

UN TEXTO DRAMÁTICO NO CERRADO: NOTAS SOBRE LA
TRAGICOMEDIA EN EL SIGLO XX

Joseph T. Snow
Michigan State University

Fernando de Rojas, en su Carta «a un su amigo»,¹ nos orienta y nos sirve de punto de partida para estas notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo xx. Observando que la presente obra tiene materiales para poder ayudar a los amantes a defenderse contra los fuegos del amor loco, Rojas sugiere que la obra completa –cuyas excelencias se detallan en esta carta– no es fruto de su sola mano. Afirma que estas *armas defensivas* las halló esculpidas en «estos papeles», papeles que, llenos de «primor», «sotil artificio», «estilo elegante» y más, hicieron que él, Rojas, los leyera una y otra vez, siempre, como también señala, encontrando un placer en la revelación de sus «nuevas sentencias» (36). Lo que me llama más la atención hoy, en el contexto de estas notas, es que Rojas establece para sí, en el macrotexto, fuera de la *Tragicomedia* propiamente dicha, una doble identidad ficcional: primero de asiduo lector y, después de un período de frecuente lectura y reflexión, también de autor-continuador.

Ahora bien, estas frases fueron escritas para acompañar una edición de la *Comedia* en 16 autos. Poco después, vuelve Rojas a ponderar nuevamente las experiencias de otros lectores y otras lecturas al resumir la sorprendentemente variada reacción a la *Comedia*. Estos lectores, como todos los otros componentes del mundo rojano, se retratan según la luz heraclítica de los conflictos: *omnia secundum litem fiunt* («todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla», 40). Otra frase que me interesa es la archiconocida: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta *diferencia de condiciones*, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda *en cosa que de tantas maneras se entienda?*» (43, énfasis mío). He aquí un Rojas incómodo pero realista ante el hecho de la recepción.²

Rojas llega a comprender, en estos primeros años del siglo xvi, que hay lecturas intencionadas (la suya) y hay lecturas accidentales (por la recepción). Es que nadie, en

1. A lo largo de este trabajo, cito por la edición de *La Celestina*, ed. D. S. SEVERIN, Madrid, Alianza, 1976.

2. Ver J. T. SNOW, «Fernando de Rojas as First Reader: Reader-Response Criticism and *Celestina*», en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, ed. M. VAQUERO y A. DEYERMOND, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, pp. 245-258.

cuanto a una ‘manera de entender’ algo, puede anticipar –y menos dictar– la manera de su recepción por otro. Culpa Rojas hasta a los impresores de tener sus lecturas propias; y concluye que, por ende, en la empresa de entregar al gran público de lectores las ideas de uno, se corren enormes riesgos para la transmisión de ellas (como emitidas por el creador). Es, entonces, un Fernando de Rojas menos ilusionado y, aparentemente, más espabilado, quien mete por «segunda vez la pluma en tan extraña labor», sabiendo que, pese a estas nuevas labores, «no han de faltar nuevos detractores a la nueva edición» (44).

El silencio literario de Rojas, después de la publicación de la *Tragicomedia*, es total.³ De ser sinceras estas declaraciones autoriales de la «Carta» y del «Prólogo», no creo que debamos eliminar la desilusión y la frustración ante tantas maneras de entender sus ideas como razones posibles para explicar –por lo menos, en parte– su silencio literario posterior a la salida de la *Tragicomedia*. Hasta debemos seguir especulando más, y decir que Rojas no estaba mentalmente preparado, al meter *por primera vez* su pluma en la labor de la ampliación de los *papeles* en *Comedia*, para un entendimiento tan plurivalente, o –como escribiría el mismo Rojas– «de tantas maneras» de su *Comedia*. Todo lo cual sería sugerir que la noción de recepción tan abierta no sería muy de su gusto, además de haber ocasionado –al menos en parte– su retirada de las guerras literarias.

Sea como fuera, nos legó Rojas el gran mito celestinesco. Curiosamente, estamos sin saber lo que opinaría el primer autor, ese que Rojas tildó de «gran filósofo» (36), sobre la manera en que Rojas había entendido *sus* «papeles». Lo que sí sabemos es que otros y muchos autores, casi desde el momento de la publicación de la *Tragicomedia*, no sólo han visto otras maneras de entenderla sino que han sabido utilizar estas nuevas maneras en una serie de reformulaciones, o recontextualizaciones, de la obra de Rojas y su colaborador original.

Estos nuevos colaboradores producían, sólo en vida de Rojas (quien muere en 1541), para no ir más lejos, varias continuaciones e imitaciones en prosa, un largo romance octosilábico, piezas teatrales, y hasta una versión rimada de Juan Sedeño. Bien: el primer autor dejó un texto incompleto, según creemos. Aun cuando afirmamos que las primeras dos continuaciones de este texto (la *Comedia* y la *Tragicomedia*) son obras acabadas, podemos también sacar en limpio, viendo los casi cinco siglos de textos celestinescos, que fue y ha sido *Celestina* un texto abierto: abierto a nuevas maneras de entenderse desde sus primeras señales de vida dadas a finales del siglo xv; abierto tanto a los creadores de sus primeros cincuenta años de vida como a otros lectores-creadores de los siglos posteriores. Y con esto como prólogo, llegamos al tema que me toca considerar.

Comienzo con Gonzalo Torrente Ballester, uno de los más respetuosos adaptadores del texto celestinesco en nuestros días.⁴ Las palabras de Torrente que voy a traer a

3. Sobre este tema tengo un ensayo en prensa, «Reading the Silences of Fernando de Rojas», en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. R. PENNY e I. MACPHERSON.

4. Su adaptación es la base de la producción llevada a las tablas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y dirigida por Adolfo Marsillach (Madrid 1988), con Amparo Rivelles en el papel de Celestina. Después se vio en el Festival de Almagro (Almagro 1989) y en el Festival de Edimburgo.

colación ahora aparecieron en una entrevista publicada en *Diario 16*. Le preguntaron a Torrente si su novela, *Don Juan* (1963), era una de sus favoritas. Creo que su respuesta, aun siendo en el contexto de otro mito de las letras hispanas, no carece de interés para estas notas: «Don Juan me parece una figura muy interesante y muy incompleta y, claro, cada escritor le pone un poquito» (énfasis mío).⁵

Esto, trasladado a la figura «interesante» e «incompleta» de Celestina, me parece una buena definición, sin ser la única, de lo que llamamos hoy *la celestinesca*, fenómeno en el cual «cada escritor le pone un poquito». Ahora bien, sería fácil extender el marco de las palabras de Torrente sobre «cada escritor» para abarcar «cada» compositor, coreógrafo, dramaturgo, libretista, artista, director de cine, teatro o ballet, y a otros a quienes les ha fascinado a lo largo del siglo xx el mismo texto celestinesco que nos ha fascinado a nosotros, los estudiantes, académicos y profesionales de la literatura.⁶ Fuera de nuestras revistas y monografías, fuera de nuestros congresos, cursos, y clases, también florece la celestinesca, allí también se renueva una y otra vez, ayudando a prolongar la vida, en la imagen popular, de los mismos personajes, repetida en unas variantes más o menos libres de la *Tragicomedia* su eterna danza de la muerte.

Claro, no nos va a sorprender hoy el concepto del texto no cerrado. Sabemos que las épocas sucesivas de la historia han modificado de manera natural y lógica la lectura y comprensión del texto. Cada generación de lectores, cada lector lo entiende, lo recrea desde su perspectiva histórica personal. De las distintas lecturas surge la capacidad de ensanchar el significado del texto para el que lo estudia a la luz de la recepción. Así se ha forjado una larga tradición, una historia literaria única que se renueva una y otra vez en el siglo xx. Esta tradición tiene, desde luego, su valor hermenéutico. Y eso a pesar de que en general se cree que estas nuevas lecturas –desde la *Egloga de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513) hasta las manifestaciones más recientes (citamos como botón de muestra la película rodada en 1995-1996 por Gerardo Vera)– empalidecen al lado de la obra genial que les ha dado inspiración y aliento. Lo que quisiera señalar es el proceso y la analogía con Rojas como lector. A pesar de no ser tan geniales como la *Tragicomedia*, estas ‘lecturas’ ofrecen otras manifestaciones más de la multiplicidad de ‘maneras de entender’ que experimentó Rojas a finales del siglo xv y a comienzos del xvi.

Por todo ello creo que nuestro análisis colectivo de versiones modernas de la *Tragicomedia* ofrece campo abierto a la crítica futura.⁷ Tales estudios, basándose en una o varias de las ‘lecturas’ interpretativas del mundo celestinesco tenderá a la fuerza

5. *Diario 16* (20 de agosto de 1995), entrevista con Carmen ABIZANDA.

6. Ver J. T. SNOW, ‘Celestina’ by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985, esp. pp. 85-87. Se siguen mencionando estas representaciones en los Pregoneros y los Suplementos Bibliográficos de la revista *Celestinesca* a partir de vol. 9, no. 2.

7. Doy unas indicaciones del fenómeno en «Del texto a las representaciones: teatralizaciones de la *Celestina* en el siglo xx», *Anuario medieval*, 3 (1991), pp. 232-248. Un estudio modélico podría ser el de Mario SANTANA, *La «Celestina» en el teatro español del siglo XX: Interpretaciones dramáticas de una tradición* (tesina, Univ. de Georgia, 1988); allí se estudian, principalmente, las adaptaciones de Alfonso Sastre y de Angel Facio.

a ensanchar y extender la riqueza del texto, al explorar lo que en ella han 'leído' y han aportado a la etapa moderna de su recepción.

El punto de partida tiene que ser que la *Celestina* de Fernando de Rojas no tiene un solo significado, una única clave de lectura que cada lector tiene que encontrar para poder entenderla de la misma manera. Así visto, cada nueva obra/adaptación/lectura de la *Tragicomedia* podrá seguir actualizando su potencialidad significativa, y podrá aportar siempre nuevas dimensiones para su historia interpretativa. Y ésta, a punto ya de cumplirse su quinto centenario, se seguirá enriqueciendo. Con frecuencia, estas nuevas obras celestinescas no encuentran respaldo del mundo académico (o de estudio), que ve en ellas poco de valor; o lo que es peor, prefiere verlas como un estropear, un diluir, una traición de la grandeza del original. Espero que esto cambie con el tiempo.

En cuanto al siglo xx, las lecturas extra-textuales son mayoritariamente dramáticas, representadas, bailadas o cantadas en los escenarios. Los títulos de las obras sugieren el alto grado de identificación con la obra de Rojas. Para algunas de las representaciones no hay textos impresos, pero en general sí hay textos, películas o vídeos, junto con programas, fotos, reseñas, entrevistas y más materiales para poder iniciar un estudio del fenómeno a partir de 1900.

Al emprender tal estudio, creo, con M. Santana (p. 4), que hay tres aspectos o marcos de comparación que será de interés tener en mente: 1) la relación que establece la adaptación con la *Tragicomedia*; 2) la determinación de un grado de 'fidelidad' (¿se ha buscado?, ¿se ha logrado?); y 3) ¿cómo afecta la adaptación, después de estudiarla, nuestra percepción de la *Tragicomedia*? ¿Nos hace ver, o reconsiderar, bajo otra luz, alguna acción o algún matiz de diálogo de la obra original?

Es seguro que volveremos a la nueva lectura de la *Tragicomedia* con lo aprendido de cualquier estudio de estas lecturas contemporáneas en mente. El texto rojano, así, se beneficia de tales lecturas, a pesar de que el juicio crítico estético de la lectura moderna sea negativo, lo cual es otro asunto aparte. La idea o el concepto de la *Tragicomedia* como texto abierto no es cómodo a todas las sensibilidades, según se desprende de un repaso de las reseñas de estas obras/lecturas. Se capta fácilmente al leerlas que el mayor castigo se reserva para toda lectura que no presente con magna fidelidad el texto de Rojas, dejando poca amplitud para otras lecturas del texto que no sean acordes con las del reseñista. Pero, aun así, no debemos dejar que se pase por alto la nueva lectura interpretativa. Como debe parecer obvio, nadie puede mantenerse frío al tenor de su propia época. Hoy nos parece manifiesto que toda mirada (la del adaptador mismo, o la de los actores, o la de los que escribieron la reseña) es una mirada «interesada» y, por serlo, lleva en sí prejuicios que la misma experiencia nos proporciona. Ni el observador más objetivo se escapa de reflejar tales prejuicios. Es que el lector, leyendo o presenciando un texto, pertenece a ese texto.

Esa cosa que llamamos, a veces sin poder explicarlo bien, 'el sentido de la obra' se genera en el encuentro del lector/espectador con el texto/espectáculo. Y en ese encuentro, el lector atento reconoce que no todos los otros lectores/espectadores lo entienden de la misma manera. Ellos entenderán de otra manera más o menos diferente, desde otros prejuicios forjados en otras experiencias. La *Tragicomedia* es un texto

dotado de una extraordinaria capacidad como generador de textos, dato confirmado tanto en los siglos XVI y XVII (continuaciones, imitaciones, piezas teatrales desde Naharro a Lope, etc.), como en el siglo XX (desde la ópera de Pedrell, terminada en 1903, hasta este mismo año [1995], con Amparo Soler Leal como intérprete de Celestina en Barcelona). La espiral de adaptaciones contemporáneas desvela siempre nuevas facetas de la rica tradición celestinesca. Se oye en cada una la voz de Rojas, demasiado floja para algunos críticos y reseñistas (su propósito es ensalzar a Rojas). Antes de declarar ‘muertas’ y sin valor hermenéutico estas lecturas, preguntémonos otras cosas, por ejemplo: ¿Cómo conecta el adaptador, en su actualización de los mitos celestinescos, a su público moderno con la obra del siglo XV-XVI? ¿Cómo traduce las preocupaciones reales de Rojas a las experiencias vividas por el público del siglo veinte? Son esos algunos de los nexos que pueden proporcionarnos maneras valiosas de aproximarnos a la obra clásica con nuevos ojos y nuevo aprecio por sus considerables logros.

También es lógico que se produzca en nosotros una variedad de impresiones y reacciones –igual que para los primeros receptores de la *Comedia* (en 1499, 1500, 1501)–, de opiniones tan reñidas entre sí, según Rojas. Prefiero ver en ese proceso de opiniones encontradas, iniciado en los primeros años del siglo XVI (y documentado por Rojas en su «Prólogo» a la *Tragicomedia*), el comienzo de una serie interpretativa que se extiende hasta nuestros días. Se aumenta con cada adaptación (o lectura, con el mismo sentido) moderna esta red interpretativa y la visión de la obra se esclarece más –aunque por definición el proceso nunca llegará a su término–, proyectándose hacia las lecturas del siglo XXI y después, en una constante renovación de la celestinesca. La *Tragicomedia* genera textos, y la colectividad de estos textos forma género. El género celestinesco es un organismo que evoluciona, siendo que –como ha advertido Torrente– «cada escritor le pone un poquito». Cada autor que se moja en estas aguas (y me atrevo a decir que es el mismo caso para los nuevos lectores) está preparado para explorar las expectativas que condicionan el disfrute de estas obras genéricas. Las percepciones (recepciones) de los lectores/espectadores se matizan en el acto de leer/presenciar y están ellos mentalizados no sólo para futuras lecturas/espectáculos sino que también reconocen que su propio encuentro con el nuevo texto celestinesco está alterando, retrospectivamente, lecturas anteriores.

Así que podemos hacer nuestra la idea de Marcel Bataillon de que los personajes posteriores de la celestinesca, modelados en los que nos ha trazado Fernando de Rojas, funcionan como filtros, creados y formulados para que el nuevo público perciba, desde su perspectiva histórica diferente, la *Celestina*.⁸ Son personajes superpuestos en los originales para hacer resaltar la red de conexiones entre la *Tragicomedia* clásica a la vez que explicar su vitalidad en nuestros días. No debemos, por ello, descartar la valiosa aportación a la hermenéutica que el estudio y análisis de tales superposiciones nos pudieran proporcionar.

Para concluir esta defensa del valor de la adaptación moderna de la *Tragicomedia* recurro a las ideas de Hans Robert Jauss. Encuentra Jauss el significado de una obra en

8. Marcel BATAILLON, *'La Célestine' selon Fernando de Rojas*, París, Didier, 1961, pp. 77-107. Véase también los comentarios a Bataillon en SANTANA (10-13).

la convergencia del efecto que busca y la recepción de él. Así visto, el producto existe sólo en el tiempo, es el resultado nunca completado de una interpretación progresiva y enriquecedora que logra concretar (en maneras siempre matizadas) la potencialidad y la inminencia en el proceso de horizontes cambiantes (significado).⁹

Ahora bien, las imitaciones del siglo XVI (la *Segunda Celestina*, la *Tercera*, *Lisandro y Roselia*, la *Policiana*, etc.) destacaban de la *Tragicomedia* el hampa picaresca que había en germen en el mundo de *Celestina*. Luego, en la época romántica, se ponía algo más de énfasis en el desenlace trágico de los amantes y en las analogías que pretendían ver entre la obra española y *Romeo y Julieta* de Shakespeare (a ojos, por ejemplo, de Menéndez y Pelayo), disminuyendo así la atención prestada al contenido cómico-picaresco.

El adaptador moderno quiere ofrecer la esencia del original, visto desde su perspectiva temporal y sus circunstancias históricas. Pero como una adaptación no quiere replicar exactamente la *Tragicomedia*, siendo ésta una obra genial, ya clásica o canónica, ha habido una tendencia entre los críticos-reseñistas (y el público lector también) a no captar plenamente el sentido o la aportación especial de la moderna adaptación. O sea que los que van al teatro, habiendo leído la *Tragicomedia* y formado su opinión (generalmente muy favorable), piden una filiación estricta, aun dentro de las comprensiones del texto que son inevitablemente necesarias.¹⁰ Por esa razón, la versión de Alejandro Casona ha tenido más éxito que la de Alfonso Sastre, más radical esta última en sus divergencias con el texto sagrado de Fernando de Rojas.

La fidelidad es una manera de considerar la identidad dialéctica entre original y adaptación/imitación pero, como ésta ocupa el espacio entre total similaridad y total discrepancia textual (extremos más bien hipotéticos), veremos que esta fidelidad –tan buscada por muchos– se encuentra en menor grado casi siempre (sobre todo, en las adaptaciones bailadas, cantadas y filmadas, cuya recepción depende también de otras series de normas y reglas). Diría que la tan ansiada fidelidad distrae, y distrae demasiado para lo que es la originalidad de la adaptación, su aportación y perspectiva nuevas y regeneradoras. En vez de considerar la falta de absoluta fidelidad como una nota fea más, ¿por qué no podemos intentar profundizar en el significado de la convergencia (la de Jauss, comentada arriba) en el momento actual de la realización de la lectura, y en los efectos de las superposiciones que son únicas a ésta o a otra de las adaptaciones modernas? Unos lo harán y otros no. Y esto corresponde a o es consecuencia de los prejuicios formados en las distintas experiencias del lector/receptor.

9. JAUSS ha escrito estudios principalmente accesibles en *New Literary History*; recomendable en este sentido es «The Alterity and Modernity of Medieval Literature» (vol. 10, 1979, pp. 181-227).

10. Se calcula que una representación de la *Tragicomedia* duraría como mínimo siete horas y media. Hasta ahora no se ha realizado ninguna representación completa, aunque era el proyecto en la década de los 70 de Álvaro Custodio y Manuel Criado de Val, y hablaban también de montar una *Celestina* completa Emilio de Miguel Martínez y Jesús Puente en los últimos años de la década de los 80. Pero puede que alguien un día lo lleve a cabo. Sí, se ha grabado entera para formar parte auditiva de la exposición que acompañaba la representación de *Celestina* en Bellas Artes de Madrid, en 1984 (adaptación de Angel Facio, compañía Teatro del Aire).

Las adaptaciones del texto rojano en el siglo xx, que son muchas,¹¹ lejos de condenarse como imposibles intentos de re-crear o re-presentar la *Celestina* del siglo xvi, se deben celebrar: «una hermenéutica que considera el entendimiento como la reconstrucción del original sería ni más ni menos que la recuperación de un significado muerto».¹² No conviene hacernos arqueólogos: busquemos la continuidad de sus temas vitales en nuestra época.

Estos adaptadores están poniendo al día, a su modo y desde su óptica, la *Tragicomedia*. Adaptaciones hay que son supuestamente «respetuosas» (Casona, Custodio, Cela, Torrente Ballester) y las hay más libres (Paul Achard [en francés, 1942-1943], Sastre, Facio). Todas, según su recepción, introducen nuevos hilos (mejor dicho, dejan ver con más claridad unos que antes pasábamos por alto) en la red interpretativa celestinesca. Se supone que ninguno de estos adaptadores escribe sólo para eruditos. Buscan conversar con muchos públicos dentro del público que pueda acudir al teatro, uno al que puede interesar el teatro como acontecimiento. Cada uno, no obstante, entiende de su propia manera la empresa de dialogar con un público contemporáneo, y lo que tienen en común es el *filtro* (Bataillon) de la *Tragicomedia*.

Dorothy Severin nota en la introducción a su edición de la *Celestina* (Madrid, Cátedra, 1987) que la crítica celestinesca en el siglo xx se siente atraída por tres núcleos dramáticos, que son: Celestina, los amantes y los criados. Igual es el caso de los dramaturgos, aunque hay una marcada preferencia por el núcleo Celestina. La larga sombra romántica de *Romeo y Julieta* ha marginado mucho a Calisto y Melibea, dato que también favorece el realce dado a la figura de la alcahueta. De los tres ejes temáticos de la obra de Rojas, el ‘amor’, la ‘fortuna’ y la ‘muerte’, el que parece destacar más es el amor (lujurioso en toda lectura), elemento también manipulado a la perfección en manos de una Celestina maestra de las artes de la seducción. Además de estas tendencias, tenemos el hecho de que en el siglo xx eso de dar vida a o encarnar la gran tercera, Celestina, se ha convertido en una aspiración y una prueba para una serie de grandes actrices: Carmen Cobeña, María Guerrero, Margarita Xirgú (que la hizo en Montevideo y Buenos Aires), Milagros Leal (y ahora su hija, Amparo Soler Leal), Irene López Heredia, Amparo Rivelles; en México, Amparo Villegas y Ofelia Guilmain; en Argentina, Iris Marga y Graciela Araujo.¹³ El protagonismo de Celestina es tal que casi nadie recuerda la Melibea y el Calisto de estas mismas teatralizaciones (aunque una de las adaptaciones para la televisión española tenía a nada menos que la pre-Almodóvar Carmen Maura de intérprete de la del plebérico corazón).

Con muy pocas excepciones, Celestina se presenta como figura del Mal, por no decir satánica (como en la de Madrid, 1909), organizando para todos el mundo del placer sensual (Facio). Ella es una persona interesada, codiciosa: Álvaro Custodio

11. Su reconstrucción completa queda por hacer (ver nota 6).

12. Hans Georg GADAMER, *Truth and Method*, New York, Continuum, 1975, p. 149.

13. En otros idiomas y países también, como se ha tenido ocasión de notar en varias ediciones de la sección «Pregonero» (en la revista *Celestinesca*): 15.1 (mayo 1991), pp. 94-96; 16.1 (mayo 1992), pp. 102-103; 16.2 (noviembre 1992), pp. 119-121; 17.2 (noviembre 1993), pp. 166-168; 19.1-2 (1995), pp. 115-118, para señalar las noticias más recientes.

(México, 1953) añade escenas para que la veamos adorando la «cadenilla», regalo de Calisto. Alejandro Casona (1965) la pone en un escenario contando monedas y luego guardándolas ceremoniosamente en un arca; luego está pesando y besando la cadena, sacándola de su arca momentos antes de abrir la puerta a Sempronio y Pármeneo (y a la Muerte).¹⁴

Las producciones de la década de los 70 y después utilizan mucho el destape (Cela, Facio) o, en el caso de la película de Miguel Sabido (México 1979), la carnalidad llega a dimensiones pornográficas y simbólicas (se presenta el reprimido deseo de Melibea haciendo que ella le tuerza el cuello al halcón de Calisto, por ejemplo).

Angel Facio (a partir de 1981) deja al final de su adaptación a los amantes desnudos colgados en el aire, bajo el ojo condenatorio del gran Inquisidor (que en su adaptación ofrece un paralelo con la autoridad de los padres).¹⁵ Más pueden chocar otras 'libertades' que toma Facio con el original: pone un prólogo en donde los actores que hacen Calisto y Melibea salen de Adán y Eva, respetando textualmente el diálogo de la *Tragicomedia*; otras veces toma diálogo de uno y lo pone en boca de otro personaje; hay una fusión de escenas que naturalmente produce una serie diferente de contextos para el nuevo público. Hay modificaciones de cierta importancia en el comportamiento de los personajes; por ejemplo, la idea de cómo Lucrecia le roba el cordón a Melibea y cómo Calisto lo frota antes de que Melibea se entere del robo y sus consecuencias, resulta muy distinta a cómo Rojas ensarta lo del cordón en su trama. Melibea, quien se enamora desde el primer momento, prefiriendo encubrir esta realidad para guardar las apariencias, dispone de tres criadas (Lucrecia, Areúsa y Elicia), igual que Calisto (Tristán, Sempronio y Pármeneo), que son reconfiguraciones de las relaciones que habían establecido los autores de la *Comedia* y *Tragicomedia*. Celestina rezuma un hedonismo libidinoso y pretende anular la represión amorosa, practicando y abogando por una ley amorosa natural. Se destaca el esfuerzo del individuo, a la vez desestimando las normas sociales imperantes. La tercera ensalza las acciones más transgresoras. Encuentra Facio en el texto de Rojas una simpatía para con tales acciones e ideas y las re-presenta en este arreglo moderno (Santana, 55-58).

¿Podemos condenar tantas libertades tomadas con un texto tan respetado como es la *Tragicomedia*? Condénemoslas o no, la lectura de Facio (y su compañía de actores) es conmovedora; leen por entre las líneas del texto y, empleando a buen efecto el texto rojano, hacen que su variante celestinesca diga las mismas cosas con otros enfoques y un énfasis renovador. Tiene su vinculación y diálogo con un público en la era después de Franco.

En general, las lecturas-adaptaciones de nuestro siglo prestan más atención a la trama de la *Comedia*, con sus 16 actos, tomando sólo lo necesario de los actos añadidos

14. Ver SANTANA, pp. 52-55 para éstas y otras manifestaciones de la codicia celestinesca.

15. Llegó a imprimirse esta versión a raíz de la producción patrocinada por el Círculo de Bellas Artes (Col. Teatro, 214, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1984). En esa ocasión (como antes en el estreno), la actriz Charo Amador era la Melibea liberada. Ahora (en 1996) ella, con su propia compañía –de estudiantes, principalmente– ha montado su propia *Celestina*, vista durante una semana en el Centro Cultural Galileo (Madrid) y durante 4 días en el Festival de Teatro Clásico (Almagro).

en la *Tragicomedia* para motivar la muerte de Calisto. La única en privilegiar dramáticamente el complot de la venganza tramada en el llamado *Tratado de Centurio* (entre Areúsa, Elicia y Centurio) es la adaptación de Manuel Criado de Val: «¿Os acordáis de Celestina ... la vieja alcahueta?, que no se vio más de tres o cuatro veces».¹⁶

Alfonso Sastre la re-crea como 'trágico-complejo' y busca revelar en su lectura («Tragedia fantástica de la gitana Celestina, o historia de amoor [sic] y de magia, con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea», estrenada y aplaudida antes que en España en Italia y Alemania Oriental) la degradación de la existencia a la que se somete el género humano.¹⁷ Es el reflejo de la desaparecida era de los titanes: lo que queda después de la extinción de la verdadera época heroica. Es el dominio de las Instituciones (la Inquisición, la Policía, la Justicia) que produce tal debilidad en el mundo, que hace posible sólo una comunicación humana degradada. Más que una adaptación en el sentido tradicional es una re-creación a base de, o bajo la inspiración de la *Tragicomedia*.

Las instituciones erigen fronteras ante los impulsos naturales y gozosos de los seres humanos (tanto mujeres como hombres). Son las fuerzas de la vitalidad, revestidas en la figura de la gitana Celestina (más joven y fresca que su tocaya), que han de derribar estas fronteras y dejar campo abierto a que no se imponga la soledad como respuesta a la vida así deshumanizada. Esta Melibea (ex-puta y abadesa, de unos cuarenta años) y este Calisto (ex-fraile y apóstata) se entregan a la muerte porque el mundo exterior ya la ha sentenciado: es Celestina la que consigue romper con las normas y devolver a los amantes la palabra viva. Ellos terminan, al final de la obra de Sastre, cogidos de la mano, enfrente de la tumba de Calixto y Melibea (los primeros amantes, cuya curiosa historia tiene muchos paralelos con la suya). Se sobrentiende que, al menos en el escenario, el nihilismo anterior de esfuma y habrá un futuro distinto (Santana, 71-74). La adaptación termina con los amantes pronunciando las palabras iniciales, ahora bien recontextualizadas, de la primera escena: «En esto veo, Melibea....»

Cuando se preste la debida atención a tales manifestaciones de la moderna celestinesca, tendremos más y mejores oportunidades de valorar la pluralidad y la diversidad de significados potenciales o latentes en el texto progenitor, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Estos textos, generados a lo largo de nuestro siglo, han sufrido, condenados casi todos al general olvido y a cierto desprecio por un mundo académico hostil que los compara con la obra de Fernando de Rojas (y su anónimo co-autor) y los encuentra inferiores. Se verá también que la *Tragicomedia* es ahora vehículo (como siempre lo fue) de los «múltiples sentidos y formas que la cultura va generando»

16. Esta producción la vi en el Festival Medieval de Hita, en junio de 1974, con Luisa de Córdoba en el papel de Celestina (y una joven Carmen Maura en el de Areúsa). El texto existe en '*La Celestina*' y su contorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre 'La Celestina'*, Barcelona, Hispam, 1977, pp. 491-520.

17. Además de los comentarios de SANTANA (65-68), ver el interesante estudio de Arno GIMBER, «Rojas' *Celestina* und Goethes *Faust*: Hypertext und Intertext bei Alfonso Sastre», en *Deutsch-Spanische Literatur und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte*, ed. M. RADERS y M. L. SCHILLING, Madrid, Ed. de Orto, 1995, pp. 267-277.

JOSEPH T. SNOW

(Santana, 79). La gran *Celestina* se ha sometido a un proceso de apropiación por diversas comunidades de lectores. Es así que se ha generado una constelación de *Celestinas* en torno a la de Rojas.

Estas adaptaciones, más que 'fieles', son en su mayoría las reacciones personales e íntimas, ante el mito celestinesco, de los dramaturgos y directores de escena. Sus constantes labores de recontextualización los hacen ser co-autores –al lado de Rojas– en el río cultural de la celestinesca a lo largo de sus casi cinco siglos de flujo. El único riesgo que se corre en el estudio de la celestinesca moderna y sus múltiples manifestaciones –y ahora volviendo una vez más a la noción de aportaciones interpretativas actuales– es el de sorprendernos con que nuestra preocupación ha tendido demasiado hacia sólo una parte de la realidad histórica de la *Tragicomedia*: lo que nos introduce en la cuestión de qué es la *Tragicomedia*. Otra faceta de la búsqueda hermenéutica que aquí se propone es procurar encontrar la respuesta a una importante pregunta complementaria: ¿qué ha sido y qué es, para nosotros, la *Tragicomedia*?¹⁸

18. Con estas preguntas termina el estudio de SANTANA y las hago más aquí. Creo que nadie mejor que él ha entendido hasta qué punto son útiles para la mejor comprensión de la *Comedia* y la *Tragicomedia* las adaptaciones del siglo xx. Es de esperar que, en su renovada atención a este tema (lo que me ha anunciado muy recientemente), SANTANA siga dando la pauta positiva para esta revaloración de las lecturas dramáticas de *Celestina* a lo largo de los últimos cien años.