

La Celestina: teatro de la voz

Gustavo Illades Aguiar
Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

Entre el juglar que al cantar o recitar epopeyas daba voz a una galería de personajes históricos, míticos o fabulados y el actor de teatro que encarnaba a un personaje aislado, a un carácter, entre estas dos figuras sociales el lector oral de *La Celestina* habría hecho las veces de intermediario. Leer en voz alta la comedia impresa de Calisto y Melibea durante los primeros años del siglo XVI solicitaba la recreación juglaresca de espacios y tiempos, el desdoblamiento del intérprete en seres imaginarios cuyos gestos y voces impostaba ostensiblemente. Al mismo tiempo solicitaba la futura tarea del actor de corrales: identificarse con el personaje, borrar, con ayuda de tramoya, escenario y ropaje, la diferencia entre realidad y ficción. Alejado de la inmemorial plaza pública como de los tablados por venir, el lector de *La Celestina* tuvo ante sí un texto autosuficiente y, al mismo tiempo, una partitura de voces que incluía las formas de su locución.

Obra culta, universitaria, obra popular que alberga diversidad de voces callejeras, *La Celestina* retiene un universo sonoro en el cual resuenan todos los registros sociolingüísticos, así como la dilatada escala de tonos correspondientes a la tragedia, la comedia y al intercambio entre ambas. El público original de *La Celestina* se habría hallado ante un acontecimiento artístico original, un teatro experimental de la voz orientado hacia la memoria y el oído social de la Baja Edad Media y, simultáneamente, orientado hacia lo que andando el tiempo sería la percepción individualizada de los espectáculos del Renacimiento y el Barroco.

Para el juglar la voz era el medio y el fin de su arte. El texto, memorizado o manuscrito, era uno más de los componentes de lo que Paul Zumthor llama “obra plenaria”:¹ el acontecer de la literatura a través de una voz y un cuerpo volcados hacia su público en el aquí y ahora de unas circunstancias irrepetibles. Narrador, actor y a las veces autor, el juglar informaba por vía oral la memoria colectiva del auditorio mediante narraciones enfatizadas gestual y musicalmente y entremesadas con noticias. Tal era la naturaleza teatral de la literatura de la Edad Media.

Heredera de esa tradición, la comedia española separó y especializó las funciones de cada uno de sus elementos. De modo progresivo la voz iba siendo desplazada por la imagen. Gestos, movimientos corporales, vestuario, decorados y tramoya tendieron a ser no sólo el medio, sino el fin del hecho teatral. Ya en un *Memorial*² de 1598 se defiende el uso reglamentado del verso en la comedia con el propósito de quitar “al representante el albedrío” de improvisar. Es revelador el vocabulario de la época que describe, califica y cataloga el trabajo del actor. Las expresiones relativas a la imagen sobrepasan con mucho a las referidas a la locución. La “razón bien dicha”, la “palabra blanda”, el “suspiro mentiroso” o la “voz tierna y quebrada” ceden el primer plano a la abundancia y énfasis del “garbo y galantería”, la “destreza en el baile”, el “primor de los artificios”, la “desenvoltura”, el “inmodesto desgarró”, los afeites y composuras “con supersticioso aliño” o la “travesura de ojos”.³ Adhiérase a esta tendencia la siguiente observación de López Pinciano: “En el ojo se ve un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da sólo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura”.⁴

El caso que refería hacia 1690 José Alcázar en su *Ortografía castellana* ilustra la profundización de una tendencia:

¹ Véase Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, trad. de Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989 [1a. ed. en francés, 1987], pp. 293-321.

² *Memorial impreso dirigido al rey don Felipe II, para que levante la suspensión de las representaciones de comedias*, en E. Cotarelo, *Bibliografía*, p. 424a. Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros, “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1989, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, t. 3, CSIC, Madrid, 1953, p. 288.

[Un actor entró] una vez en el teatro leyendo para sí una carta y tuvo largo tiempo suspensos a los oyentes. A cada renglón se espantaba. Últimamente, arrebatado en furia, hizo pedazos el papel y comenzó a exclamar vehementísimos versos. Y aunque fue alabado por todos, consiguió mayor admiración aquel día haciendo que hablando.⁵

Los ejemplos podrían multiplicarse, sin embargo resulta más oportuno observar que el retroceso de la voz ante la imagen en el mundo del teatro es más o menos simultáneo de una transformación cultural de mayor alcance: la metamorfosis de la lectura oral y pública en silenciosa y privada a causa de la invención y popularización de la imprenta.⁶ Ambos fenómenos deben analizarse en conjunto, en mi opinión. En efecto, el siglo barroco, espectacular y voyeurista, fue convirtiendo a los entes escénicos y a las letras de los textos impresos en objetos de observación y gozo ocular. Lentamente, al menos como tendencia, seres y signos fueron silenciándose, así el lector y la letra, así el espectador y el actor. Desigual y prolongada, la emergencia de ambos fenómenos puede observarse en *La Celestina*, texto apto para una lectura silenciosa y hermenéutica y, sin embargo, destinado a una interpretación oral y a un público de oyentes. Asimismo, texto de hechura dramática cuyo ascendiente latino requería un teatro moderno, un corral de comedias y, sin embargo, partitura familiar al arte vocal y mímico de los antiguos juglares y cuenteros.

Es posible documentar algún aspecto del desplazamiento de la lectura hacia el espectáculo teatral mediante un paratexto de *La Celestina* en el que se instruye al lector oral de la obra impresa. Me refiero a las instrucciones para leer la *Comedia de Calisto y Melibea* que Alonso de Proaza anexó a la edición toledana de 1500.

A diferencia de otros paratextos de la obra, en los cuales los lectores son quienes escuchan leer, el de Proaza discurre sobre la voz y el gesto de un lector único, quien habrá de leer la obra a un público de oyentes. Se recordará el epígrafe de esas instrucciones: “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia”.⁷ Es notable la doble especificación: primeramente se distingue un modo de leer, luego se particulariza en *esta* comedia. Las instrucciones prometen un efecto: “mover”, “a mucha atención” a “los oyentes”. Para ello es necesaria

⁵ Tomo la cita de Evangelina Rodríguez Cuadros, art. cit., p. 47.

⁶ Véase Margit Frenk, “Lectores y oidores”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. 1, Roma, 1982, pp. 101-123.

⁷ Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991.

destreza articulatoria (“hablar entre dientes”), también se requiere saber entonar la voz para que ésta exprese “gozo”, “esperanza”, “pasión” o actitudes airadas o “gran turbación”. El lector ha de poder fingir “mill artes y modos”. Aquí posiblemente quedan aludidas las técnicas del mimo, sus movimientos gestuales y corporales, los que, libro en mano, agregarían un énfasis, una actitud, un espacio al texto oralizado. También se necesita saber impostar la voz (“pregunta y responde por boca de todos”). La última instrucción (“llorando y riendo en tiempo y sazón”) subraya la originalidad genérica de la obra: una *comedia* que pronto será intitulada —aunque ya lo era de hecho— *tragicomedia*. No intentaré responder por qué las instrucciones de Proaza fueron colocadas al final y no al principio de la obra. Lo que sí viene al caso es explicar su utilidad y pertinencia.

Las ediciones antiguas de *La Celestina* no presentan didascalias explícitas a lo largo del diálogo. En los códices latinos de las obras de Terencio abundan las didascalias paratextuales. En cambio, las comedias de Plauto contienen didascalias explícitas que se ponen en boca de algún personaje que las recita al público en aparte. En un pasaje de *Anfitrión*, Júpiter dice lo siguiente: “Yo soy el Anfitrión [...] sólo en cuanto llego aquí [...] cambio de indumentaria”, etcétera.⁸ Rojas y el autor anónimo conocían estos textos. Sin embargo, emplean sólo didascalias implícitas porque éstas, adheridas al *continuum* del diálogo, instruyen a un lector oral único y no al actor de un teatro todavía inexistente.

El reparto de voces, la configuración del espacio, el transcurrir del tiempo y la diversidad de acciones, si no están implícitos en el diálogo, se hallan acotados en el argumento de cada acto. Los recursos vocales y mímicos propios de todo lector competente habrían evitado a los autores de *La Celestina* el registro de didascalias explícitas. Esto adquiere mayor pertinencia si lo referimos al género de la obra. No obstante su ascendencia y técnicas teatrales,⁹ *La Celestina* es un diálogo de voces dramáticas, es decir, un intercambio de diferentes acciones discursivas orquestado en el texto. Por ello Proaza instruye al lector oral: una sola voz, sin el recurso de la tercera persona, debe, a su vez, dar voz a cada personaje. De ahí el carácter teatral de las instrucciones. Impostación, énfasis y claridad eran recursos vocales de diferenciación, imprescindibles a un texto complejo y dilatado. Una obra así no tenía precedente. La novedad del diálogo fue indisociable de la dramaticidad experimental de sus voces.

⁸ Véase Gustavo Illades, “*La Celestina*” en *el taller salmantino*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, p. 124.

⁹ *Ibid.*, p. 124 n. 166.

Algo semejante ocurre con la utilización del aparte, recurso dramático característicamente latino. En el *Anfitrión* de Plauto todos los apartes están dirigidos al público, o sea que no generan reacción en el interlocutor. En el caso de *La Celestina*, ninguna de sus ediciones antiguas distingue los apartes. Hacerlo fue labor "teatral" del lector. Los apartes entreoídos, que abundan en la obra, sí provocan reacción en el interlocutor, funcionando al mismo tiempo como didascalias para el lector. Por añadidura, el aparte entreoído sirve para identificar, por el sólo hecho de usarse, la hipocresía de los personajes (los criados, las prostitutas y Celestina). De ahí que la descalificación moral del personaje se obtenga en este caso leyendo "entre dientes" ("¡Más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca!", farfulla Celestina ante Melibea, quien oye sin entender). El indicio más antiguo que he encontrado de la pronunciación entre dientes con su consecuente efecto "teatral" se halla en el *Libro de buen amor* ("Quando la mujer vee al perezoso covardo, / dize luego entre dientes: '¡Oxte! tomaré mi dardo'").¹⁰ En las primeras ediciones de *La Celestina*, "la falta de acotaciones marginales, de subrayados, de puntuación en el sentido moderno, e incluso de sangrados tipográficos, sólo pueden entenderse en términos de la fuerza oral que todavía poseía la palabra, de su capacidad para sugerir la pronunciación y entonación sin ayuda externa."¹¹ Así pues, bajo la fachada impresa de la obra subyace una tradición oral centenaria.

Las instrucciones de Proaza predisponen el modo de transmisión de la obra con base en la naturaleza de la misma. De hecho contienen una lectura crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea*, concretamente de la primera edición conocida, la de Burgos. A la distancia se nos presentan como documento único en su género, dada la falta de teorización del oficio de los actores de los siglos XVI y XVII. Según Evangelina Rodríguez, el oficio del actor fue "una actividad artesanal, efímera, en cuanto a la ausencia de transmisión de reglas escritas. Una actividad anclada en el presente y privada del estatuto profesional en aras de una condena moral".¹²

¹⁰ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Jacques Joset, Espasa-Calpe, t. 1, Madrid, 1974, p. 175. En cuanto a la descalificación moral de quien habla entre dientes, Marcel Bataillon la observó en *La Celestina* y en sus continuaciones e imitaciones. Cita, por ejemplo, la *Comedia Florinea*: "¿Qué hablas entre dientes? que es género de trayción" (*La Célestine*, selon Fernando de Rojas, Didier, Paris, 1961, p. 88).

¹¹ Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Taurus, Madrid, 1978 [1a. ed. en inglés, 1972], p. 316.

¹² Art. cit., p. 52.

Por otra parte, la cronología de las instrucciones es reveladora. Éstas aparecen, como ya se dijo, en la edición toledana de 1500, en sincronía con dos paratextos de Rojas. En el primero —“El autor a un su amigo”— se alude a la novedad genérica del primer acto: un manuscrito “jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído”. En el segundo paratexto —escrito en octavas— Rojas lamenta el juicio de que han sido objeto él y su *Comedia*: “ella es comida y a mí están cortando / reproches, revistas y tachas”. Y prosigue: “Si bien discernéys mi limpio motivo... / buscad bien el fin de aquesto que escribo”. En diálogo con ambos paratextos, las instrucciones “inducen a una lectura correcta de la obra como si ésta quedara mal entendida, justificando las quejas de Rojas”.¹³ El «arte teatral de leer» propuesto por el humanista que fue Proaza intenta remediar los problemas de recepción de la *Comedia* a través de la *pronuntiatio*, esa parte de la Retórica antigua que trata del ademán y semblante del orador. Se hallaba en juego la función suasoria de la obra, así como el cabal cumplimiento de los preceptos ciceronianos: instruir, gustar y conmover (“mover los oyentes”, escribe Proaza), todo un horizonte de expectativas que, de espaldas a la preceptiva humanista, los antiguos juglares, cuenteros y más tarde los lectores evocados por el ventero de *El Quijote* (I, 32) saciaron tantos años mediante la poética popular de sus voces y gestos.

La Celestina es una obra de transición, un diálogo original de voces dramáticas, diálogo universitario impregnado de cultura popular, “auténtica divisoria de aguas entre la literatura agenérica medieval y la novela y el drama del porvenir”.¹⁴ Buena parte de la obra fue compuesta por un profesional de la palabra: un Bachiller en Leyes. La protagonista por antonomasia es otra profesional de la palabra: una alcahueta, es decir, una mujer cuyo oficio consiste en dominar la voluntad de otros a través del lenguaje. Nos hallamos ante un universo sonoro colmado, además, de referencias al decir y al escuchar, a los modos de hacerlo, a palabras y voces, a la boca, la lengua y los oídos y también al aspecto acústico de personas y objetos. Aconteciendo en la voz, las palabras celestinescas retienen un poder ajeno a nuestra comunicación actual. Doy dos ejemplos. Nótese en el primero la naturalidad casi doméstica de la hipnosis verbal: se dice de

¹³ Françoise Maurizi, “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi)comedia»: breve aproximación al paratexto de *La Celestina*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV: 2 (1997), p. 153.

¹⁴ Stephen Gilman, “Entonación y motivación en *La Celestina*”, en F. Gewecke (ed.), *Estudios de literatura española y literatura francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Verlag Klaus Dieter Vervuert y Hogar del Libro, Frankfurt-Barcelona, 1984, p. 30.

Calisto que “Está colgado de la boca de la vieja [Celestina], sordo, y mudo y ciego, hecho personaje sin son”. Considérese ahora la eficacia letal de las palabras: “essa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida”, dice Calisto.

La Celestina presenta diferentes dimensiones sonoras, las cuales debieron ser “teatralizadas” por el lector. Del cuarto acto podemos desprender varias de estas dimensiones. Por ejemplo la enajenación de la voluntad mediante la técnica de los conjuros. Se trata aquí de aletargar la conciencia del oyente para que domine el elemento intuitivo, con lo cual el “mensaje” penetra sin que los razonamientos del interlocutor le opongan resistencia. El ritmo y el tono de las palabras consiguen, a través de una fonética particular, efecto hipnótico.¹⁵ Con aliteraciones ocultas en las que se suceden sibilantes (/s/), consonantes velares (/k/) y la secuencia -er, la alcahueta aletarga a Melibea cuando amplifica el tópico de la vejez cansada:

CEL.- [...] Pero, ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuidados, sus enfermedades [...] aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver [...] aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza [...] aquel espacioso comer?

Una dimensión sonora diferente está contenida en la diversidad de registros sociolingüísticos, los cuales solicitan locuciones diferenciadas, sobre todo en los tonos. Celestina habla como filósofo: “Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto”. Usa el refranero: “¿Adónde yrá el buey que no ara?”. Delibera íntimamente desde su propia psicología: “Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto”. Se hace eco del discurso agorero: “Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto”. Ensaya el lenguaje lírico: “rezio como cuerdas de vihuela, blanco como el copo de la nieve”. Discurre como médico: “Yo dexo un enfermo a la muerte”. Apostrofa como predicador: “Imita la divina justicia que dixo: «el ánima que pecare, aquélla misma muera»”.

Otro estrato sonoro corresponde a lo que Bajtín llama *microdiálogo*, es decir, la retracción del diálogo al interior de las palabras de un mismo personaje, lo cual genera una lucha y corte de voces que se escuchan y reflejan mutuamente. Según Bajtín, el *microdiálogo* expresa de manera idónea la conciencia y el ser del

¹⁵ Véase D. J. Gifford, “Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*”, en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, The Society for the Study of Medieval Language and Literature, Oxford, 1981, pp. 30-37.

individuo. Menos deudor de la cultura oral del siglo xv y más adjudicable al arte verbal de Rojas, este estrato requiere que el lector pronuncie las voces interiores como voces exteriores, esto es, que agregue a la impostación de la voz de cada personaje la impostación de los desdoblamientos de las voces de un mismo personaje. En el soliloquio del cuarto acto, la primera voz de Celestina, insegura y temerosa, pregunta: “Si no voy [...] Calisto, ¿qué dirá?”. Segura y autosuficiente, la segunda voz responde: “sino que hay nuevo engaño en mis pisadas”. Esta segunda voz se desdobra luego en la voz de Calisto: “O [...] dará bozes como loco [...] diciendo: Tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promesas?”. La discusión de las voces es al infinito porque carece de solución interna. Recordemos que la alcahueta se debate por modo verbal entre la vida y la muerte.

El lector único habría debido expresar oralmente otra dimensión sonora de la obra: la ceremonia de la comunicación, una segunda corriente de intercambio verbal en la que los personajes comentan cómo escuchan el discurso ajeno. En dicha ceremonia el diálogo adquiere mayor fuerza y sentido. Escuchemos la conversación entre Celestina y Melibea. Después de sus primeros intercambios, Melibea comenta: “hasme dado plazer con tus razones”. Celestina, a su vez, corresponde a la joven aludiendo a su propio placer auditivo: “¡O perla preciosa, y cómo te lo dizes! Gozo me toma en verte hablar”. Poco más tarde Melibea enfurece al escuchar la palabra *Calisto*. Ahora su comentario enfatiza el displacer auditivo, por encima de su sentimiento de deshonra: “¡con qué palabras me entravas!”. Hacia el fin de la entrevista, una vez que Celestina ha ganado el duelo de palabras, Melibea justifica su cólera e intenta restaurar el placer verbal. Esta vez su comentario nos da una clave de la ceremonia de la comunicación. Se trata de la armónica alternancia entre locución y audición: “En todo has tenido buen tiento [dice Melibea a la alcahueta], assí en [el] poco hablar en mi enojo”. Celestina al poco andar confiesa en un monólogo, y con absoluta claridad, el motivo último de destruir a Melibea. No es ya la codicia del oro prometido por Calisto. Es el deseo de vengar sus oídos, que han sido agraviados: “¡Ay, cordón, cordón, yo te faré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!”. Resulta difícil imaginar cómo el lector habría mostrado de manera ostensible el poder de la lengua y la adicción de los oídos, propios, ambos, de aquella cultura oral en apogeo.

Las preocupaciones de Rojas y Proaza por la recepción de la obra respondían a la multifacética originalidad de ésta. Heredera del arte vocal de la Edad Media y descendiente de los libretos dramáticos latinos, *La Celestina* llevó a su punto

más alto el tema de la palabra y los usos de la voz. El texto impreso contenía un intercambio discursivo inédito provisto de un complejo sistema de marcas que instruían su transmisión oral, sistema que puede entenderse como «teatro de la voz». El universo sonoro de la obra debía ser descodificado y materializado por una sola voz. Rojas y *La Celestina* padecieron las consecuencias de la encrucijada artística que provocaron. La comedia española eligió un camino en esta encrucijada: suprimir al lector, repartir las voces entre actores y transferir el arte del mimo al espectáculo escénico.

En la medida en que la palabra sonora congrega y la imagen aísla, la comunidad del juglar o del lector con su auditorio pasó a ser con los años adición de espectadores progresivamente apartados. Con todo, hoy continúa sin resolverse el problema original de la transmisión de *La Celestina*. Después de quinientos años seguimos aprendiendo a leerla.