

E COS DE UNA “POÉTICA DE LA AUDICIÓN” EN *LA CELESTINA*

Gustavo Illades

Gustavo Illades es profesor-investigador del Departamento de Filosofía, en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Es probable que *La Celestina* sea entre las obras fabuladas en español la que más referencias hace y la que mayor importancia otorga al decir y al escuchar, al modo de hablar y de oír, a la boca, la lengua y los oídos, a las palabras, a la voz y sus cualidades y también al aspecto acústico de personas y objetos. En el mundo sonoro de *La Celestina* sus habitantes existen en razón de su facundia y de su obsesión auditiva. Por secciones y en conjunto, la partitura celestinesca atrae hacia sí toda una lengua con cada una de sus funciones lingüísticas, registros y tonos, así como múltiples manifestaciones audibles de la cultura a la cual perteneció.

En aquella cultura los objetos podían mostrarse elocuentes (“si una piedra topa con otra, luego suena ‘¡puta vieja!’”), se publicaban las sensaciones corporales (“No hagas esse bollicio de plazer”), se pregonaban los estados mentales (“me vaya, bramando como una loca”), resonaba el peligro asociado al prójimo (“Bullicio oygo. ¡Perdido soy!”), a ciegas se autentificaba la identidad de los individuos (“que sí es, que yo le conozco en la voz”).

En una forma de vida así, el sentido del oído tiende a imponerse,¹ al punto de presentar como algo ordinario la hipnosis

verbal ("Está colgado de la boca de la vieja, sordo, y mudo y ciego, hecho personaje sin son") o asimilar la sexualidad a la conversación ("¿con qué palabras me entravas!") o, por mencionar un caso más, transmitir la enfermedad de amor por medio de la boca y contraerla por conducto de los oídos ("herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó"). Llevadas al límite, las palabras en *La Celestina* pueden matar ("essa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida") o pueden sanar a los oyentes ("una palabra de su boca salida en favor suyo para sanar un tan grand dolor").

Cuanto más alejadas de nuestro tiempo se hallan las obras literarias, más difícil resulta diferenciar al poeta de la lengua, al escritor de la época. Conviene preguntarnos si Rojas y el autor anónimo inventaron ese universo de voces y escuchas, el poder omnímodo de las palabras, el incesante comentario de los personajes, comentario poético y metalingüístico, sobre el discurso propio y sobre el ajeno.

Ciertamente, la hechura original de *La Celestina* requirió de un lenguaje original. No olvidemos que se trata de un diálogo ininterrumpido de voces-conciencias sin intervención de tercera persona narrativa, un diálogo cuyo ascendiente dramático motivó el uso continuo de didascalias que sugieren los cambios de locutor y las formas de elocución. Asimismo se trata de un diálogo escrito para ser leído con cierta teatralidad por una sola voz en alto.

Por añadidura, la protagonista principal es alcahueta, es decir, una mujer cuyo oficio primordial consiste en dominar la voluntad de las personas a través de las palabras. Sin duda Celestina es, según el feliz aserto de Stephen Gilman (*La Española*, 310), "el orador más convincente de España". También este universo sonoro inédito se debió al genio auditivo de sus autores, uno de los cuales, Fernando de Rojas, en su calidad de bachiller en leyes, fue otro profesional de la palabra.

Sin embargo, a ningún comentarista contemporáneo de *La Celestina* parece haberle llamado la atención el exorbitante número de referencias al decir, al escuchar, al poder de las palabras o a la dimensión sonora que vengo comentando. En cambio, podemos encontrar en diversas obras españolas de finales del siglo xv y principios del xvi una incipiente pero constante alusión a algo que quisiera llamar "la ceremonia de la comunicación", esto es, un arte del decir y del escuchar, arte que, desde mi perspectiva, hizo posible un universo de sonoridades cuyo punto más alto es *La Celestina*.

Villegas Selvago comentó en 1554 que la obra de Rojas "da gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones".² En un trabajo reciente (Illades, "*Gozo*", 52) dedicado al análisis del Quarto Auto propuse que en el comentario de Selvago asoma un modo de vida, una forma de cultura, pues sólo un oído social refinado y una sociedad de oyentes ávidos habría sido capaz de degustar el *estilo* de las *razones* celestinescas, de paladear sus exquisitas hablas. Aguzando el oído podemos percibir que los personajes de la obra se comunican entre sí de dos maneras simultáneas: diciendo y escuchando sus discursos a la vez que comentando cómo los escuchan. Y es en esos comentarios donde el diálogo adquiere su mayor fuerza y sentido. Esta segunda corriente de comunicación semeja un rito, una ceremonia melódica y gestual, una forma codificada de cultura que, superpuesta al intercambio lingüístico más directo, parece permear el significado y la intención de las palabras. De ahí la propuesta de una "poética de la audición".

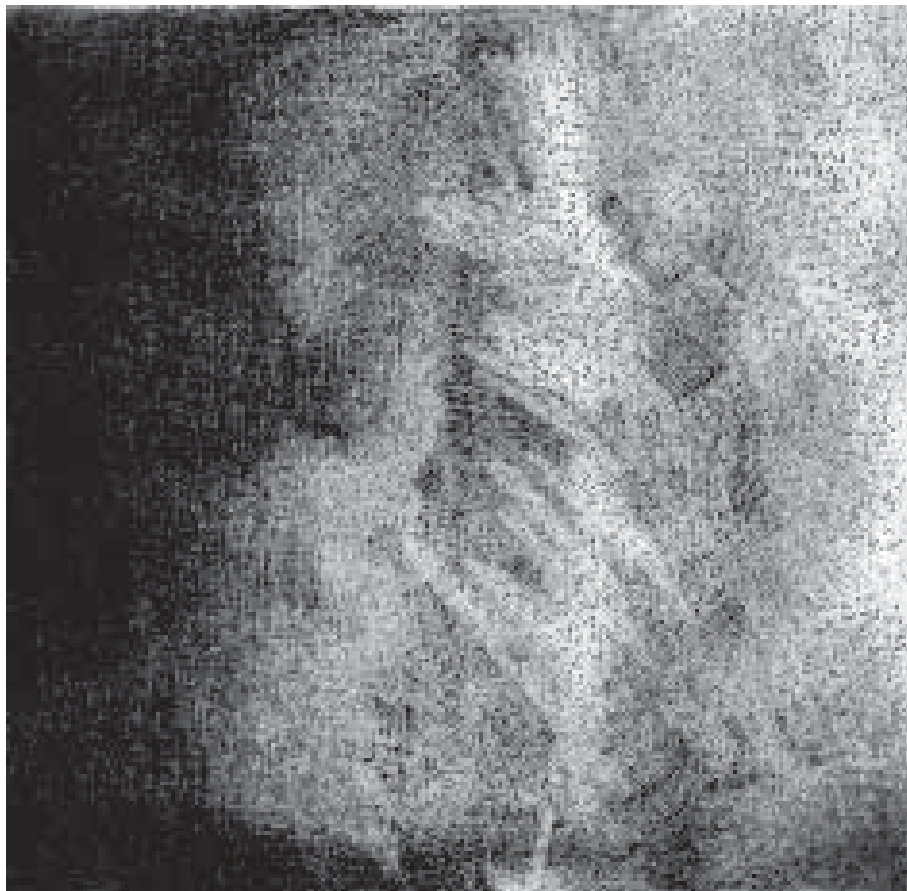
Según Erica Morgan ("Rhetorical Technique"), Celestina persuade a Melibea de amar a Calisto por medio de la retórica aristotélica. Según Gifford ("Magical Patter"), la alcahueta infunde amor en la doncella utilizando la técnica de los conjuros. Si bien ambos análisis resultan convincentes y aun complementarios, no hacen caso de las expresiones en las que acontece la ceremonia del diálogo, ceremonia en la cual se gestan —así lo creo— los motivos que rigen el rumbo de las acciones. Me limito a citar el fallo de Celestina a propósito de su primer encuentro con Melibea, fallo sincero, pues lo pronuncia en soliloquio: "¡Ay, cordón, cordón, yo te faré traer por fuerça, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!"³

Para sorpresa nuestra, la decisión de destruir a la doncella no responde a la codicia de Celestina del oro prometido por Calisto, sino al deseo de vengar sus oídos, que han sido agraviados.

Read ("Fernando de Rojas's Vision" y "The Rhetoric of Social Encounter") ha notado y puesto énfasis en la existencia de una comunión fáctica y un código ritual de conducta celestinescos. El código se basa en reglas estrictas cuyo cumplimiento produce el rígido formalismo de los encuentros sociales. Desde su perspectiva, dicho formalismo o falso ritual es instrumento de engaño que termina por vaciar de significado al lenguaje. Violentar la norma —asevera Read— equivale a ser cuerdo (es el caso de Pármeno), al tiempo que

subvertir el lenguaje supone expulsar la verdad del discurso social.

Haciéndose eco, creo yo, de estas ideas, Marie-Claire Zimmerman ("Le dire dans *La Célestine*") ha encontrado nuevas funciones en el decir de los personajes. Más aún: ha mostrado cómo éstos experimentan el poder, el placer y la soledad,



Elena Segurajáuregui, *Adiós*, messotinta, 30 x 29 cm, 2004

más que en sus personas en sus hablas. Zimmerman hace hincapié en el exagerado número de expresiones celestinescas relativas al esquema completo de la emisión fónica —emisor, mensaje y receptor—; también destaca la presencia sistemática de las funciones conativa y fática y termina observando que la omnipresente exhibición del decir en *La Célestina* tiende a ser un fin en sí, pues la escucha deviene reflejo poético y abismamiento.

Estas ideas son particularmente útiles a mi propósito, no obstante que mi perspectiva no es lingüística ni mi análisis puramente sincrónico. El arte de decir, la poética de escuchar, esto es, la ceremonia de la comunicación, vendría a ser, según pienso, una forma de cultura propia de los tiempos de Rojas, si bien llevada por el bachiller a su mayor expresión literaria.

Observada así, *La Célestina* no despliega el nacimiento y muerte del lenguaje, como piensa Read, ni es una alegoría de la comunicación oral fallida que puede revelar la crisis del lenguaje en una civilización, como propone Zimmerman (*op. cit.*, 165-166). Es, más bien, un diálogo como fin en sí mismo a través del cual se muestra de la manera más expresiva el apogeo de la cultura oral (Gilman, "Entonación y motivación", 32).

Vayamos al Décimo Auto. Después de una primera conversación conflictiva, Celestina ha conseguido tres cosas de Melibea: un cordón, la promesa de una oración manuscrita para sanar el dolor de muelas de Calisto y, sobre todo, el consentimiento para hablar al otro día con la doncella, esta vez *secretamente*.

Ya en el Argumento del Auto los *impressores*⁴ de la obra dan testimonio de la importancia, distribución y modalidades de las hablas: Melibea —así el Argumento— "está *hablando*⁵ [...] consigo misma"; "después de muchas *razones, descubre* a Celestina arder en amores de Calisto"; por último, Alisa prohíbe⁶ a la hija "su mucha *conversación*" (*LC*, 425). Luego viene el soliloquio de Melibea; ahí describe su sentimiento amoroso y su angustia a través de registros de comunicación socialmente codificados:

"me fue *rogado*", "mi buena *respuesta*", "¿Qué *dirás* de mí [...]?", "me veas *publicar*" (*LC*, 426). Cierra el discurso un lamento por la prohibición social de mostrar amor que pesa sobre el "género femenino".

En ese instante Lucrecia introduce a Celestina como fue acordado, en secreto, lo cual se corresponde con el soliloquio de Melibea, un habla en alto, apartada e íntima, esto es, secreta. Nótese la diligencia de la criada: "Entraré a ver con quién está *hablando*". Vuelve y dice: "Entra, entra, que consigo lo ha" (*LC*, 427). Nada más verla, Melibea descubre a la alcahueta su dolor de corazón. En aparte, diríamos en brevísimo soliloquio, Celestina expresa su sentimiento de agravio y su deseo de venganza: "Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra". Esta secreta amenaza es la continuación del soliloquio del Quinto Auto: "¡Ay, cordón, cordón, yo te

faré traer por fuerça, si vivo, a la que no quiso darme su buena *habla* de grado!"

El primer intercambio verbal entre las mujeres complace el apetito auditivo de Melibea ("O, ¡qué gracioso y agradable me es *óyrtel!*") hasta el punto de decir a Celestina que la *virtud* de su *lengua* puede juntar con poco esfuerzo los pedazos de su corazón.

En adelante, el diálogo adopta las convenciones y el léxico de una consulta médica. Al declarar su *dolor*, Melibea hace posible la elección de dicho registro conversacional, que permite a la alcahueta formular preguntas.⁷ Ahora es la suya la voz de la autoridad. Poco a poco van destacándose y oponiéndose entre sí dos conjuntos semánticos: el *mal*, *dolor*, *pena* y *passión* de Melibea *versus* la *melezina*, *salud* y *cura* de Celestina. Una vez que ha impuesto nuevo ritmo al diálogo al concentrar tres preguntas en una sola, la alcahueta intenta adoptar un registro más amplio: "cumple que al médico, como al confessor, se *hable* toda verdad abiertamente" (LC, 430). Melibea acepta, pues la tercera de sus respuestas hace las veces de una confesión: ella desconoce la causa de su *mal*, pero podría ser la *alteración* que le ocasionó la *oración* solicitada "de parte de aquel cavallero Calisto" (LC, 430).⁸ Al poner en contacto la palabra *mal* con la palabra *Calisto*, la doncella compone una unidad semántica desagradable a sus oídos, pero en armonía con su desasosiego. La alcahueta capta al instante la asociación fonética y el riesgo que ésta entraña para sus propósitos: "¿Cómo, señora, tan *mal* hombre es aquél? Tan *mal nombre*⁹ es el suyo, que en sólo ser *nombrado* trae consigo ponçoña su *sonido*?" (LC, 430). Maestra del lenguaje, Celestina desarticula con rapidez la expresión malsonante separando la palabra *mal* del *sonido*, es decir, del *nombre Calisto*: "No creas [asegura] que sea éssa la causa de tu sentimiento" (LC, 430). Entiéndase: "No creas que es *Calisto* la causa de tu *mal*". Disolver la asociación de ambas palabras es tanto como liberar los oídos de Melibea del poder letal de las mismas, de su ponzoña a un tiempo semántica y acústica.

A partir de este momento Celestina se dará a la tarea de crear un nuevo contexto sonoro para la palabra *Calisto*. Y lo hará porque ha entendido que sólo satisfaciendo el muy personal apetito auditivo de la doncella puede colmar su propio deseo de venganza. Por ello pide permiso para ensanchar los límites de su habla: "si tú licencia me das, yo, señora, te la *diré* [la causa de tu mal]" (LC, 430). Melibea, sin embargo,

restringe el decir celestinesco estableciendo equivalencia entre agravio social y ofensa auditiva: "*Di, di*, que siempre [...] tienes [licencia] de mí, tal que mi honrra no dañes con tus *palabras*". Ante la restricción, Celestina retarda con artificio retórico pronunciar la causa del mal, lo que vale tanto como curar con palabras a la doncella: "Tu temor me pone miedo, el miedo *silencio*, el *silencio* tregua entre tu llaga y mi melezina" (LC, 431). Melibea acusa el efecto del artificio: "Quanto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas y multiplicas la pena y *passión*" (LC, 431). No obstante, mantiene a raya el habla de Celestina: "te pido [...] muestres [el remedio], quedando libre mi honrra" (LC, 431).

El diálogo se tensa. De fondo, la tarea de Celestina consiste en resolver el conflicto que Melibea padece entre deseo erótico y honra. Si la deshonra, como hemos observado, se halla identificada con el agravio auditivo, la honra, consecuentemente, se asocia al placer de los oídos. Por lo tanto Celestina debe transformar el objeto erótico —Calisto— en sonido deleitable. Es decir, debe volver honorable el amar al joven honrando por vía acústica su nombre, para lo cual hace falta modificar el contexto sonoro previo, ese que asocia *Calisto* a *mal*. Todo ello requiere de mayor licencia para hablar. Pero los oídos de Melibea se han mostrado demasiado sensibles. La alcahueta propone atenuar el conflicto de la doncella de este modo: "haz [...] para tu *lengua* un freno de [*silencio*],¹⁰ para tus *óydos* unos algodones de sofrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra destas llagas" (LC, 432). Por fin Melibea cede, dominada por su apetito auditivo: "O, ¡cómo me muero con tu dilatar! *Di*, por Dios, lo que quisieres [...] ¡Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo!" (LC, 432).

En aparte, la criada Lucrecia, que ha estado escuchando, se escandaliza. Celestina la oye y luego la hace echar de la habitación. Ya a solas con Melibea, intenta reconstruir el contexto sonoro asociando la expresión *clara melezina* al nombre *Calisto*. Melibea retrocede a la etapa anterior: "*Calla* [...] [no] le *nombres* aquí" (LC, 434). La alcahueta ensaya otra combinación, esta vez con la palabra *virtud*: "[no] consientas a tu *lengua dezir* mal de persona tan virtuosa como Calisto" (LC, 434).

Porque todavía lastima sus oídos, la doncella sugiere omitir el nombre, para, de este modo, reconstruir su contexto sonoro: "[no] me lo *nombres* en bueno ni en malo" (LC, 434). Celestina advierte que la palabra *Calisto* sigue punzando a

su interlocutora, pues lo compara con una "invisible aguja que [...] sientes en sólo *mentarla* en mi *boca*" (LC, 435), pero no percibe la sugerencia de omitir el nombre. Por ello, cuando lo vuelve a pronunciar, Melibea amenaza con dejar de escucharla: "Tantas vezes me *nombrarás* esse tu cavallero, que ni mi promessa baste ni la fe que te di a sufrir tus *dichos*" (LC, 435). Así advertida, la sagaz alcahueta hace un

minos relativos a la enfermedad de amor apenas ha sido suprimida con la palabra *dulce*. Melibea se lo hace notar: "dudosa será mi salud [...] según la contrariedad que esos *nombrés* entre sí muestran" (LC, 435).

La alcahueta vuelve a rectificar y esta vez lo hace de manera magistral: "sé yo al mundo nascida una flor que de todo

esto te delibre" (LC, 436). Nótese que el nuevo contexto sonoro y semántico proviene de *amor dulce* y culmina en la identificación *Calisto-flor*, es decir, en el espacio conceptual opuesto a *mal* o *enfermedad*, en razón de que *flores* aquí metonimia de *salud*, *cura* y *melezina*.

El intercambio subsiguiente termina por agotar el apetito auditivo de la doncella:

MEL.- ¿Cómo se *llama*?

CEL.- No te lo oso *dezir*.

MEL.- *Di*, no temas.

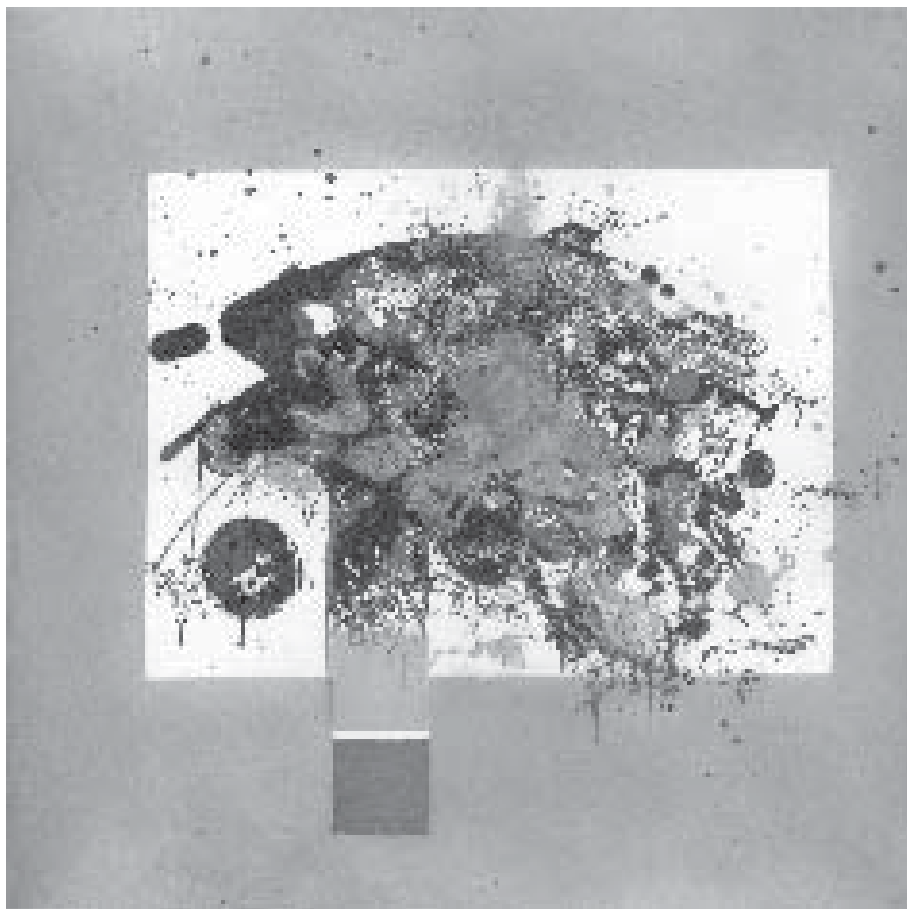
CEL.- ¡Calisto!... [LC, 436]

Melibea se desmaya. En adelante se entregará al joven y Celestina cumplirá sus propósitos. De momento, la alcahueta ha conseguido transformar el habla torpe e irritante de Calisto en su opuesto,¹¹ como lo prueba el comentario de la doncella: "Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me

habló en amor; tanto me fue entonces su *habla* enojosa quanto, después que tú me le tornaste a *nombrar*, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga [...] Alabo [...] tu agradable *habla* [...]" (LC, 437).

Celestina —puede afirmarse— ha enamorado de oídas a Melibea; para lograrlo ha tenido que reelaborar la imagen acústica de un nombre. La palabra *Calisto* significa en griego "hermosísimo". Ahora su sonido está en armonía con su significado.

En el Onzeno Auto la alcahueta corre a decir las buenas nuevas a Calisto, quien, enfermo de amor como está, atina todavía a preguntarle: "¿[...] te veo alegre y no sé en qué está mi vida?" Celestina responde con tres palabras: "En mi *len-*



Manuel Felguérez, *Sin título*, aguafuerte y agua tinta, 30 x 30 cm, 2003

tanteo con una palabra arquetípica: *amor*. "¿Cómo *dizes* que *llaman* a este mi dolor [...]?", pregunta Melibea, deseando volver a escuchar esa palabra, la cual, asociada a *dolor*, sustituye a *Calisto*. La alcahueta capta en el acto la génesis del nuevo contexto, así que repite la palabra adjetivándola musicalmente: "¡Amor dulce!", contesta. Ahora *dulce* sustituye a *dolor*.

El comentario de la doncella es de lo más elocuente: "Esso me *declara* qué es, que en sólo *óyrla* me alegre" (LC, 435). Animada por esta reacción, Celestina define el amor a través de una *contentio* o antítesis, suponiendo que al usar un registro elevado halagará todavía más los oídos de Melibea. Es un "sabroso veneno", dice, entre otros oxímoros, sin advertir que ha dado un paso hacia atrás, pues la serie de tér-

gua" (LC, 445). Es cierto, tan cierto como decir "en tus oídos". Recordemos que, más adelante, el joven trepa un muro, resbala y muere porque cree verdadera la falsa alarma de su criado Sosia. Así pues, los torpes oídos de Calisto corresponden bien a su lengua inepta, esa que, por irritar a Melibea, delegó el habla en la lengua letal de la alcahueta.

En *La Celestina* son innumerables los indicios de una "poética de la audición", fin último de toda "poética del decir". Dichos indicios, por hallarse integrados de continuo a una ceremonia, a una segunda corriente de comunicación, me hacen sospechar la existencia de una forma de cultura ya olvidada. El *Diálogo de la lengua* (39, 41-43), por ejemplo, se halla atestado de expresiones ceremoniales. Escuchemos algunas: "muy cumplidamente os avemos respondido", "por amor de Dios, dezidlo", "Si me dixérades esto antes de comer, pusiéradesme en dubda si lo deziades de verdad o no", "por vuestra honra no querría hablar", "Pésame oíros dezir esso". Tomo otros ejemplos de una obra anterior a *La Celestina*, la novela *Cárcel de amor* (88, 92, 96, 92, respectivamente): "pagarme con su habla lo poco que me devía", "no he havido menos plazer de oírte que dolor de verte", "en detenerme en plática tan fea ofendo mi lengua", "deves tener más gana de morir que de hablar". A diferencia de los interlocutores humanistas del *Diálogo de la lengua* o de los personajes cortesanos de San Pedro, las mujeres parleras del *Corbacho* pertenecen a la plaza pública. Martínez de Toledo se demora un capítulo en censurar la ceremonia de sus hablas. Dicha ceremonia, por vulgar que sea, las complace al grado de entrar en soliloquio, lo cual es, a un tiempo, el recurso último del deseo de escuchar (Martínez de Toledo, *Corbacho*, 194): "muchas mugeres [...] quando non han con quién fablar, están fablando consigo mesmas entre sí". A mediados del siglo XVI el médico Francisco de Villalobos (*Los problemas*) dedicó la tercera parte de un tratado a explicar la enfermedad de "la gran parlería".

Notas

¹La vista aísla: el oído une [...] cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve [...] Por contraste con la vista (el sentido divisorio), el oído es, por lo tanto, un sentido unificador", W. Ong, *Oralidad y escritura*, 75-76.

²Gilman (*La España*, 317 nota), de quien tomo la cita, utiliza la edición madrileña de 1873 de *La Selvagia*.

Ecos de aquel mundo sonoro resuenan en una carta que Marcel Cohen, "un sefardi de Turkia", escribió al pintor Antonio Saura hace dos décadas. Publicada en forma de libro en 1997, dicha carta evoca el éxodo de los judíos de la España de 1492. El medio y el fin son uno mismo en el texto de Cohen: la lengua. Cito un fragmento alusivo a la dimensión sonora de la lengua, a la música que, luego de ascender a la oreja, revela la verdad, el ser, la memoria:

Kuryozo, Antonio [...] Avlarte por la primera vez al nombre del sefardi ke so yo, y fin'al ultimo. Nacer y morirme en kada palavra y saverlo. Cerar los ojos en my kamaretika, asperar a las palavras del pasado, sentirlas ke, pok a poko, se suven a la oreja, bouchkarlas kon fener y entender kualmente en eyas no ay mintiras: en la musika de akeyas palavras me siento entero yo. En estos biervos, en esta musika no ay solamente el pezo djusto de las kozas, el del pasado, sino, dourmiendose, la realidad jalis del dya.

No ay, no avra mas realidad para mi porke no ay realidad sino en las palavras y ke el avlar djudyo ya se mourio kon los ke lo avlavan. Nunka me demandi si me gustava esta lingua, si amava yo a los ke mourieron: eyos stava yo, eyos kedo al fondo de mi.

[*Letra a Antonio Saura*, 58-59]

El poder de las palabras, el arte de hablar y oír, la "ceremonia de la comunicación" habrían sido expresiones decantadas de una cultura oral en apogeo.¹² Superpuestas al intercambio verbal directo, irradiaron su poética a las obras literarias. Fernando de Rojas y el autor anónimo las utilizaron obsesivamente, al punto de convertirlas en tema de su diálogo. Es tarea nuestra recordar aquel mundo sonoro que hemos olvidado, reconstruir en lo posible la "poética de su audición", el apetito auditivo que de él surgía. Escuchada desde el presente, *La Celestina* viene a ser memoria de ese mundo; más aún: arte de esa memoria.

³Rojas, *Comedia o Tragicomedia*, 329. En las subsiguientes citas sólo indico las páginas y abrevio el título de la obra (LC) a renglón seguido.

⁴Recuérdese al respecto el "Prólogo" de Rojas: "Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía" (LC, 201).

⁵Las cursivas son mías y así en adelante cuando cito *La Celestina*.

⁶Véase la nota de Russell acerca de defender con sentido de "prohibir" (LC, 425, n. 1).

⁷Shipley ("Concerting through Conceit", 330) observa que, al contrario del primer encuentro, ahora es la intermediaria quien pregunta y califica.

⁸Gifford ("Magical Patter", 32), quien analiza las dos entrevistas de la mujeres, atribuye a Celestina el uso deliberado de dos recursos propios de la técnica de conjurar: el aletargamiento del paciente o víctima y el empleo del "mensaje" con el fin de otorgar especial poder a los nombres. El análisis de Gifford supone la indefensión de Melibea ante los recursos verbales celestinescos. Como podrá notarse en el presente estudio, la doncella y la alcahueta dialogan a partir de un exceso de conciencia respecto del poder de las palabras.

⁹Zimmerman ("Le dire dans *La Celestine*", 153) observa que la alcahueta no niega la capacidad fónica del significante en sí, pero da a entender que Calisto no es un hombre malvado pues su nombre no es negativo; el diálogo subsiguiente confronta un discurso que nombra a Calisto con otro que rechaza el nombre.

¹⁰La nota de Russell (LC, 432, n. 37) muestra la correspondencia que hay entre las advertencias metafóricas de Celestina y los métodos de restricción física usados por los médicos para controlar al paciente que iba a experimentar dolor.

¹¹Según Zimmerman ("Le dire dans *La Célestine*", 154), el poder del significante queda oralmente consagrado cuando el nombre prohibido cesa de desagradar a Melibea, como si su significación hubiera sufrido una metamorfosis por el hecho de haber pasado por la boca de Celestina. Me parece que Zimmerman más enfatiza que explica el poder de las palabras. Éste, como intento mostrar, no es algo más o menos mágico ni externo a los sujetos hablantes ni exclusivo de *La Celestina*. La alcahueta no enajena verbalmente a Melibea: satisface sus oídos. El diálogo que protagonizan es la construcción consciente, deliberada y conjunta del placer de decir y escuchar, placer al cual se agregan y subordinan los propósitos inconfesables de cada una.

¹²Zimmerman ("Le dire dans *La Célestine*", 165-166) ve en *La Celestina* la manifestación de una crisis del lenguaje en una civilización: alegoría de la comunicación oral fallida, personajes forzados al mutismo, debacle de la palabra, acceso a la conciencia de un poder fabuloso que permanece, no obstante, bajo la amenaza del irreversible silencio. Opuestas a estas conclusiones, las intuiciones de Gilman ("Entonación y motivación", 31-33) me parecen certeras: la imprenta no había tenido tiempo suficiente para cambiar costumbres orales invariables; en Salamanca la base de la educación superior era el entrenamiento oral: "*La Celestina* sólo es comprensible como el producto de una institución que había llevado la cultura oral a su apogeo". Rojas se interroga sobre el decir como fenómeno, sobre su esencia oximorónica de razón sintáctica y sinrazón emotiva, y "descubre que sólo en las entonaciones cambiadas es donde reside una posibilidad remota de conocer al hombre y a la condición humana".

Bibliografía

- Marcel Cohen, *Letra a Antonio Saura*, Niside, L'Échoppe, 1997 [ed. bilingüe greco-sefardí].
- D. J. Gifford, "Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*", en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Language and Literature, 1981, 30-37.
- Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, traducción de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Taurus, 1978 [1972].
- , "Entonación y motivación en *La Celestina*", en F. Gewecke (ed.), *Estudios de literatura española y literatura francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Francfort-Barcelona, Verlag Klaus DieterVervuert/Hogar del Libro, 1984, 29-35.
- Gustavo Illades, "Gozo me toma en verte hablar. el apetito auditivo de los personajes celestinescos", en *Medievalia*, 29-30, 1999, 52-59.
- Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1981.
- Erica Morgan, "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea", en *Celestinesca*, 3:2, 1979, 7-18.
- Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 [1982].
- M. K. Read, "Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language", en *Modern Language Notes*, 93, 1-3, 1978, 163-175.
- , "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language", en *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics: 1300-1700*, Potomac, Studia Humanitatis, 1983, 70-96.
- Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- Diego de San Pedro, *Cárcel de amor, Obras completas*, ed. de Keith Whinnom, vol. II, Madrid, Castalia, 1972.
- George A. Shipley, "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*", en *Modern Language Review*, 7:2, 1975A, 324-332.
- Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan Manuel Lope Blanch, 3a ed., Madrid, Castalia, 1984.
- Francisco de Villalobos, *Los problemas de Villalobos..., Curiosidades bibliográficas*, Madrid, Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, 36).
- Marie-Claire Zimmerman, "Le dire dans *La Célestine* pouvoir, plaisir et solitude", en Françoise Maurizi (ed.), *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International du 29-30 Janvier 1993*, Caen, Université-Maison de la Recherche en Sciences Humaines, 1995 (Travaux et Documents, 2), 145-166.