

y se descubre en *La Celestina* un sentido mucho más amplio y universal que la mera exposición del mundo de una época o una intención moralizante circunscrita a un código de conducta predeterminado. El simbolismo de las madejas de hilado explica el suicidio de Melibea y despeja interrogaciones como por qué Calisto no pide a Pleberio la mano de su hija. Rojas no necesita ni quiere un motivo determinado como las luchas de Capuletos y Montescos. La explicación que se ha querido encontrar de que uno de los jóvenes fuese converso, además de que me parece que no hay base concreta en la obra para conjeturar tal cosa como razón oculta del autor, le resta a la obra lo más transcendental de su contenido que es, precisamente, la exposición del transcurrir de la existencia sujeta a imprevisibles factores carentes de lógica ni de sentido y fuera del control de la inteligencia ni de la voluntad.

El pesimismo de Rojas no es sólo un reflejo de la situación de los judíos conversos en su tiempo. Quizá puedan encontrarse sus raíces ahondando en la corriente ideológica de los conversos o quizá arranque de la crisis de valores sufrida en los albores del Renacimiento. Cualquiera que sea la causa de donde arranca, el hecho es que lo que *La Celestina* nos transmite es un pesimismo absoluto, una visión de un mundo en el que la razón, la consecuencia lógica y la capacidad del ser humano para dirigir la propia vida no existe y la vida misma parece carente de último sentido y tan fuera de razón como se ha visto en el siglo XX con la teoría existencialista del absurdo. «Un juego de hombres que andan en corro» la llama Pleberio en su lamento por la muerte de Melibea. Juego, puro azar, y andando en corro, girando sobre un mismo punto, sin avanzar.

Todas las circunstancias, la preponderancia de la figura de Celestina, la eficacia e inutilidad simultánea de sus artimañas, la ausencia de causa explícita que impida el transcurso de los amores de Calisto y Melibea por vías normales, la casualidad de su conocimiento y las referencias y circunstancias alrededor de las madejas de hilado, convergen en un mismo punto y concuerdan en él: el simbolismo de las madejas de hilado. Dentro de estos límites, los personajes conservan su autonomía, no son marionetas manejadas por el autor ni por las circunstancias, lo trágico es que su libertad y su voluntad de acción no les sirven para nada. No tienen ni siquiera un destino que cumplir que les permita ser heroicos.

Mercedes Turón



Tres notas sobre Chicano

1.— Una hipótesis de lectura de la obra de Chicano

Supongamos, por un momento, que lo «narrativo» tan insistente en la pintura de Eugenio Chicano (en el límite, también, técnicamente, de la descripción objetiva: sobre el documento, sobre la cita), aquella energía y voluntad de narración que parece ser la razón interna, declarada y final, de sus homenajes múltiples, de sus dedicatorias, esconda una secreta intención metafórica. Supongamos, pues, que cuanto nos viene mostrado a través de una serie de restituciones precisas, de elencos biográficos, de fragmentos culturales tan abiertamente expuestos, hasta el punto de convencer al espectador de la presencia de un diseño analógico de aprehensión inmediata, sea sólo la *escritura*, el «aquello-que-se-ve», una forma necesaria de envoltorio (de nueva técnica, pero también de nueva psicología) del núcleo signifiante, y no exactamente el sentido, incluyendo por descontado el método, de todo lo que el pintor trata de hacer surgir. Tan constantemente exigente con el material puesto en juego (o en escena: fondos, objetos, protagonistas, luces, decorados, trucos...) que recuerda aquella simultaneidad del cronista y del *medium*. Como, de hecho, podría testimoniar la oscilación, siempre intuible, entre el *dato* del cual brota una pasión posesiva y la *distancia* que se interpone entre la nueva figuración evocada, durante años, expuesta, y el preciso momento de la apropiación casi privada, interior, que vendría negado en cada comunicación. Sea en la técnica del «decir-no decir», o del decir según un tema explícito para subrayar, a su vez, la engañable sustancia del dicho, donde debemos rebuscar a toda costa el indicio de una preocupación de tipo simbólico, no es verdad.

Más probable, creo, es que se deba o, por lo menos, sea posible, hipotizar una convergencia entre términos aparentemente opuestos; al menos, a los cuales se podría intentar dar este nombre.

Mi sensación es que la pintura de Chicano se sitúa en una zona incierta (no por indecisión, ni siquiera por frialdad calculadora) o, mejor, en una zona oscilante: entre historia y memoria. Que en el objeto estético organizado por el artista, al impulso de un deseo unificador, interfieren, se sobreponen, se evidencian, apropiándose la una de la otra del propio lenguaje específico, y pasando del documento a su interpretación, e incorporan a su vez otros elementos, velados, extraños, enigmáticos. Y es este mecanismo de lucidez «imitativa», que es al mismo tiempo de profundidad emocional, de razón (el dato) y de percepción (la lectura del dato y su capacidad de proyección) el que confiere a las imágenes, a las figuras, aquella —de otra manera inexplicable— connotación fúnebre. Es como una sensación de «transferencia» en los personajes, una reducción a lo irreal por su inmovilidad de maniqués, como un alejamiento...

En el proceso que ve la *history* mutarse en *story*, la memoria, para atraerse la historia,