

La mirada en *La Celestina*: el conflicto de la construcción del cuerpo

María Teresa Miranda
Profesora-Departamento de Español
UPR-Ponce

“Cuando el cuerpo está entusiasmado,
no hay que preocuparse del alma.”

Nietzsche

Resumen

Este artículo aborda la evaluación y la construcción del cuerpo durante la Baja Edad Media en la obra **La Celestina**. Revisa el problema de la corporeidad en este período histórico mediante el modelo teórico de focalización de Mieke Bal. Además, relaciona a los personajes con la pluralidad de miradas en **La Celestina**, para intentar evidenciar que son estos los que muestran la complejidad del cuerpo en el contexto social y cultural de la época. También se destaca la realidad como una construcción de las percepciones y se analiza cómo en **La Celestina**, la focalización logra una mirada que deja entrever la evolución del pensamiento sobre el cuerpo en ese periodo.

Palabras clave: Baja Edad Media - mirada - **La Celestina** - corporeidad - focalización

Abstract

This article deals with the evaluation and “construction” of the concept of the body in the Late Middle Ages in **La Celestina**. It reviews the idea of corporeity in this historical period utilizing Mieke Bal’s theoretic model on focalization. It also links the text’s characters with the viewpoint of plurality in **La Celestina** in an attempt to show that it is they who give form to body complexity in the social and cultural context of the age. It also emphasizes reality as a construction of perceptions and analyzes how, in this work, focalization lets us see the evolution of the concept of body in this period.

Key words: Late Middle Ages - viewpoint - **La Celestina** - corporeity - focalization

Una constante en los estudios sobre la corporeidad, es que el cuerpo se concreta en la mirada de los demás. De modo que el “ser” no es él, termina siendo lo que ve, lo que percibe “el otro”. Y la percepción del “otro” (que ve para luego construir lo observado) es siempre condicionada por la cultura, por las condiciones históricas vigentes en el contexto en que se sitúa como observador. La percepción que

privilegiamos en estos comentarios es la vista, dada su importancia en la Edad Media. Partiremos de los comentarios de David Le Bretón, en **Antropología del cuerpo y modernidad**. (2002) Éste expone sobre la importancia del sentido de la vista:

Las sociedades occidentales eligieron la distancia y, por lo tanto, privilegiaron la mirada y, al mismo

tiempo, condenaron al olfato, al tacto, al oído e inclusive al gusto, a la indigencia.” (Le Bretón, 2002, 123)

Del mismo modo, para hablar del cuerpo debemos ceñirnos a un punto de partida, toda vez que el concepto es amplio e inaprensible, muy apto para diversidad de interpretaciones. Aceptamos como axioma la idea de David Le Bretón, cuando dice:

“Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión de mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo.” (Le Bretón, 2002, 13)

El cuerpo es, entonces, el resultado de una mirada, desde un marco histórico y social específico, porque para mirar hay que situarse en un tiempo y espacio determinados. La mirada puede ser externa (de lo tangible, lo que se ve) o interna (que intente penetrar en los pensamientos, los sentimientos y el comportamiento afectivo o cognoscitivo del sujeto). La mirada externa implica distancia; el que observa mira desde afuera, o bien desde lejos; mientras que la interna supone intimidad, penetración en el (o lo) observado.

El conflicto del ser para estar consciente de que “es”, estriba en la relación obligatoria que tiene con “el otro”, que lo ve y lo construye, porque su propio cuerpo le es ajeno. El prójimo es el principal participante en la construcción de nuestra conciencia corporal. Pero a él, al “otro”, le pasa lo mismo. Su cuerpo se creará con la mirada de quien le observe. Tal mirada muy bien puede ser la nuestra. Todos tenemos el mismo problema: Para “ser” en el mundo dependemos de que

otro nos perciba y nos valide en el plano de la realidad. La idea del cuerpo como edificación puede observarse dentro de la literatura, pensemos, por ejemplo, en la obra de Santa Teresa de Jesús y otros místicos. La focalización, como el retrato del ser, se vuelve texto, se torna realidad, al plasmar la percepción del observador (y del observado) en la estructura ideológica que refracta la obra, tal y como explica Mijail Bakhtin. En teoría, se ha dividido al sujeto que mira en un ente dual, el que mira y nombra construye su propia identidad y la del otro. Pero esa realidad no es la del espejo, es una versión. (Bakhtin, 1994, 60)

Arturo Rico Bovio destaca la relación dinámica entre la percepción del otro y la nuestra, para darnos cuenta de que ocupamos un lugar en el mundo:

“Nos resignamos a vernos por los ojos ajenos; esto significa que intentamos saber de nuestro ser por las revelaciones del lenguaje. Llegamos a conocer nuestro cuerpo por los conceptos del prójimo, pero este supone adoptar su punto de vista sobre nuestro cuerpo, como si fuéramos él.” (Rico Bovio, 1990, 36)

Mirar en este contexto es percibir y luego crear una representación de la existencia física. En los estudios narratológicos se han creado categorías para evaluar la observación (percepción) de unos sujetos sobre otros. Un concepto adecuado para categorizar la mirada es el de Focalización, trabajado en el modelo de narratología de Mieke Bal. Ella misma define el concepto:

“Me referiré con el término *focalización* a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe.”

(Bal, 1985, 108)

La mirada, de suyo, ya es un conflicto, por la carga valorativa que impone la historia y la cultura. La construcción del cuerpo percibido (focalizado) es dinámica, pero conflictiva. Por ejemplo, de un mismo sujeto, podemos recibir dos descripciones, focalizadas por dos entes diferentes. Dos personajes han “mirado” un mismo objeto, sujeto o hecho, pero lo aprecian de forma distinta. Le toca entonces al lector discriminar y tener un papel activo, ya que tiene que decidir a quién creerle (Para ver el papel destacado del lector podemos referirnos a Hans George Gadamer, Wolfgang Iser y Humberto Eco, entre otros). Mieke Bal señala varias categorías de la Focalización: Interna o Intradiegética, Externa o Extradiegética, y la de los Personajes. Los planos pueden alternarse. Un Focalizador Externo puede cederle el ámbito de la mirada a un Focalizador Personaje, o viceversa.

Si el personaje participa de la fábula, la Focalización es Interna (FI), realizada por un Focalizador Personaje (FP); si quien mira es un agente anónimo, y la Focalización es Externa, le llamamos a éste Focalizador Externo (FE). Pero la Focalización puede variar de óptica. A veces un FE le cede el discurso a un FP, o filtra lo que éste percibe, refractando la totalidad de esta visión, tal y como lo plantea Bakhtin. (Bakhtin, 1994) El lector debe seguir la alternancia de focalizaciones en **La Celestina**, penetrar en la mirada de cada personaje y del (os) narrador (es), a través de la voz, porque la voz, según Mieke Bal, es la manifestación del objeto focalizado. Bal alude a “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización

será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe.” (Bal, 1985, 108)

Un conflicto generado por la focalización dentro de cualquier historia, es que el FP enmarca el objeto focalizado en su propio campo de experiencia. El lector no escapa a este ciclo. Le toca interpretar sobre lo que privilegia en la historia la mirada del observador. Un detalle que pone en evidencia al focalizador, es “ver” qué cosas éste observa y cómo lo hace. Muchas veces puede el texto decir más de quien focaliza, que del objeto focalizado.

Todo este preámbulo es preciso para enmarcar a los focalizadores de **La Celestina** en su justa perspectiva. La focalización en la obra es variada, toda vez que los recursos de presentación son híbridos. La obra tiene elementos teatrales: monólogos, infinidad de diálogos, apartes y el discurso del narrador principal, que pertenece al lenguaje de las acotaciones, aunque son extensas y narrativas. De ahí que sea difícil su clasificación.

Aplicando el esquema de focalización de Mieke Bal a lo antes dicho, proponemos en primer lugar, que **La Celestina** cuenta con un FE, que se mantiene fuera de la diégesis y que se acerca con agudeza a la figura humana compleja y cambiante de la Edad Media, a través de las percepciones de los FP, que están dentro de la historia. Por tal razón la obra exhibe una gran conciencia del cuerpo y del acto de “ver” para configurarlo.

Postulamos, además, en segundo lugar, que la mirada de Celestina, y de otros personajes, es el vehículo de definición de la realidad corporal de cada uno de ellos y su entorno. La mirada en **La Celestina** se torna

conflictiva por la pluralidad de perspectivas que plantea, parcelando la realidad y provocando en los lectores la pregunta: ¿Quién focaliza la verdad?, ¿A quién le creemos?

Las partes iniciales: “El autor a un su amigo” y el “Prólogo”, escritos en primera persona, son artificios retóricos que dan al lector la impresión de que su óptica está separada del texto y que sólo presentará un argumento ajeno. Crea una distancia ficticia. Se presenta a sí mismo como filtro del germen de historia que ha “encontrado”: “...las cuales hallé esculpidas en estos papeles...” (“El autor a un su amigo”, 69) El FE privilegia la mirada panorámica de Celestina, que es cruda en su realidad grotesca, práctica e individualista. Otros personajes de la obra colaboran con esta focalización.

La obra, que fue llamada en sus inicios “Comedia”, muestra un cuadro que representa, mediante el diálogo y las descripciones focalizadas, la construcción (material, corporal) de unos seres que encarnan el espíritu de su época. A través de la Focalización Externa, la mirada de Celestina y la de los demás personajes, se construye una realidad textual, acorde con las preocupaciones de la Castilla de fines del S. XV y comienzos del XVI, auspiciando así un nuevo tipo de literatura, dotada de gran humanidad.

No es raro que a la obra se le nombrara como pieza cómica, ya que se instala en la tradición de la comedia romana, por un lado, e ilustra conductas modélicas de la cultura popular castellana, aún más que de la cultura oficial. Quizá por eso una de las características físicas y espirituales de Celestina es lo grotesco. Los aspectos

que privilegia en su focalización también lo son. Seguimos la idea de Bakhtin sobre el grotesco en la Edad Media y el Renacimiento:

“Lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal...” (Bakhtin, 2003, 41)

En el espacio de lo grotesco, en la actividad carnavalesca, no hay una carga peyorativa, sino celebración del cuerpo. Las partes del cuerpo pueden ser mostradas, compartidas, gozadas, aunque ya a fines del Siglo XV no se permiten muchas clases de promiscuidades, sobre todo en las capas altas de la sociedad, pues se implementan medidas de censura y reglas colectivas para controlar el comportamiento individual y colectivo.

David Le Bretón dice que la cultura erudita introduce la separación entre el hombre y el cuerpo:

“Lo que la cultura del medioevo y del Renacimiento rechaza, justamente, es el principio de la individuación, la separación del cosmos, la ruptura entre el hombre y el cuerpo. Pero la retirada progresiva de la risa y de las tradiciones de la plaza pública marca la llegada del cuerpo moderno como instancia separada, como marca de distinción entre un hombre y otro.” (Le Bretón, 2002, 31)

Este principio de individuación queda inscrito justamente en la focalización externa de la obra, y en la focalización de los personajes, quienes marcan la transición de época del contexto cultural que representan. La

forma en que los personajes se perciben unos a otros (mirada que va desde lo físico hasta lo espiritual) logra que se construyan como seres verosímiles dentro del marco histórico que recrea la obra. La focalización de Celestina es clave en este proceso. Ella es el ente cohesor de la estructura ideológica en el texto, es, además, quien refracta la realidad en la obra. Tal como expone Bakhtin:

“Pero al mismo tiempo, la literatura en su “contenido” refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.) es decir, la literatura refleja en su “contenido” la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte.” (Bakhtin, 1994, 60)

La mujer noble, por ejemplo, debía ser custodiada, para conservar la honra, escindida de las prácticas del cuerpo. Areúsa dice haber visto a Melibea, de cintura hacia arriba, y que esta tenía unas tetas flojas, como dos grandes calabazas. (Auto IX, 226, 228) Algunos críticos piensan que esta experiencia era típica de los baños públicos. Tal práctica se utilizó en Europa, también en algunos reinos de la península, hasta el inicio del Siglo XVI. La práctica de desacerbarse en los baños públicos, comenta Georges Vigarello, nos focaliza un espacio social colectivo en esta transición histórica, de la Edad Media al Renacimiento:

“Y es que la historia de los baños también está relacionada con otra historia: la del tiempo lúdico y festivo, la de los placeres y el juego.” (Vigarello, 1991, 47)

Esta es la realidad que el autor retrata a través del ojo de sus personajes. El texto así lo atestigua: Una oración vital para sostener lo que proponemos (que la mirada de Celestina es el vehículo que utiliza el FE para definir la realidad corporal de los personajes y su entorno) es lo que le dice a Pármeno al inicio de la obra: “...Que no sólo lo que veo, oyo y cognozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro...” (Auto I, 117). Otro ejemplo en donde enfatiza sobre la primacía de la mirada, es cuando le dice a Melibea en su segunda visita:

“...Abre tus ojos claros...” (Auto IX, 245)

Además del conflicto pasional entre los nuevos amantes (Calisto y Melibea), el FE introduce en varios parlamentos de Celestina un tipo de inventario sobre la realidad del discurso del cuerpo en la época. Conversando con Pármeno le dice del cuerpo joven y las prácticas de la época:

“...Por deleyte: semejable es, como seáys en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que más los mocos que los viejos se juntan, assí como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores junctos de compañía...” (Auto I, 124)

Ella remienda virgos, practica la medicina rural y la hechicería. (Auto I, 110-112). Era prostituta y auspicia el oficio. No se oculta, sino que, aún sabiendo que sus actividades eran ilícitas, ella misma cuenta de su vida a Lucrecia:

“¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio. Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era acatada;... Allí se ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas,...”

(Auto IX, 235)

Pero no sólo ella como FP menciona sus andadas, también otros personajes la cualifican bajo su óptica. Esta focalización nos plantea el conflicto de la credibilidad, ya que por ejemplo Pármeno, al describirle a Calisto cómo es Celestina, la focaliza de forma diferente a como ella lo ha hecho. Ella se proyecta como una mujer venerada (aunque sea irónicamente) y él la perfila como una “puta vieja”:

“...¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas ésta el nombre que la llamé?...Si entre cient mugeres va y alguno dize “¡Puta vieja!”, sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara...” (Auto I, 108)

El FE penetra en la mente de Lucrecia, en un aparte, y focaliza a Melibea y a Celestina:

“El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativándola ha esta hechizera.” (Auto X, 242)

Elicia valida el oficio de de remienda virgos Celestina dándole a ésta un mensaje para un trabajo. Un hombre quiere que le remiende el virgo a su hija para poder casarla:

“...que la quiere casar daquí a tres días y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de virginidad.” (Auto VII, 209)

Celestina celebra el cuerpo aún en las postrimerías de su vida. Se ríe de su senilidad. Cuando Areúsa y Pármeno están juntos, ella bromea:

“...Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hazes dentera con vuestro besar y retocar, que aún el sabor en las enzías me quedó; no lo perdí con las muelas.” (Auto VII, 208)

Sin embargo, la labor en la caracterización de Celestina no se agota aquí. Otros personajes la focalizan. Lucrecia y Melibea conversan sobre cómo luce Celestina, inclusive delante de ésta. Los rasgos más observados son: la cicatriz del rostro, las arrugas y el cabello blanco (Auto IV, 157-158). Bajo esta óptica se ve grotesca, aplastada por el paso del tiempo.

No obstante, en la focalización que hace Calisto de ella, se valida la impresión social que Celestina prefiera dar: que es una mujer mayor, respetable y sabia.

“O joya del mundo, acerro de mis pasiones, espejo de mi vista; el coracon se me alegra en ver essa honrrada presencia, essa noble senectud; dime con qué vienes...” (Auto XI, 249)

El FE muestra los valores morales de Celestina, en un monólogo que nos parece más una percepción del fluir de conciencia de ésta, dada su sabiduría popular, que la hacía presentir y evitar el peligro ante situaciones escabrosas. Pero un detalle importante de ese monólogo es que contiene la focalización que otros personajes hacen de ella. El FE introduce diálogos en ese monólogo en donde vemos el temor a ser llamada falsa alcahueta, cobarde, puta vieja, traidora, etc. (Auto IV, 149-150).

Celestina y otros personajes de las capas sociales inferiores, focalizan el conflicto de los amantes de forma muy diferente a como lo hacen ellos. El FE, por medio de los diálogos de Calisto, beatifica a Melibea y la estereotipa de acuerdo al modelo poético de la época (Auto I, 86, 100-101), bajo la óptica de un loco. Pero por otro lado, le crea duda al lector porque Sempronio le llama a Melibea “grande”, irónicamente. Luego añade que le parece “imperfecta, flaca mujer...” (Auto I, 93-94). Compara a los amantes con toros.

Cuando éste le consigue a Celestina para que le ayude en la seducción, Calisto, luego de que tienen las dos mujeres su primera entrevista, le pregunta a Celestina: -¿Qué cara te mostró al principio?- , y ella le responde: -Aquella cara, señor, que suelen los bravos toros mostrar contra los que lancan las agudas frechas en el coso.- (Ejemplo tomado de De Miguel Martínez, 1996, 89).

Estas descripciones muestran una focalización contaminada por la cultura de la época, en la que la mujer se animalizaba y era objeto de acusaciones por su conducta pasional y “licenciosa”. Quizá el autor quiso acusar la misoginia mediante la ironía. Quizá deseaba ilustrar los roces de las clases sociales, cuyas diferencias se marcaban por señas corporales como los afeites, los vestidos, las joyas, los (las) amantes que se poseían, etc.

De esta suerte se va caracterizando Melibea por miembros de la clase popular, en obvio conflicto con la corporeidad etérea y literaria que le ha otorgado su enamorado, al cual no necesariamente le creemos, porque otros personajes (como Areúsa y Elicia) constatan la visión degradada de la joven: su cuerpo no tiene gracia, tiene

las tetas enormes y el vientre aparente tenerlo flojo, como si tuviera cincuenta años. (Auto IX, 226, 228).

La focalización se convierte entonces en un criterio para evaluar actitudes y visiones de mundo. En el episodio citado del Acto IX, se plantea un conflicto de percepciones por los intereses del personaje Areúsa. Pierr Heugas comenta sobre el incidente:

“...Sin embargo, en esta obra, no hay que olvidar quién habla y a quién. A las reivindicaciones ridículas de Areúsa, a sus pretensiones de suplantar a Melibea en el amor de Calisto, Sempronio contesta: “Y aunque lo que dices concediese, Calisto es caballero, Melibea fija dalgo; assí que los nacidos por linaje escogido búscanse unos a otros... Y en este caso, habla el autor.”. (Canavaggio, 1994, 256).

Estas líneas dialógicas transmiten el valor que el sirviente les da a las dos mujeres. Melibea vale más porque es noble. Areúsa es un cuerpo para usar, no puede pretender ascender en la escala social, porque tiene un sitio en tanto y en cuanto los demás que la focalizan (la perciben) no la valoran. Esto es una prueba de que desde los aspectos textuales se pueden ponderar los valores asignados al sujeto histórico observado, ya que al mirarlo y nombrarlo, descubrimos su identidad, que es parte del entorno ideológico al que pertenece.

El texto plantea una pluralidad de perspectivas, de miradas. Esto es lo que ha llamado Bakhtin “Polifonía”, porque, de hecho, la multiplicidad de las percepciones (focalizaciones) se presenta a través de recursos expresivos: monólogos, apartes, diálogos, etc. Los recursos expresivos en *La Celestina* están al servicio de construir una imagen

del cuerpo que se acerca más a lo renacentista que a lo medieval. Este cuerpo es uno particular, individualizado, propio. El cuerpo se traduce en texto literario y se singulariza, comienza a “ser”, ocupa un espacio dentro y fuera de la obra, porque a pesar de que la creación de un yo textual es una representación ficcional, también recrea un discurso que responde a la realidad, aunque sea fragmentada o discontinua. Este es el carácter que tendrá la literatura moderna a partir de **La Celestina**.

La vista es el sentido por excelencia en esta obra. Lo más que interesan los amantes es “verse”. Calisto le dice a Celestina sobre Melibea:

“...Gozaré mis ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apasionados...” (Auto VI, 185).

Esta preeminencia de la vista sobre las demás percepciones está muy a tono con la época. Calisto, en ese mismo episodio, le llama a Celestina “mis ojos”, porque le ha ayudado a ver, a llevar el encargo a donde Melibea. Aquí ocurre algo muy interesante, puesto que Celestina le aclara los ojos, “el foco” a Calisto. Le prepara para que no desvaríe ante la joven. Ella es quien ve claramente. Él, desde su posición privilegiada, parece un alienado, un loco. Celestina le advierte:

“...Aunque no lo esté, debes, señor, cesar tu razón, dar fin a tus luengas querellas, tratar al cordón como cordón, por que sepas hazer diferencia de habla quando con Melibea te veas; no haga tu lengua yguales la persona y el vestido.” (Auto V, 188)

La visión ceñida a la realidad es, en duda, la de Celestina. A pesar de lo

que han dicho Areúsa y Elicia, Celestina, en el mismo auto, focaliza a Melibea como: “...grande, muger discreta, gentil.” (Auto V, 189). Tenemos que concretar como lectores nuestra interpretación. Estas delimitaciones físicas o de carácter, ayudan a construir la identidad de los personajes en **La Celestina**, que son contradictorios, variopintos, muy reales. La lectura es la que abre el conflicto y no se agota porque con cada lector hay una posibilidad hermenéutica.

En la obra, algunos de los cuerpos son bien valorados por vía de las focalizaciones, otros no. Pero la constante es que hay una conciencia enorme de la construcción de la identidad desde el cuerpo focalizado. Rojas sabía esto. Nos parece que esta es una de las razones por las cuales se puede atribuir a **La Celestina** ser la antesala de la novela moderna en lengua castellana.

Celestina no sólo retrata a los demás personajes, sino que se autofocaliza, cuando en 1^{ra} persona singular, se refiere a su pasado, a su perfil. Además de mencionar que está desdentada, tiene una cicatriz en el rostro, es vieja y de cabello blanco, prostituta en retirada (dice que no hubo joven que ella primero “no usase” antes de prostituirla), gusta de mirar el acto sexual de otros (Auto VII, 208) y es devota del cuerpo femenino (le celebra a Pármeno sus miembros y a Areúsa los pechos y el vientre). Es una hechicera que utiliza la palabra para lograr un fin.

Pero el cuerpo focalizado en **La Celestina** además del aspecto material u ontológico, es también un cuerpo social. En la obra, la focalización de los nobles es manipulada, quizá con ironía, como la correcta dentro de los parámetros de la sociedad medieval, mientras que los

sirvientes tienen pelo crespo (Sempronio, Auto I, 90; Centurio, Auto XV, 295) y cuerpos defectuosos (Centurio por ejemplo, es manco). La apreciación de la belleza varía o no es reconocida, dependiendo de los mores sociales. Tal es el caso de Elicia y Areúsa, que están resentidas porque no se les ha reconocido su belleza:

“...viendo que los atavíos hazen la mujer hermosa, aunque no lo sea;...”
(Auto XVII, 307).

Sin duda, la mirada curiosa ante el cuerpo humano cambia la inclinación del acto de mirar en la Castilla de las postrimerías del Siglo XV. Surge la anatomía como ciencia y con los estudios de Vesalio, particularmente, las primeras disecciones del cuerpo humano sugieren que el hombre es puramente cuerpo. Lo disocian de la parte espiritual. Los rasgos distintivos (visibles) del cuerpo humano se convierten en el “ser”.

Los personajes de *La Celestina* están inmersos en esta situación. Para convertir el cuerpo en “realidad”, el autor dotó a Celestina de unos ojos particulares, ojos de conciencia social, de conocimiento de la corporeidad de su tiempo. Ella está muy consciente de ello. Le imprime su óptica a todo el relato:

“...Bien has dicho; al cabo estoy; basta para mí mecer el ojo.” (Auto I, 107).

Con ello ilustra su total dominio del cuerpo humano, al cual ella cataloga como un manjar. El FE le cede voz y focalización. Percibe y habla, construyendo la identidad de los personajes.

La historia del cuerpo en este período, queda inscrita en *La Celestina*

en el personaje de Melibea. La unión del ser con el cuerpo como recipiente, queda escindida definitivamente en el transcurso de la obra. Primeramente ella es el cuerpo custodiado, para que conserve la virginidad. Luego es el cuerpo deseado por Calisto y objeto de pecado. Él focaliza su cuerpo como uno fragmentado, cuyos órganos tienen voluntad independiente. Para él la posesión es importante. No creía que pudiera alcanzar su cuerpo.

“...Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco merced; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.” (Auto XIII, 285)

Melibea y Calisto gozan de sus cuerpos, los funden al amarse y piensan, acordes con su tiempo, que “ser” es poseer un cuerpo. Por eso ella no concibe la vida si lo ha perdido a él. Melibea también siente que es sólo un cuerpo. Quiere morir para quedar fragmentada, como su amado. Para Pleberio, su hija acaba en el momento en que se arroja de la torre. Su discurso focaliza el desmembramiento que sufre la joven. Le dice a su esposa:

“...vez allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedacos...” (Auto XXI, 336)

El individualismo renacentista abre una brecha en la literatura por primera vez en esta tragedia, que versa en definitiva, sobre cuerpos hechos de palabras.

Recibido 04-11-05

Aceptado 16-02-06

BIBLIOGRAFIA

1. Alonso, Rodrigo. "Nuevos mapas para el cuerpo". En ArteUna. Fuente de Internet:<http://www.arteuna.com/CRITICA/Raalonso4.htm>, lunes 23 de mayo de 2005
2. Alvar, Carlos, Mainer, José Carlos & Navarro, Rosa. *Breve Historia de la Literatura Española*, Madrid, Alianza Editorial, 4ta. reimpresión, 2004
3. Bakhtin, Mijaíl. *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Ed, 1994
4. _____, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1987, 3ra. reimpresión 2003
5. Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1985
6. Castillo Becerril, Jazmín. "La muerte de Melibea como un acto de subversión". Fuente de Internet: <http://www.monografías.com>, sábado 21 de mayo de 2005
7. Danto, Arthur C. *El cuerpo/El problema del cuerpo*, Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2003
8. De Miguel Martínez, Emilio. *La Celestina de Rojas*. Madrid, Gredos, 1996
9. Ferreras Savoye, Jacqueline: "El Buen Amor, La Celestina: La Sociedad Patriarcal en Crisis." En: *Breve historia feminista de la Literatura Española (en lengua castellana) IV. La Literatura escrita por mujeres (De la edad Media al Siglo XVIII)*, Iris Zavala, (coordinadora), Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 69-100
10. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1987, 12ª. reimpresión, 2001
11. García Bacca, Juan David. "Sobre el Sentido de la Conciencia en La Celestina". En: Fundación Juan David García Bacca. Fuente de Internet: <http://www.garciabacca.com>, sábado 21 de mayo de 2005
12. Heugas, Pierre: "En los Orígenes del Teatro", Tomo IX. En: *Historia de la Literatura Española*, Tomo I: *La Edad Media*. Obra coordinada por Jean Canavaggio, Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1994, pp. 231-260
13. Lacarra, María Eugenia: "Representaciones de mujeres en la Literatura Española de la Edad Media (Escrita en Castellano)". En: *Breve historia feminista de la Literatura Española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española*, Iris Zavala, (coord.), Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 21-68
14. Laguna Mariscal, Gabriel. "Cuando el amor nos hace dioses". En: *Marginalia et adversaria*. Enero 2004. Fuente de Internet: <http://www.uco.es>, sábado 21 de mayo de 2005
15. Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1ª. reimpresión, 2002
16. Maeztu, Ramiro de. "Fragmentos de *Don Quijote*, *Don Juan* y *La Celestina*". Internet: www.flwi.ugent.be/nl/upload/courses/dr_bosch/Lectura_Ramiro_de_Maeztu.doc, lunes 23 de mayo de 2005
17. Mallorquí-Ruscalleda, Enric. "La negociación del dolor en *Celestina* a través de la teoría de juegos". En: Congreso Abierto (Publicación en la Red de las actas del 40 Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2004. Fuente de Internet: http://www.flwi.ugent.be/nl/upload/courses/dr_bosch/Lectura_Ramiro_de_Maeztu.doc, lunes 23 de mayo de 2005
18. Ponzio, Augusto. *La revolución bajtiniana*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998
19. Rico Bovio, Arturo. *Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad*. México, D.F., Editorial Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1990
20. Rojas, Fernando de. *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 13ª edición, 2002
21. Vasvári, Louis O. "Escolios para el vocabulario de *La Celestina*. I. La seducción de Melibea". Fuente de Internet: <http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num3/artic/vasvari2.htm>, sábado 21 de mayo de 2005
22. Pármeno. En: HiperFeira. Fuente de Internet: <http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num3/artic/vasvari2.htm>, sábado 21 de mayo de 2005
23. Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio: La higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 1991
24. Yurman, Fernando. "Sexualidad y época: La condición fetichista como gozne histórico del erotismo." Fuente de internet: <http://www.topia.com.ar/articulos/804.yurman.htm>, sábado 21 de mayo de 2005