

Introducción

La publicación de las primeras ediciones del texto que hoy se conoce como *La Celestina* (Burgos 1499, Toledo 1500 y Sevilla 1501) generó un éxito inmediato entre los lectores coetáneos del jurista Fernando de Rojas. Este hecho ocasionó que su trama inicial pasara de dieciséis actos a veintiuno y, a su vez, cambiara tanto su título como su género en 1507, de *Comedia* a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. A partir de entonces, la obra se traduciría a las principales lenguas europeas, se elaborarían nuevas ediciones e, incluso, diversos autores españoles se aprovecharían del éxito del texto para crear, desde 1513 hasta entrado el siglo xvii, adaptaciones, continuaciones e imitaciones de este (Baranda 1992: 3). Todas estas obras dramáticas llegarían a conformar la tradición denominada ‘celestinesca’ o, en otras palabras, la intertextualidad de un libro que ha demostrado una innegable literariedad y valor hermenéutico hasta nuestros días.¹

Planteo que el siglo xx es la época en que el texto de Rojas viviría un segundo apogeo en toda su historia o, en todo caso, su modernidad. Así lo demuestra la aparición de una variedad de intertextos, llámense también reformulaciones o recontextualizaciones de la obra,

1 Marcelino Menéndez Pelayo fue el primer erudito en llamar esta tradición como ‘literatura celestinesca’ en el capítulo IX de su obra *Orígenes de la novela* (1905).

en artes y medios como la ópera, la pintura, el teatro, la poesía, la novela, el cine y la televisión. Sin embargo, el camino hacia dicha consolidación no ha sido tan fácil como se pudiese pensar, puesto que el rechazo y la censura de este texto, así como de sus reformulaciones, de alguna forma siguen vigentes.

En el ámbito cinematográfico, la primera recreación basada en el libro de Rojas, dirigida por César Fernández Ardavin, se estrenó en 1969 durante una ligera apertura en la España de Franco, casi siete décadas después de que el cine apareciese en el país.² Si se le compara con las adaptaciones de otros textos clásicos de la literatura española, *LC* se perdió épocas cruciales como el cine mudo y los principios del sonoro (Utrera Macías 2007: 25). A pesar de este hecho, cuando se estrenó, la película tuvo éxito en taquilla y se hizo acreedora de la protección económica estatal, es decir, de la categoría conocida como de “interés especial”. Sin embargo, su recepción crítica no fue del todo positiva a causa de la inclusión de la primera escena erótica del cine español y porque el realizador no fue ‘fiel’ a la obra fuente, pues modificó ciertos aspectos, según su interpretación e intenciones artísticas.

Tras el fin de la dictadura de Franco (1975) y la abolición del aparato censor en la prensa y el cine, el interés de recrear cinematográficamente *LC* resurgió durante la Transición hacia la democracia. En 1983, Juan Guerrero Zamora estrenó en Televisión Española su largometraje basado en esta obra en formato de tres episodios, gracias a la estrecha colaboración que había entre la industria del cine y la televisión en aquel entonces. No obstante, desde el inicio de su producción, TVE denunciaría públicamente los altos costes de la película y otras anomalías que se dieron durante su rodaje para transmitir a los españoles una imagen de anticorrupción en consonancia con los aires democráticos que se empezaban a vivir en el país. Por consiguiente, el fracaso de esta recreación estuvo prescrito antes de que se programara y, cuando su primer episodio se estrenó, los directivos del medio

2 Consúltense los trabajos de Casimiro Torreiro sobre esta apertura y su repercusión en el cine español: “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)” (1995) y “Entre la esperanza y el fracaso. Nuevo(s) cine(s) en la España de los 60” (1997).

sabotearon sin tregua alguna a Guerrero Zamora por su afiliación política y a su producto televisivo por su supuesta mala calidad artística y cultural, al ofrecer una relectura de la obra de Rojas. Esta terrible experiencia provocó el ostracismo permanente del director, quien fue uno de los precursores de las adaptaciones televisivas en España.

Trece años más tarde, en plena etapa democrática, Gerardo Vera dirigió una nueva producción cinematográfica basada en *La Celestina*, la cual contó con un presupuesto ilimitado, con la participación de Rafael Azcona a cargo del guion, el asesoramiento del académico Francisco Rico y, además, con un elenco artístico de primera que incluía a Terele Pávez, Penélope Cruz y Juan Diego Botto. A pesar de que esta atractiva fórmula funcionó exitosamente en términos comerciales, el largometraje tuvo una recepción crítica negativa por causas muy similares a las de la recreación de 1969. Al respecto, tanto críticos como académicos reprendieron al director por hacer explícito el componente erótico del texto fuente, paradójicamente en una época en que se gozaba de una plena libertad sexual, y, sobre todo, por haber interpretado el amor entre Calisto y Melibea de manera diferente o 'infiel' a la que colectivamente se cree que Rojas desarrolla en su obra. Tras la intimidación de la crítica, Vera también seguiría el mismo destino que sus predecesores Ardavín y Guerrero Zamora, alejándose de la dirección cinematográfica.

En este estudio se explica, por una parte, que *La Celestina* se recreó tarde en la historia del cine español debido a la censura editorial que sufrió la obra en la primera mitad del siglo xx. Y, por otra parte, que sus creaciones cinematográficas no han funcionado, en cuanto a recepción, por el recelo que ha prevalecido en las autoridades de la industria y en los críticos de cine en diferentes momentos: el segundo franquismo, la Transición hacia la democracia y la época democrática. Específicamente, estos han temido que en un medio de mayor alcance se recreen explícitamente tanto el lenguaje lascivo como algunas temáticas tabús del texto fuente: la prostitución, el erotismo, la crítica social y religiosa. Por consiguiente, han censurado e, incluso, acusado a los directores que se han 'atrevido' a llevar la obra de Rojas al celuloide de tergiversar su contenido y de promover valores ideológicos,

morales y religiosos incompatibles con los que se promovían en las tres etapas políticas mencionadas.

Para sustentar dichas ideas, en este estudio examino los expedientes de censura de dos guiones hasta ahora desconocidos en la historia del cine español, el del proyecto de Juan Guerrero Zamora, que data de 1965, y el de Luis Revenga, de 1967, así como el expediente de la película de César Fernández Ardavín de 1969. Tales fuentes primarias fueron localizadas en el Archivo General de la Administración, Sección Cultura, en Alcalá de Henares, y en las mismas se han manejado los documentos que a continuación se citan: las hojas de censura, que ayudan a entender los criterios impuestos por los censores franquistas para que las recreaciones no fueran ajenas a los principios del Estado; los criterios sobre los guiones, su prohibición o autorización con supresiones que sirven para conocer el tipo de lenguaje y las temáticas del libro de Fernando de Rojas que incomodaron a la Administración; los permisos de rodaje, que ayudan a conocer si fue permitida o no la filmación de dichos proyectos; los informes de los organismos de censura y de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que sirven para comprender la estrecha relación que existía entre ambos a la hora de conceder la categoría de “interés especial” a las películas y consentir su rodaje; la posterior resolución de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, que se ejerció sobre el largometraje de 1969 una vez realizado, para conocer si se le autorizó con cortes o no y su clasificación a efectos de proyección.

Además de tales documentos, examino una versión del guion de *LC* de Ardavín, el de otro proyecto cinematográfico censurado por TVE, el de Julio Diamante con fecha de 1979 y el guion de la película de Gerardo Vera, todos ellos localizados en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Otras fuentes primarias que he empleado y que están localizadas en la BNE y en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, incluyen el *Boletín Oficial del Estado*, que publica la legislación cinematográfica, y que han ayudado en este estudio a conocer los instrumentos que utilizó el Estado para imponer las normas de censura cinematográfica; reseñas y críticas publicadas en los diarios y revistas especializadas del país, las cuales sirven para comprender no solo la reacción del público ante las recreaciones de 1969

y 1996, sino la de las autoridades oficiales y de la de los profesionales del cine; las fichas técnicas y artísticas, los expedientes personales de los directores, entrevistas personales o publicadas en medios escritos que fueron de gran ayuda para reconstruir el proceso de adaptación de sus largometrajes y los momentos en que se les censuró creativamente o se les coartó su libertad de expresión, y para comprender las razones que los llevaron a ejercer la autocensura.

El ritmo de argumentación de este estudio se desarrolla en los siguientes pasos. En el capítulo I se ofrece un análisis general del contexto de la recepción moderna de *LC* para identificar las dificultades por las que este texto pasó a causa de las condiciones precarias que se vivían en las primeras décadas del siglo xx en España. Asimismo, de las trabas morales que el régimen de Francisco Franco (1939-1975) puso para su completa difusión cultural. Como se verá más adelante, un instante de aperturismo durante la segunda mitad de los años sesenta significaría la oportunidad de versionar la obra por primera vez al cine, aunque, eso sí, con cortes y modificaciones, en cuanto a sus temáticas tabú, sugeridos por el aparato censor. No obstante, la recepción de las recreaciones en este medio sería más rígida que en ningún otro por las licencias que sus realizadores se tomarían al resaltar ciertos pasajes sobre otros desde perspectivas históricas, personales y estéticas tan diferentes a las del autor literario. Como consecuencia, la crítica no solo condenaría estos intertextos por alejarse parcial o totalmente de la obra fuente, sino que llegaría a desconocerlos como nuevas facetas de la tradición celestinesca.³

En vista de lo anterior, en la segunda parte de este capítulo reviso las aproximaciones que componen la teoría y práctica de la adaptación con el propósito de demostrar que la fidelidad textual es inadecuada en el análisis de recreaciones cinematográficas, particularmente las de *LC*. Esto se debe a que la aplicación de tal enfoque no ha permitido captar el verdadero sentido o la aportación de estas versiones a la etapa moderna de recepción del texto rojano (Snow 1997: 204). De tal manera, al final de esta sección propongo una metodología que llevará

3 Así lo apuntan Snow (1997: 207) y Mérida Jiménez (2016: 193).

a explorar en los siguientes capítulos, por una parte, la vitalidad y pluralidad de temas y significados latentes en las recreaciones de la obra primigenia. Por otra parte, cómo fueron realizadas a lo largo del siglo y en diferentes momentos históricos en España.

El capítulo II estudia, en la primera parte, el interés de Luis Revenga, entonces guionista de cine, en querer llevar por primera vez *La Celestina* al celuloide durante el segundo franquismo, después de los intentos fallidos de sus predecesores, el cineasta franquista José Luis Sáenz de Heredia y el director de teatro Juan Guerrero Zamora. Basándose en documentación de archivo, examina las causas de la censura del proyecto de película, hasta ahora desconocido por los historiadores del cine español, que presentó Revenga a la Dirección General de Cinematografía y Teatro a cargo de José María García Escudero. Tras ser cesado este dirigente en noviembre de 1967 y pasar este organismo a denominarse Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en enero de 1968, César Fernández Ardavín vio la oportunidad de presentar un nuevo proyecto filmico basado en la obra de Rojas, aunque sugerido por Revenga. En la segunda parte del capítulo, se estudia el proceso de adaptación, la censura y la recepción del largometraje de Ardavín, que se estrenó en 1969, y pasó a los anales como el precursor del cine del destape.

El capítulo III explora los posibles motivos que llevaron a Televisión Española a censurar el guion del telefilme basado en *La Celestina* que Julio Diamante presentó en el concurso organizado por el Ministerio de Cultura en 1979. Para ello, se analiza el tratamiento que el director español dio a su proyecto para ofrecer por primera vez una visión tanto crítica como personal de la obra clásica en el contexto de la Transición hacia la democracia (1975-1982). Sin embargo, la televisión española no estaba preparada para la representación explícita de temáticas que seguían siendo tabú en el país en lo tocante al erotismo, la religión y la política. Especial atención se presta al segundo intento de Diamante de adaptar su guion al cine y cómo este nunca llegó a concretarse.

El capítulo IV examina, en primera instancia, los problemas que atravesó el guion de la recreación cinematográfica basada en *La Celestina* de Juan Guerrero Zamora durante el segundo franquismo. Para

ello, se analiza el expediente de censura depositado actualmente en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). En segunda, la polémica que se generó en los periódicos españoles cuando el proyecto finalmente logró producirse en formato de telefilme dividido en tres episodios en la etapa de la Transición hacia la democracia. Como se mencionará, parte de ello se debió a que en ese entonces Televisión Española buscaba crear una nueva imagen de anticorrupción en los telespectadores e, indirectamente, provocar la salida de Guerrero Zamora del ente público. Y, por último, el tratamiento libre y personalizado que el director dio a la adaptación de esta obra clásica.

El capítulo V analiza, en primer lugar, los problemas personales, creativos, técnicos y de censura que atravesó el director de cine Gerardo Vera y su elenco antes, durante y después de la grabación de la película *La Celestina* (1996). Para ello, así como para sustentar este análisis '*beyond fidelity*', se recurre a entrevistas, notas informativas y otras fuentes de primera mano. En segundo, la polémica que se generó en los medios de comunicación españoles en torno al 'gran' contenido erótico del filme con el que Vera no solo quiso emular el tratamiento que Fernando de Rojas le da a este componente en su obra, sino el de poder recrearlo en la pantalla sin los tapujos y tijeretazos que sufrió la recreación de César Ardavín durante el segundo franquismo. Y, por último, el tratamiento libre y personalizado que el director dio a la segunda adaptación cinematográfica de esta obra clásica.