicidad de pares opuestos que podemos ver a lo largo de la obra y que se enuncian en el prólogo y que posteriormente los mismos personajes dialogizan: «prohibiendo, permites; encubriendo, descubres; asegurando, ofendes; callando, voceas y pregonas; preguntando, respondes» (XIV, 246). Esta literaria textualización conversacional es una primitiva formulación literaria de lo que Bakhtin posteriormente expondrá en clave de fuerzas centrífugas y centrípetas¹⁴. Si consideramos que el signo lingüístico ha sido definido como una entidad compuesta de dos facetas, estas fuerzas contrarias pueden ser leídas como aquellas que caracterizan la fuerza del signo y la significación que anida este dentro del sistema del cual forma parte.

Tras este embrollado sistema de fuerzas contrarias subyace de manera encubierta toda una *expositio* comunicativa y una permanente alusión autorreferencial al código en cuyo epicentro se sitúa la palabra o grano que el autor alude en su conclusión:

Por ende, si vieres turbada mi mano,
turbias con claras mezclando razones,
deja las burlas, que es paja y granzones,
sacando muy limpio de entre ellas el grano. (300)

El último término antes del fin propiamente dicho de la obra, la voz *grano*, es quizás uno de los vocablos que encierra la clave para comprender este texto desde el punto de vista metalingüístico. Esta palabra que podría pasar inadvertida, guarda una relación directa con el *sema* lingüístico, la marca que revista de significación al signo y que se anuncia desde la apertura del prólogo:

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. (47)

La palabra se gesta o da fruto en entre las personas discretas y es esta la que permanece y se «saca en limpio» en el final de la obra. Interpreto grano aquí como ese elemento a partir del cual se preña, germina y se per-

14.— Vid. Morson, Gary, and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990. 30 y ss.

petúa propagando ese elemento esencial que equivale a la palabra. Una vez se saca en limpio este elemento, se repite el proceso ¿No sugiere esta sentencia la facultad humana de autocreación a partir de este elemento que lo identifica? Apreciamos pues una circularidad en torno a esta unidad lingüística la cual nos invita a realizar una lectura basada en el mismo código. La palabra o lo nominal, de nuevo, adquiere en *La Celestina* una posición preeminente y es a partir de este elemento del centro discursivo que se gesta una de los múltiples análisis interpretativos que ofrece esta obra. Si para el lingüista moderno este elemento evoca una convencional secuencia de fonemas, para una mente más «primitiva» este elemento es vital y «natural», en ocasiones ajeno y natural en el sentido que establece una relación innata entre la palabra y aquello que designa¹⁵. La preñez que alude la obra, el oficio de partera de la madre de Pármeno o el grano de la conclusión, son elementos vitales en esta visión de la pieza como representación metalingüística, como conjunto de conjuntos¹⁶. La fertilidad de esta aserción del prólogo no cesa en este punto. Aquí se nos muestra otro elemento clave vinculado al componente lingüístico: la razón como elemento rector e interdependiente del lenguaje. Este es un aspecto que veremos repetido con harta frecuencia en diversos pasajes bajo formas como *seso*, *razón* o *juicio* según dicte el registro:

CEL.— [...] Y pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso. [...] (IV, 124)

Se muestra respectivamente una asociación inherente con el componente racional y el acto enunciativo (en el caso del pragmático) o bien la ausencia de este (en el poético) dado el dolor que aflige al individuo. No obstante, detrás de todas las negociaciones sentimentales que arbitra el personaje de Celestina entre Calisto y Melibea, se esconde algo más elemental: la búsqueda de la palabra como elemento clave dentro de ese lenguaje que se simboliza:

CEL.— ¿Qué, señor? Dije que tu pena era mal de muelas y que la palabra, que de ella quería era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas. (VI, 142)

Una vez que la obra nos ha presentado la trascendencia y significación de ésta, es momento de considerar cómo la obra en sí es a su vez una encubierta autorrepresentación del andamiaje comunicativo en el cual se sustenta.

15.— Read, *op. cit.*, 71.

16.— Este aspecto ha sido cotemplado por Read de la siguiente forma: «Words, we have seen, are treated as 'pregnant' with meaning, and capable of self-generation. Similarly, the characters that Rojas creates are deeply aware of the polysemic nature of language». *Op. cit.*, 82

Literariamente, la obra diserta sobre el lenguaje, habla de la comunicación, de su significado, de su valor y así se dispone a representarlo en todas sus dimensiones. Los personajes enuncian pero a su vez son enunciados, se textualizan y son textualizados: la obra modela un sistema de sistemas comunicativos formado a partir del mismo modelo que ésta esboza. Esta representación se proyecta fundamentalmente a través de la linealidad entre los participantes del acto comunicativo, las transiciones que se aprecian entre los registros expuestos por los personajes y finalmente el metalenguaje que opera en *La Celestina*.

Linealidad en sintagmática es uno de los componentes la autorreferencialidad lingüística. Esta característica es expresada en continuas repeticiones a lo largo del texto que no hacen sino expresar otra manifestación de una de las propiedades del signo lingüístico y del proceso comunicativo. Esta cualidad implica la concatenación de significantes (prescindiré por ahora de la linealidad que representa el objeto «cadena» o el «hilo» en el texto) en el plano discursivo entre los participantes del acto conversacional. Esta cualidad tiene una manifestación característica en la obra a través de la repetición de elementos y la representación de la oralidad¹⁷. Recuérdense, por ejemplo, las retahílas elocutivas en las cuales se enfatiza una categoría específica como cuando Calisto dice:

CALISTO.— Pármemo, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan éstos. Veamos en qué vivimos. ¡Oh notable mujer! ¡Oh bienes mundanos, indignos de ser poseídos de tan alto corazón! ¡Oh fiel y verdadero Sempronio! ¿Has visto, mi Pármemo? ¿Oíste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dices, rincón de mi secreto y consejo del alma mía? (I, 78)

Observamos estas hileras que actúan como un reflejo polifónico en su acepción funcional (poética, fática, conativa, etc.) de propiedades que autodefinen el sistema comunicativo. Este rasgo también se evidencia en las secuencias onomatopéyicas concatenadas que simulan y mimetizan la risa de los personajes¹⁸. No obstante, no todas estas repeticiones tienen

17.— Vid. Fernández-Sevilla, Julio, «Creación y repetición en la lengua de *La Celestina*». *Actas del II Simposio Internacional de la lengua española*, Las Palmas de Gran Canaria, 1984. 155-200.

18.— Vid. Torres Álvarez, M^a Dolores, «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*». *Celestinesca* 28 (2004): 117-138. Louise Fothergill-Payne en su análisis sobre la risa en *La Celestina* cita a Laura Kendrick quien considera en su estudio chauceriano la risa como un signo metalingüístico. Coincido con la postura de Fothergill-Payne aunque las diferencias que radican entre ambas «risas» son sustanciales. Mientras que en el texto de Rojas la risa se presenta como mimesis del elemento fónico, en la obra de Chaucer es una consecuencia que como lectores experimentamos dada la naturaleza satírica de algunos de sus cuentos. «*Celestina* 'as a Funny Book': A Bakhtinian Reading». *Celestinesca* 17.2 (1993): 34. Quizás la semblanza más relevante entre ambos textos estriba en que la motivación del autor sea representar e imitar el lenguaje comunicativo.

en el texto de Rojas el mismo cometido siendo necesario establecer una división entre los contextos en que ocurren.

Este recurso, además de conllevar una intención creativa cuando es empleada con una finalidad estética, tiene otra intencionalidad cuando es utilizada en una dimensión metadiscursiva. Compárese el cariz poético de la anterior intervención de Calisto con la que realiza Celestina cuando pragmáticamente articula su parlamento:

CEL.— ¿El primero, hijo?, Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la muchacha, la hago escribir en mi registro, y esto para saber cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conóceme otra hacienda, más de este oficio? ¿De qué como y bebo? ¿De qué visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe. ¿Conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa tenle por extranjero. (III, 101)

Mientras que en el primero tenemos un propósito marcadamente poético, en la intervención de Celestina se advierte una autorrepresentación de la red dialógica a través de una constante aliteración interrogativa. Aunque estas dos alusiones no son un ejemplo de metalenguaje ya que violan las leyes de sinonimia y significación, sí que actúan como representación de la estructura conversacional poniendo a través de la iteración una de las propiedades que define al signo lingüístico. Aun siendo estos tipos de repeticiones de distinta índole, ambos se inscriben en esos dos dominios que postula Quann. La esfera poética y la pragmática se alternan constantemente representando así un diálogo con formas y discursos que constituyen una completa abstracción elocutiva en cuyo núcleo discursivo se concentra una de sus principales singularidades.

Desde la perspectiva pragmática, la repetición como aludía hace unos instantes tiene una motivación divergente en cuanto a la manifestación literaria pero ambas permanecen estrechamente ligadas en el plano expresivo. Dos críticos esclarecen el papel de la repetición desde una óptica teórica. Michael Riffaterre descifra este componente desde el registro poético como: «Repetition is in itself a sign: depending as it does upon the meaning of the words involved, it may symbolize heightened emotional tension, or it may work as the icon of motion¹⁹». Las dos propiedades que enuncia Riffaterre tienen una clara expresión en la obra: la tensión emocional que se evoca en el texto y el dinamismo dialógico de la

19.— Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*. London: Indiana University Press, 1980. 49.

obra a través de la reiteración. La atribución visual que designa Riffaterre se retrata en *La Celestina* ya que lo visual se refleja en la palabra escrita como describe Calisto en su recitación: ¡Oh, si en sueños se pasase este poco tiempo hasta ver el principio y fin de su habla! (v, 134). Los motes se retratan mediante las dulces imágenes acústicas que hilvana el texto, «haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones». (ix, 189). La diferencia entre ambas variantes reiterativas queda sin embargo más explicitada en esta aportación de Gilles Deleuze:

One is static; the other dynamic. One is extensive, the other intensive. One is ordinary; the other distinctive and involving singularities. One is horizontal; the other vertical. One is developed and must be explicated; the other is enveloped and must be interpreted. One is a repetition of equality and symmetry *in the effect*; the other is a repetition of inequality as though it were a repetition of asymmetry *in the cause*. One is repetition of mechanism and precision; the other repetition of selection and freedom²⁰.

Esta libertad basada en la repetición que nota Deleuze tiene una expresión vital y patente en *La Celestina* como ha notado E. Michael Gerli²¹. Veamos pues como funcionan, o mejor dicho, como se conjugan y contrastan estos dos dominios o tipos de repeticiones en la obra de Rojas. Para ello tomemos el encuentro entre Calisto y Celestina que tiene lugar en el Sexto Auto después de que esta última haya hablado con Melibea. La repetición empleada en la dicción de ambos personajes difiere sustancialmente. Cotéjese la que usa Celestina:

CEL.— [...] Y como ella estuviese suspensa, mirándome, espantada del nuevo mensaje, escuchando hasta ver quién podía ser el que así por necesidad de su palabra penaba o a quién pudiese sanar su lengua, en nombrando tu nombre, atajó mis palabras, dióse en la frente una gran palmada, como quien cosa de grande espanto hubiese oído, diciendo que cesase mi habla y me quitase de delante, si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postrimería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos ignominiosos nombres [...] (vi, 141)

20.— Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994. 287.

21.— Gerli, *op. cit.*, 14.

Con la que seguidamente expresa Calisto: «¡Oh maravillosa astucia! ¡Oh singular mujer en su oficio! ¡Oh cautelosa hembra! ¡Oh medicina presta! ¡Oh discreta en mensajes!» (VI, 142). Ambas representaciones muestran esenciales desemejanzas en lo que refiere a la naturaleza de la repetición y son un buen ejemplo para ilustrar la diferencia de iteraciones que examina teóricamente Deleuze. La repetición en la intervención de Celestina se distingue de aquella utilizada por Calisto al poner en práctica una reiteración desmecanizada y asimétrica propia de la representación comunicativa con el propósito de liberar al joven enamorado. Nótese además las numerosas referencias metalingüísticas que se incluyen en esta comunicación tanto a nivel terminológico como fraseológico: «espantada del nuevo mensaje», «por necesidad de su palabra penaba», «sanar su lengua», «nombrando tu nombre», «atajó mis palabras», «diciendo que cesase mi habla» o «llamándome hechicera» por tan solo mencionar unos ejemplos y que ponen de manifiesto la relevancia del elemento lenguaje en el flujo de información entre emisor y receptor. Antes de pasar a ver ejemplos del metalenguaje o de qué términos de la obra lo configuran, consideremos el contraste y la transición de registros que ofrece la obra.

Este epicentro discursivo se caracteriza en los personajes por ser transitorio y pendular: el dialogismo de estos discurre y fluye entre estas dos parcelas lingüísticas según convenga, según dictamine la situación y según rija la necesidad que los personajes. Esta oscilación queda plasmada desde el Primer Auto cuando el mancebo se dirige a Melibea usando un discurso poético y grandilocuente basado en la tradición cortesana que se contrapone al empleado por Melibea, un registro donde predomina claramente la función conativa. Del registro poético usado por Calisto en su primer encuentro con Melibea descendemos, como la caída del falcón, a una modalidad enunciativa expresiva cuando seguidamente dirige a Sempronio. Con este ejemplo quiero ilustrar que los personajes no están adheridos a un registro homogéneo durante sus intervenciones sino que manejan un amplio abanico de funciones que varía según el contexto y el interlocutor. Es no obstante el personaje de Celestina aquel que presenta una riqueza dialógica sobresaliente. Mientras que personajes como Calisto permanecen fundamentalmente adscritos a un registro (en este caso, al poético), Celestina despliega un dominio de lo poético y un control de lo pragmático sin parangón. La posición de mediadora que le confiere el mismo sistema comunicativo le sitúa como representante del «mensaje» mismo entre el locutor y el alocutario. Desde esta coordenada emana cuál es el correcto proceder en el habla: «Abrevia y ven al hecho, que vanamente se dice por muchas palabras lo que por pocas se puede entender» (I, 71).

Tras este despliegue de fuerzas en clave de registros se vislumbra la infinitud del sistema de signos que abraza la totalidad del universo²². Los

22.— Read, *op. cit.*, 70.

dos dominios, el poético expresado por el personaje enamorado y conversacional puesto en boca de personajes contiguos no es más que otra expresión del sistema de fuerzas opuestas que simboliza la obra y que evoca una de las relaciones que actúan entre los signos lingüísticos.

El metalenguaje de la obra es quizás una de las propiedades más aparentes y paradójicamente más eludidas en la copiosa crítica de este texto. Por boca de los personajes, la obra constantemente se mimetiza a sí misma y hace especial hincapié en la «gravidad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen» (III, 108). Junto a la linealidad refería también como configurador de la representación comunicativa las alusiones que se vierten sobre el mismo 'acto' del habla. El Auto Seis nos muestra excelente ejemplo de cómo se efectúa esta autorreferencialidad y de la importancia de este componente. Lo que Celestina transfiere lingüísticamente —no nos olvidemos que ella es una alcahueta y que su principal misión en el sistema comunicativo es su función de mediadora entre los diversos participantes— es justamente la importancia del lenguaje como ella misma asevera doblemente:

CEL.— [...] Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado bulto, un apacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agrias, que la propia lengua se maravilla del gran sufrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar lo contrario de lo que sienten. Así que para que tú descanses y tengas reposo, mientras te contare por extenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno. [...] (VI, 138)

Es sobre el mismo código que revierte la importancia y autorreferencialidad que vengo insistiendo cuando los personajes discurren e interactúan en el plano pragmático o en el poético. El metalenguaje de la obra se manifiesta a partir de un variado y extenso repertorio de voces que establecen un nexo entre representación conversacional y código.

De entre las formas que constituyen el metalenguaje sobre la oralidad de la obra, la forma *hablar* en sus diversas conjugaciones y tiempos aparece cerca de doscientas veces en la obra. Le siguen *decir* con cerca de ciento cincuenta ocurrencias y en menor proporción otras formas verbales orientadas a la producción del código como *loar*, *mentir*, *conversar*, *comunicar*, *nombrar*, *pronunciar*, *responder*, *afirmar*, *susurrar* o *murmurar*. Paralelamente tenemos sus formas receptivas correspondientes en verbos como *escuchar*, *oír*, o *entender* y formas moldeadoras del discurso *abreviar*, *interrumpir*, *alargar*, *atajar* o *callar*. Todas ellas apuntan y se confrontan con esa autorrepresentación consciente del lenguaje real puesta en código li-

terario para intentar establecer así una conexión con la verdad discursiva: «Que quiere decir: «En verdad así es, y así todas las cosas de esto dan testimonio: las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo»» (47).

El lenguaje no se limita a autodenominarse con aquellas voces o términos que lo caracterizan, sino que este constituyente tanto en su acepción de representación (la forma en que se forma la proposición) como en lo que concierne a la competencia (la capacidad de los personajes para comunicarse) se manifiesta continuamente en el texto. Encontramos pasajes que son puramente metalingüísticos donde los personajes otorgan toda la significación de su enunciado al código que comparten con su receptor y donde se atisba no un habla universal, sino múltiples manifestaciones de hablas particulares y dependientes del contexto:

MEL.— Tanto afirmas tu ignorancia que me haces creer lo que puede ser. Quiero pues en tu dudosa disculpa tener la sentencia en peso y no disponer de tu demanda al sabor de ligera interpretación. No tengas en mucho ni te maravilles de mi pasado sentimiento, porque concurrieron dos cosas en tu habla, que cualquiera de ellas era bastante para me sacar de seso: nombrarme ese tu caballero, que conmigo se atrevió a hablar; y también pedirme palabra sin más causa, que no se podía sospechar sino daño para mi honra. (iv, 125)

Es este el punto que merece una especial atención ya que nos muestra la percepción que tienen los personajes del mismo sistema comunicativo y del poder que representa el componente lingüístico. Las palabras, se pintan, se usan, curan, apremian al individuo, se piden, penetran, se examinan o se intercambian como si se tratase de un objeto más del medio lingüístico que actúa de soporte a la vez que se les atribuye una fuerza natural: «Di, di, que siempre la tienes de mí, tal que mi honra no dañes con tus palabras» (x, 200). Melibea en un momento declarará: «No se dice en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua» (iv, 121). Se inquiera por el mismo código y se exhibe su poder dado que la palabra es aquel objeto codiciado que se busca y sobre el objeto que se escribe:

MEL.— ¿Cómo se llama?

CEL.— No te lo oso decir.

MEL.— Di, no temas. (x, 203)

Por último, este objeto es contempla como algo externo y en ocasiones no como algo totalmente integrado en el individuo. Se muestra como una entidad independiente, viva y que discurre por su propia senda:

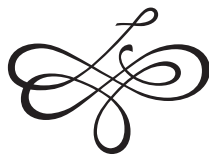
CEL.— [...] unas palabras agrias, que la propia lengua se maravilla del gran sufrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar lo contrario de lo que sienten. Así que para que tú descanses y tengas reposo, mientras te contare por extenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno. (vi, 138)

Es pues patente como la obra emplea su propio código para denotarse a sí misma y como en el texto figura toda una representación ideal del acto comunicativo. El lenguaje presente una multiplicidad de vertientes y manifestaciones que más allá de su contenido, son reflejo de la contienda o batalla de naturaleza verbal y comunicativa que se expone en la auto-creación de la obra. La obra vuelve sobre su código, se refiere a sí misma constantemente como un juego de espejos y es en este punto donde encontramos una de las claves para reinterpretar el texto.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «Religious Struggle, Linguistic Struggle: Exposing the Challenge to the Transcendental in *Celestina*». *eHumanista* 12 (2009): 182-201.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús, «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional». *Criticón* 81-82 (2001): 191-206.
- DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DI PATRE, Patrizia, «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 155-170.
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio, «Creación y repetición en la lengua de *La Celestina*». *Actas del II Simposio Internacional de la lengua española*. Las Palmas de Gran Canaria, 1984: 155-200.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «*Celestina* 'as a Funny Book': A Bakhtinian Reading». *Celestinesca* 17.2 (1993): 29-52.
- GERLI, E. Michael, «*Celestina* and the Ends of Desire». Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- GILMAN, Stephen, «Diálogo y estilo en *La Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3-4 (1953): 461-469.
- JAKOBSON, Roman, «Closing Statements: Linguistics and Poetics». *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed.). Cambridge Massachusetts: M.I.T. Press, 1960: 350-377.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. *Letters and Society in Fifteenth-Century: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*. A. Deyermond and J. Lawrance (eds.). Llangrannog: Dolphin, 1993: 79-82.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, «Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*». *Celestinesca* 18.2 (1994): 3-30.
- MORSON, Gary, and Caryl EMERSON, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- QUANN, Joanna L., «Poetic and Pragmatic Discourse in *La Celestina*». Diss. The George Washington University, 1980.
- READ, Malcom K., *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- REYES, Graciela, *La pragmática lingüística. El uso del lenguaje*. 2ª Edición. Montesinos: Barcelona, 1990.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*. London: Indiana University Press, 1980.

- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Bruno Mario Damiani (ed.). Madrid: Cátedra, 1985.
- SEVERIN, Dorothy S., *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SNOW, Joseph T., «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la tragicomedia en el siglo XX». *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*. Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, 1997.
- TORRES ÁLVAREZ, M^a Dolores, «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*». *Celestinesca* 28 (2004): 117-140.
- VARELA JÁCOME, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.



FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix, «Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 103-118.

RESUMEN

La palabra, el registro dialógico y las relaciones que rigen el sistema comunicativo, son aspectos fundacionales en *La Celestina*. Como modelo comunicativo que engloba múltiples representaciones comunicativas, el texto proyecta sobre sí una constante y rica autorreferencialidad en ese mismo diálogo que representa. Desde esta perspectiva, el metalenguaje se presenta como un componente esencial en la obra de Rojas y a partir del cual se erige una de sus múltiples lecturas.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, metalingüística, metalenguaje, autorreferencia, repetición, registro, signo.

ABSTRACT

Words, dialogic exchanges and linguistic relations that configure communicative systems are foundational aspects of *La Celestina*. As a communicative system that renders multiple communicative representations, the text projects to itself a rich self-reference on the very same dialog it represents. From this perspective, metalanguage is presented as an essential component in this Rojas text and from which one of the multiple readings is built.

KEY WORDS: *Celestina*, metalinguistics, metalanguage, auto-referential, repetition, register, sign.

