

012635790

82  
Cel

*Gregorio Torres Nebrera (ed.)*

# CELESTINA: RECEPCIÓN Y HERENCIA DE UN MITO LITERARIO

12530 7557



UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

Cáceres  
2001

## Capítulo quinto

### LA CELESTINA, DE LA LITERATURA AL CINE

Manuel Ángel Vázquez Medel  
*Universidad de Sevilla*

*La Celestina* ha confirmado, con ocasión del quinto centenario de sus primeras ediciones, su extraordinaria vigencia y actualidad. Hoy no hace falta justificar la afirmación de que –tras *El Quijote*– es la obra más universal y representativa de la creación verbal estética en lengua española. En ella nos reconocemos plenamente: hemos abandonado la frontera del medievo y nos encontramos ya con un modo de entender lo humano que, *mutatis mutandis*, nos resulta ya próximo. Sobre todo porque, bajo la invocación de Heráclito, se nos introduce en una cosmovisión dinámica y cambiante; en un mundo donde todo es lucha y confrontación, desde el deseo amoroso hasta las relaciones familiares, de amistad o servidumbre. Un mundo en el que *eros* desemboca, casi fatalmente, en *thanatos*. Y, sobre todo, en un espacio de comunicación en el que la palabra es el campo mismo de la seducción, del engaño, del conflicto. En pocas obras de la Literatura Universal el material verbal adquiere tanta consistencia y tanto espesor, tanto en su inmediatez como en su retorización.

Cada obra –con todo– es hija de su tiempo. También lo es *La Celestina*, y tal vez en mayor medida que otras, para lo bueno y para lo malo. Francisco Rico (en F. De Rojas, 2000: XV) inició su ensayo “La realidad y el estilo (El Humanismo de “La Celestina”)” con estas acertadas palabras: “Dos datos esenciales determinan acaso la vigencia y la caducidad, o, mejor, la grandeza permanente y el punto flaco accidental, de la *Comedia* y de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Por un lado, el “antiguo autor” y Fernando de Rojas pusieron en pie un orbe de ficción no sólo de fascinante humanidad y espesor, sino además con visos de integrarse en el ámbito de la experiencia cotidiana con una continuidad poco menos que impecable. A oídos del lector de nuestros días, por otro lado, la lengua de los personajes que pueblan ese universo de papel no se corresponde uniformemente con la lengua de sus posibles contrapartidas en la vida real. El segundo dato se

acusa hoy a la luz del primero y, a su vez, tiende a restarle vigor". Rico conoce bien las dificultades de hacer comprensibles y frescos para el lector –o el espectador– de hoy los diálogos (o monólogos) de la obra, soporte y sustento esencial de su escritura, ya que él ha colaborado –muy acertadamente– a la elaboración de los diálogos complementarios en la última adaptación cinematográfica –por el momento– realizada por Gerardo Vera, del mismo modo que participaron en empresas audiovisuales anteriores Manuel Criado Del Val o Alonso Zamora Vicente. Ciertamente que no basta con un guión adecuado para que el resultado final de un discurso fílmico sea aceptable. Otros son los ingredientes de un discurso complejo de autoría plural. Y –hasta ahora– no podemos decir que *La Celestina* haya tenido "fortuna cinematográfica". Si su innegable referencia al mundo de la vida nos permite proyectarnos siglos atrás y conectar con acciones, pensamientos y sentimientos a la vez pretéritos y actuales, los recursos expresivos, que en el texto literario lo son todo, serán también la rémora más importante de las adaptaciones cinematográficas. El hecho de que los primeros intentos de adaptación sean ya tardíos en el desarrollo del cine, es ya síntoma inequívoco de sus dificultades, como también es síntoma revelador del problema que supone su adaptación para la pantalla lo limitado –en cantidad y calidad– de los empeños cinematográficos hasta el momento (nosotros nos centraremos en las películas de César Fernández Ardavín y de Gerardo Vera).

En cualquier caso, comparar es nuestro modo de aprehender y apreciar los valores de las cosas. El comparatismo literario y cultural es un campo privilegiado para hacernos conscientes de aspectos y dimensiones que, desde una sola perspectiva disciplinar, podrían pasar inadvertidos. Apreciar el funcionamiento de un discurso al ser trasvasado a un código distinto, preguntarnos por los aspectos que se han conservado, pero también por aquellos que han desaparecido, o han sido añadidos; por los otros que han sido sustituidos o –incluso– por las posibles alteraciones en la sintaxis del relato, es un modo muy sutil de captar más profundamente la naturaleza y el alcance de nuestra creación literaria. Aunque parezca una paradoja, una obra literaria se realiza en su perfección (esto es, en su acabamiento verbal y estético) en la medida en que resulta intraducible a otros sistemas; pero también es cierto que será prueba de la eficacia de su contenido la capacidad de sobrevivir a través de otros cauces expresivos distintos a los verbales.

*La Celestina* es una de las obras más dialógicas y polifónicas de la literatura española. Nuestra consideración de estas dimensiones va más allá de ciertas modas *bajtinianas*. En *La Celestina* se expresa con viveza, y con un espesor simbólico irreductible a interpretaciones cerradas o lineales, todo el conflicto de un tiempo cambiante. Toda una dinámica de confrontaciones sociales y vitales que se nos presentan sin fastidiosos imperativos "ideológi-

cos” y construidas desde diversas perspectivas. Lo que nos sigue impresionando del “antiguo autor” y de Fernando de Rojas es su disponibilidad para poner en palabras algo que nos da la impresión de que les excede, de que les trasciende... que no controlan del todo, que pasa a través de ellos e incluso de su tiempo y del lenguaje. Hay en esta obra –como *El Quijote*– algo que va más allá de estrategias discursivas y de retóricas de la representación. Más aún cuando –dejando a un lado las disquisiciones genéricas– hoy no nos queda duda de que, en el ejercicio de la lectura y de la audición, *La Celestina* fue una obra encarnada en palabras para ser representada en el *theatrum mentis* del oyente. Pero –claro está– las facultades imaginativas y perceptivo-visuales (o auditivas) son distintas y –por el momento– nuestra obra no ha superado con éxito el reto de transponer su propio contexto de emisión–audición (el horizonte interno de la producción discursiva), de trasladarse a un sistema de producción social de significación (el cine) que utiliza códigos distintos, e incluso de exceder sin degradación en su contenido el círculo de receptores para el que fue producida, hacia un público (la sociedad de masas) en el que la competencia de los *consumidores* (en este caso de imágenes y sonidos) es cada vez menor. Bueno será que nos preguntemos por las razones que subyacen a este conflicto, al tiempo que tracemos un esquema aproximativo de la vida de *La Celestina* en el ámbito audiovisual.

#### LITERATURA Y CINE (DE NUEVO)

Los estudios comparados de obras literarias y sus adaptaciones o recreaciones cinematográficas son cada vez más abundantes, sin que ello parezca arrojar una luz definitiva sobre las complejas relaciones entre dos distintos lenguajes, regulados por la existencia de componentes internos diferentes y por pragmáticas de la comunicación bastante alejadas, a pesar de tener elementos en común. Las nuevas teorías narratológicas postestructuralistas (con su capacidad hermenéutica para ir más allá de los esquematismos de los años sesenta y setenta), la teoría de polisistemas (especialmente adecuada para explicar el cine, pero también la creación literaria, en la que convergen claves provenientes de sistemas éticos y estéticos distintos), los desarrollos de la teoría de la transcodificación apuntados por Roman Jakobson, en el nuevo marco de la semiótica transdiscursiva y de la cultura, y las diversas puestas a punto del comparatismo literario y cultural no parecen ser suficientes para establecer bases sólidas admitidas por todos los investigadores, y se siguen produciendo debates estériles por no precisar las claves mismas de las discrepancias.

Sin que tengamos el propósito de establecer las que siguen como certezas superadoras del debate, ofrecemos algunas ideas sobre este conjunto de

relaciones para que, al menos, el lector sepa desde qué presupuestos partimos en nuestra reflexión sobre las relaciones entre *La Celestina* y sus no muy afortunadas adaptaciones cinematográficas:

1. Literatura y cine constituyen espacios tecnológicos y culturales de manifestaciones comunicativas, de emergencias discursivas (discursos verbales, en un caso, audiovisuales, en el otro) distintas. Unas y otras comparten, con todo, muchos elementos comunes, ya que la palabra es ámbito de creaciones imaginarias e imaginales, al tiempo que el espacio acústico del cine (también, aunque en menor medida, el visual) está -junto con otros sonidos paraverbales y musicales- fundamentalmente poblado de palabras, diegéticas o extradiegéticas, que orientan fuertemente la construcción del significado total de la interacción imagen-sonido.
2. Los discursos literarios y los cinematográficos existen con absoluta independencia. Sin embargo, casi desde los inicios del cine y, sobre todo, desde Griffith, las obras literarias han constituido una fuente privilegiada para realizar adaptaciones y recreaciones cinematográficas de desiguales resultados. Por otra parte, es innegable que la historia de la literatura del siglo XX no puede trazarse prescindiendo la influencia que el cine ha tenido sobre la creación verbal, proporcionando temas y procedimientos, del mismo modo que podríamos afirmar algo parecido en la influencia de la literatura sobre el cine, al menos hasta finales de siglo, cuando otras influencias parecen haberse hecho más dominantes.
3. Dada la relativa independencia de los lenguajes y el diverso funcionamiento y ritmos narrativos, la historia de adaptaciones literatura-cine presenta, en principio, cuatro grandes posibilidades, con toda una amplia casuística intermedia: a) grandes obras literarias cuyas adaptaciones dan lugar a grandes obras cinematográficas; b) grandes obras literarias que, sea por limitaciones internas, sea por la incapacidad de sus adaptadores, dan productos cinematográficos malos, a gran distancia estética de su punto de partida; c) obras literarias secundarias o menores que, por ingenio de los guionistas o realizadores (o por sus mayores posibilidades audiovisuales), sirven de excipiente de grandes obras cinematográficas; c) obras literarias sin verdadero valor y relieve que sirven de puntos de partida para películas que tampoco alcanzan un destacado valor cinematográfico.
4. De todo lo anterior se desprende que la calidad de una obra literaria no siempre garantiza la de una película que la ha utilizado como punto de partida, del mismo modo que tampoco la fidelidad o li-

bertad de adaptación garantizan nada. Como ha afirmado acertadamente P. Gimferrer (1999: 15) "Hasta época reciente, los intelectuales habían venido aceptando y aplaudiendo en cine unas formas de narración que habrían desdeñado por obsoletas y anacrónicas en el relato literario". Tal vez podríamos afirmar –también– lo contrario.

5. Lo único que resulta indudable es que el hecho de que se utilice como base para la elaboración de un guión cinematográfico una obra literaria conocida y reconocida por el público, genera importantes expectativas, al tiempo que provoca inevitables comparaciones.

Francisco Ayala (1996: 89) ha dejado dicho con gran acierto: "Cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o un drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematográfica con el criterio de la literaria. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista. La novela o la pieza teatral adaptada sirve de base a la película en la misma forma y con el mismo alcance que podría haberle servido un argumento inventado *ex profeso*, una leyenda popular, un acontecimiento extraído de la Historia o un suceso recogido de un relato periodístico". Creo, en efecto, que tal debe ser la consideración básica de nuestro enfoque: la creación literaria, perteneciente también al mundo de la vida y de las manifestaciones culturales, puede ser, como un acontecimiento real o una ficción creada *ad hoc* para ser plasmada en celuloide, un buen punto de partida pero que, a partir de ahí, el juicio fílmico debe basarse en las reglas propias del lenguaje cinematográfico.

Por otra parte nos encontramos con un serio problema cuando se trata de hacer circular, a través de los cauces cinematográficos o televisivos, materiales provenientes del mundo intelectual o literario: quienes conocen bien las claves de un ámbito suelen ignorar las del otro, y viceversa. La historia del cine nos indica, además, que una colaboración externa no es suficiente. La única solución razonable la apuntaba un observador tan cualificado como Francisco Ayala (1990: 446) hace ya varias décadas, en su reflexión sobre "El intelectual y los medios audiovisuales", cuya redacción original es de 1979: "El verdadero creador ha de dominar la técnica conducente a expresar su concepción; y así como el escritor que no dominase los recursos literarios sería desde luego un mal escritor, frente a los medios audiovisuales el intelectual que pretendiera ofrecer directivas abstractas para ser ejecutadas por los buenos oficios de un técnico sería una irrisoria nulidad comparable al pretendido poeta o novelista que dice tener en la mente un poema o novela, pero no sabe cómo desarrollarlos en palabras (...) El *quid* está, no en los mecanismos, sino en saber explotar sus posibilidades para dar expresión cabal a concepciones originales y significativas". Quizá, en efecto,

este sea el problema de las adaptaciones de *La Celestina*: especialistas con dominio del aparato interpretativo, pero sin solvencia en las peculiares técnicas del cine y cineastas con dominio técnico pero sin la suficiente capacidad interpretativa.

Aun siendo así, parece razonable esperar que una buena obra literaria pueda inspirar con fecundidad una buena realización cinematográfica. Aunque tal vez deban introducirse algunos matices, estamos esencialmente de acuerdo con Rafael Utrera (2000: 197) cuando afirma: "Los grandes mitos literarios españoles no parecen tener equivalente cinematográfico. Un vistazo general a las filmografías donde estén presentes Carmen y Celestina, Don Quijote y Don Juan, dejaría en entredicho. la mayor parte de las veces, el arte cinematográfico. Un siglo de Historia fílmica, una pluralidad de cinematografías, ¿qué poso deja a la hora de plasmar en la pantalla el vivir y el sentir de semejantes personajes? Con las excepciones de rigor, la plástica del 'lienzo de plata' se muestra incompetente para traducir la palabra y hasta para moldear la imagen".

Y -quede claro- no se trata de que la película responda o no con mayor o menor fidelidad a su punto de partida o excipiente literario. Se trata, simplemente, de que no funciona como producto fílmico de calidad. Bien es cierto que el hecho de que una obra funcione magníficamente en el marco de la comunicación verbal estética no garantiza, por sí misma, que tenga un buen ritmo y funcionamiento en el marco de la comunicación fílmica, regida por otras reglas y expectativas. Igual sucede con algunas películas, cuyas verbalizaciones anteriores o posteriores poco o nada dicen acerca del producto fílmico.

En nuestro caso, la situación de *La Celestina* es especialmente paradójica ya que, como recuerda Rafael Utrera en su nota sobre "Adaptaciones cinematográficas" del *Diccionario del Cine Español* (J. L. Borau (ed.), 1998: 29), "El cine, desde sus primeros momentos, se relacionó estrechamente con la literatura y extrajo de ella argumentos, temas y recursos. La cinematografía española no fue una excepción; la literatura nacional ofrecía tan abundante como consagrado muestrario en cada uno de los géneros, y en ellos el cine entró a saco para, generalmente, frivolar elementos y banalizar contenidos originales. La novela de éxito, el drama aplaudido en el teatro, la poesía popular convertida en copla famosa no tardaron en contar con la correspondiente adaptación cinematográfica". El problema que se plantea en torno a *La Celestina* es que esto no fue así y pasaron casi siete décadas desde el origen del cinematógrafo para que se produjeran los primeros intentos de adaptación. En primer lugar, pues, debemos preguntarnos si existen razones internas en el texto literario (que tantos debates ha planteado

sobre autoría, género, fuentes, etc.) para explicar esta tardanza y el –a nuestro juicio– fracaso de todos los intentos cinematográficos.

### LA CELESTINA: PALABRA E IMAGEN

La creación literaria, por estar urdida con palabras, puede participar de las muchas posibilidades de representación que el lenguaje verbal posibilita: desde la capacidad descriptiva de rostros, objetos o paisajes, hasta los matices especulativos o las sutiles expresiones del sentimiento, muchas de las cuales tienen difícil traducción visual. El complejo mundo de los sentimientos humanos, de los temores y los deseos, parece aceptar mejor su encarnación en palabras –por mucho que pierdan por la dimensión social del lenguaje– que en imágenes. Las representaciones mentales que el signo verbal suscita en nosotros –lo sabemos mejor desde los recientes desarrollos de la neurobiología y las ciencias de la cognición– no tienen que ser ni exclusiva si siquiera fundamentalmente visuales. La palabra, que a veces es incapaz de expresar lo que comunica una imagen visual –de ahí que podamos afirmar en algunas ocasiones que “una imagen vale más que mil palabras”–, en muchas otras ocasiones va más acá y más allá de lo visible y de lo audible. La dimensión imaginaria (y también la plasticidad) del lenguaje verbal es, simplemente, intraducible a otros sistemas comunicativos –por ello es justo también afirmar que en ocasiones “una palabra vale más que mil imágenes”. Es justo que nos preguntemos sobre los ingredientes visuales de *La Celestina*, uno de los componentes esenciales para sus adaptaciones cinematográficas o televisivas.

*La Celestina* es obra tan parca en valores plásticos explícitos como rica en otra plasticidad más sutil y a la vez intensa: la sugerida, evocada o incluso supuesta en los oyentes a quienes iba dirigida, a través de la fuerza de la palabra. En efecto, como afirma Carlos Mota (en F. De Rojas, 2000: CXXVI), “del diálogo y de los monólogos de los personajes emana absolutamente todo en la obra: el tiempo (el presente vivido, el futuro temido o esperado, pero sobre todo el pasado, frecuentemente evocado), el espacio, los objetos que lo llenan, el lugar donde se desarrolla la acción... hasta los ademanes, el aspecto físico y la vestimenta de los personajes, en la medida en que se nos dan a conocer”.

Es evidente que una obra tal es, a la vez, disponibilidad pura para su adaptación cinematográfica, pero también un reto nada fácil, ya que la encarnación plástica de lo que apenas se deja entrever corre el riesgo de arruinar lo más vivo e intenso de *La Celestina*: esa complicidad interpretativa exigida al lector o al oyente de la obra, sin la cual apenas funciona. Todo lo que, en el texto literario, es espesor, tridimensionalidad, profundidad casi in-



sondable, puede ser arruinado en la imagen explícita y trivial. Y por otra parte, si el soporte del texto escrito en el tránsito del siglo XV al XVI es la palabra, por muy importante que ésta sea en el cine, debe venir acompañada por otros efectos de la imagen y el sonido. Y a la vista de los resultados de los escasos y precarios intentos de adaptación, está claro que no basta contar con la reconstrucción historicista de enclaves, vestimentas, objetos, etc. Al mutilar los diálogos –como resulta inevitable para respetar los tiempos convencionales de la representación cinematográfica– se mutilan igualmente otros valores plásticos sugeridos y otros importantes matices de la obra. Ello explica la preocupación que en las dos principales adaptaciones cinematográficas, la de César Ardavín y la de Gerardo Vera, así como en la versión televisiva se haya contado –como quedó dicho– con eminentes especialistas para resolver estos problemas: en el primer caso, con Manuel Criado de Val, en el segundo con Francisco Rico, y en *La Celestina* de Televisión Española con la labor introductora y explicativa de Alonso Zamora Vicente.

Pero por otra parte –no hemos de olvidarlo– en el proceso comunicativo no podemos obviar que si la obra de Rojas se dirigía a un público suficientemente ilustrado del tránsito del siglo XV al XVI, las adaptaciones cinematográficas –todas ellas, por cierto, del último tercio del siglo XX– se dirigen a un amplio público con otros tipos de competencias –e incompetencias– interpretativas.

Calisto y Melibea, Pármeno y Sempronio, Elicia y Areúsa, Alisa y Pleberio... *Celestina*... son contruidos a través de palabras dialógicas (expresión de su decir) o –aquí las menos– palabras diegéticas (expresión de su hacer), pero sobre todo, su entramado se hace sobre la urdimbre de presuposiciones en el oyente de la obra. Casi toda la rica significación de la *Celestina* deriva más de las presuposiciones, de las *implicaciones* pragmáticas, que de la misma sintaxis o semántica del relato. Por ello la obra adquiere todo su espesor cuando suplimos nuestra incompetencia interpretativa con todo un aparato que reconstruye en nuestras mentes todo aquello que estaba en el transfondo de los receptores –implícitos, pero también empíricos– de *La Celestina*. Es evidente que nuestra obra requiere ya –dada la divergencia del horizonte de emisión y de recepción– la reconstrucción de todo el trasfondo de expectativas sobre el cual funciona con toda su riqueza. Yo mismo recuerdo ahora hasta qué punto la obra adquiriría para mí toda su tridimensionalidad, toda su riqueza, cuando volví a leerla tras haber suplido mi incompetencia interpretativa con el rico cúmulo de datos y claves que me proporcionó –siendo aún estudiante de filología– la lectura de *La originalidad artística de "La Celestina"*, de María Rosa Lida de Malkiel (1962).

Pero el problema que plantea el cine es otro: el discurso cinematográfico debe ser, a la vez, código y mensaje (condición que, por otra parte, decía S. R. Levin que eran las propias de las estructuras lingüísticas en la poesía). Debemos interpretar desde él, y sin mayores claves –sabemos que el intelectualismo y los discursos interpuestos funcionan peor en el cine que en la literatura– lo que se nos comunica.

Hay discursos literarios que requieren un mínimo esfuerzo de adaptación para que funcionen bien en el universo audiovisual propio del cine. Y hay otros que requieren una sistemática y concienzuda interpretación, aunque el resultado sea –siempre– discutible, ya que habrá otras interpretaciones posibles.

Tal vez lo que haya traicionado las adaptaciones cinematográficas de *La Celestina* sea el retraimiento interpretativo de sus realizadores. El miedo a traicionar una obra cuya eficacia en el ámbito literario es innegable –al menos entre quienes aún tienen competencia cultural para coparticipar en su significación– ha sido más un lastre que un acicate en el cine. En un caso por problemas de ritmo interno y de sintaxis cinematográfica; en otro por incapacidad interpretativa de los actores; en ambos, por no haber captado de qué modo debía ponerse en juego el doble plano de la contemplación de una acción de hace cinco siglos, desde la sensibilidad actual, *La Celestina* en el cine es, por el momento, un intento malogrado.

## LA CELESTINA, EL CINE Y LA TELEVISIÓN

El balance de la historia de *La Celestina* en el mundo de las imágenes es más que pobre: apenas dos películas españolas, una mexicana, una peculiar versión italiana y una adaptación televisiva, ninguna de las cuales ha alcanzado, por cierto, un nivel siquiera notable como producción audiovisual. Este insólito hecho, en el caso de una industria que no ha dudado en explotar la celebridad literaria de todo tipo de obras para –con acierto o sin él– plasmarlas en la gran o en la pequeña pantalla, ha llevado a preguntarse a Rafael Utrera (2000: 201), ante el retraso del interés por una de las obras más vivas y actuales de la literatura universal: “¿Cómo es posible que en setenta años la cinematografía española no se interesara por la adaptación de la obra de Fernando de Rojas? No es justificación suficiente alegar la extensión del texto, ni su carácter dramático, ni mucho menos argumentar sus valores novelescos. El primitivo cine mudo no paró en mientes para ‘trasvasar’ todo tipo de géneros e incluso triunfar popularmente, valga la paradoja, con las múltiples variantes de zarzuelas donde la voz y la canción no tenían existencia”.

No hay, pues, ninguna justificación: ni la dificultad de la obra, ni siquiera su carácter escabroso, para que hubiera conocido un más temprano interés en el cine.

1964 es la fecha de la primera adaptación cinematográfica de *La Celestina*: una producción italiana dirigida por Carlo Lizzani, donde la gran estrella del cine fascista Assia Noris encarnaba a Celestina. Se trata de una producción *aggiornada* de la obra de Rojas, de 105 minutos, en la que también intervenían Franco Nero, Julián Mateos, Marilú Tolo, Beba Loncar, Massimo Serato, Venantino Venantini y Rafaela Carrá. Piero Umiliani fue el responsable de la música. Se trata de una Celestina en blanco y negro, situada en el mundo actual, que ve amenazada la prosperidad de su negocio por las indiscreciones de un cliente y que, finalmente se traslada a París. Lo cierto es que no merece siquiera un mínimo comentario.

La primera de todas las adaptaciones españolas de *La Celestina* pertenece ya al contexto de la pre-transición democrática; del incipiente giro cultural que ofrecerá en el cine español el típico fenómeno del "destape" al que no escapó la rígida y discutible versión de César Ardavín. "A comienzos de los 70 se observan algunos intentos de renovación de las fuentes teatrales con una más cuidada selección de obras y autores. El primer paso lo de César Ardavín al abordar la compleja trama de *La Celestina* (1969) en un estilo hierático y reverencial hacia el texto clásico que no excluía mostrar a Melibea desnuda, por lo que el film obtuvo un éxito inesperado" (J. M. Moncho Aguirre, 1999: 247).

La ficha de esta primera versión española es la siguiente:

Título: *La Celestina*.

Fecha: 1969

Nacionalidad: España / República Democrática de Alemania

Producida por: B.T.S. - Manfred Durnick / Aro Films/ Hesperia Films

Duración: 123 minutos.

Director / Guionista: César Ardavín

Fotografía: Raúl Pérez Cubero

Compositor: Ángel Arteaga

Montaje: Petra de Nieva

Actores: Julián Mateos (Calisto) - Amelia de la Torre (Celestina) - Hugo Blanco (Centurio) - Antonio Medina - Eva Lissa - Gonzalo Cañas - Heidoletta Diehl - Uschi Mellin - Konrad Wagner.

César Fernández-Ardavín había ya adaptado diez años antes *El Lazareto de Tormes* (1959), la película más conseguida de su filmografía, por la que había obtenido el Oso de Oro del Festival de Berlín. Laura Antón (2000: 246) nos informa de sus intentos posteriores por llevar a la pantalla el *Li-*

bro de Buen Amor, la Vida del Buscón llamado don Pablos y la Segunda parte del Lazarillo de Tormes de Juan de Luna, sin haberlo conseguido. Igualmente ofrece una interesante y detallada información sobre el contexto legal y político de la producción de *La Celestina*, así como de sus costes económicos, avatares distribuidores y de calificación. Más nos interesan los datos procedentes del archivo personal del autor y, especialmente, las dos versiones del guión cinematográfico y las *Anotaciones sobre la puesta en escena de "La Celestina"*. Fernández-Ardavín, que pretendía seguir una pauta fiel y realista en la adaptación del texto, en las localizaciones, etc., tuvo que replantearse muchas claves cinematográficas por razones económicas: "reparó -nos dice L. Antón (2000: 249)- en que, puesto que lo que caracterizaba al texto de Rojas era su visión anticipada del Renacimiento -el tránsito de la sensibilidad medieval a la subjetividad renacentista-, podría idear un tratamiento que transmitiera ese ambiente artístico en detrimento de la realidad. La acción de la historia quedaría recluida en interiores para recoger su deuda teatral, y serviría para controlar el coste de producción. Se señalaría esta carga teatral del relato filmico con su división en diecisiete actos, que no se corresponden con la estructura dramática del original, dividida en veintiuno". Y, en efecto, esta fragmentación del ritmo filmico ha sido muy criticada, ya que ni mantiene la fidelidad a la ya controvertida división en actos de la *Tragicomedia*, ni enriquece -muy al contrario, estorba con las rudimentarias cartelas superpuestas- la estructura cinematográfica.

Fernández-Ardavín, basándose en la plástica pictórica de Pedro Berruguete, de Fra Angélico y de Botticelli, construye una dinámica de representación visual basada en ciertas localizaciones en Toledo y unos ingeniosos módulos que iba combinando a modo de "mecano" para crear los interiores de la casa de los padres de Melibea, su estancia, la casa de Celestina, la de Calisto o la de Areúsa. El rodaje, pues, se hizo básicamente en los estudios, con una salida mínima a los exteriores toledanos (el Mesón de El Cardenal, el puente de Alcántara y el castillo de Almonacid). "El suelo de damero -nos informa L. Antón (2000: 261)- es común a todos los decorados, y se dejaban los techos descubiertos y levitando, aproximándose a una constante decorativa del pintor Berruguete, y que a un mismo tiempo concedía al equipo una mayor flexibilidad en el cambio de los escenarios". El rodaje, iniciado a comienzos de 1969 (el permiso de rodaje tiene fecha de 20 de enero), duró seis semanas, y hubo de afrontar con cierta precariedad problemas técnicos que finalmente no están mal resueltos, como el encuentro de Calisto con Melibea en la Iglesia (sobre un montaje de la Catedral de Toledo con un forjillo fotográfico de imágenes del Monasterio de Santa Creus en Tarragona, que ambienta las tomas en estudio de los protagonistas).

Ardavín, que además del guión, la producción ejecutiva y la dirección asumió las funciones de decorador y figurinista, estuvo trabajando en condiciones de extremo agotamiento e incluso de limitación física, por un herpes que casi impedía su visión. Y lo que no puede negarse es que elaboró intensamente –y en dos fases– un guión en el que “se centró en la historia de amor de Calisto y Melibea, para dejar en segundo término la crítica de costumbres realizada por Rojas, que se sirve de sus personajes ficticios para verter una crítica hacia un grupo social que en aquella época tenía mucha importancia, los criados” (L. Antón, 2000: 252)<sup>1</sup>. Y no sólo aprovechó la dimensión amorosa de la obra, sino que subrayó, en términos audaces para la época, como confirman los documentos de censura, los aspectos eróticos. De hecho Elisa Ramírez protagonizó el primer destape del cine franquista en el plano general corto y *desenfocado* en el que el espectador descubre, tras las gasas del dosel, el pecho de la actriz. Sin duda esta fue una de las razones del éxito del film que, a finales de 1999, ocupaba el lugar decimonoveno entre las películas españolas con más espectadores desde su estreno.

Con el asesoramiento de Criado de Val, Ardavín condensó los diálogos y comprimó la acción para mantenerse en los límites aceptables del relato cinematográfico y favorecer la inteligibilidad de la obra por parte del público no iniciado. Entre las modificaciones más notables se encuentran la muerte de Calisto, a cuya caída del muro añade dramatismo haciendo que su cuerpo quede *prendido y atravesado* por un hachero; el diálogo de Melibea previo a su suicidio, que se planteará con Alisa, su madre, en lugar de con Pleberio (modificación que incorporará Gerardo Vera en la más reciente adaptación) y deja por tanto fuera el *planto* de Pleberio; el suicidio de Melibea está planteado como una metáfora visual, ya que son sus gasas las que vemos descender lentamente en el aire... El añadido final del entierro de Calisto y Melibea en el que las manos de ambos se rozan en el momento del cruce de las comitivas es bastante desafortunado.

Sabemos, además, que la intención inicial de contextualizar el desarrollo de la acción (tanto en su inicio como en su conclusión) con el relato de un comediante que representa con su teatro de guiñol la historia de los dos amantes para subrayar el sentido ejemplar y religioso de la obra, se acabó perdiendo en el guión definitivo.

La Comisión de Censura reparó sobre todo en algunas cuestiones de lenguaje que debieron ser retocadas por el guionista.

La película se estrenó el 6 de abril de 1969 y tuvo –en general– buena acogida de público y crítica, que subrayó la valentía de Ardavín en la adap-

<sup>1</sup> Una copia mecanografiada de este guión puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura T/41723.

tación del clásico y el estudio minucioso de los detalles, como hacía Antonio de Obregón en ABC: "Todo ha sido objeto de estudio: mobiliario, arquitectura, costumbres. De infinitos cuadros de la pintura italiana y española, de Berruguete especialmente, ha extraído techos, puertas, detalles, logrando "mover" esa casa acomodada del siglo XVI". Igualmente se subrayó la buena interpretación de Amelia de la Torre en su papel de Celestina. Otros críticos, como Julián Marías, en su reseña de *La Gaceta ilustrada*, señalan las diferencias con el original en que se inspira, aunque el balance es pese a todo positivo.

No faltaron críticas más duras como la de Luis M.<sup>a</sup> Iglesia Ortega, quien señala en *Alerta*: "La pintura, más la literatura, más el teatro no da el cine. Ardavín que es un fabuloso planificador de películas, un experto adaptador de obras, un magnífico escenógrafo y figurinista, un buen director de actores, luego no hace surgir el cine entre sus manos" (cit. en L. Antón, 2000: 270). Quizás esta opinión sea de las más acertadas: hace justicia al empeño y al buen hacer de Fernández-Ardavín, pero concluye -como en efecto así es- que el resultado no fue especialmente memorable.

Antes de la segunda versión cinematográfica española, debida a Gerardo Vera, se produce algún otro intento internacional. La versión mexicana realizada siete años más tarde -que no hemos podido conseguir para analizar- es la siguiente:

Título: *Celestina*.

Fecha: 1976

Nacionalidad: México

Producida por: Películas Mexicanas / Televisa

Duración: 88 minutos.

Director / Guionista: Miguel Sabido

Editor: Federico Landeros

Actores: Isela Vega (Melibea) - Ofelia Guilmain (Celestina) - Luigi Montefiore (Calisto) - José Gálvez - Marcela López Rey - Ana De Sade - Rosa Furman.

Hace cinco años se pudo ver en los cines españoles la versión de Gerardo Vera, en la que -excepción hecha de la interpretación de los dos protagonistas principales- el intento alcanza cierto nivel de calidad. Estos son sus datos:

Título: *La Celestina*.

Fecha: 1996

Nacionalidad: España

Duración: 96 minutos.

Director / Guionista: Gerardo Vera

Co-Guionista: Rafael Azcona

Diálogos complementarios: Francisco Rico

Productor: Andrés Vicente Gómez

Fotografía: J. Luis López Linares

Compositor: Miguel Rejas

Editor: Pedro del Rey

Vestuario: Sonia Grande

Actores: Juan Diego Botto (Calisto) – Penélope Cruz (Melibea) – Jordi Mollá (Pármeno) – Nacho Novo (Sempronio) – Terele Pávez (Celestina) – Candela Peña (Elicia) – Maribel Verdú (Areúsa) – Natalie Seseña (Lucrecia).

Esta nueva adaptación de *La Celestina* pertenece ya a un contexto socio-cultural y político distinto: plenamente consumada la democracia en España, nos encontramos ante una propuesta que puede llevar a sus límites todo el potencial subversivo de la obra, tanto entonces como ahora. Por otra parte, si no existe limitación alguna de censura, en este caso, tampoco la hay de presupuesto. Al menos se trata de una disponibilidad de la que hubiera podido derivarse una película de primera calidad, en el marco de nuestra industria cinematográfica.

*La Celestina* de Gerardo Vera acierta en el planteamiento general del libreto, pero la realización falla, sobre todo por la interpretación de los actores principales. En el guión se logra plasmar, a la vez con fidelidad al texto original y al lenguaje cinematográfico, toda la peripecia de Calisto y Melibea, las tercerías de Celestina, pero también el conflicto con los criados. Tal vez sea menos verosímil la relación de Celestina con sus padres. Sin embargo, los elementos visuales (mobiliarios, vestidos, etc.) no tienen ningún espesor significativo, ninguna densidad simbólica. Parece que otra vez la tridimensionalidad de la obra se reduce a una historia superficial en la que el sexo adopta el papel dominante.

En el resumen de la conocida *Guía del Vídeo-Cine*, Carlos Aguilar (1997: 258) afirma, refiriéndose al trabajo de Vera entre las adaptaciones españolas lo siguiente: “Segunda adaptación del mítico original de Fernando de Rojas y tan desdichada como la anterior. La pobreza narrativa del director, la mala interpretación de la pareja protagonista y el equivocado propósito de subrayar hasta lo grotesco la dimensión sexual de la trama determinan que la película casi parezca su propia parodia, pese al cuidado escenográfico y la convincente interpretación de Terele Pávez”. Algo más positiva es la opinión de A. M. Torres (1999: 177), para quien esta cinta es “una de las grandes adaptaciones cinematográficas de la literatura española”, argumentando que “entre la tosca versión rodada por el español César Ardavín en 1969, cuyo único aliciente era dejar entrever unos tenués desnudos de Elisa Ramírez, en el papel de Melibea, en una época en que estaban prohibidos, y la realizada por

el italiano Carlo Lizzani en 1964, donde la gran estrella del cine fascista Asia Noris encarnaba a Celestina, destaca la recién estrenada de Gerardo Vera. Excelente decorador y diseñador de vestuario, Gerardo Vera es un hombre de teatro cada vez más interesado por el mundo del cine. Después del traspié de *Una mujer bajo la lluvia* (1992), su primera película, fallida versión de la comedia de Edgar Neville *La vida en un hilo* (1945), demuestra ser también un buen e interesante director de cine con esta personal versión de *La Celestina*. Y aunque indica que “falla una demasiado ramplona selección musical también firmada por Gerardo Vera”, califica esta *Celestina* como “una atractiva versión del clásico de Fernando de Rojas apoyada en tres puntos fundamentales: Unas cuidadísimas ambientación, decoración y vestuario, realizado por el propio Vera, el trabajo de un amplio grupo de jóvenes actores de primera categoría y la sensualidad que genera y rodea los amores de Calisto y Melibea”.

Pero es cierto que –como en el caso anterior– no bastan los buenos propósitos o, en este último caso, contar con recursos importantes para hacer una película con buena ambientación –de nuevo en Toledo– y buenos ingredientes de reconstrucción historicista. Siendo la palabra lo fundamental, no se sobrelleva la incapacidad y artificiosidad de Juan Diego Botto y –más aún– de Penélope Cruz, que arruinan los buenos intentos de los demás actores, especialmente de Terele Pávez. De no haber sido por ello –y sin duda por las excesivas concesiones al sexo en una obra en la que sin duda es importante, pero siempre más sugerido que explícito– la obra hubiera alcanzado un buen ritmo, e incluso las discutibles interpretaciones de los guionistas –el encuentro de Calisto y Melibea en la Iglesia, por ejemplo– se hubieran podido dar por buenas.

Y –esto es indudable– una película para la que no se hace una composición musical específica, pero para la que tampoco se aprovechan los ya importantes registros actuales de la música de la época, no puede sostenerse en su banda sonora con una ambientación musical en la que se reiteran la “Fantasía para un gentilhombre”, de Rodrigo, y el “Concertino en la menor”, de Bacarisse.

Por encima de sus valores artísticos o cinematográficos, *La Celestina* (1996), dirigida por Gerardo Vera, con guión de Rafael Azcona y producción de Andrés Vicente Gómez, parece planteada como una operación empresarial donde la intencionada juventud de los intérpretes, la admiración de los espectadores por el elenco artístico (los mejores actores y los más populares) pueda identificarla con ciertos motivos de la obra original y aproximarla a sus preocupaciones; en opinión del director, el carácter subversivo de la obra es un aliciente, entre otros, que interesa al público de hoy” (R. Utrera, 2000: 213).



## UNA REFLEXIÓN FINAL

Lo más extraño de este balance negativo es que pocas obras parecen tan adecuadas para ser llevadas al cine como *La Celestina*, si se sabe entrar en su juego de alusiones y elusiones, y se conserva su carácter sugerente por encima de un grosero realismo o pseudorealismo explícito, y ello sin tener tampoco ningún miedo a las manifestaciones del cuerpo, del sexo y sobre todo del erotismo subyacente. Como dice Rafael Utrera (2000: 202-203) "La versión cinematográfica, antes en el mudo y luego en el sonoro, podría haber optado por el 'respeto' al texto original, con los eximentes de brevedad y selección de la prosa más erudita, retórica y ornamental, o por una 'subversión' donde los mecanismos del lenguaje fílmico impusieran su ley a la que se doblgara la estructura del auténtico guión cinematográfico contenido en el texto de Rojas". Y es cierto que Rojas, en sus alusiones para que creemos la representación en el *theatrum mentis*, utiliza técnicas y recursos que las técnicas cinematográficas podrían desarrollar con éxito, a su propio ritmo y con otras claves diferentes. El reto es, también, presentar al espectador de hoy toda la riqueza de matices de la *Tragicomedia*, que como es bien sabido, no se limita -aunque tenga por eje- a las relaciones de Calisto y Melibea mediadas por Celestina, sino al riquísimo mundo de los criados y al trasfondo que introducen dimensiones como la magia y la hechicería.

La buena adaptación cinematográfica de *La Celestina* sigue siendo aún una tarea pendiente y, sin duda, fascinante. Los nuevos responsables de ella tendrán ya algunos referentes para saber por dónde tiene que ir la acción cinematográfica, así como el espejo de los errores que a toda costa deben evitar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antón Sánchez, Laura, *César Fernández Ardavín: Cine y autoría*. Madrid, Egeda, 2000.
- Ayala, Francisco, *El escritor en su siglo*. Madrid, Alianza, 1989.
- Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Benavent, Francisco María, *Cine Español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao, Mensajero.
- Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del Cine Español. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. Madrid, Alianza, 1998.
- Gimferrer, Pere, *Cine y Literatura*. Ed. revisada y ampliada. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Jaime, Antoine, *Literatura y Cine en España (1975-1995)*. Madrid, Cátedra, 2000.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1962), *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 2ª ed. 1970.

- Moncho Aguirre, Juan de Mata, "Las adaptaciones teatrales en el cine español", en Peña-Ardid, Carmen (coord.) (1999), *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Teruel/Zaragoza. Inst. Est. Turolenses/ CAI, 1999, pp. 225-252.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., "La tragicomedia en los escenarios", en *La aventura de la Historia*, 12, 1999:72-75.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Peña-Ardid, Carmen (coord.), *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Teruel/Zaragoza. Inst. Est. Turolenses/ CAI, 1999.
- Rojas, Fernando de (y "Antiguo Autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y estudio de F. J. Lobera - G. Serés, P. Díaz-Mas - C. Mota - I. Ruiz Arzálluz - F. Rico. Barcelona, Crítica, 2000.
- Snow, Joseph T., *Celestina by Fernando de Rojas; an annotated bibliography of world interest, 1930-1985*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. Esta importantísima bibliografía, que incluye puestas en escena y adaptaciones cinematográficas y televisivas se continúa en "Celestina de Fernando de Rojas: documento bibliográfico", en *Celestinesca*, IX [2] (1985) y entregas sucesivas.
- Torres, Augusto M. (1997), "Sensual versión de un clásico", en *El País*, 11.11.1997.
- Torres, Augusto M., *Diccionario Espasa Cine Español*. Madrid, Espasa, 1999.
- Utrera, Rafael, "Representación cinematográfica de mitos literarios. Carmen y Celestina, Don Quijote y Don Juan según el cine español", en *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 2000, 37: 197-230.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel, "La imagen cinematográfica, más allá de la mirada", en AA.VV.: *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998, pp. 381-388.