



Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: El humor, la parodia y el público

Yolanda Iglesias
University of Toronto

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio de la adaptación cinematográfica de *La Celestina* por Gerardo Vera en 1996. Se muestra, por un lado, que a pesar de la pretensión de fidelidad a la letra escrita, el filme no logra plasmar adecuadamente el material literario encontrándose su principal debilidad en la amputación de la parte cómica y paródica del texto. Por otro lado, la adaptación no ha tenido en cuenta que, a diferencia del público de Rojas, el de hoy carece de los mismos conocimientos literarios sobre la novela sentimental, que resultan necesarios para entender el texto y los guiños del autor.

ABSTRACT

This work presents a study of Gerardo Vera's 1996 cinematographic adaptation of *La Celestina*. I show that, despite the claim of fidelity to the written word, the film does not achieve an adequate representation of important features of this literary work. A main weakness in this adaptation is that it removes every aspect of humour and parody that is representative of this text. Furthermore, the adaptation has not taken into account that most of today's contemporary audience lacks of the literary knowledge about sentimental romance that was quite common among the audience in Rojas's time and that is necessary to understand the text and the author's winks.

Hasta ahora no son muchos los estudios que se han detenido en analizar el resultado de la adaptación cinematográfica de *La Celestina* del prestigioso director Gerardo Vera. Los pocos trabajos que hay son breves y todos se centran en el error que resulta de haber pretendido guardar la mayor fidelidad posible a la letra de *La Celestina*, dentro del reducido tiempo convencional del cine.¹ Si bien es cierto que tratar de ser fiel a la letra del

1.- Vicente Franco Archelergues, por ejemplo, subraya como problema fundamental del fracaso el inclinarse por la fidelidad al argumento de la obra y mantener todos los autos de un texto que tiene una duración muy por encima a la estándar de las películas. El director, por lo tanto, se ve obligado a reducir parlamentos que resultan muy largos y a eliminar, casi por completo, los monólogos y los apartes provocando una estructura cinematográfica forzada (1999: 534-537). Rafael Utreras Macías también se centra en la cuestión de la fidelidad a la literalidad del texto y se pregunta si el mantenerse fiel

texto de Rojas ha supuesto una limitación en el resultado de la adaptación existen otros problemas no indicados hasta el momento, inclusive más graves. En este trabajo, trataré de suplir el vacío crítico que hay en referencia a la última adaptación cinematográfica de *La Celestina*. En primer lugar, el error derivado de la amputación del componente tanto cómico como paródico y, en consecuencia, de los temas que se hilvanan a través de ellos como el amor cortés, el modo de hablar de los personajes, la cobardía cómica, lo erótico y las muertes antiheroicas. En la adaptación, Vera se conduce únicamente a través del elemento dramático causando que tanto la cimentación de los personajes como la de la trama fílmica no logren corresponderse con la literaria. Después, expondré las secuelas negativas de no haber tenido en cuenta que el público de hoy no es el mismo que el de Rojas y la forma en que afecta a la hora de aproximarse al texto.

La debilidad principal de la adaptación de 1996 proviene de la escisión de uno de los elementos esenciales del texto literario: el humor, a pesar de la insistencia del propio autor en los preliminares de su importancia para entender la obra:

Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. 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? [...] Que otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la pofia y llamela tragicomedia. (*La Celestina* 20-21)

La insistencia de Rojas por dejar claro que en la obra reina lo cómico aunque termine en tragedia, ha de ser tenida en cuenta por el adaptador del texto ya que obviarla conduce a crear una tragedia como ha sucedido en la adaptación de Vera.² La visión opuesta a lo cómico viene del siglo XX, pues lo que en aquella época se consideraba «divertido o hilarante» ahora nos puede parecer «cruel y a veces intolerable» (Dorothy Severin 2001: 331). Sin embargo, la mayoría de los lectores contemporáneos de Rojas fueron conscientes de la comicidad del texto (Severin 2001: 331). Si bien es cierto que en *La Celestina* hay crueldad, ya que los personajes se ridiculizan unos a otros sin ningún tipo de compasión, esta dosis de crueldad era vista entonces con humor y el no verlo así ahora supone una interpretación anacrónica de la ironía de la época de Rojas (Severin 2001: 331). El que no se entienda lo cómico de un argumento por su lejanía en el tiempo no quiere decir que haya que ignorarse ya que con ello se estaría perdiendo uno de los elementos literarios esenciales del texto.

a una obra de semejante enjundia beneficia o perjudica el carácter de la adaptación o si, por el contrario, sería preferible una versión donde se prescindiera de algunos actos pero donde no faltasen los temas claves del texto de Rojas (2000: 214). Manuel Ángel Vázquez Medel resalta los importantes matices que se han perdido con los cortes por tratar de respetar el mismo número de actos del texto en el reducido tiempo convencional del filme (2001: 132).

2.- *La Celestina* sería, algo así, como lo contrario a Plauto que tendría una comedia con personajes serios en vez de una obra cómica con final trágico como sería el caso de Rojas (Severin 2001: 329).

Con el propósito de que el espectador se involucre en la adaptación, el director debe hacerle ver cuáles son los pilares esenciales del texto literario que va a ser llevado a la pantalla. Para ello, debe quedarle claro qué es el amor cortés y cómo funciona dentro de la novela sentimental para poder disfrutar de la crítica y parodia que hace Rojas de un género que ya andaba en decadencia.³ Es decir, al espectador debe informársele que los amantes de la novela sentimental son dos jóvenes nobles, obligados a rodearse de gente digna y apropiada del estatus social al que pertenecen y nunca con el mundo de la pillería. Los sentimientos del amante cortés son siempre de superioridad con respecto al resto de los hombres por la dicha de venerar a su amada. El amor que le invade es tan grande que hace que se muestre siempre como un hombre valiente ante todos y dispuesto a lo que sea para salvar la honra y reputación de la mujer que ama. Sin embargo, no llega nunca a ser un joven dichoso porque su amor, por lo general, no es correspondido por su amada quien, por encima de todo, está obligada a cuidar de su honra y del honor de su familia. Desafortunadamente para el amante, ni siquiera tiene el consuelo de aspirar a casarse con ella ya que el matrimonio no está destinado para el amor sino para la procreación. Al amante cortés, por lo tanto, no le queda otra salida que sufrir en silencio para que nadie advierta su dolor y evitar poner en peligro la honra de su amada y el buen nombre de su familia. Si no mantiene esta precaución daría lugar a que la gente especulase que la muchacha ha consentido que el joven se acercara a ella arruinando, con ello, su honra. Dicho sufrimiento origina que el joven se sienta inferior a su señora por lo que comienza a divinizarla, a referirse a ella como su diosa, su religión y a ofrecerle de por vida un servicio fiel y desinteresado. No obstante, puede suceder que el amante se vea incapacitado para silenciar su dolor, lo que le obligaría a retirarse a un lugar apartado sin compartir su pena con nadie para no manchar el buen nombre de su amada. Si se diera el caso de que el amante necesitara aliviar su dolor con algún confidente, sólo podría hacerlo ante una persona íntegra, dispuesta a guardarle el secreto por encima de todo, incluso de su vida. Es cierto que, en algún caso, el amante logra el trato sexual con la amada pero si esto sucede la tragedia es inevitable y uno de ellos morirá o, incluso, los dos. Por lo general, es el joven quien pierde la vida para defender el buen nombre de su amada.⁴

A partir de la transmisión inicial de este contenido literario, el director debería ir sobre el mismo en la forma paródica que lo presenta Rojas, permitiéndole al espectador ir descubriéndolo gradualmente. En *La Celestina*, Rojas pasa por cada uno de estos ingredientes literarios, pero los ejecuta de manera opuesta y con humor surgiendo la parodia al género sentimental.⁵

3.- Manuel Cabello Pino propone hacer uso de la voz en *off* y del discurso directo, es decir por boca de los propios personajes, como formas de incluir en el filme cualquier información relevante y necesaria procedente del texto literario que se desea adaptar (2010: 4-5).

4.- Remito al lector a revisar las referencias bibliográficas que cito sobre las características del amor cortés y la novela sentimental y cuyo contenido debería ser tenido en cuenta al adaptar «*La Celestina*»: *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social* de Antonio Cortijo Ocaña; *La novela sentimental española* de Dinko Cvitanovic; *Historia de la literatura española. La Edad Media* de Alan Deyermond; *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»* de Yolanda Iglesias; *La novela del siglo XV* de Julio Rodríguez Puértolas; *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI* de Regula Rohland de Langbehn; «Revisión de la novela sentimental» de José Luis Varela; «El amor cortés» de Lillian von der Walde Moheno e «Introducción» de *Cárcel de amor* de Keith Whinnom.

5.- Invito al lector a consultar los siguientes trabajos que estudian la presencia y tratamiento que hace Rojas del amor cortés en *La Celestina* y que, al igual que la literatura citada anteriormente, ha de ser consultada por el adaptador del tex-

Acto seguido, plasmar la primera escena de *La Celestina* apropiadamente y dentro del contexto literario e histórico al que pertenece es de vital importancia para asentar sus bases. Sobre este primer pilar, Rojas muestra el inicio de los hilos conductores por los cuales se van a mover personajes y acontecimientos y en cuyo desarrollo deberá participar activamente el lector. En *La Celestina*, Calisto declara su amor a Melibea estando solos en el huerto de la casa de la joven, mientras que en el filme lo hace durante su encuentro en el mercadillo cerca de los padres de la chica, a la vista de todos. Durante la declaración de amor de los personajes filmicos se omiten, además, importantes matices que definen a los literarios. Por ejemplo, en el filme, Calisto declara su amor a Melibea quien rechaza al joven rápidamente, sin que el espectador entienda a qué es debido ya que ella acaba de corresponderle con la mirada en el interior de la iglesia. En la obra de Rojas los detalles literarios de la declaración del loco amor revelan la osadía de Calisto por atentar contra la honra de Melibea. No obstante, la joven no reacciona como debería hacerlo una dama de su condición social, sino que insta a Calisto a que prosiga con su declaración por medio de preguntas que esperan respuesta (*La Celestina* 27). Llega incluso a prometerle «galardón» si persevera mostrando su lado más atrevido y descortés (*La Celestina* 27). Vera prescinde de estos detalles y pasa de la declaración de Calisto al rechazo de Melibea sin que se entienda el por qué dada la brevedad del diálogo y la ausencia de contexto literario. En el filme no se refleja que el motivo del rechazo de Melibea se debe a que le corresponde retomar el papel de dama cortés que acaba de perder con su descaro para continuar con el juego literario de Rojas de parodiar el género sentimental (Iglesias 2009: 79). El texto nos muestra que, a pesar de que Melibea se ha acercado a la amada cortés con su repentino desaire, su decisión no es sincera por la ironía de sus palabras y la forma tan violenta y vulgar de reaccionar (Iglesias 2009: 79): «Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo? ¡Vete, vete de ahí, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo en el ilícito amor comunicar su deleite» (*La Celestina* 28). El Calisto literario también retoma su papel de amante cortés sufridor a pesar de las esperanzas que le ha dado Melibea si persevera, lo que nos hace entrever que insistirá de nuevo (Iglesias 2009: 79). La razón de que ambos jóvenes retomen su rol de amantes cortesos no es otra que la de seguir con la parodia (Iglesias 2009: 79).

El filme de Vera no tiene en cuenta la función del género sentimental, ni la base cómica literaria de *La Celestina*, ni los temas que se derivan de ellos por lo que a partir de aquí se irán produciendo desaciertos en cadena hasta el final. Por ejemplo, Vera deja sin significación literaria el que Calisto y Melibea recurran al mundo del hampa para lograr sus fines amorosos, en vez de a gente noble y fiel como correspondería, sin importarles el peligro al que puede verse expuesto el buen nombre de sus familias. Igualmente sucede con el egoísmo característico del Calisto literario quien sólo piensa en sí mismo y muestra

to de Rojas. Aunque a distintos niveles, estos primeros trabajos que señalo coinciden en que en *La Celestina* se parodia el amor cortés: En «*The Celestina: a Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of «Tragicomedia de Calisto y Melibea»* de John Devlin, en «Calisto y la parodia del amante cortés» de June Hall Martin McCash y en «La parodia del amor cortés en *La Celestina*» de Dorothy Severin, se resalta la parodia que Rojas hace de alguno de los elementos esenciales del amor cortés. El trabajo de «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*» de Eukene Lacarra va más allá en cuanto al alcance de la parodia que hace el autor tanto de elementos como de personajes. Yolanda Iglesias en *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina* ilustra que la parodia no sólo alcanza a los elementos principales del amor cortés sino que alcanza al género sentimental en sí mismo y se da desde el inicio hasta el final de la obra.

de ello es su actitud pasiva al no salir a defender su propia honra tras la ejecución de sus criados en plaza pública, muy al contrario de lo que habría hecho cualquier amante de la novela sentimental. El comportamiento de Melibea tampoco se ajusta al texto literario. Al contrario de como aparece en la adaptación, la aparente generosidad de la joven a la petición de Celestina de apaciguar el dolor de Calisto, no es más que propio interés ya que ella misma está enamorada también del joven desde el inicio de la obra y sabe que Celestina es su oportunidad de acercarse a él (Iglesias 2009: 82). Tampoco resultan obvias las consecuencias de recibir a escondidas a Celestina, de verse secretamente con Calisto y del peligro que esto supone para la honra familiar.⁶

Con la exclusión del humor, tampoco se trata adecuadamente el lenguaje de los personajes fílmicos ya que carecen de las cualidades engañosas y cómicas que definen a los literarios. Es cierto que el componente del humor verbal es muy complejo en *La Celestina* ya que «incluye el uso de *sententiae* y refranes populares, bromas picantes y juegos de palabras, sarcasmos y chistes académicos» (Severin 2001: 332). No obstante, obviarlos lleva a un gran error ya que si «la lengua es la base material que sustenta toda obra literaria y su estudio nos conduce a la comprensión del mensaje que el autor intenta transmitir, en el caso de *La Celestina* tal estudio es de singular importancia» (Lacarra 1990: 42). *La Celestina* es un texto en el que se utiliza de forma magistral el lenguaje literario cuyos matices eran bien conocidos a fines del siglo xv en todas sus variaciones genéricas (Lacarra 1990: 42-43). Dichas variaciones permiten al lector disfrutar con el descubrimiento de sus fuentes además del estado de constante alerta ante el hallazgo y reconocimiento de frases, sentencias, chistes y temas leídos u oídos en otros contextos, a los que, con frecuencia, debe darle un significado distinto del esperado (Lacarra 1990: 43). El humor verbal en la obra de Rojas es un hecho y no hay que olvidar que la caracterización que hace el autor de su público es, precisamente, que leyó *La Celestina* como un libro cómico (Severin 2001: 332). Los espectadores, por lo tanto, no pueden quedar excluidos de esa participación activa de la que disfrutó el público de Rojas, como sucede en el filme de Vera.

Uno de los momentos más reveladores del humor lingüístico es el que procede de la parodia que hace Rojas de las convenciones lingüísticas del amor cortés (Iglesias 2009: 85). La ridiculización del lenguaje cortés va tomando más fuerza al mezclarse con las vulgaridades y la falta de coherencia de los personajes de *La Celestina* pues permite que se observe dicho lenguaje desde una óptica distinta, lo que lleva a una parodia explícita de uno de los elementos esenciales de la novela sentimental (Iglesias 2009: 85). Rojas rebaja el lenguaje cortés de diferentes maneras. En primer lugar, permite que individuos de baja condición social y sin cultura lo utilicen como sucede con sus criados y sus parejas (Iglesias 2009: 85-86). Por ejemplo, Sempronio llama a Elicia «señora mía» (*La Celestina* 49) y lo mismo hace Pármeno con Areúsa quien le responde con el apelativo de «gentilhombre» (*La Celestina* 180). Aunque estos mismos epítetos los usan los personajes de Vera al dirigirse a las prostitutas, no se capta el sentido por la falta de contexto literario. En segundo lugar, el lenguaje cortés es parodiado por Rojas al combinar el lenguaje vulgar con

6.- De nuevo, el contexto literario es de vital importancia para entender que el matrimonio entre Calisto y Melibea es un imposible como lo era entre los amantes de la literatura sentimental. Consultar, entre otros, a Alan Deyermond *Historia de la literatura española. La edad Media*; La «introducción» de Keith Whinnom en *Cárcel de amor* y el artículo de Lillian vonder Walde Moheno titulado «amor cortés».

el culto (Iglesias 2009: 86-89). El hablar de Celestina es un ejemplo de ello. En el filme, sin embargo, se pierden los momentos cómicos en los que una mujer como Celestina utiliza el lenguaje elevado de los nobles lo que, sin duda, causaba risa entre los lectores, al tiempo que ridiculizaba la retórica del amor cortés. Resulta un error mostrar solamente, como hace Vera, a la Celestina dicharachera, refranera y vulgar y eliminar a la que combina este hablar con discursos cargados de retórica grandilocuencia, como sucede al darle las gracias a Calisto por el pago recibido (*La Celestina* 146-47) o a la que filosofa con Melibea sobre la juventud, la vejez de los ricos y el motivo del *carpe diem* (*La Celestina* 119-126). La ridiculización del lenguaje cortés también se lleva a cabo a través del hablar de Calisto ya que no lo usa apropiadamente (Iglesias 2009: 85). El joven hace reír cada vez que se dirige a Celestina con la retórica del amor cortés reservada para la amada (Iglesias 2009: 91). Calisto halaga a la vieja alcahueta, la trata de mujer honrada y respetuosa y, en cambio, la mayor de las groserías dichas en el texto se la dice, precisamente, Calisto a su amada cuando esta le pide que «tenga las manos quedas» y él contesta que «el que quiere comer las aves, quita primero las plumas» (*La Celestina* 321). Uno de los rasgos del lenguaje de los personajes de *La Celestina*, ausente en la novela sentimental, es el humor que sirve no sólo para divertir al lector sino para crear complicidad y acercamiento en la crítica a las convenciones del amor cortés (Iglesias 2009: 85). El no adaptar el humor lingüístico del texto lleva a que se pierda uno de sus rasgos más distintivos.

El significado que proviene de los apartes y la cobardía cómica tampoco pueden obviarse en una adaptación dada su importancia en el texto.⁷ En el filme se pierde, casi por completo, la información que los criados literarios ofrecen al lector para desacreditar a su amo, ridiculizarle, insultarle, engañarle, criticarle sin que este se entere, al tiempo que divierten al lector. Igualmente sucede con los apartes destinados a ridiculizar y degradar a Melibea, a pesar de ser una dama cortés, aspecto que jamás sucedería en la novela sentimental.

El humor procedente del lenguaje erótico tampoco ha sido tratado con acierto por Vera al extraerse su parte cómica y traducir la sutileza del lenguaje a escenas vulgares que nada tienen que ver con el original, donde lo sutil predomina sobre lo explícito. En *La Celestina*, Rojas presenta «el humor erótico como ingrediente necesario para comprender el significado de la obra y por ello insiste en que los elementos jocosos y las burlas lascivas que su obra contiene divertirán y enseñarán al buen lector, el cual, según dice en el prólogo, debe reír 'lo donoso' como parte integral del texto» (Lacarra 2001a: 361). En *La Celestina* es muy común ver cómo los «chistes claramente procaces y desvergonzados guardan perfectamente el decoro propio de la comedia, aunque en otras ocasiones debido a la indeterminación genérica de la obra, vemos la utilización de términos disfémicos más propios de la sátira y en otras ocasiones anfibologías refinadas características de la elegía» (Lacarra 2001a: 362).⁸ Rojas se vale de eufemismos para tratar de forma sutil el erotismo en la obra, como sucede con el repetido uso del verbo «alcanzar» con un significado eróti-

7.- El caso de los apartes no debería ocasionar dificultades técnicas al incorporarlos al cine ya que en *La Celestina* se emplean de forma ortodoxa en términos de verosimilitud dramática (Carlos Mota 2000: cxxxix). Es decir, «es un comentario que el personaje hace para sí en función de sus propósitos, expectativas u opiniones» (Mota 2000: cxxxix).

8.- El caso más conocido del texto de Rojas es el que sucede durante una de las conversaciones entre Sempronio y Calisto:
 CALISTO. ¿De qué te ríes?
 SEMPRONIO. Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.
 CALISTO. ¿Cómo?

co ya que quiere decir «coito» (Lacarra 2001a: 363). Carece de acierto, por lo tanto, hacer explícito el aspecto erótico de *La Celestina* cayendo incluso en lo vulgar, como ocurre en la adaptación de Vera. Igualmente desacertado es el no haberse tenido en cuenta el toque de humor que procede del doble sentido con el que juega Rojas con las palabras durante todo el texto.⁹ De acuerdo con Vázquez Medel, es un verdadero equívoco que la tridimensionalidad de la obra se redujera a una historia superficial donde el sexo juega el papel principal llegando hasta lo grosero ya que no es así, pues en la obra es un factor importante pero más sugerido que explícito (2001: 139). Por ejemplo, las escenas en las que Elicia mantiene relaciones sexuales con Crito o más tarde con Sempronio mientras Celestina prepara el conjuro mágico antes de ir a casa de Melibea. Lo mismo sucede con el desafortunado desnudo de Calisto al salir de la bañera o el de Crito al esconderse por la llegada de Sempronio a casa de la vieja alcahueta. La única escena que puede decirse que es explícita en el texto, es la que acontece en casa de Areúsa cuando Celestina lleva a Pármeno para ofrecérselo a la joven y conseguir que este se ponga de su lado en el plan de sacar a Calisto lo máximo posible de su mal de amores. Más allá de este momento, no tenemos más que eufemismos y sutilizas, recurso literario que permite que el lector participe activamente de la lectura y lleve a cabo sus propias conclusiones y descubrimientos. El humor erótico es una constante en *La Celestina* y afecta «a la construcción de los personajes y al significado de la trama, por lo que silenciarlo altera nuestra percepción de la obra» (Lacarra 2001a: 377).

La cobardía de los personajes también la representa Rojas desde la comicidad, mientras que Vera lo hace desde lo trágico; a pesar, como enfatiza Severin, de tratarse de otro de los recursos del autor para hacer reír (2001: 348). Uno de los momentos claves acontece a las puertas de la vivienda de Melibea minutos antes de su primer encuentro clandestino con Calisto. El joven pide a Pármeno que vaya a ver si ya está ahí su amada y el criado, ante la posibilidad de que todo sea una trampa y se lleve él el golpe, argumenta que no es prudente que se acerque él para no ofender a Melibea; Calisto se lo cree y con agrado acepta el aviso (*La Celestina* 241). Pármeno no advierte a su amo por generosidad sino por miedo y así se lo hace saber a Sempronio:

¿Qué te parece, Sempronio, cómo el necio de nuestro amo pensaba tomarme por broquel para el encuentro del primer peligro? ¿Qué se yo quién está tras las puertas

SEMPRONIO. Porque aquéllos procuraron abonable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

CALISTO. Maldito seas, que hecho me has reír, lo que no pensé hogaño. (*La Celestina* 37)

La comicidad de esta escena «reside en el despropósito de comparar la sodomía a que se refiere la alusión bíblica con el pretendido amor cortesano de Calisto» (Lacarra 2001a: 362). La risa que causa dicha comparación en Calisto no procede de la palabra obscena «sino de la brutal respuesta de Sempronio a la hipérbole anterior de Calisto, que juzgaba a Melibea ser su Dios. La incongruencia erótica de ambos casos y la mención del pecado nefando desencadenan la carcajada de Calisto, que juzgaba a Melibea ser su Dios (2001a: 423).

9.– A lo largo de la obra pueden verse muchísimos eufemismos más con el objetivo de tratar el erotismo con humor. Recomiendo la lectura del artículo de Lacarra «Sobre los ‘dichos lascivos y rientes’ en *Celestina*». Por poner algunos ejemplos que presenta la autora podemos resaltar los siguientes: El oficio de «labrandera» cuyo significado primero es el de bordadora o costurera, pero también era eufemismo de prostituta de burdel. Las «encubiertas» con el significado de prostitutas clandestinas o de aquellas mujeres que entran en casa de las alcahuetas y no querían ser reconocidas. De algunos hombres de dice que van «descalzos» y «contritos» como penitentes aunque se sabe que en germanía significaba bellacos. Aquellos que van «rebozados» pero «desatacados» son aquellos que se tapan la cara con el esbozo pero van con los calzones desabrochados posiblemente para «llorar sus pecados» con más comodidad ya que «llorar» es un eufemismo de eyacular (2001a: 426).

cerradas? ¿Qué sé yo si hay alguna traición? ¿Qué sé yo si Melibea anda por que le pague nuestro amo su mucho atrevimiento desta manera? (*La Celestina* 241)

La cobardía no es sólo de Pármeno sino también de Sempronio y así se advierte en la divertida escena en la que salen corriendo los dos por un ruido que resulta ser inofensivo, sin importarles dejar sólo a su amo ante un verdadero peligro. El toque cómico final culmina con la mentira que cuentan a Calisto para hacerse los valientes:

CALISTO. Pues. ¿habés oído lo que con aquella mi señora he pasado? ¿Qué hacíades? ¿Teníades temor?

SEMPRONIO. ¿Temor, señor, o qué? Por cierto todo el mundo no nos le hiciera tener. ¡Hallado habías los temerosos! Allí estovimos esperándote muy aparejados, y nuestras armas muy a mano. (*La Celestina* 252-53)

En el filme, Calisto también pide a Pármeno que vaya a ver si está Melibea esperándole y éste se excusa, igualmente, con la idea de que ésta pueda molestarle si es él quien aparece. En la misma medida se recoge el agradecimiento de Calisto y el plan de Sempronio y Pármeno de tomar las de Villadiego si hubiera peligro. La diferencia con el texto reside, principalmente, en el recorte de matices sobre el modo en el que huirán si se ven en peligro. Esto hace que más que dos criados cobardes se muestre a un par de egoístas, a diferencia de lo que sucede en el texto. El encuentro con Calisto también es diferente ya que los criados fílmicos se encuentran en posición de vigilancia, lo que bien justifica que se hayan desplazado. Otro momento relevante de cobardía, suprimido en el filme, sucede cuando Calisto ha de salir a defender tanto su honra como la de su amada, tras la ejecución pública de sus criados en la plaza con pregón del delito cometido. Aunque los amantes están ahora en boca de todos, Calisto decide quedarse escondido en su casa pensando cómo hacer para no dar la cara:

¡Oh día de congoja, oh fuerte tribulación, y en que anda mi hacienda de mano en mano, y mi nombre de lengua en lengua! [...]. No osaré salir ante gentes. [...]. Ellos eran sobrados y esforzados, agora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo [...]. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fengiré loco por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores. (*La Celestina* 269)

Otro de los tropiezos de la adaptación de Vera resulta de no haber interpretado acertadamente el tratamiento literario que hace Rojas de la muerte. El tema es de capital importancia en *La Celestina* por lo que debe entenderse dentro de su contexto literario y no caer en el error de catalogar la muerte como tragedia sustrayéndole su parte cómica, como sucede en la adaptación de 1996. Aunque la muerte de Calisto no deja de ser un suceso trágico, lo es dentro de la parodia que hace Rojas del amante de la novela sentimental ya que las circunstancias de su muerte no son trágicas sino antiheroicas y hasta cómicas (Iglesias 2009: 98). Calisto no pierde la vida por salvar a Melibea, ni siquiera por salvar a sus criados a quien dice que va a ayudar. Calisto pierde la vida como consecuencia accidental del plan que trazan Elicia y Areúsa para que Centurio le asesine (*La Celestina* 290-92). Un plan que en ningún momento iba a llevarse a cabo ya que el supuesto matón tiene miedo y no piensa hacerlo y, por eso, pide a su amigo Traso el Cojo que vaya a darles

sólo un susto (*La Celestina* 313). Esta farsa, la conoce el lector por lo que toda la escena resulta cómica. Es más, los propios comentarios de los criados tras ver a su amo muerto, terminan de colmar la escena con humor: «¡Tan muerto es como mi abuelo [...] Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro» (*La Celestina* 324). En el filme, sin embargo, no sucede de la misma manera y el efecto logrado es el contrario al del texto literario. Centurio encarga a un joven que vaya a hablar con Traso el Cojo y le pida que esa noche se acerque a casa de Pleberio. El primer problema es que, en principio, no se sabe para qué ha de ir Traso el Cojo a casa de Melibea ya que no se especifica en ningún momento. La segunda contrariedad proviene de los motivos por los que Calisto decide ayudar a sus criados ya que, a diferencia del texto, sí se encuentran en verdadero peligro pues están peleando a golpe de espada con Traso el Cojo y dos más de sus hombres. Además, a diferencia del Calisto literario, no deja sus sesos repartidos por las paredes sino que en estado moribundo, pero entero, solicita confesión.

La muerte de Melibea literaria también tiene su aspecto tragicómico pues momentos antes de morir su principal queja se centra en no haber podido gozar más de su amante: «Oh la más de las tristes; tan poco tiempo poseído el placer, tan presto venido el dolor [...] ¿Cómo no gocé más del gozo?» (*La Celestina* 325). Lo mismo sucede en el lamento de su padre quien, entre otras quejas, no se le ocurre otra cosa que enfatizar lo material que perderá tras el suicidio de su hija: «¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en un pozo, nuestro bien todo es perdido» (*La Celestina* 337).¹⁰ El planto del Pleberio fílmico se reduce a un par de preguntas retóricas dirigidas a su hija de por qué no dejó que la salvara y por qué le deja triste y viejo en este valle de lágrimas.

Las muertes literarias de Celestina, Sempronio y Pármeneo también cuentan con ese tono tragicómico que caracteriza al texto a diferencia de lo interpretado en la adaptación. Antes de la muerte de Celestina, Rojas saca la risa al lector con la excusa inverosímil que ofrece la vieja del motivo por el que no va a poder repartir con Sempronio y Pármeneo la cadenilla de oro que le dio Calisto en pago de sus servicios:

Di a esta loca de Elicia, como vine de su casa, la cadenilla que traje para que se holgase con ella, y no se puede acordar dónde la puso, que en toda esta noche ella ni yo habemos dormido sueño de pesar. No por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro della, y de mi mala dicha, entraron unos conocidos familiares míos en aquella sazón aquí; temo no la hayan llevado, diciendo «Si te vi, burleme». (*La Celestina* 256-57)

A Sempronio le indigna que le tome por tonto y haciendo uso de un lenguaje no muy bello, pero sí divertido, le contesta:

Yo dígole que se vaya y abájase las bragas. No ando por lo que piensas; no entremetas burlas a nuestra demanda, que con este galgo no tomarás, si yo puedo más liebres. Déjate conmigo de razones: a perro viejo no cuz cuz. Danos las dos partes por cuenta de cuanto Calisto has recibido, no quieras que descubra quién tú eres. (*La Celestina* 258)

10.– Además, recordemos que los lamentos ante las muertes de los hijos en la literatura eran propios de las madres y no de los padres, este cambio de papeles que hace Rojas le da un perfil de feminidad y debilidad al personaje (Iglesias 2009: 100).

En el texto, Celestina se desdobra y pasa de una mujer fuerte, avariciosa, amenazante y segura de sus canas a defenderse poniéndose en el papel de «oveja mansa», «gallina atada» y «flaca rueca» (*La Celestina* 259). No obstante, poco le dura el papel de indefensa mujer y ataca con nuevas amenazas de hacer público lo que sabe (*La Celestina* 260). En el filme de Vera, lo sucedido en torno a la muerte de Celestina se restringe a la violencia verbal y física excluyéndose el aspecto cómico procedente del texto literario. En la adaptación, Celestina se justifica con que el dinero se lo ha ganado ella con su trabajo y le advierte a Pármeno que no se va a convertir en su esclava porque este conozca los secretos de su vida pasada. En ningún momento disfrutamos del divertido juego de Celestina en el que primero se muestra como una mujer de hierro y después como una pobre ovejita o gallinita maniatada para intentar salirse con la suya. La alcahueta se mueve sólo en el eje dramático y tras la coacción se centra en la defensa de su oficio y al darse cuenta de la violencia de los criados amenaza con gritar a voces su secreto, el de Calisto y el de Melibebe. Sempronio, entonces, agarra a Celestina del cuello para que reparta lo prometido y mientras la vieja pide justicia y grita que dos rufianes van a matarla en su casa. Pármeno la mira fijamente, le advierte que va a enviarla al infierno y le clava un puñal en el vientre. El segundo estoque se lo da Sempronio para rematarla. En cuanto a la muerte de los criados literarios hay que señalar que, al igual que su amo, acaban con los sesos fuera del cráneo tras tirarse por la ventana de casa de Celestina para no ser apresados por el alguacil (*La Celestina* 267). Aunque terminan siendo «descabezados en la plaza como públicos malhechores, con pregones que manifestaban su delito» (*La Celestina* 266). En el filme, sólo se presenta el ajusticiamiento en la plaza pública donde se observa que Pármeno y Sempronio tienen unos pequeños rasguños en la cara aunque no se sabe el por qué. El director opta por conducir las muertes exclusivamente por la vía trágica mientras que Rojas lo hace por la tragicómica.

A estos tropiezos de interpretación literaria, se suma el no haber tenido en cuenta que los receptores de hoy no son los mismos de entonces y que necesitan de preparación para entender, en su justa medida, una adaptación cinematográfica de un texto tan distante en el tiempo. La decisión, entonces, de preguntarse por quiénes fueron los primeros lectores de Rojas no es baladí ya que estamos ante dos públicos muy diferentes en sus registros lingüísticos y literarios. Como dice Francisco Ruiz Ramón, «la distancia entre el tiempo histórico del autor y el público primero del texto y el tiempo histórico del lector contemporáneo aumenta los riesgos que toda lectura de por sí comporta» (1978: 17). Es posible, por lo tanto, que el texto clásico no se entienda o sea malinterpretado por el destinatario de hoy si no se usan las herramientas necesarias que guíen la lectura.

De *La Celestina* se puede participar a muy distintos niveles ya que «integra distintos registros del lenguaje que responden a diferentes géneros literarios y que con frecuencia son préstamos literales o reminiscencias más o menos extensas de obras conocidas por los lectores» (Eukene Lacarra, 2001b: 460). Esta intertextualidad que caracteriza al texto de Rojas tiene con frecuencia un efecto ambiguo e irónico al conferir a la palabra o idea conocida un significado diferente del original con frecuencia opuesto a éste y, en potencia, polivalente (Lacarra, 2001b: 460). A falta de narrador, le corresponde al lector resolver las incongruencias y ambivalencias producidas por la incorporación de la palabra o con-

cepto a un contexto diferente (2001b: 460). En este sentido, el lector de Rojas juega un papel activo y nada sencillo ya que

si la intertextualidad permite al lector culto disfrutar con el descubrimiento de las fuentes que lo integran y con el hallazgo y reconocimiento de frases, sentencias, chistes y temas leídos u oídos en otros contextos, también le obliga a mantenerse en un estado de constante alerta al tener que diferenciar entre su significado y función en el lugar donde ocurren y su finalidad en el diseño global de la obra. Por ello, como ya indicaba Rojas, el buen lector debe «colegir la suma». (Lacarra, 2001b: 460)

Al hacer una adaptación de *La Celestina* no se puede olvidar que es un texto que requiere de un público activo, pues como señala Lacarra, el propio Rojas presenta su obra como «objeto de activa lectura y controvertida discusión en la que han participado enérgicamente los lectores, hasta el punto de haber influido de manera decisiva en la ampliación del texto y en el cambio de título de la obra» (2001b: 457). *La Celestina* contaba con dos grupos de lectores. Por un lado, los más cultos quienes, además de poder leer el texto, entendían en mayor profundidad los distintos juegos literarios de Rojas por su nivel de educación. Por otro lado, los menos letrados, oyentes la mayoría, pero aun así capaces de captar los distintos registros, aunque en menor profundidad, pero sin la necesidad de recurrir al uso de un manual por tratarse del conocido género sentimental y de la retórica común del momento.¹¹ El lector de hoy, sin embargo, sí precisa de una guía que solvete los vacíos ocasionados por la distancia entre el tiempo histórico de la obra y el presente, razón por la que recurrimos a ediciones críticas que nos orientan y nos permiten disfrutar y entender el texto como lo entendieron sus primeros lectores. Por la misma razón, los espectadores cuentan con los mismos vacíos históricos, lingüísticos y literarios que los lectores siendo, en este caso, el director de cine quien debe solventar el problema. Desafortunadamente, la adaptación de 1996 no sólo no ha conseguido plasmar la esencia literaria de *La Celestina* sino que tampoco ha logrado equiparar al público de hoy con el de entonces.

Cualquier adaptación cinematográfica que desee plasmar en la gran pantalla la esencia literaria de *La Celestina* debe tener en cuenta su función tanto cómica como trágica. De no hacerlo se le estaría despojando de la mitad de su condición literaria pues de acuerdo con Severin, es posible que «las personas sean trágicas, pero también son cómicas; robarles la mitad de su naturaleza es empobrecerlas» (2001: 352). En esta misma línea se encontraría la naturaleza tragicómica con la que Rojas delineó a sus personajes y, como apunta Severin, pasar por alto esta ambivalencia es perderse el mensaje (2001: 353). Igualmente resulta necesario que el director de cine advierta la necesidad de equiparar a su público con el de Rojas en la medida de lo posible. El receptor cinematográfico necesita que le proporcionen las pesquisas necesarias para que el espectador de hoy converse y participe tan activamente como lo hizo el de Rojas.

11.– La única prueba documentada sobre los lectores de *La Celestina* procede de inventarios y testamentos, cuyos propietarios eran «caballeros cultos y lectores doctos» (Chevalier 2001: 603). No obstante, el texto gozó de copioso éxito desde los albores del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII ya que fue leída por quienes sabían hacerlo y escuchada por quienes no tenían dicho privilegio. El mismo Rojas da cuenta de ello en los preliminares de *La Celestina* al indicar que fue un texto pensado para que se leyese en voz alta ante un grupo de unas diez personas (20). Idea que más tarde reitera el propio corrector de la obra, Alonso de Proaza, en unos versos al final del texto (2001: 352-53).

Obras citadas

- CABELLO PINO, Manuel (2010). «La transposición cinematográfica de *El amor en los tiempos del cólera*». *Espéculo* 44: 1-9. 1 de abril de 2012. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/transcol.html>>.
- CHEVALIER, Maxime (2001). «*La Celestina* según sus lectores». En *Estudios sobre la «Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 601-621. (Publicado originalmente en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976: 138-166).
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001). *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social* (London: Tamesis).
- CVITANOVIC, Dinko (1973). *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa española.
- DEVLIN, John (1971). «*The Celestina*: a Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of «Tragicomedia de Calisto y Melibea»». Madrid: Anaya.
- DEYERMOND, Alan (1999). *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Vol. 1. Trad. Luis Alonso López. 18ª ed. Barcelona: Ariel. (Originalmente publicado en inglés en 1971 con el título *A Literary History of Spain. The middle Ages*. New York: Barnes and Noble).
- FRANCO ANCHELERGUES, Vicente (1999). «*La Celestina* y el cine.» En *La Celestina, v centenario 1499-1999: Actas del congreso internacional de Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal. Castilla la Mancha: Universidad Castilla la Mancha, 531-538.
- IGLESIAS, Yolanda (2009). *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*. Madrid: Iberoamericana–Vervuert.
- LACARRA, María Eugenia (1990). *Cómo leer «La Celestina»*. Madrid: Júcar.
- (1989). «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*». *Celestinesca* 13: 11-30.
- LACARRA LANZ, Eukene (2001a). «Sobre los ‘dichos lascivos y rientes’ en *Celestina*». En *Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 355-377. (Publicado originalmente en 1996 en *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Ed. Ana Menéndez Collera, Victoriano Roncero López. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha).
- (2001b). «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*». En *Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 457-474. (Publicado originalmente en *Studi Ispanici*, 1987-1988: 47-62).
- La Celestina* (1996). Dir. Gerardo Vera. Prot. Terele Pávez, Juan Diego Botto, Penélope Cruz, Maribel Verdú, Jordi Mollà, Nancho Novo, Candela Peña, Nathalie Seseña, Carlos Fuentes, Lluís Homar, Anna Lizaran, Ángel de Andrés López. España. Prod. Andrés Vicente Gómez.
- MARTIN MCCASH, June Hall (2001). «Calisto y la parodia del amante cortés». En *Estudios sobre la «Celestina»*. Trad. Isabel Morán García. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos.
- MOTA, Carlos (2000). «Los personajes». En Estudio preliminar de *La Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés. Anotación del texto: Paloma Día-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz. Estudio Preliminar: Francisco Rico. Otros estudios: Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota y Francisco J. Lobera. Barcelona: Crítica, clvi-cxcvii.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, 1982. «La novela del siglo XV». En *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate. Oxford: Dolphin Book.

- ROJAS, Fernando de (2000). *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés. Anotación del texto: Paloma Día-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz. Estudio Preliminar: Francisco Rico. Otros estudios: Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota y Francisco J. Lobera. Barcelona: Crítica.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula (1999). *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1978). «Introducción» al *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Juan March-Cátedra.
- SEVERIN, Dorothy (2001). «El humor en *La Celestina*.» En *Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 327-354. (Publicado originalmente en inglés en 1979 con el título «Humour in *La Celestina*». *Romance Philology* 32: 274-291.
- (1984). «La parodia del amor cortés en *La Celestina*.» *Edad de Oro* 3: 275-279.
- UTRERAS MACÍAS, Rafael (2000). «Representación cinematográfica de mitos literarios. Carmen y Celestina, don Quijote y don Juan según el cine español». *Versants* 37: 197-230.
- VARELA, José Luis (1965). «Revisión de la novela sentimental». *Revista de Filología Española* 68: 351-382.
- VÁZQUEZ MEDEL, Miguel Ángel (2001). «*La Celestina* de la literatura al cine». En *Celestina. Recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio Torres Nebrera. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- WALDE MOHENO, Lillian von der (1997). «El amor cortés». *Cemanáhuac* III: 35: 1-4. 10 de abril de 2012. <<http://mx.geocities.com/lvonderwalde/AMORCORTES.html>>.
- WHINNOM, Keith (1971). «Introducción» a la *Cárcel de amor*. En *Obras completas de Diego de San Pedro*. Vol. II. Madrid: Castalia.

