

"LA CELESTINA" IN NUCE

(En torno a mi adaptación escénica de la obra de Fernando de Rojas)

**José Ricardo Morales
Universidad de Chile-Santiago**

Hace años, con ocasión de un lamentable recital poético, recuerdo haber glosado a Bécquer, diciéndole a cierto periodista y novelero que se encontraba a mi lado: "Podrá no haber poesía, pero siempre habrá poetas (...)." Éste, sin cortedad ni pereza, hizo suya la frase, publicándola de inmediato como recién salida de su propia minerva. Puede apreciarse así que el arte de la caza requiere trofeos, entendiéndose éstos en el sentido radical y arcaico del término. Aduzco aquí ese mínimo despojo porque, a diferencia de mi dichosa frase, suele decirse ahora que ya no hay dramaturgos. Pero hay dramas. Entre ellos el del dramaturgo que no disfruta de representación alguna por más que invente obras. Incluso, a ese respecto, en el número de textos que escriba se cifrará su desdoro, pues sobre la diferencia que haya entre la cantidad de obras concluidas y la nulidad de los estrenos podrán fundarse las dudas sobre el valor de su teatro.

Dado que abundan los dramas, bien pueden obtenerse de donde convenga, para ponerlos en escena. Un filón muy propicio se encuentra en las novelas, pues muchas de ellas no son sino narraciones de trances dramáticos sufridos por determinados personajes. Si es así, basta con reducir la novela a sus conflictos y caracteres más significativos para obtener un residuo que puede llevarse al teatro. Aunque, con ese procedimiento, el drama quedará disminuido, hasta el punto de convertirse en un arte de segunda mano en el que aquel que "interviene" el texto novelado debe atesorar las virtudes del cirujano, del sastre y aun las del peluquero, quienes cortan, acicalan o limpian, pero no las del imaginativo que urde y desarrolla por entero la obra escénica. Puesto que no hay dramaturgos, pero hay dramas, y como consecuencia de ello no hay teatro, aunque subsistan los teatros, éstos bien pueden destinarse a las llamadas adaptaciones, ya que los nombres de Dostoyevski, Kafka,

Gide o García Márquez son suficientemente atractivos como para convocar a una gran suma de público y obtener, de tal modo, substanciales beneficios, en el supuesto de que se contemple el teatro con los ojos abiertos de las taquillas.

Por cierto que ninguna de estas consideraciones se me hizo presente cuando Margarita Xirgu me preguntó en Santiago de Chile, a mediados de 1949, si le podía adaptar la *Celestina* al teatro, aunque ahora puedo formulármelas con diferente perspectiva--debida al tiempo transcurrido y los gajes que recibí del oficio. La situación en que se hallaba entonces la gran actriz era extremadamente crítica. Luego de haber creado varias obras de autores españoles desterrados, llevándolas a distintos países de América--*El adefesio*, de Alberti; *La dama del alba*, de Casona, y mi primera pieza, *El embustero en su enredo*, estrenada en Santiago de Chile (1944), para representarla después, en su versión definitiva, a continuación de *La casa de Bernarda Alba* (Buenos Aires, 1945)--, Margarita Xirgu se propuso poner en escena mi trilogía de obras en un acto titulada *La vida imposible*, tras *El malentendido* de Camus (Teatro Argentino, Buenos Aires). Sin embargo, a poco de estrenar la pieza de Camus, la policía de Perón le clausuró el teatro, porque tildó a esta pieza de "inmoral" (?), de modo que en el colmo del desaliento la Xirgu disolvió su Compañía y regresó a Santiago de Chile, dispuesta a resignar su labor *ad aeternitas*.

No obstante, para ventura de nuestra actriz y de los públicos americanos, desde el Uruguay le propusieron que fuese a representar "una obra," contratándola para que se hiciera cargo de la dirección y del papel principal de la misma. Ni que decir tiene que Margarita Xirgu, al formularme la pregunta referida, pensaba en la *Celestina* como la obra indicada para debutar con ella en Montevideo. Pese a las muchas tentaciones que su petición implicaba, mi respuesta fue dilatoria, como he señalado en otras partes: "Déjame pensarlo bien--le dije--, pues no es posible saquear a un clásico. Al fin y al cabo, las de Fernando de Rojas son *palabras mayores*," añadí con ironía.

Mi experiencia en ese tipo de trabajo se había reducido hasta entonces a una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso, estrenada en 1948 por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Pero en ella tan sólo me limité a rectificar ciertos aspectos de la marcha de la acción, aclarándola, y a la reducción o supresión de algunas tiradas de versos excesivamente extensas, cuya frondosa espesura--o hermosura--las hacía difícilmente resistibles--o comprensibles--para los públicos

medios--o medianos--del presente. La lopesca, trillada "cólera del español sentado" había de tenerse muy en cuenta, dado que en nuestros días todos los públicos del mundo parecen estar compuestos por "españoles sentados," con su inherente cólera incluida.

Desde luego que los problemas ocasionados por el posible traslado de la *Celestina* al escenario, son de índole decididamente más compleja que los correspondientes a una obra concebida para el teatro, tal como lo es la de Tirso. Según sabemos, la *Celestina* significa la culminación de la llamada "comedia humanística," consistente en obras destinadas a la lectura en voz alta de un texto dialogado y en prosa, ante un público reducido, no sólo minoritario por su escasa entidad, sino, sobre todo, debido al carácter escogido de quienes solían componerlo, así fueran diletantes, estudiantes o eruditos. Es, pues, un tipo de obra que exige considerable imaginación del público, al limitarse la *mimesis* dramática a su ingrediente auditivo, en ausencia de la acción y la actuación pertinentes al teatro. Por ello, las piezas que integran este género dramático se incluyen en el mundo de la oralidad, de acuerdo con el hábito de manifestar a viva voz cuanto figura en el texto, característico de la lectura desde su aparición en la oratoria o en la oración. Al parecer, nuestra lectura mental es tardía--hay quienes creen que surge en el primer Renacimiento--, ya que anteriormente la comprensión y el descifrado de un texto llevaban consigo la prolación directa de éste. Así que la llamada letra muerta adquiriría vida propia mediante la re-citación de la obra, pues 'citar,' contra la opinión corriente, no consiste únicamente en convocar a quien sea, para que acuda puntual a un lugar determinado y a una hora convenida, ya que el término, en su sentido primario, significa 'activar,' de manifiesto en vocablos como *ex-citar*, *in-citar* y *sus-citar*, con la noción concomitante de *re-sus-citar*.

Tal vez a esto se debe la idea sostenida por Gracián de que leer es "hablar con los muertos," encontrándose su precedente remoto en San Posidio (*Vida de san Agustín*), según el cual un poeta profano de la antigüedad escribió los versos adjuntos para que los grabaran en un túmulo después de su muerte:

Vivere post obitum vatem vis nosse viator?
Quod legis ecce loquor, vox tua nempe mea est.

¿Quieres conocer, viajero, por qué vive el poeta tras la muerte?
Esto que lees, eso hablo, pues tu voz es ciertamente la mía.

Dicha resurrección imaginaria de la letra mediante la oralidad subsistió en la comedia humanística, representándolo espléndidamente Goya en dos de sus "pinturas negras," alusivas, según creo, a la *Celestina*. Me refiero a las que llevan por título "dos mujeres y un hombre," denominación tan obvia que nada indica, y "La lectura," con designación igualmente vacua, si ignoramos qué leen sus personajes, a menos que aceptemos el nombre antiguamente propuesto--"Los políticos"--, decididamente erróneo.

A la primera de estas pinturas le dediqué parte de un trabajo publicado en *Celestinesca*,¹ para demostrar que en ella la escena representada por Goya corresponde íntegramente al texto del aucto VII de la *Celestina*, en el que Areusa recibe en su lecho a Pármeno, gracias a los buenos oficios de la vieja mediadora. Ésta, sentada a los pies de la cama, Pármeno un tanto apartado y "la mochacha" situada detrás de ellos e incorporándose del lecho, representan manifiestamente la ocasión en que Celestina, desdentada y jocosa, recoge su manto con la mano derecha y se dispone a salir de la cámara de Areusa, después de haber aludido a la timidez de Pármeno, para decir: "Destos me mandaban a mí comer, en mi tiempo, los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes (...)." Mi suposición de entonces se encuentra corroborada por la reciprocidad que ahora cabe establecer entre dichas pinturas, habitualmente consideradas como dos obras ajenas entre sí, carentes de cualquier nexo que pudiera vincularlas.

Porque hoy conocemos con certeza, gracias a las indagaciones de Priscilla E. Muller,² que ambas obras originalmente constituyeron una sola, dividida y separada en dos, como lo demuestran las dimensiones semejantes que tienen y, sobre todo, la aparición de la espalda y la parte occipital de la cabeza de "Pármeno" en el lado derecho de la pintura llamada "La lectura" o "Los lectores." Sin embargo, dicha investigadora desvirtúa la posible relación que les cabe a estas obras al interpretar dudosamente cada una de ellas. A la pintura de las dos mujeres y el hombre la llama "La administración," como si se tratase de la aplicación de un enema, con el que supone que Goya significó las torturas practicadas por la Inquisición, porque el extremo del brazo derecho de

¹ "¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?" *Celestinesca* 9, i (mayo 1985): 3-9.

² *Goya 'Black' Paintings*. New York: The Hispanic Society of America, 1984: 102-113.

"Pármemo" adquiere la apariencia de una gran jeringa, al introducir la mano bajo las sábanas, para tocar a "Areusa," obediente a los consejos que le prodiga Celestina en la obra literaria. Ciertamente es que Goya recurrió alguna vez, en sus dibujos y grabados, al tema de las lavativas; sin embargo debe tenerse en cuenta que Celestina aparece en tales trabajos menores con más frecuencia que el motivo atribuido a esa pintura por la investigadora americana.

Además de esto, la obra denominada "La lectura," correspondiente a la zona izquierda de la composición total--entre cuyos personajes figura un fraile--, la entiende Priscilla E. Muller como una advertencia eclesiástica, dirigida a los campesinos iletrados, para que no se apartaran de la fe, como entonces supusieron que ocurría en las poblaciones urbanas anticlericales. Sin embargo, la relación manifiesta de esta obra con el dibujo "Monjes leyendo"--actualmente en el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde--, destacada por dicha investigadora, contradice el sentido que atribuye a la pintura, porque los frailes del dibujo ríen francamente con la lectura de un libro, de modo que no participan en ningún género de admonición. Por ello, si ambas pinturas expresaran el correctivo que merecen quienes se apartan de las normas religiosas, relacionándose así la exhortación y la purga, ¿cómo explicar el embelesamiento evocativo que muestran los auditores del texto, absortos y en suspensión por el desarrollo de la escena literaria? Además, ¿de qué manera entender los muy notorios atributos fálicos en que se convirtieron los pies del monje lector, y los dos roedores blancos--situados también en la parte inferior de "La lectura"--, que por su condición genésica y su capacidad de multiplicarse significaron desde antiguo la lascivia y la fecundidad?³ En cuanto al color de los ratoncillos pintados por Goya,

³ Así lo propone Alciato, en el número LXXIX de sus *Emblemas*:

Delicias et mollitiem mus creditur albus
 Arguere, at ratio non sat aperta mihi est.
 An quod ei natura salax et multa libido est?

Al ratón blanco se le atribuyen las delicias y la molición,
 aunque la razón no la encuentro. ¿Quizá porque es de
 naturaleza salaz y muy libidinoso?

Pilar Pedraza, en la edición de los *Emblemas* hecha por Santiago Sebastián (Madrid, 1985), traduce *mus albus* como 'armiño': *armenius*. La confusión entre el ratón blanco y el armiño es frecuente en los trabajos sobre iconología y ocasiona muchos de los errores en la

éste corresponde a una tradición literaria basada en Plinio (VIII, 223), quien afirma que el ratón blanco significa un augurio favorable. De tal manera lo entiende Francesco Colonna, en su *Sueño de Polifilo*, ya que incluye dos veces el tema en el capítulo sexto de la obra--cuando su héroe se encuentra desorientado--"porque el ratón blanco," afirma, "siempre fue señal grata en los auspicios y agüero propicio y bueno."⁴ El vínculo que puede establecerse entre la empresa de Celestina y los ratones blancos--pues significan a la par el juego libidinoso y el éxito en las iniciativas--se justifica plenamente si tenemos en cuenta que Celestina explota la lujuria de Pármeno para convertirlo en un cómplice sumiso e incondicional, obligándolo así a participar en el negocio mayor que lleva: el concerniente a Calixto y Melibea. Recuérdese también, a este respecto, que la obsesión por los agüeros favorables constituye uno de los ingredientes constantes en el carácter de Celestina, manifestándolo con reiteración en sus monólogos, entre ellos los que inician los *auctos* cuarto y quinto del texto original.

Todos los motivos expuestos, inexplicados en la interpretación de Priscilla E. Muller, invalidan decisivamente el sentido que atribuye a estas obras de Goya y a la estimación de ambas como una sola. Si el tema representado en ellas consiste, a mi parecer, en la figuración simultánea de la lectura de la *Celestina* y de la escena leída, a partir de este supuesto pueden formularse los nexos imprescindibles que convierten a los asuntos en un todo coherente. Y aunque extrañe la presencia de un fraile como lector de la obra--así sea en el dibujo precursor o en la pintura definitiva--, Goya no hace con ello sino corresponder a la irreverencia y al desgarro característicos de Fernando de Rojas, quien incluyó en su texto a clérigos complacientes, en menesteres inconciliables

interpretación de los temas, ya que el armiño, a diferencia del ratón blanco, significa la pureza y la castidad. Dicho tratamiento ambiguo también aparece en los *Hieroglyphica* de I. P. Valerianus, Colonia, 1631, pues en el capítulo XXXIV supone que el ratón blanco es lascivo, mientras que en el XXXV lo considera incontaminado de inmundicias y símbolo de la castidad, como refiere Meyer Schapiro, a la par que manifiesta su desconcierto, en *Style, artiste et société* (París, 1982), p. 161, n29. Curiosamente, el animal representado en el grabado de Alciato es un armiño y no un ratón, con lo que contribuye a la confusión indicada, nuestro coincide con el texto.

⁴ *Sueño de Polifilo*. Ed. de Pilar Pedraza. Murcia, 1981. Tomo II, pág. 60.

con su condición religiosa, al igual que lo hicieron, en ocasiones distintas, Juan Ruíz y Quevedo, Torres Villarroel y Valle-Inclán.

Tal como la interpretación iconológica requiere considerar circunstanciadamente la totalidad de los temas incluidos en los cuadros, para poder revelar plenamente su sentido, a la disciplina museográfica le compete situar las obras expuestas en su relación correcta. Hago esta observación porque las dos pinturas de Goya, reiteradamente aludidas, aparecen en El Prado dispuestas en un orden contrario al que les corresponde, encontrándose las "dos mujeres y un hombre"--"Celestina, Areusa y Pármene"--a la izquierda de "La lectura," dificultándose así la comprensión del tema que las une. De ahí que convenga situarlas según su respectividad, a menos que dejándolas como están se intente acrecentar el enigma normalmente atribuido a tales "pinturas negras."

La oralidad arriba mencionada, expuesta según la representa Goya, lleva consigo un gran caudal de problemas, que deben considerarse al adaptar la *Celestina* al teatro. Porque en la comedia humanística, según sostuve anteriormente, la relación necesaria entre el texto y su emisión se distingue de la perteneciente al drama en que todas las voces de la obra se dicen con una sola. Debido a ello, la existencia del lector único pareciera implicar cierto regreso al antiguo poeta oral, que expone todo el poema con su voz. Sin embargo, la recitación de éste hacía surgir las palabras a partir de la memoria, evocándolas e invocándolas a la par, confiándose el poeta a su recuerdo y confiándolo después al auditorio para que lo recordara. De este modo, al no existir texto alguno, la razón del poema consistía en retener mentalmente y comunicar de viva voz aquello que fuese digno de memoria. Esto explica que la condición de semejante poesía era rigurosamente vocativa.

Por otra parte, aunque la comedia humanística se transfiere al auditorio mediante una sola voz, ésta es una voz lectora, con todo lo que la lectura lleva consigo como *e-lección*. Así que la comedia humanística difiere en su exposición oral del *epos* poético y del drama escrito y destinado a la representación, aunque, a su vez, incluye ciertas características de tales modalidades expresivas. Los nexos que pueden establecerse entre estos campos de la transmisión oral no cabe exponerlos aquí, aun cuando todo cuanto llevo expuesto permite apreciar que la puesta en escena de una comedia humanística, como es la *Celestina*, trae consigo problemas muy diferentes de los ocasionados por otras formas de adaptación al teatro.

En primer término, un texto subordinado a la palabra de un lector, suele adquirir, como consecuencia de ello, cierto carácter monódico, de manifiesto en su estructura, compuesta de largos recitativos y extensos parlamentos intercalados en los diálogos. Esto se aprecia claramente en las primitivas comedias humanísticas, en las que los ingredientes narrativos predominan ocasionalmente sobre los dialogales o en las que sus diálogos pueden consistir en monólogos contrapuestos. Tanto es así que aunque la *Celestina* signifique el ejemplo más avanzado y complejo del género, aún perduran en ella ciertos resabios del recitante único y de las circunstanciadas enumeraciones medievales, correspondientes a las antiguas crónicas, acumulándose en ellas toda clase de minucias y sentencias, que aunque detengan la acción agradan al auditor.

Como contrapartida, esta lectura monódica lleva consigo una libertad mayor que la permitida en el teatro de índole clásica, con sus consabidas e inexistentes unidades de lugar, tiempo y acción. Dicha libertad se debe a que la lectura oral puede convertirse en diálogo, decorado, vestuario, moción y gestualidad, para despertar el vuelo imaginativo de quienes asisten a ella, de manera que cuando la trasladamos al teatro requiere una escenificación más compleja o más indeterminada que las habituales. Además, cuando un texto se encuentra sometido a una sola voz, requiere que se mantenga el interés del auditorio no sólo por la tensión ocasionada con el desarrollo de la intriga, sino con el virtuosismo verbal, del que suele hacer alarde.

En cierto modo--que no puede ser más cierto--, la existencia de un texto extremadamente enriquecido, a consecuencia de que haya un solo emisor de éste, puede compararse con "la escritura" de las *partitas* de Bach para violín solo, en las que la extrañeza de los acordes empleados y de las relaciones armónicas que suponen, se debe, precisamente, a que el violín, como instrumento monódico, difícilmente las permite. La audacia del "lenguaje" de Bach en esas obras suele ser mayor que la de sus cantatas y oratorios, en los que cuenta con todas las posibilidades vocales e instrumentales de su tiempo, dándose la paradoja de que las limitaciones del instrumento único originan las mayores libertades en el tratamiento del mismo, e inclusive traen consigo los hallazgos más inesperados en la partitura. Sin embargo, el referido cúmulo de riqueza verbal, propio de la comedia humanística, puede sentirse como verbosidad cuando pensamos destinar la obra al escenario, pues el antiguo auditor de dicho género tiene que transformarse en espectador, y en un espectador actual, que se encuentra habituado a la agresividad característica de los recursos teatrales del presente.

De ahí que el lenguaje de la adaptación escénica deba obtener la imprescindible inmediatez, para convertirse en un nexo adecuado entre el público moderno y el texto original, cercenándose éste a beneficio de aquél. Téngase en cuenta que el ingrediente oral de cualquier pieza dramática suele quedar menoscabado al entrar en conflicto con los medios visuales ahora usados en el teatro, normalmente más intensos que la palabra o la idea. Por tal motivo, en mi versión de la *Celestina* de Rojas no sólo hube de podar mucha de su frondosa hermosura verbal, sino que suprimí los alardes acumulativos de sus sentencias y citas, que el público renacentista escuchaba complacido, pues disfrutaba de ellas a la manera de quien sigue determinadas variaciones musicales, propuestas a partir de un tema básico, plenamente identificable. Así que, en función de la eficacia dramática, me vi obligado a emplear un lenguaje que aclarara o que glosara el del libro, para hacerlo más directo. Como consecuencia de ello sustituí las expresiones arcaicas y los vocablos en desuso por otros equivalentes, sin que esto significara la pérdida de su color característico, manteniéndolos con el lirismo y la crudeza que les son proverbiales, aun a riesgo de escandalizar a cierta prensa de Montevideo y Santiago de Chile. Por último, al texto resultante tuve que procurarle determinada musicalidad, puesto que el orden y la nitidez formales contribuyen decisivamente a dar claridad a las ideas, sobre todo en el teatro.

En cuanto atañe a la estructura dramática, la obligada eliminación de numerosas réplicas me llevó a recomponer gran parte de las escenas, dándoles la proporción requerida por las necesidades de la representación. Para mantener el sentido del texto primitivo suprimí casi por completo el "Tratado de Centurio," estimándolo como un fragmento intercalado, de índole muy dudosa, pues imita las apariencias del original, del que inclusive repite giros y frases completas, cual si un autor diferente pretendiera remedar el estilo de las ediciones anteriores.

Como las tensiones producidas por una pieza dramática son distintas de las ocasionadas en la literatura de otra especie, tuve que acentuarlas al final de cada uno de los cuatro actos en que dividí la obra. De ese modo, al concluir el primero muestro a Celestina como hechicera; el término del segundo la sorprende en sus funciones profesionales; el tercero se remata con la muerte de Celestina, para finalizar la pieza al fallecer los amantes. Este desarrollo de la trama se atiene por completo al propuesto por Fernando de Rojas, aunque puede merecer objeciones de quienes prefieren que la obra llegue a su término con la muerte de Celestina. Sin embargo, mantuve la ordenación dispuesta por el autor, porque así la gestión de Celestina perdura después de su muerte,

produciéndose, con los resultados funestos de su acción, no sólo determinadas consecuencias de índole moral, sino ciertas resonancias formales que organizan la conclusión de la obra a la manera de un tema "en eco," porque la desaparición brutal de Celestina y los criados se amplifica con las muertes desastradas de Calixto y Melibea. Que las consecuencias de nuestros actos trasciendan la longitud de nuestras vidas, como parece sugerir el autor, equivale a llevar al campo de la conducta humana el consabido aforismo de *ars longa vita brevis*, aunque en la obra de Rojas el arte vital de Celestina sea tan breve como la vida misma, ya que concluye al perecer los amantes.

Respecto de la condición propia de los personajes, expondré a continuación, con algunas variantes, la idea que di de ellos en los programas de la representación teatral: *"Celestina actúa como resorte motor de la acción. Aviesa, lúcida, llena de perspicacia, da a cada uno lo que le pide para obtener de todos cuanto desea. El disimulo, la astucia, la buena labia y aun el arrojito le abren todas las puertas y le repletan la bolsa. Tantos recursos y aspectos tiene que muy pocos personajes se le pueden comparar por la extensión de su registro y en la riqueza de sus matices. A tal extremo es viva y verdadera que vino a convertirse, como carácter, en la expresión de un tipo humano genérico, y por su nombre, en un apelativo consagrado y universal.*

"En torno de ella se mueve el grupo de los sirvientes, de los rufianes, de las 'mujeres enamoradas,' y más lejano, aunque también sujeto a su dictado, el de los amantes. Sempronio, criado ambicioso, y Pármeno, sumiso y tímido, quedan sujetos a Celestina, cada cual a su manera, mediante la codicia y la lujuria. Calixto y Melibea, los precursores de Romeo y Julieta, logran gozar su deseo gracias al arte y oficio de la vieja mediadora. Pero estas cinco figuras, con absoluta lógica dramática, perecen una tras otra, víctimas de sus defectos y apetitos, vencidas por un destino que nunca se manifiesta cual una fuerza exterior a los tipos de la obra, sino, más bien, como fatal consecuencia de los firmes caracteres puestos en oposición. Y porque Celestina representa un tipo humano entonces en auge, que vive de su iniciativa y sin escrúpulos de especie alguna, su facultad de subsistir a costa de todos y de todo la define como la más acreditada de las empresarias, dado que llega al extremo de transformar a las personas en provechosa mercancía negociable. En ese aspecto radica su modernidad de traficante, pues convierte a los humanos en cosas y objetos disponibles, dejándolos a merced de quienes hagan la mejor oferta. Sin embargo, su codicia ilimitada y sin reparos concluye por aniquilarla, convirtiéndola en 'una ejecutiva' que perece ejecutada."

Esta condición activa de Celestina exige la mayor movilidad posible en sus desplazamientos escénicos, para corresponder por entero a la disposición abierta de la comedia humanística, de modo que si se pretende destacar el tráfago del personaje ha de llevarse al teatro todo el dinamismo que la oralidad supone. En ello residió, sin duda alguna, la dificultad mayor que hube de superar al convertir mi adaptación en un espectáculo teatral. Porque de las diversas soluciones que permite esta versión, una de ellas, la adoptada por Margarita Xirgu (Teatro Solís--Montevideo--octubre de 1949), consistió en una sucesión de cuadros, combinándose en ellos las escenas de la calle con las ocurridas en los interiores de las casas de Calixto, Melibea y Celestina. Con criterio diferente, para las representaciones que hizo de la obra el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, bajo mi dirección (Teatro Municipal--Santiago de Chile--noviembre de 1949), diseñé una escenografía que incluyó tres interiores simultáneamente expuestos en el escenario y dos rampas laterales que permitían el acceso hacia una plataforma situada sobre el foso de la orquesta. De este modo, el público podía percibir a Celestina en sus continuas idas y venidas, con las misivas e intrigas que le son características.

A consecuencia de la extraordinaria creación de la *Celestina* que hizo Margarita Xirgu con la Comedia Nacional del Uruguay, numerosas compañías dramáticas llevaron mi adaptación a casi toda América, en prueba reiterada--si es que no hubiese suficientes muestras--de cuánto le debió el teatro español a la impecable actriz. Porque esta Celestina *in nuce*--o el texto reducido a su núcleo esencial--quizá significó la última de sus considerables iniciativas en pro de nuestra escena y sus autores.



PARIS 1527