

La función de los “apartes” en el discurso dialógico de «La Celestina»

Cualquier relectura de *La Celestina* es una recuperación de nuestras primeras impresiones y una ampliación de éstas, surgidas a la luz de nuevos conocimientos y de planteamientos distintos a la hora de estudiarla. Se actualizan, así, los viejos criterios que consideran a *La Celestina* la segunda obra maestra de la lengua española, donde se advierten los primeros cambios de una sociedad que inicia sus pasos hacia el Renacimiento.

Estudiando el discurso de uno de sus personajes —Sempronio— pretendemos ver la forma de caracterización de éstos a través de las diversas intervenciones. Para ello tendremos en cuenta:

—En primer lugar los “apartes”, cuya función mediadora permite al espectador o al lector conocer al personaje como es, saber qué piensa realmente y juzgar cuánto hay de verdad en sus diálogos. El aparte funciona, pues, a modo de contexto extratextual que canaliza las distintas participaciones de los personajes.

—En segundo lugar el diálogo que, mediatizado por el aparte y por las actuaciones de los personajes, se convierte en un enunciado que alberga un segundo significado detrás de su significado literal.

Varias cosas se ponen de relieve al analizar el discurso que conforma los diálogos. Vemos, por una parte, cómo el significado literal tiene, antes que un valor comunicativo, un valor factitivo de “hacer” que la conducta del interlocutor se encamine por determinados cauces: Celestina y los criados imponen una forma de actuación a sus amos, cuyo fin último es el de sacar el mayor provecho. Estos, a su vez, dirigen los actos de los criados a los que, a cambio de ciertos bienes, solicitan ayuda. De esta forma el diálogo destaca por su capacidad de influir en los respectivos interlocutores.

Por otra parte, el segundo significado o significado sobreentendido del diálogo guarda una estrecha relación con el aparte y las actuaciones de los personajes y reinterpreta el significado literal al descubrir, en el texto, sus “mentiras”.

Dentro del estudio del diálogo es interesante observar las diferentes posibilidades de comunicación según que el intercambio dialógico se haga entre criados solamente, en cuyo caso éstas son mayores, o entre amos y criados, donde la comunicación puede quedar incluso anulada.

Por último, y a partir del análisis discursivo de *La Celestina*, podemos deducir que estamos ante una obra en la que, como ha señalado Maravall, se plasma el cambio de una sociedad donde las aspiraciones de individualismo y la apetencia de riquezas son sus móviles fundamentales (1972). El discurso de Sempronio —a quien corresponde el mayor número de apartes de la obra— y que refleja ese afán de lucro como forma de emancipación personal, nos permitirá confirmar estas hipótesis.

EL “APARTE”: SU RELEVANCIA EN «LA CELESTINA»

Señala M. Cueto que el aparte, como el monólogo, es una forma de apelación “ad spectatores”, un discurso pronunciado por un personaje en presencia de otros y cuyos destinatarios no

son los personajes presentes, que están excluidos del discurso, simulando que ni siquiera lo perciben (1988:515).

Gracias al aparte el personaje se descubre en su intimidad ante ese receptor extratextual, aportándole una serie de informaciones adyacentes de las que carecen los personajes de la obra y que le permite interpretar correctamente las restantes intervenciones. Dice al respecto Larthomas que el aparte "est en principe un cri de l'âme, la pensée verbalisée, extériorisée et en même temps surprise par le spectateur. L' aparté —continúa— comme le monologue, permet à l'auteur dramatique de faire connaître un personnage de l'intérieur" (1980: 381).

En el auto I de *La Celestina* encontramos el mayor número de apartes que, como decíamos, corresponden casi en su totalidad a Sempronio. De esta forma, el primer auto actuará sobre los demás autos, descubriendo y anticipando los propósitos de los personajes y sus intenciones.

Atendiendo a su contenido temático es posible distinguir, al menos, dos tipos de apartes:

1.— Aquellos apartes en los que, de forma solapada, Sempronio se burla de los desvaríos amorosos de su amo; Calisto le oye murmurar y lo interpela, preguntándole qué dice y Sempronio responde falsificando la información, si bien reproduce un mensaje formalmente similar al murmurado:

"CAL.— Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar.

SEM.— ¡O pusilánimo! ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot! ¡Qué magno Alexandre! Los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos.

CAL.—No te oy bien esso que dixiste. Torna, dilo, no procedas.

SEM.— Dixe que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcanzar una muger; muchas de las quales en grandes estados constituydas, se sometieron a los pechos y resollos de

viles azemilleros y otras a brutos animales. ¿No has leydo de Pásife con el toro, de Minerva con Vulcán?" (28).

2.— Y aquellos otros que actúan directamente sobre el discurso dialogado reproduciendo a Sempronio tal como es. Son los apartes en los que éste, por encima de la burla, piensa en el provecho que puede sacar de Calisto y por ello cobran, para nosotros, un interés especial.

En el ejemplo que ponemos a continuación la voluntad explícita de ayudar a Calisto en sus amores se anticipa al aparte, presentado luego como una aclaración de éste:

"CAL.— ¡O triste, y quando veré yo eso entre mi y Melibea!

SEM.— Posible es. Y aun que la aborrezcas quanto agora la amas podrá ser alcançándola y viéndola con otros ojos, libre del engaño en que agora estás.

CAL.— Con qué ojos?

SEM.— Con ojos claros.

CAL.— Y agora, ¿con qué veo?

SEM.— Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande. Y porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de cumplir tu desseo" (34).

Discurso falso como podrá verse en el aparte ("De la burla yo me llevo lo mejor", 34) y como se confirma en el auto tercero cuando diga a Celestina que no por bien de su amo sino por el suyo propio quiere que estos negocios amorosos lleguen a buen término: "(...) Desseo provecho, querría que este negocio hoviese buen fin; no porque saliesse mi amo de pena, mas por salir yo de lazeria (72).

El interés de Sempronio ha quedado puesto en evidencia y sus intervenciones hacen actuar como él quiere a Calisto. La promesa de Sempronio es, pues, un acicate para que Calisto cumpla las suyas de procurarle los beneficios correspondientes

a la ayuda prestada: “Porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de cumplir tu desseo”, promesa que se corresponde con la intención real expuesta en el aparte: “De la burla yo me llevo lo mejor. Con todo, si de estos agujijones me da, traergela he hasta la cama” (34).

EL DIÁLOGO EN LA OBRA DRAMÁTICA

Un texto dramático se caracteriza por su forma dialogada; la alternancia de intervenciones que hace avanzar la acción y define a los personajes es un elemento fundamental en el discurso del teatro y sirve a la necesidad de crear una historia que convencionalmente viven los interlocutores. En esto se diferencian, sobre todo, los diálogos teatrales y los diálogos del lenguaje cotidiano. Como señala Carmen Bobes en la *Semiología de la obra dramática*, “(..) el diálogo dramático discurre como un esquema polémico entre los hablantes, cuyos recorridos, diferentes y con frecuencia opuestos, van a interferirse en un momento de sus trayectorias y van a progresar hacia un desenlace de concordia o discrepancia” (1987: 152-153).

Otra característica básica del diálogo dramático, frente a formas de diálogo real, es la presencia de un “tercer actuante” que —como dice Alexandrescu— convierte este proceso comunicativo en un “escándalo semiótico”. El tercer actuante no interviene en el habla ni deja marca alguna en el texto, si bien resulta indispensable para caracterizarlo; Alexandrescu lo llama actuante englobante u observador y Bachtine tercero o superdestinatario; actuante que, aunque no participa en el diálogo de los personajes, inicia una relación dialógica con el autor (1984: 336-337). A. Ubersfeld se refiere a este proceso de comunicación como un “proceso englobante” en el cual “el diálogo es un englobado dentro de un englobante”. Esta peculiaridad de la comunicación en el teatro se debe a la doble enunciación

que consiste en la existencia de un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor y un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje. Es un "proceso de comunicación entre figuras-personaje que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público" (1989: 177).

A la hora de estudiar el diálogo dramático no debemos ignorar tampoco las relaciones de "dependencia" entre sus personajes; relaciones del tipo amo-criado, rey-vasallo, hombre-mujer, etc. que, en el caso concreto de *La Celestina* son de gran importancia, pues modifican el discurso y convierten el diálogo, bien en un proceso de comunicación o en un acto ilocutivo encaminado a hacer actuar al interlocutor de una forma determinada. Igualmente, y como apunta A. Ubersfeld, hay que tener en cuenta la producción de sentido del diálogo, generada a base de una serie de contradicciones entre las palabras de los locutores y sus posturas discursivas, por un lado, y entre las condiciones de enunciación y el contenido del discurso, por otro (1989: 200-201).

A partir de estos presupuestos pueden ser analizados los apartes de *La Celestina* en su relación con el diálogo y el carácter englobante de la comunicación teatral.

EL DIÁLOGO EN «LA CELESTINA»

Como todo diálogo dramático, los diálogos de *La Celestina* permiten desarrollar una historia y caracterizar a los personajes. La alternancia obligada de turnos para que esto suceda es una de las exigencias del discurso dramático aquí respetada. Este diálogo no siempre es sinónimo de comunicación, produciéndose una sucesión de monólogos dialogizados en los que cada personaje atiende a su propia individualidad y no hay una respuesta directa al TU, sino una puesta de relieve del YO.

La falta de comunicación se ve en esta obra desde el auto primero cuando las intervenciones de Calisto son interrumpidas por los apartes burlescos de Sempronio, luego modificados en la respuesta directa que le da a Calisto:

"CAL.— Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar.

SEM.— ¡O pusilánimo! ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot! ¡Qué magno Alexandre! Los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos.

CAL.— No te oy bien esso que dixiste. Torna, dilo, no procedas.

SEM.— Dixe que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcanzar una muger; muchas de las quales en grandes estados constituydas, se sometieron a los pechos y resollos de viles azemilleros y otras a brutos animales. ¿No has leydo de Pásife con el toro, de Minerva con Vulcán?" (28).

La ausencia de verdadero diálogo se explica porque la primera intervención de Sempronio es un aparte destinado al público, y porque la respuesta no es sino una modificación interesada del aparte, de la que el lector puede extraer una segunda lectura que Calisto no está en condiciones de adivinar. Al lector no le resultará difícil captar el doble contenido del mensaje: el contenido literal de los enunciados del discurso —que constituyen una exposición del tópico renacentista de desvalorización de la mujer— y las informaciones sobreañadidas, deducidas gracias a los presupuestos de los enunciados: Sempronio se burla de su amo y distorsiona la burla directa con el ejemplo del desprecio a la mujer.

En otro tipo de apartes que igualmente condicionan el diálogo, en lo que éste significa de comunicación, Sempronio muestra su deseo de aprovecharse de Calisto y la lectura del diálogo Calisto-Sempronio ofrece, de nuevo, un doble significado: el significado literal, en el que destaca la fuerza perlocutiva de "hacer" hacer a Calisto —de tal forma que Sempronio empieza a encaminarlo por las vías del provecho personal— y

el segundo significado que el lector-espectador, conocedor ya de las verdaderas intenciones de Sempronio, puede deducir:

"CAL.— ¡O triste, y cuándo veré yo eso entre mi y Melibea!

SEM.— Posible es. Y aun que la aborrezcas quanto agora la amas podrá ser alcanzándola y viéndola con otros ojos, libre del engaño en que agora estás.

CAL.— ¿Con qué ojos?

SEM.— Con ojos claros.

CAL.— Y agora, ¿con qué veo?

SEM.— Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande. Y porque no desesperes, yo quiero tomar esta empresa de cumplir tu deseo" (34).

Promesa cuya verdadera intención se aclara con el aparte, que funciona como contexto interpretativo del discurso dramático:

"CAL.— ¡O, Dios te dé lo que desees! Qué glorioso me es oyrte, aunque no espero que lo has de hazer.

SEM.— Antes lo haré cierto.

CAL.— Dios te consuele. El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístele tú.

SEM.— Prospérete Dios por éste y por mucho más que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor. Con todo, si destes agujones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto que me dio mi amo; que sin merced imposible es obrasse bien ninguna cosa" (34-35).

LOS DIÁLOGOS ENTRE SEMPRONIO Y CELESTINA

La importancia de los apartes para subrayar la imposibilidad de comunicación entre los dueños y los criados tiene especial relevancia en el auto I, como hemos podido ver hasta ahora. En los autos siguientes nos encontramos con interloutores de la misma clase social —criados— y la apariencia de un

diálogo comunicativo es mayor. Cuando Sempronio va a ver a Celestina éstos conciertan juntos su negocio y hablan del deseo de aprovecharse de la situación de sus amos. La mentira es, en este caso, más solapada y sutil porque cada uno intenta "individualmente" sacar las máximas ganancias. La primera que insinúa este individualismo es Celestina, pues sabe que de su "hacer" depende todo y que tanto amos como criados están a disposición de su voluntad. De ahí el gran interés de Sempronio por asociarse con ella, pluralizando la empresa como la única forma de poder, en cierta medida, individualizarla. El encuentro de Sempronio y Celestina se ve precedido, así, por una serie de falsos halagos que ésta intenta reducir adivinando lo que significan:

"SEM.— ¡Madre bendita! ¡Qué desseo traygo! ¡Gracias a Dios que te me dexó ver!

.....

SEM.— (...) Y quiero que sepas de mí lo que no has oydo, y es que jamás pude, después que mi fe contigo puse, desear bien de que no te cupiese parte.

CEL.— Parta Dios, fijo de lo suyo contigo, que no sin causa lo hará, siquiera porque has piedad desta pecadora de vieja. Pero di, no te detengas, que la amistad que entre ti y mí se afirma no ha menester preámbulos, ni correlarios, ni aparejos para ganar voluntad. Abrevia y ven al fecho, que vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender" (38).

Hay un punto en el que ambos, atentos a un negocio común del que pueden sacar grandes beneficios, se comunican y dialogan; pero pronto surgirán los primeros indicios de individualismo cuando Celestina sea consciente de su papel decisivo en el asunto; y frente a Sempronio, que habla en plural, Celestina responde en singular:

"SEM.— (...) Calisto arde en amores de Melibea. De ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos, que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad haze los hombres prósperos.

“CEL.— Bien as dicho; al cabo estoy. Basta para mí mescer el ojo. Digo que me alegro destas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados. Y como aquéllos dañan en los principios las llagas y encarecen el prometimiento de la salud, assí entiendo yo fazer a Calisto. Alargarle he la certenidad del remedio, porque, como dize, el esperanza luenga aflige el corazón, y quando él la perdiere, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes!” (38).

Aún Celestina muestra voluntad de compartir este negocio con Sempronio y Pármeno, aunque luego actuará de otra manera al negarse a repartir con ellos la cadena de oro que Calisto le había dado por sus servicios. El individualismo de todos se pone de relieve y sus comportamientos respectivos obrarán de forma retrospectiva sobre los diálogos en que concordaban dicho negocio:

“CEL.- Pasos oygo. Acá descenden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha, y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene.

.....

SEM.- Celestina, ruymente suena lo que Pármeno dize.

CEL.- Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá la albarda. Déxame tú a Pármeno, que yo te le haré uno de nos; y de lo que hoviéremos, démosle parte, que los bienes, si no son comunicados, no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohino” (45-46).

El contenido de estos enunciados entrará en conflicto con las actuaciones posteriores de los mismos personajes: Celestina no quiere repartir con Pármeno y Sempronio y éstos la calumnian y matan guiados por el ansia de dinero:

“SEM.— Traygo, señora, todas las armas despedazadas, el broquel sin aro, la espada como sierra, el caxquete abollado en la capilla. Que no tengo con que salir un passo con mi amo quando menester me aya. Que quedó concertado de yr esta nche que viene a verse por el huerto. Pues ¿comprarlo de nuevo? No mando un maravedí en que caya muerto.

CEL.— Pídelo, fijo a tu amo, pues en su servicio se gastó y quebró. Pues sabes que es persona que luego lo cumplirá, que no es de los que

dizen: «Vive conmigo y busca quien te mantenga». El es tan franco, que te dará para eso y para más" (179-180).

Cada personaje se muestra, en este auto, como es, en su afán de medrar, de sacar el mayor beneficio y de "ser" antes que el otro. El discurso dialógico cubre, ahora, un mismo significado literal y profundo, sin necesidad de desdoblarse como en los casos anteriores; y esta coincidencia lleva inevitablemente al final de *La Celestina*. Sempronio ya no dice maldiciones de Celestina en apartes, ya no finge halagos sino que la insulta y reprocha su avaricia:

"SEM.— ¡O vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?" (183).

Hasta que, entre las voces de los insultos, llegan a matarla:

"SEM.— Da voces o gritos, que tú complirás lo que tú prometiste o se complirán oy tus días" (183).

A partir del segundo auto la relación dialógica entre Calisto y Sempronio también se modifica. Se prescinde de los apartes en los que Sempronio expresaba abiertamente sus pensamientos, manifestando sus intereses y el aparte ya no es tan necesario en un discurso predeterminado por los mismos apartes y por la conocida relación de Sempronio con los otros criados. El sentido literal funciona como mecanismo persuasivo que hace actuar a Calisto según los dictados de Sempronio, encubriendo sus intenciones reales: se habla de la virtud y de la forma de hacer medrar su honra siendo generoso y liberal; en última instancia, el crecimiento de la honra de Calisto significa mayores ganancias para Sempronio, traduciendo la apetencia de riquezas y el individualismo de esta clase social que aspira a la misma situación de los amos:

"CAL.— Hermanos mío, cient monedas di a la madre ¿hize bien?

SEM.— ¡Hay sí, fiziste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para

servir a la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que esta es premio y galardón de la virtud; y por esso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar. La mayor parte de la qual consiste en la liberalidad y franqueza. A ésta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman. ¿Qué aprovecha tener lo que se niega aprovechar? Sin dubda te digo que es mejor el uso de las riquezas que la posesión dellas. ¡O qué glorioso es el dar! ¡O qué miserable es el recibir! Quanto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante quel recipiente (...) Por ende, goza de haver seydo assí magnífico y liberal" (58-59).

De esta forma, y según se ha visto todo el tiempo, dos vuelven a ser son los mensajes que se ofrecen al lector:

1.— Aquel que procede del enunciado literal y que pone de relieve su capacidad de "hacer", de persuadir al interlocutor y modificar su conducta; traduce el valor perlocucionario de los enunciados dialógicos como "actos de habla" que inducen al oyente a hacer algo en una determinada dirección. Sempronio, por ejemplo, hace actuar a Calisto de una manera provechosa para él.

2.— Y aquel se deriva de esa invitación a actuar así, deducido por el lector que participa en el proceso envolvente de la comunicación teatral. Esta significación sobreentendida es la misma que ya habíamos visto en el primer auto: "yo me beneficiaré de esto si tú actúas como digo".

A partir de esto cobra sentido lo que dice Ciríaco Morón Arroyo, que en *La Celestina*, "en la mayor parte de los diálogos hay tres y hasta cuatro personajes: los dos de superficie que se hablan y los dos que permanecen en su pura soledad", como reflejo claro de la mentira y la doblez en que basan sus comportamientos. De ello se deriva fácilmente que "el conflicto final

entre todos es el resultado de esa soledad egoísta en que todos se han mantenido: Celestina prometió repartir con Sempronio y Pármeneo las dádivas de Calisto, pero no pensaba hacerlo; Sempronio y Pármeneo le mostraban una sumisión fingida; cuando la vieja no les da su parte, la matan" (1974: 50).

También es necesario analizar la influencia de los amos sobre los criados. Movidos unos y otros por el individualismo y por sus intereses personales sitúan siempre al interlocutor en una situación de "hacer por la promesa de" —de ayudarme en mis asuntos amorosos, en el caso de Calisto y de Melibea, de alcanzar las ganancias que ofreces, en el caso de los criados—. De hecho, *La Celestina* se construye como una sucesión de conductas interactivas de varios personajes, que intentan transformar el comportamiento del otro definiéndose su relación como una relación simbiótica. La palabra de Calisto, con respecto a los criados, se convierte en una palabra de dominio que orienta sus conductas. Todos intentan servirlo por las promesas de ganancia que les hace, pero éste, y los mismos criados, sin ignorar los poderes de Celestina, procuran arrimarse a ella y aprovechar esos poderes.

Finalmente, y ya de forma tangencial, querríamos comentar cómo el mundo de los criados está presidido por la misma hipocresía que explica las actitudes mencionadas de Celestina, Sempronio y Pármeneo. También sus relaciones amorosas carecen de la autenticidad esperada; el lector sabe cuánta mentira hay en el encuentro de Sempronio y de Elicia, porque aquél ha denostado a las mujeres en el primer auto, intentando disuadir a Calisto de su pasión por Melibea, y porque Elicia tiene que esconder a Crito, su otro amante, cuando Sempronio llega a la casa.

Terminaremos nuestro análisis del discurso de *La Celestina* recapitulando, a modo de síntesis, las ideas principales que han sido expuestas:

1.— Los apartes desempeñan la función de descubrir el interior de los personajes y de actuar sobre los diálogos correspondientes para ver en ellos una doble significación. Crean una especie de contexto en la obra que permite identificar éste.

2.— Los diálogos, mediatizados a su vez por los apartes, nos ofrecen dos lecturas: una lectura literal, orientada fundamentalmente a dirigir la conducta de los interlocutores textuales y una segunda lectura realizada por el lector o espectador; éste, como actuante englobante u observador, sabe cuál es el contenido de los apartes y cuáles son las actuaciones correspondientes que le permiten descubrir los verdaderos intereses y el verdadero ser de los personajes. El discurso que sustenta el diálogo alberga, pues, dos niveles de significación diferenciados, frente al del aparte en el que estos niveles coinciden. El diálogo presenta una estructura dialéctica que procede de la tensión generada entre el significado de la superficie textual y el que configura la esfera de los significados latentes, que subyacen en el enunciado dialógico. A crear esa "tensión" y deducir el segundo nivel significativo contribuye el aparte.

3.— Por todo lo anterior no podemos hablar en esta obra de diálogo, en el sentido de comunicación, sino de intercambio dialógico e interacción entre los distintos actantes.

4.— Hay, además, cierto grado de diferencia entre las relaciones dialógicas amo-criado y criado-criado. En las primeras la falta de comunicación es absoluta. En las segundas hay momentos de comunicación facilitados por unos intereses comunes que, no obstante, por la misma coincidencia, se llegan a disociar: la avaricia de todos los criados causa la discordia con Celestina y la muerte final de ésta.

5.— Como consecuencia de estos comportamientos dialógicos se puede deducir que *La Celestina* es una obra que refleja el nuevo orden del Primer Renacimiento, en el que todos se mueven impulsados por la necesidad de ver cumplidas sus aspiraciones personales. Se ponen especialmente de relieve los deseos de los estratos sociales inferiores —representados por los criados— de alcanzar la misma independencia que sus dueños; de donde procede el afán de riquezas, por cuya posesión se mide ahora el rango social. Con ello se manifiesta la soledad de unos personajes paradójicamente unidos por una relación interesada.

FRANCISCA SUÁREZ COALLA

D^o de Teoría de la Literatura

La edición utilizada para este trabajo es la de Humberto López Morales, 1980, Barcelona, Planeta.

BIBLIOGRAFÍA

- S. Alexandrescu, "L' observateur et le discours spectaculaire", *Recueil d'homages pour Essays in honor of A.J. Greimas*, II, 1984, pp. 553-574, Amsterdam, Benjamin.
- M. Bajtin, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1973.
- Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*, 1. ed., Madrid, Taurus, 1987.
- *Estudios de semiología del teatro*, 1. ed., Madrid-Valladolid, Aceña-Avispa, 1989.
- "Diálogo y dialogismo en la novela y en el texto dramático", conferencia pronunciada durante las "Jornadas sobre la Teoría Literaria actual", Madrid, marzo de 1990.
- Cueto Pérez, M., "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", *Actas del II Simposio*

Internacional de Semiotica, (1988), pp. 515-529, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones,

Gilman, S., *“La Celestina”: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.

Larthomas, P., *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980.

Lida de Malkiel, M. R., *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

Maravall, J. A., *El mundo social de “La Celestina”*, 2. ed., Madrid, Gredos, 1972.

Moron Arroyo, C., *Sentido y forma de «La Celestina»*, Madrid, Cátedra, 1974.

Searle, J., *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

Übersfeld, A., 1989. *Semiotica teatral*, 2. ed., Murcia, Cátedra, 1989.