

Villalobos Graillet, José Eduardo (2023).  
*La Celestina y el cine. Censura y recepción*  
(1969-1996). Iberoamericana/Vervuert:  
Madrid / Frankfurt am Main.

En 2008, en un artículo de *El País*, cuenta Juan Goytisolo una anécdota que me viene muy al pelo. En los años setenta, en la prestigiosa New York University, impartía un curso sobre *El corbacho*, *La Celestina* (LC) y *La Lozana andaluza*. De la sintonía de Juan Goytisolo con estas novelas, florecía la temática psicalíptica. El erotismo las enhebraba; y en su erotismo, eran festejadas. Pero esa lectura —al cobijo de un océano de por medio y en el marco educativo de una democracia liberal— no estaba del todo segura. La mentalidad franquista, dada a imponer su orden y mando en los clásicos españoles, la asaltaba como los grises que perseguían con sus porras las manifestaciones por la libertad de la comunidad universitaria. Goytisolo fue denunciado en la New York University por un colega español (católico devoto) que se quejó al jefe del Departamento de Lenguas Románicas para, denuncia de por medio, tratar de deslegitimar el curso por su contenido erótico y explícito.

La anécdota explica parte del excelente monográfico de José Eduardo Villalobos Graillet, que, con un enfoque historiográfico y comparatista, muestra por qué —con datos, finas interpretaciones y documentos históricos—, LC era un clásico que producía urticaria en el régimen y, por inercia, en la Transición y en los primeros años de nuestra actual democracia. Reúne aquí Villalobos Graillet una carrera académica dedicada a LC, en particular aquellas adaptaciones cinematográficas y televisivas (solo la de Juan Guerrero Zamora) realizadas en España. Su obra se suma a la ya bulliciosa línea de estudios de otros jóvenes y sólidos investigadores —Rafael Malpartida Tirado, Victoria Aranda Arribas o Alba Carmona—, que han visto en las relaciones filmoliterarias del Siglo de Oro el flanco perfecto para una renovada batalla crítica, donde hasta hace no mucho reinaban los prejuicios, la policía filológica y el dogma de la fidelidad textual.

El Capítulo I ofrece un breve recorrido por la recepción española de LC en el siglo XX y el marco metodológico comparatista que Villalobos Graillet usa como brújula en su monográfico, útil para estudiantes univer-

sitarios que deseen consultar el panorama de las líneas críticas más relevantes sobre la adaptación cinematográfica. Pese a formar parte del canon de la literatura española, *LC* «fue un texto incómodo, especialmente para la Administración de Francisco Franco. Las constantes trabas por las que pasó, tanto la divulgación de la obra como la de sus recreaciones en distintos ámbitos, han sido de naturaleza moral y religiosa. Estos inconvenientes incluyen su lenguaje ambiguo y obsceno, el realismo escabroso de pasajes que podían perjudicar las costumbres de los lectores, así como los momentos en que los personajes niegan todo orden en la sociedad. Sin embargo, con los cambios sociales, políticos y culturales en los que se vio inmersa España durante varias décadas, la obra de Rojas se quitaría poco a poco las cadenas de la dictadura inquisitorial para alcanzar su completa modernidad» (33).

Durante el franquismo, *LC* sufrió percances variados y sintomáticos de que la novela de Rojas era la oveja negra de la literatura española. Era un clásico, pero era un clásico peligroso. Esto explica su olvido editorial, las adaptaciones teatrales sometidas al corsé ideológico del régimen, la selección purgada y expurgada de fragmentos para la educación —un texto mal visto incluso en la enseñanza superior—, o su desaparición del catálogo de las bibliotecas públicas.

El cambio de mentalidad vino a la par con los cambios históricos. A partir de los cincuenta se produjeron transformaciones sociales, políticas y culturales, que afectaron a la recepción de *LC*. Villalobos Graillet subraya la importancia del ambiente universitario y, en particular, la revista *Cinema Universitario*, donde por primera vez se alude a la importancia de adaptar *LC*, o las famosas Conversaciones de Salamanca de 1955, donde José Luis Sáenz de Heredia manifestó su intención de versionar el clásico de Rojas. Su motivación, sobre todo, era la de contrarrestar la versión irreverente de Carlo Lizzani *La Celestina P... R...*, por considerar que traicionaba el texto fuente. Pero su deseo quedó en nada. Según el propio Sáenz de Heredia, *LC* seguía siendo «tabú en aquella época» (26).

No obstante, estos primeros atisbos serían ya irrefrenables. Años después, con una España que dejaba definitivamente atrás la autarquía económica y en la que veraneaban a granel europeos con mentalidades más abiertas, la censura comenzó a ser más permisiva —o más inconsciente— ante la influencia de valores democráticos. Fue la versión teatral de Alejandro Casona la que, si bien modificó «todo contenido social o religioso que pudiera menoscabar la sensibilidad del régimen», conservó, sin embargo, «parte del lenguaje desenfadado, de los comentarios de referencia sexual e, incluso, el erotismo» (29). Tras la lectura más abierta de Casona, vendría una serie de intentos frustrados (Luis Revenga, Julio Diamante) y, por fin, las producciones audiovisuales celestinescas (César Fernández Ardavín, Juan Guerrero Zamora, Gerardo Vera), núcleo del monográfico de Villalobos Graillet.

El Capítulo II, enmarcado en la última etapa de la dictadura, tiene dos partes: una dedicada a los expedientes de censura de los guiones del cineasta toledano Luis Revenga, y la otra a la primera adaptación de *LC* en 1969 de César Fernández Ardavín. Revenga llegó a presentar tres guiones, sistemáticamente rechazados, cuyos motivos delimitaron los perímetros tóxicos de *LC*. Visto con la perspectiva crítica del monográfico, habría bastado a los valientes que se atrevieron después a adaptar el texto de Fernando Rojas con consultar estos expedientes. Las causas censoras fueron recurrentes: el sexo, el vínculo de la Iglesia con las meretrices, la escabrosidad (no en el de Revenga) y el lenguaje obsceno. Quizás, la diferencia más evidente es el poco o mal oficio que evidenciaban los guiones de Revenga. Se le reprochaban las palabrotas, las escenas eróticas y, aunque no explícitamente, las relaciones de la Iglesia con el mundo prostibulario. Pero también la estructura del texto mismo: una «simple síntesis del texto de Rojas» que «carecía tanto del formato como del lenguaje propios del guion fílmico» (65).

La otra parte de este capítulo está dedicada a la adaptación de César Fernández Ardavín. Con los documentos históricos en mano, Villalobos Graillet demuestra que la autoría de este guion no era totalmente de Fernández Ardavín, sino una nueva reescritura de los guiones —o del último guion— de Luis Revenga. Lo argumenta con sospechas bien fundadas: la coincidencia al proponer a la actriz Anna Magnani; la elección de Toledo y Salamanca para reforzar el carácter de cristiano converso de Calisto; la inspiración en la pintura valenciana del vestuario, atrezo y decorados; o el apoyo de Hesperia Films, con la que Revenga y Fernández Ardavín habían colaborado junto al mítico e irreverente Jesús Franco. Que el guion de Fernández Ardavín fuera un nuevo borrador ya cribado por varias juntas de censura explica que se aprobara a la primera y que Revenga cediera su proyecto a alguien «que tenía la experiencia administrativa, así como el reconocimiento internacional que había logrado con su película basada en la obra anónima *El Lazarillo de Tormes* (1554)» (75).

Villalobos Graillet sostiene también que los ribetes eróticos del film se colaron gracias a la advertencia didáctica de que aquello era una trama ejemplarizante y de espíritu religioso. Entiendo que se trató más bien de un erotismo apenas entrevisto en el guion, pero también poco visible en la película, un erotismo blanco, nada que ver con el de Maria Rosaria Omaggio en *La Lozana andaluza* (1976). No obstante, y a pesar de que Fernández Ardavín no incluyera los elementos eróticos de forma gratuita, algunos académicos lo criticaron con dureza, ya que esto atentaba contra «la intención moralizante de la obra de Rojas» (88). En resumen, esta versión, excesivamente teatral, estilizada y pictórica, tiene el mérito de «introducir por primera vez una reconstrucción histórico-estética del mundo celestinesco donde era ignorado o poco conocido, puesto que a finales de la década de los sesenta la obra clásica era de acceso a un público minoritario» (91) y, sin duda, significó «tanto el

triunfo como la consolidación de aquellos proyectos que surgieron tras las Conversaciones de Salamanca y que no pudieron ver la luz a causa de la censura del segundo franquismo» (100).

El Capítulo III analiza el fallido proyecto de Julio Diamante (1979), un claro ejemplo de que la sombra del franquismo aún era alargada. La censura había sido abolida oficialmente, pero Diamante se topó con que su microcosmos cultural aún no había cambiado tanto: un nuevo tipo de censura «seguida en pie en sus tres categorías (la ideológica, la económica y la autocensura), aunque de manera disfrazada» (108). Como otros cineastas, productores o guionistas, el polifacético autor gaditano quiso presentar su adaptación a la famosa Orden del Ministerio de Cultura 1979, la de los 1300 millones con los que se pretendía reflotar una industria fílmica en crisis, fomentar la colaboración entre esta y RTVE, y adaptar los clásicos literarios españoles. Era una forma de promover la alta cultura en el medio audiovisual y de competir a nivel internacional con las elegantes adaptaciones de las que hacían gala Inglaterra o Francia.

*LC* de Diamante era austera y experimental, pero, aunque RTVE buscaba producciones más pomposas, esto no determinó realmente su desaprobarción. La censura no fue estética, sino moral. El proyecto era festivo en lo sexual y trasladaba parte de la crudeza del texto fuente. Digamos que Julio Diamante, que vivía con anhelo los valores del horizonte democrático, no quería pecar del convencionalismo ni de la blancura de las adaptaciones anteriores. Se equivocó, ya que, paradójicamente, esto determinó su cancelación. Si bien las salas de cines permitían el fenómeno del destape, el ente público buscaba «deslindarse de esta tendencia que restaba calidad artística a los productos televisivos [...] se encargaba tanto de vetar temáticas como de realizar cortes a cualquier producción a partir de las normas de moralidad y el autocontrol ejercidos en la etapa anterior» (111). Había, pues, un desfase entre la industria fílmica (más permisiva) y la televisiva (más conservadora). Por eso, el atrevimiento de Diamante, con un enfoque erótico aún tabú para la televisión —el lesbianismo de *Celestina* o la abundancia del amor carnal—, así como por el nexo entre el clero y el mundo prostibulario, sentenció su particular lectura del clásico de Rojas. Fue considerada oportunista, acusada de aprovechar «las altas cotas de libertad de expresión para fomentar la chabacanería entre los españoles» (114). RTVE no estaba preparada «para una apertura total en términos morales y relacionados con los derechos civiles después de varias décadas de opresión» y, para más inri, los funcionarios que ejercían «la censura durante la dictadura pasaron a ser inmediatamente censores de la televisión en España hasta principios de la década de los ochenta» (116).

Sin embargo, como demuestra Villalobos Graillet, Julio Diamante, no fue un oportunista que quisiera subirse a la moda del destape ni eligió *LC* únicamente por su material erótico, como sí ocurriría años más tarde

con *Las pícaras* (1983). Diamante «pone de manifiesto la importancia de la obra de Fernando de Rojas en el contexto de la Transición por su gran modernidad y parecido con la crisis que se vivió con el paso del Medievo hacia el Renacimiento español» (122).

El Capítulo IV desgrena el periplo de más de quince años de Juan Guerrero Zamora antes de rodar su miniserie en 1983, así como las consecuencias posteriores por desavenencias ideológicas con el PSOE, recién llegado al poder por aquel entonces. El viaje de Guerrero Zamora comienza en la última etapa del franquismo. Villalobos Graillet analiza aquí el expediente de censura, documento que manifiesta una resiliencia encomiable del cineasta a finales de los sesenta. Las resoluciones a su proyecto eran siempre desfavorables. A cada desestimación —ya fuera por el uso de coloquialismos, por expresiones lascivas o por las escenas escabrosas—, Guerrero Zamora presentaba nuevas reescrituras de su guion acomodadas a las exigencias de los censores, mostrando así su plena «disponibilidad de realizar los cambios necesarios a las normas que vigilaban los valores de la dictadura» (131). Cuando parecía que el proyecto iba bien encaminado, una última traba lo hizo naufragar: el sello gubernamental de «interés especial» estaba condicionado a la adecuada realización de su largometraje. Esto suponía prácticamente una invitación a que no se filmara, ya que el «interés especial» garantizaba la financiación, pero la junta censora no le aseguraba que fuera a concedérsele. Tenía dos opciones: autocensurarse o financiar su celestina con dinero propio y con el de productoras que quisieran arriesgarse. Estas recularon y Guerrero Zamora aplazó su realización «hasta que hubiera mejores condiciones en la industria cinematográfica del país» (136).

Años después, las condiciones llegaron y Guerrero Zamora, que había ido forjándose una carrera televisiva de adaptaciones literarias (teatrales, principalmente), aprovechó «las facilidades que ofrecía el ente a los productores de la casa» para que finalmente «se llevara a cabo su propuesta en forma de telefilme» (137). No obstante, la producción no estuvo exenta de polémica por la presunta malversación del erario público. La ambiciosa propuesta de Guerrero Zamora —alejada de la estética teatral e influenciada por el romanticismo, con localizaciones naturales y escenas añadidas de corte costumbrista (fiestas taurinas, danzas de la muerte, mundo del hampa, etc.), feísta y escabrosa (la más cruel de las adaptaciones de *LC* hasta hoy)— tuvo un coste de producción ciertamente elevado. Este gasto manirroto fue usado con mala fe por el PSOE al subir al poder, un partido que exigía, literalmente, la pertenencia a su grupo a los empleados de RTVE. Ante la negativa de Guerrero Zamora a lucir el carnet socialista, él y su esposa, la actriz Nuria Torray —que interpretaba en la miniserie a Melibea—, fueron tachados de ultraderechistas, y su labor como profesional se volvió muy incómoda. Llama la atención la baja política —nada nuevo bajo el sol— y las mañas matoniles encabezadas

por Gonzalo Vallejo, recién designado director de la primera cadena por aquel entonces. Entre otras lindezas, se saboteó deliberadamente la promoción de la miniserie, recibió ataques directos por los abultados costes y la supuesta mala calidad de la ficción e, incluso, se hicieron pasar por el académico José Rubia Barcia para criticar que esta nueva adaptación de *LC* era demasiado larga o que Nuria Torray era demasiado mayor para interpretar a Melibea. Descréditos gratuitos e injustificados que sentenciaron para siempre la colaboración de Guerrero Zamora con RTVE.

El último capítulo está dedicado a la adaptación de *LC* de Gerardo Vera de 1996. Aborda aquí Villalobos Graillet principalmente tres cuestiones: la visión creativa del realizador madrileño, la recepción crítica y algunos problemas de rodaje y posproducción.

*LC* de Gerardo Vera se inscribe en un contexto donde los nuevos talentos buscaban «aplicar filtros literarios e históricos a sus óperas primas», sumándose a una «tendencia cinematográfica que, si bien revisaba acontecimientos concretos, se desentendía tanto de un pasado más o menos reciente como de la propia actualidad» (184). Como sucedió con otros autores, *LC* ofrecía al director el material idóneo para abordar, con una visión más contemporánea, «la crisis de costumbres, sentimientos y normas por las que pasaba la sociedad española de finales del siglo xx, muy similar a lo que ocurrió con el paso del Medioevo al Renacimiento español» (184). La voz autoral de Gerardo Vera floreció con la ayuda de Rafael Azcona. Juntos idearon una versión más fresca, con un erotismo menos acoquinado, menos sujeta al contexto histórico de Rojas, con un reparto joven y prestigioso, un acento feminista y un lenguaje revitalizado que, aunque sonaba lejano, rehuía de la fuerte carga dramática y textual de otras adaptaciones. En términos narrativos, el protagonismo de Areúsa, por ejemplo, constituye uno de los grandes aciertos del film: por su individualismo y por su determinación a la hora de tomar las riendas de su vida. También destaca la decisión de prescindir de la rigurosidad histórica en el vestuario, los decorados o los valores, reinventado la época en que la trama de Rojas discurre, con una «voluntad, más que revisionista, creadora del cineasta» (194).

Pese a ello, la crítica la despachó como una «versión cinematográfica fallida» (195). Villalobos Grillet incide en la ceguera de tales juicios, que pecaban de filológicos al «ignorar aspectos tan importantes como las circunstancias extracinematográficas que rodearon el proceso de adaptación y, principalmente, la voz autoral de Vera» (206). Entre estas circunstancias, destaco el chasco que Gerardo Vera se llevó con Alejandro Massó, quien le entregó una banda sonora parcialmente plagiada, obligándolo a buscar entre las piedras pistas musicales con las que montar a contrarreloj su celestina fílmica; el rechazo de Rafael Azcona a una propuesta narrativa menos lineal, arriesgada y centrada en la mirada de Areúsa y Melibea; o la actitud pequeño-burguesa que Juan Diego Botto y Penélope Cruz

mostraron durante el rodaje, al construir sus personajes a espaldas del director, lo que —según Villalobos— hizo «fracasar» la visión fatalista del amor que Vera defendía.

Conviene señalar, sin embargo, un detalle interesante: el cine es un arte colectivo y, curiosamente, la actitud narcisista de las bisoñas estrellas si bien no se alineaba con la lectura de Gerardo Vera, sí, en parte, con la parodia del amor cortés de Rojas. Sea como fuere, la cinta fue un éxito de taquilla y supuso, quizás metafóricamente, la ansiada liberación «de una obra que sufrió la opresión del régimen de Franco porque sus temáticas principales atentaban contra la patria» (203). Por tanto, «lejos de concluir que la película reduce el hipotexto a cenizas con sus cambios, innovaciones y errores, es menester valorarla como un triunfo de la tradición celestinesca, porque aborda abierta y directamente las temáticas que fueron vedadas en la primera recreación cinematográfica durante los estertores del franquismo» (209).

Manuel España Arjona

<https://orcid.org/0000-0001-5751-1707>

