

Nuevo relato de la vieja Celestina: *Ojos de agua*, de Álvaro Tato

María Luisa Fernández Martínez
University of Colorado Denver

Esta ponencia examina las cualidades que se adscriben a la vejez femenina en *La Celestina* original de Fernando de Rojas y en una de las últimas versiones del mítico personaje, la del dramaturgo Álvaro Tato en *Ojos de agua* (2014), a la luz de los estudios contemporáneos de la edad. Actualmente, ya no cabe definir la vejez solo por la biología o la corporalidad; es un concepto ambivalente y complejo que varía en función del contexto histórico, social, cultural e incluso individual. En el significado que otorgamos a *ser viejo* influyen los mitos y los estereotipos creados en cada momento por los diversos productos culturales. Estas acepciones compartidas por la colectividad establecen roles prescriptivos para la vejez y la condicionan.

Como sostiene Margaret Gulleto, “la próxima propuesta provocativa de los estudios de la edad podría ser la de que envejecemos más por la cultura que por los cromosomas” (Gulleto 2004: 120). En su texto emblemático, *Declining to Decline*, afirma: “como el género y la raza, la ideología de la edad es un sistema de categorización basado en el cuerpo. Como el sexismo y el racismo, [...] el edadismo hiere y discrimina” (Gulleto 1997: 17). La autora cuestiona la idea del “curso de la vida” como una narrativa lineal que implica una decadencia. Ante la tendencia a segmentar la vida continua en etapas, partes imaginarias o ficciones, advierte que “entre más categorías etarias y mayor énfasis en las divisiones entre ellas, mayor es la creación de estereotipos” (Gulleto 1997: 83). Así, la adjudicación a una cohorte etaria establecida, como la infancia o la vejez, permite suponer ciertos atributos e intereses que se imponen a otras identidades más personales e idiosincrásicas.

Aunque Gulleto reflexiona aquí sobre la obsesión actual con la edad, la categorización de la vida en etapas era ya común durante la Edad Media y el Renacimiento. Sabemos que se consideraba a los mayores como un grupo diferenciado y marginal en la sociedad, junto a las mujeres y los niños, caracterizados también por su fragilidad y su dependencia. En este contexto, como en el actual, las mujeres mayores padecían una doble marginación, por mujeres y por viejas.

Los textos médicos y científicos de la época describían el cuerpo neutro del anciano con independencia de su origen social, y a él se dirigían los tratados que explicaban cómo envejecer

de manera saludable. Las ancianas, por su parte, ni siquiera figuraban en esos tratados y raramente consultaban a médicos masculinos. Los textos ginecológicos y los debates sobre la mujer mayor se concentraban en un cambio fisiológico específico: el final de la menstruación. La sangre menstrual se consideraba monstruosa, impura y dañina. Se creía que cuando la mujer ya no podía expulsarla, se acumulaba en su interior originando humores malignos que corrompían los órganos y extraviaban la razón. Por eso, las viejas, especialmente las viudas, eran peligrosas e incluso tóxicas, capaces de emanar “mala sangre” con la mirada. Curiosamente, a diferencia de la neutralidad mantenida con los ancianos, los amenazadores efectos de la menopausia se adscribían primordialmente a las mujeres de baja extracción social.

De esta manera, la evolución fisiológica del envejecimiento femenino convierte a la anciana en maligna y “la vieja alcahueta que saca provecho de la fornicación y el crimen, que prepara filtros amorosos y pociones mortales, está exteriorizando los cambios fisiológicos que están teniendo lugar en su organismo” (Shahar 1997: 44).

Como sabemos, la figura literaria de la vieja bruja comienza a forjarse gradualmente desde la Antigüedad. Serán los escolásticos y los doctores de la iglesia quienes exacerben la tradición misógina occidental hasta llevarla al paroxismo que condujo al ginecidio del siglo XVI (Del Vecchio 2011). Durante los siglos XV y XVI, el cristianismo clerical desencadenó un temor obsesivo hacia la mujer, a la que consideraba agente de Satanás (Auffret 2020).

El arte y la literatura de este período exhiben este terror masculino al poder de las mujeres. Los hombres recelan de las comunidades femeninas que los excluyen, como las de las comadronas, prostitutas o alcahuetas. Durante la transición de la Edad Media a la burguesía, las autoridades clericales y seglares, sintiéndose incapaces de adquirir el control social y proteger el matrimonio y la familia, se obsesionan con la necesidad de sojuzgar el poder femenino (Dresen-Coenders 2001).

En esta encrucijada entre el final de la Edad Media y los albores del Renacimiento surge Celestina, el mítico personaje de Fernando de Rojas, que sin duda participa de las cualidades negativas atribuidas a las mujeres mayores, siendo el epíteto *vieja* el más empleado para adjetivarla en la *Tragicomedia*. Celestina huele ya a “vieja” en el recuerdo infantil de Pármeno (Celestina I, 71) y hacia el final de su vida, cuando trata en vano de defenderse de sus asesinos, increpa a Sempronio: “no amengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas” (Celestina XII, 259).

La figura de la vieja era repugnante tanto en los tratados como en las fuentes folklóricas y satíricas de la cultura oral. Como hemos visto, la mujer se deslizaba irrevocablemente hacia el mal y la brujería a medida que envejecía (Orobitg 2011). La sociedad atribuía a las ancianas

de baja extracción social una imagen maléfica y proyectaba en ellas su imaginación, su rencor hacia el prójimo y sus propios terrores personales (Diochon 2011).

Celestina reúne todas las lacras atribuidas a la “vieja bruja.” En la *Tragicomedia* la califican de malvada, engañosa, manipuladora, codiciosa, barbuda y fea. Como las ancianas maléficas de la antigüedad griega, elabora pociones amorosas e invoca al demonio (Winkler 1990). De igual modo, se afilia a la tradición grecolatina de la vieja bebedora. Hasta comete el peor pecado que se puede adjudicar a una mujer mayor y viuda en ese momento: experimenta deseo sensual. Celestina es alcahueta y ha sido prostituta. Su influencia y sus artes de magia han hecho posible el sexo en el centro mismo de la tradición del amor cortés.

A pesar de beber de todas las fuentes de la misoginia cultural la extraordinaria complejidad del personaje de Rojas imita a la vida. Si Lida de Malkiel (1962) atribuye a este logro la originalidad de la *Tragicomedia*, Gómez Toré se atreve a afirmar: “Celestina es un ser humano” (apud: Bouzy 2011). Las descripciones que proveen de Celestina los personajes masculinos son equívocas. Los criados exhiben una intensa violencia hacia ella, a pesar de concertar su amistad, mientras el noble Calisto llega a darle el tratamiento de “reina y señora mía” (Celestina VI, 146) reservado a la Virgen. Al igual que la de Melibea, endiosada por el amado y despellejada por las prostitutas, la apreciación de Celestina es heterogénea. Los personajes femeninos muestran hacia ella, ya disgusto y temor, como Melibea, que la tilda de desvergonzada barbuda, ya respeto y afecto, como Areúsa y Elicia, quien exclama ante su fin violento: “¡Muerta es mi madre y mi bien todo!” (Celestina XII, 261).

Sin duda, son ellas, las *malas mujeres*, las que llevan la voz cantante en esta obra. Como indica Dorothy Severin (1993), todos los personajes femeninos de la *Tragicomedia* se rebelan contra el orden patriarcal y los convencionalismos sociales. Celestina, a pesar de que el epíteto *vieja* asedie su nombre, es una mujer activa e independiente, con orgullo profesional. Recuerda con melancolía las glorias de su juventud al tiempo que usa en beneficio propio la percepción popular de la vejez, ya sea para enfatizar su fragilidad a la hora de solicitar la empatía de otros personajes o para subrayar su angustia por el paso del tiempo y la necesidad imperiosa de gozar el presente, exhortando, tanto a sus nobles clientes como a los criados y a las prostitutas a holgar.

La andariega Celestina se complace en no tener que servir a ningún amo, anticipando la idea moderna de libertad (Maravall 2003). Tanto ella como Areúsa tienen casa propia. La de la alcahueta es un lugar de placer y solaz, donde viven mujeres solas. Acomoda también su laboratorio, germen de los famosos seis oficios que, según Pármeno, desempeña.

En el misógino entramado cultural en el que surge la *Tragicomedia*, la idea de mujer resulta inseparable de la de maldad y la noción de vieja del adjetivo “bruja.” En tanto mujer mayor, viuda y venida a menos, Celestina ha de ser necesariamente peligrosa, puta y hechicera. Los vicios asociados a la cohorte etaria de la vejez femenina, como la lujuria y la codicia, la llevan a realizar pactos con el demonio. Sólo su muerte, a manos de los criados, permitirá restaurar en el texto un orden moral perdido.

Retomando la reflexión de Gullette (1997) sobre el curso de la vida, cabe preguntarse hasta qué punto esta tradición cultural misógina y edadista sigue viva. Como sabemos, el personaje de Celestina ha subsistido a la *Tragicomedia* de Rojas, inaugurando el género de la Celestinesca que aún pervive. Por su parte, la categoría etaria de la vejez posee todavía, en pleno siglo XXI, connotaciones muy negativas, mayormente para las mujeres. La “vieja bruja” continúa alimentando el terror infantil casi desde la cuna, gracias a la pervivencia de las imágenes aterradoras de los cuentos folclóricos. Además, la obsesión actual con la juventud y la insatisfacción con el envejecimiento se ponen de manifiesto continuamente en el ubicuo recurso a la cirugía estética para tratar de borrar el paso del tiempo.

Al presente, la sociedad en general y las mujeres en particular, han naturalizado e internalizado el discurso cultural que identifica la juventud con la belleza, a pesar de que, como advierte Clarke (2008), el supuesto de que la juventud sea buena, deseable y bella, y la vejez mala, repulsiva y fea, se halle en la base misma del edadismo. Las mujeres mayores continúan siendo objeto de una doble discriminación, por edad y por sexo. Ya en los años setenta del pasado siglo, en su famoso ensayo titulado *La vejez*, Simone de Beauvoir declaraba al respecto: “ni en la literatura ni en la vida he encontrado jamás a ninguna mujer que considerara su vejez con complacencia. Tampoco se habla jamás de ‘una hermosa anciana’” (apud: Mansour 1992: 203).

Precisamente De Beauvoir se halla entre “las hermanas de la madre Celestina” que acuden a su funeral, con Mary Shelley, Trotaconventos y Virginia Wolf, entre otras, según el parlamento del fantasma de Pármeno que sirve de preámbulo a *Ojos de agua*, del dramaturgo Álvaro Tato (2019: 69). La perspectiva feminista, lúdica y celebratoria de esta obra contribuye a dismantelar la doble discriminación que coartaba al personaje de Rojas, al tiempo que lo libera de la sancionadora muerte por asesinato. Aquí, Celestina, que ha sobrevivido a la violencia de los criados, pasa el final de su vejez en otra compañía exclusivamente femenina que no la juzga: la de una comunidad de monjas a las que cuenta la historia de su vida hasta su llegada al convento, tres años antes. *Ojos de agua* ensalza a la Celestina libre, orgullosa e independiente, que tiene casa propia y vive de su trabajo. A pesar de la melancolía motivada

por el recuerdo del pasado y la cercanía de la muerte, que en ocasiones conmueve al personaje hasta el llanto al que alude el título, la alcahueta exhibe también alegría de vivir, humor y picardía. Se muestra asertiva y reflexiva al tiempo que despliega una sensualidad arrolladora.

La actriz salmantina Charo López protagoniza este soliloquio. Si hacia el final de la obra descubrimos un guiño inequívoco a su trayectoria profesional: “pues todo termina, hermanas, así los cuentos como los días, así los gozos como las sombras” (Tato 2019: 93); el propio Tato advierte en el dossier de prensa: “todo empezó con una llamada. Charo López buscaba un texto para hablar del tiempo despiadado, la belleza perdida, el precio de la dignidad, la conquista de la libertad y la resistencia a la muerte y a la desgracia. Cuando colgué, comprendí que me había llamado Celestina” (Tato 2015).

Claro está que a Charo no le son ajenas las prisiones simbólicas que imponen a las mujeres las cohortes de edad, ni desconoce tampoco la misoginia dogmática del catolicismo clerical. La actriz nace durante la dictadura franquista, en pleno nacionalcatolicismo, con su insidioso discurso de ginofobia y su oposición contumaz a la libertad sexual femenina, y se educa en un colegio de monjas. Más adelante, tras la muerte de Franco, y en la plenitud de su belleza, la prensa, el cine y la televisión la lanzan como icono erótico de la Transición. En los noventa, con cincuenta y dos años, llega a esa edad crítica en la que escasean los papeles para las mujeres y atraviesa una crisis profesional. Empero, cuando todo hacía presagiar su retiro, Charo consolida su carrera y se convierte en productora teatral. A los sesenta y cinco años mantiene que, si bien en el cine “no hay tantos papeles [para las mujeres] a partir de una cierta edad” (López 2008), ella, “ahora que ya ha pasado su ecuador particular [...], y con su propia compañía, puede hacer lo que le dé la gana” (López 2008). Asimismo, ante la escasez de papeles interesantes para mujeres mayores en la gran pantalla, declara divertida: “como yo tengo mi propio espacio para realizarme y pasarlo bomba: ¡peor para el cine!” (López 2008).

En *Ojos de agua* Charo “es” Celestina y cuenta su historia en primera persona. El texto de Rojas se transmuta en su diario, del que lee con ironía fragmentos escogidos a las hermanas del convento y, por extensión, al público. Si el poder de Celestina para subvertir el orden patriarcal quedaba truncado en la *Tragicomedia* merced a su muerte violenta, aquí la famosa alcahueta sobrevive a la persecución de los criados y se encuentra a salvo en el monasterio. Sabe bien que pronto se irá al único lugar al que ya nadie pueda perseguirla.

La dimensión de Celestina se acrecienta en la obra de Tato hasta minimizar o descartar a los demás personajes y solo el fantasma de Pármeno interviene puntualmente. En la escena, los enamorados se ven reducidos a pequeños juguetes o marionetas en sus manos. Ella misma se declara, entre exultante y doliente, “puta vieja” al son de la música (Tato 2019: 74). Además,

se proclama bruja, pero no ladrona, reclamando la cadena de oro de Calisto como justa retribución por su trabajo (Tato 2019: 73). Como la protagonista de la *Tragicomedia*, se complace en “holgar” y “haldear”, escenificando sus pasadas idas y venidas por Salamanca, de manera abstracta, por medio del mimo. También se deleita con el buen comer y en especial con el buen vino, advirtiendo cómicamente lo fatal que resulta mezclarlo con “estramonio” (Tato 2019: 86). Se atreve a afirmar jovialmente la fuerza de su deseo, a pesar de que incluso hoy día la sexualidad de las mujeres mayores constituya un tabú. A veces rompe a llorar y su relación con el diablo detona en unos segundos oscuros de silencio concentrados en la intensidad de su rostro. La Celestina de *Ojos de agua*, conjura “al triste Plutón” (Tato 2019: 93) para que se envuelva en las páginas de su libro y lo convierta en un hechizo que ate por siempre “la voluntad de los lectores a la madeja de [su] memoria” (Tato 2019: 93). Así, la alcahueta, salmantina como Charo López, consigue, al igual que la actriz madura, conquistar un espacio propio en el que vivir con libertad y en calma, y conjurar su inmortalidad.

En *Ojos de agua*, la célebre bruja vieja regresa al centro de la escena con una fuerza y sensualidad desbordantes para entonar un canto al poder femenino. En un presente edadista, que invisibiliza a la mujer mayor, se agradece esta versión alternativa, lúdica e inteligente de la vejez femenina. Charo López declara en su entrevista para *Escritura pública*: “me gusta medirme y guiñarme un ojo con las mujeres de mi generación, que han contado con los mismos medios, las mismas oportunidades e idénticos obstáculos que yo para acercarse a la vida, porque con ellas me voy a entender de maravilla” (López 2008: 56). Así, son las españolas “con seis docenas de años auestas” (Celestina II, 293), las primeras invitadas a responder a su llamada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUFFRET, Severine (2020): *La gran historia del feminismo. De la antigüedad a nuestros días*. Madrid: La esfera de los libros.
- BOTTA, Patricia (1994): “Itinerarios urbanos en la Celestina de Fernando de Rojas” en *Celestinesca*, vol. 18/nº 2, pp. 113-131.
- BOUCY, Christian (2011): “‘Madre, tía y vieja’: la Celestina, personaje emblemático de la vejez”, en Nathalie Dartai-Maranzana et al. (eds.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*. Saint-Étienne: Publications de l’ Université de Saint-Étienne, pp. 97-111.
- CLARKE, Laura Hurd y GRIFFIN, Meridith (2008): “Visible and invisible ageing: beauty work as a response to ageism” en *Aging & Society*, vol. 28, pp. 653-674.

- DEL VECCHIO, Gilles (2011): “Decrepitud y prestigio de Celestina: la superación de la vejez” en Nathalie Dartai-Maranzana et al. (eds.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*. Saint-Étienne: Publications de l’ Université de Saint-Étienne, pp. 151-163.
- DE ROJAS, Fernando (2011): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, et al. (eds.) Barcelona: Crítica.
- DIOCHON, Nicolas e IGLESIAS, Cecile (2011): “E mas son de las mujeres viejas e pobres que tienen recurso al demonio’: el estereotipo de la *vieja bruja*. Entre demonología y literatura” en Nathalie Dartai-Maranzana et al. (eds.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*. Saint-Étienne: Publications de l’ Université de Saint-Étienne, pp. 37-55.
- DRESEN-COENDERS, Lène (2001): “Witches as devil’s concubines” en Brian P. Levack, *Gender and Witchcraft. New Perspectives on Witchcraft, Magic, and Demonology*. New York: Routledge, pp. 413-437.
- GILLEARD, Chris y HIGGS, Paul (2000): *Cultures of Ageing: Self, Citizen, and the Body*. London: Prentice Hall.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962): *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ, Charo (2008): “No hay tantos papeles a partir de una cierta edad”, en *Escritura pública*, n° 51, pp. 54-57.
- MANSOUR, Mónica (1992): “Simone de Beauvoir (1908-1986)”, en *Debate feminista*, n° 5, pp. 202-206.
- MARAVALL, Antonio (2003): *El mundo social de la Celestina*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w976>> (05-02-2023)
- GULLETE, Morganroth Margaret (1997): *Declining to Decline: Cultural Combat and the Politics of the Midlife*. University of Virginia Press.
- (2004) *Aged by Culture*. University of Chicago Press.
- OROBITG, Christine (2011): “La vejez y la mujer mayor en la prosa doctrinal de la España del Siglo de Oro” en Nathalie Dartai-Maranzana et al. (eds.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*. Saint-Étienne: Publications de l’ Université de Saint-Étienne, pp. 37-55.
- SEVERIN, Dorothy (1993): “Celestina and the Magical Empowerment of Women”, en *Celestinesca*. vol. 17/ n° 2, pp. 9-28.
- SHAHAR, Shulamit (1997): *Growing old in the Middle Ages*. London: Routledge.
- TATO, Álvaro (2015): *Dossier de prensa. Ojos de agua*. Madrid: Teatro Español.
- (2019): “Ojos de agua”, en *Siete otras vidas*. Madrid: Ediciones Antígona.
- WINKLER, John J (1990): *Constraints of Desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*. New York: Routledge.