

## *La Celestina* de Lepage: vista vs oído

### El oído sufre

El autor de *La Celestina* se refería a la recepción de su obra en estos términos: «cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...» Pues bien, cuantos se acerquen a oír la versión que Lepage hace de la obra de Rojas, oirán, pero que lo oído sea lo escrito por Rojas no es tan seguro. Y empiezo exponiendo esta primera cuita porque me parece la cuestión más candente entre las que piden comentario. Entre hipótesis razonables y declaraciones hechas por Lepage podemos reconstruir que el director canadiense ha conocido *La Celestina* en traducción al francés y, a la hora de enfrentar este montaje, ha encargado traducción al español del texto francés que él leyó. Sería asumible este proceso si el texto conocido por Lepage consistiera en una adaptación libre, con legítimos añadidos practicados por el traductor-adaptador... Pero, y mi juicio está condicionado por conocer el texto únicamente desde su representación, sólo detecté dos breves fragmentos de paternidad ajena a Rojas: un monólogo de Lucrecia y otro adjudicado a un Calisto que monta caballo invisible, en monta, eso sí, muy excitante. Y por lo mismo que no experimento recelo alguno contra esas dos invenciones, manifiesto un resquemor no disimulado contra el resultado del proceso al que se ha sometido al texto. Lepage ha partido de una deficiencia, como es conocer una obra en otra lengua, y ha dado a su deficiencia la peor de las soluciones. Nos ha hecho partícipes de la misma. Quien conozca y ame el texto de Rojas, quien entienda que, aparte de las intenciones del autor y de los episodios dramáticos que construye, la lengua que hablan las criaturas celestinescas es uno de los logros máximos de toda nuestra historia literaria, sufrirá durante la larga representación un escamoteo prolongado: nos llegan de continuo palabras muy próximas a las escritas por Rojas pero casi nunca coincidentes con aquellas. Y, excepto en los dos casos de invención que recogí, ¿hay justificación para esta sustitución del texto magistral de Rojas por el texto con que un segundo traductor devuelve al español lo que un primer traductor llevó al francés? Salvo en los dos casos referidos, ¿no hubiera sido más lógico darnos en español el texto de Rojas con las leves moder-

nizaciones que hubieran sido precisas, sin hurtarnos el sabor arcaico de aquella maravilla literaria? Por no referirme, claro está, a momentos en que la discrepancia la provocan desvíos directamente rechazables. Porque no hace sino empobrecer el texto el que allí donde Calisto proclama que viendo los pechos de Melibea «se despereza» el hombre, debamos oír nosotros que ante tal visión el hombre «rejuvenece». Y no viene a cuento que, no celebrado aún el Concilio de Trento, se ponga en labios de algún personaje el término «católico». Ni es de recibo que en vez de mantener la comparación de la mirada furiosa de Melibea con los ojos rabiosos de toros alanceados, nos encontremos con que el objeto de la comparación son aquí los jabalíes acosados por los perros. Presumo que el traductor cambió de fieras para facilitar la comprensión en un contexto no español. Pero, ¿es tolerable que al espectador español le priven de bellezas del texto original o le endilguen arreglos destinados a públicos de otra lengua y otra cultura? Imaginemos que un director español lee *Hamlet* en español y que, ante la posibilidad de dirigirlo en el Reino Unido, opta por encargar traducción al inglés del texto que él conoció en español. ¿Hasta dónde llegarían los gritos, incluso, de los flemáticos ingleses? Sé que el asunto pasará inadvertido para muchos espectadores que conocen el cañamazo argumental de la obra sin estar familiarizados con el texto. Pero quede hecho este aviso como invitación a quienes solo hayan oído *La Celestina* a través de las palabras dichas por los personajes *lepagescos*: apresúrense a conocer lo que realmente escribió Rojas. Es infinitamente mejor.

### El ojo goza

Expuesta esta queja casi en exabrupto, me apresuro a proclamar que el ojo puede salir muy satisfecho del espectáculo que le brinda Lepage, especialista, como es, en propuestas en que lo espectacular, *sensu stricto*, parece objeto primordial de su arte teatral. El cuerpo de la muchacha cayendo a cámara lenta a los pies del padre, aparte de guiño a recursos cinematográficos con los que tan familiarizado está el espectador, es magnífica solución al reto que supone escenificar el suicidio de Melibea. Algunos de los actores transformados en Cristo crucificado y en otras figuras destacadas de la iconografía cristiana, componen un retablo tan inesperado como difícilmente superable en su fuerza teatral. La escenografía, en su conjunto, y pese a que la espectacularidad de su propuesta se me antoja un punto pesada cuando la repetición de lo ya visto va sustituyendo a la novedad y a la sorpresa, es con seguridad plato de gusto para el espectador. Sin afán de agotar la enumeración de los hallazgos, destaco ese arranque de la obra en que, adelantando con acierto el desenlace trágico, los personajes componen un friso funeral que enamora cualquier retina (qué plasticidad y qué magnífica utilización de la luz), como destaco la escena subsiguient-

te, aquella en que Calisto y Melibea son vistos por el espectador en un picado imposible (de nuevo el cine celestineando entre Lepage y el público). Y cuando no son elementos escénicos o personajes presentados en perspectivas imposibles, abundan los aciertos visuales, cargados a veces de voluntad interpretativa del texto de Rojas, como aquella escena en que la alcahueta envuelve a Melibea en el hilado con que pretende poner a la doncella bajo posesión del Satán al que acaba de conjurar.

Va quedando claro que en el montaje de Lepage el juego escénico y las exhibiciones de maquinaria priman sobre el resto de elementos teatrales y así, a hallazgos visuales como algunos de los indicados, hay que sumar lo impactante de las formas en que huyen y se malhieren Pármeno y Sempronio tras asesinar a Celestina o la manera en que muere Calisto y, en cambio, es muy difícil que encontremos entre nuestros recuerdos placenteros algún monólogo o diálogo ejecutados con particular brillantez. Se desdeñan, incluso, muchas de las posibilidades teatrales que el propio texto brinda, y así los *apartes* se ejecutan sin el menor guiño de complicidad con el espectador, complicidad que, por su misma naturaleza, está pidiendo esa variante constructiva.

### Observaciones al paso

Dada la informalidad con que *Celestinesca* me permite hacer esta reseña de la versión de Lepage, casi en mera forma enumerativa dejaré anotadas algunas observaciones más. Dentro del papel, digamos secundario, que los actores acaban teniendo en este tipo de montajes en que prima el cultivo de lo espectacular, destaco —y sé que con discrepancia de bastantes— la interpretación de Nuria Espert. Es elección para muchos sorprendente. Acostumbrados a verla como dama y señora, hela aquí convertida en bruja y alcahueta, censada en barrios marginales. Con independencia de que cada actor puede dar giros radicales a su trayectoria en el momento de su agrado o bien cuando es tocado por la vara mágica de un director, me limito a opinar que, habiendo motivos para imaginar a Celestina como arrabalera zarrapastrosa, sobran igualmente bases textuales para suponerla con restos de aquella belleza que, años ha, sirvió para despeñar a muchos hombres —entre ellos, tantos clérigos, cuyo buen gusto en esa materia nadie discute— y, en la misma línea, es lícito, si no obligado, imaginarla mujer de tanta clase y altura como se necesitan para expresar, por ejemplo, hermosísimas reflexiones sobre el amor, las más delicadas, por cierto, que se escuchan en toda la obra. La Nuria-Celestina que al final de la escena del banquete llora, un punto ebria, añorando sus años de triunfos, logra uno de los pocos momentos que pueden sacudir al espectador por méritos interpretativos, no por el impacto de algún efecto escénico.

Vaya ahora algún comentario a la solución escénica con que Lepage resuelve el fuerte contenido sexual de la obra. En mi opinión, es asignatura pendiente del teatro contemporáneo acertar con la forma de escenificar las relaciones sexuales combinando la libertad de que hoy dispone el hombre de teatro con la naturaleza imitativa del género teatral; naturaleza limitada por la debida prevalencia de la palabra y de la sugerencia sobre la necesidad de eficacia realista y retratística de, por ejemplo, el cine. En la obra de Rojas, recordemos, hay sexo explícito; un sexo teatralmente comunicado mediante la palabra descriptiva de sus protagonistas o testigos (Lucrecia, los criados de Calisto). En la versión de Lepage he encontrado bien resuelto el diálogo entre la osadía del original y el uso de libertad plena por parte del director. Dicho lo cual, quedará más claro que mi repulsa absoluta a la escena de un Centurio ensartando a dos damas en bañera, que parece sacada de alguna habitación del piso alto de un *saloon* de cualquier *western*, es rechazo provocado porque no me parece sino añadido gratuito y contrario a los intereses de la obra. *La Celestina* es obra cuyas osadías, admirabilísimas cuando recordamos que están escritas a fines del xv, no necesitan aportaciones espurias del siglo xxi.

Esta referencia al tramo argumental que protagoniza Centurio me sirve para mostrarme contrario al criterio que ha llevado a Lepage a optar por una adaptación que recoge, incluso, los cinco actos que convierten la comedia en tragicomedia. Tal opción, legítima por cuanto todo responde a la paternidad de Rojas, prolonga la acción mucho más allá de la muerte de la alcahueta (en consecuencia alarga la pieza teatral sin presencia de la Celestina que el lector de todos los tiempos ha sentido como protagonista de la pieza) y resta tensión dramática y fuerza trágica a la obra. Lepage, por otra parte, en el último tercio de la obra subraya desmedidamente, en mi opinión, los elementos cómicos (incluso, con esa caracterización tan bufa como innecesaria de Tristán y Sosia, los segundos criados, representados por los mismo actores que antes fueron Pármeno y Sempronio). Si, además, se añade esa extemporánea escena de la bañera, todo el tramo final se convierte en una sucesión de acciones rápidas, de mínima extensión y de hilaridad superficial, en grave detrimento de la amargura y denuncia moral que rezuma el cierre de la obra. Tras haber visto escenificadas casi diez adaptaciones de Celestina, tengo claro que el mejor funcionamiento teatral se obtiene decantándose por la opción de los dieciséis actos de la comedia. Y la perfección se alcanzaría robándole diálogos de amor y sexo del acto xix de la tragicomedia para regalárselos al acto xiv de la comedia: se produciría una concentración de bellezas difícil de igualar.

## Una confirmación innecesaria: es teatro

Afirmaciones estas últimas, como muchas de las precedentes, que dejan un poco o un mucho fuera de juego a quienes proclaman la esencia novelesca de un texto que, para tener buena o formidable vida escénica, únicamente requiere poda para adecuarle a la duración convencional del teatro al uso. Hay que seleccionar fragmentos, hay que idear algunas soluciones escénicas (aunque sostengo que el 99% de lo escrito por Rojas puede escenificarse tal como él lo escribió) pero en ningún caso hay que plantearse adaptaciones de un texto escrito desde supuestos no dramáticos.

Y, confortado con esa apreciación, termino recordando que quienes aceptamos como obvio que cada puesta en escena de un texto es producto de la elección y selección que el director va haciendo entre las múltiples opciones que contenía la base literaria, vemos normal el debate que se genera tantas veces ante los resultados. Y añadamos aún, puestos a recordar obviedades, que un montaje es siempre eso, un montaje, y nunca o muy difícilmente, el montaje definitivo. Subrayemos también que en el caso de las grandes piezas literarias, desde el momento en que cada lector, al hacer su lectura individual, va ejecutando en el escenario de su cerebro una personalísima representación virtual, es particularmente difícil la coincidencia entre las propuestas del director y lo imaginado por el lector. Nos ocurrirá siempre con esta obra, nos ocurre con *Luces de bohemia*, con el *Tenorio*...

Recordado todo lo cual, se me imponen como reflexiones últimas, el agradecimiento a Lepage por haber sumado su arte al arte de *La Celestina*, la enhorabuena por muchos de sus hallazgos y la certeza de que no siendo el suyo, como no puede ser, el montaje definitivo, es trabajo que evidencia los valores teatrales del texto y contribución de alguien a quien se le adivina hondamente enamorado de la obra. De otra parte, es el montaje esperable de un Lepage que se mueve consistentemente en usos teatrales que tienden a primar gesto y mecanismos teatrales sobre transmisión cuidada y potenciada del texto.

Mi discrepancia y disgusto por haber sustituido la genialidad del texto original por uno notoriamente inferior, al margen de lo que tenga de subjetivo, ni pueden ni quieren empañar los méritos de este homenaje de Lepage a *La Celestina* de Fernando de Rojas.

Emilio de Miguel Martínez  
Universidad de Salamanca

