

Celestina en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera

Jéromine François
Université de Namur

RESUMEN

Este estudio consiste en un examen intertextual de un tópico celestinesco, el de la nostalgia de los «buenos viejos tiempos», que se ha vuelto un verdadero *leitmotiv* en las reescrituras literarias de *La Celestina* publicadas en Hispanoamérica desde el último tercio del siglo xx. A través del análisis de *Razón y pasión de enamorados* (1973) de Fernando Toro-Garland, de *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes y de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera, se evidenciarán así las distintas funciones atribuidas a este tópico en las reescrituras contemporáneas de Ultramar: la nostalgia y la temática de la vejez con la que se asocia en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* no sólo participan en la adaptación de estas nuevas Celestinas a nuevos contextos ficcionales, sino que también dan cuenta de una relectura de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* por parte de sus imitadores hispanoamericanos.

PALABRAS CLAVE: Celestina, Nostalgia, Vejez, Reescritura.

Celestina in Latin America: Old good times nostalgia as a celestinesque subject in Toro-Garland

ABSTRACT

This study consists in an intertextual examination of a celestinesque subject, which is the nostalgia of the «good old days», that has become a real *leitmotiv* in the literary rewritings of *La Celestina* published in Latin America since the last third of the 20th century. Through the analysis of *Razón y pasión de enamorados* (1973) by Fernando Toro-Garland, *Terra Nostra* (1975) by Carlos Fuentes and *Manifiesto de Celestina* (1995) by Marta Mosquera, it will thus be shown the different purposes assigned to this subject in the contemporary rewritings of Ultramar: nostalgia and the theme of old age, with which it is associated in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, not only participate in the adaptation of these new Celestinas into new fictional contexts, but also give an account on a rereading of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* by its Hispanic American impersonators.

KEY WORDS: Celestina, Nostalgia, Old Age, Rewriting.

Como todas las obras literarias que llegaron a ser equiparadas con mitos, *La Celestina* ha conocido una vigencia multiseccular¹. Desde el siglo xvi, el texto que suele atribuirse a Fernando de Rojas ha generado, en efecto, múltiples continuaciones, imitaciones, adaptaciones novelescas, teatrales, cinematográficas o representaciones iconográficas. De España a Japón, pasando por Brasil, México, Argentina, Alemania, Francia o Bélgica, *La Celestina* se ha vuelto, quizá aún más en la época contemporánea, una fuente de inspiración para producciones culturales tanto populares como canónicas. Hispanoamérica no escapa de este fenómeno: en pintura, el colombiano Fernando Botero o el chileno Alejandro DeCinti, entre otros casos, han ofrecido, a finales del siglo xx y principios del xxi, su visión del mundo celestinesco. En su tesis doctoral, María Bastianes ha mostrado que *La Celestina* también ha ganado las tablas hispanoamericanas, por ejemplo, a través de la versión teatral que realizó Álvaro Custodio durante su exilio en México o a través de la transposición de la *Tragicomedia* al mundo de los gánsteres que se estrenó en Santiago de Chile en 2005². El texto atribuido a Rojas ganó asimismo el ámbito audiovisual, a través de recreaciones libres como la adaptación cinematográfica mexicana subtitulada *Los placeres del sexo* (1976), dirigida por Miguel Sabido, o como la telenovela venezolana *Nacer contigo* producida por Televen en 2012. Desde luego, la influencia de *La Celestina* se percibe además en la literatura hispanoamericana, de forma explícita, en textos como «Melibea o la revelación» del mexicano Agustín Yáñez³, o de forma más implícita: Monet-Viera estudió por ejemplo el personaje de Pilar Ternera de *Cien años de soledad* como una reminiscencia de Celestina⁴. En su libro *La prole de Celestina*, Roberto González Echevarría afirma por su parte que los escritores del llamado Boom redescubrieron la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* como un modelo de literatura iconoclasta sumamente moderno:

Que *La Celestina* haya sido redescubierta por los escritores del llamado Boom de la novela latinoamericana,

1.- A modo de muestra de este éxito, basta con hojear, por ejemplo, los trabajos de historia de la recepción que Joseph T. Snow ha dedicado a esta obra: «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, XXI, 1-2 (1997), pp. 115-172; «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, XXV (2001), pp. 199-282; «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, XXVI, 1-2 (2002), pp. 53-121; «Historia crítica de la recepción de *Celestina*: 1499-1822.IV», *Celestinesca*, XXXVII (2013), pp. 151-204.

2.- María Bastianes, *La Celestina en escena (1909-2012)*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 502.

3.- Agustín Yáñez, «Melibea o la revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1946, pp. 11-53.

4.- Molly Monet-Viera, «Brujas, putas, madres: El poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII-3 (2000), pp. 127-146.

y los que vinieron después, no es accidental, pues estos escritores sometieron la narrativa moderna latinoamericana a una reescritura radical que barrió con los temas tradicionales y las fuentes de autoridad. [...] La nueva novela era iconoclasta, irreverente, urbana en contraste con lo rural de la narrativa anterior, y decidida a reexaminar todos los mitos literarios y culturales recibidos. En cierto modo era inevitable que al contemplar su pasado, esa narrativa latinoamericana acabara por regresar a *La Celestina*, pues, como hemos visto, Rojas había llevado la irreverencia y la demolición a límites infranqueables. De igual modo resultaba perversamente subversivo y hasta divertido ensalzar una obra tan explícita y depravada en lo sexual como la quintaesencia de lo español, cuando Franco aún estaba en el poder y una España retrógada y antimoderna se jactaba de su fidelidad a la tradición ortodoxa. *La Celestina* era el mito literario olvidado o soslayado, esgrimido por los nuevos escritores para poner a la par de los de don Quijote y don Juan⁵.

A modo de introducción a las peculiaridades de esta celestinesca hispanoamericana, el presente estudio propone un paseo por tres reescrituras explícitas de *La Celestina* publicadas en tres países hispanoamericanos distintos en el último tercio del siglo xx y que pertenecen a tres (sub)géneros diferentes. Con el término *reescritura*, se designará aquí un texto que se basa en una obra literaria anterior —en este caso *La Celestina*— para desviar voluntariamente uno o varios de sus componentes semánticos. Entre los diferentes componentes de la obra primigenia susceptibles de sufrir una transformación, se pueden mencionar, de forma no exhaustiva, la caracterización (física, psicológica o social) de sus personajes, el número de personajes (que puede aumentar o disminuir en comparación con el número de personajes del texto modelo), la trama (que puede cambiar a raíz de una supresión o adición de episodios, de la modificación del desenlace o de la dinámica causa-efecto), el marco espacio-temporal, etc. El concepto de reescritura, tal y como se empleará aquí, abarca así una gran variedad de prácticas transtextuales, desde la parodia a la transposición espacio-temporal, pasando por la continuación o la precuela, y corresponde a la vez, por tanto, a la noción genettiana de *hipertexto* y a la noción de *transficción* teorizada por Richard Saint-Gelais⁶.

5.— Roberto González Echevarría, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1999, p. 46.

6.— Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011. Entre las distintas modalidades de la *transtextualidad*, término que abarca el conjunto de prácticas discursivas

Las reescrituras celestinescas hispanoamericanas en las que se centrará este trabajo son, primero, la tragicomedia *Razón y pasión de enamorados* (1973), del chileno Fernando de Toro-Garland⁷, luego, la novela *Terra Nostra* (1975) del mexicano Carlos Fuentes⁸, y, por último, la novela corta fantástica *Manifiesto de Celestina* (1995) que la argentina Marta Mosquera publicó en Venezuela⁹. Con el fin de evidenciar el diálogo con el texto de Rojas que estas obras entablan, analizaré de forma comparada un mismo tipo de parlamento común a las tres obras y a la mayor parte de textos que recrean la trama celestinesca: se trata de las réplicas en las que la alcahueta expresa su nostalgia de los buenos viejos tiempos.

Este tipo de lamentación ya constituía un motivo esencial del discurso de la Celestina original y se puede relacionar con la red de alusiones a la vejez que atraviesa toda la *Tragicomedia*: la vejez de Celestina es un verdadero *leitmotiv* de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹⁰. La resaltan casi todos los personajes, como se puede ver en esta tabla¹¹:

sivas que ponen un texto en relación (manifiesta u oculta) con otros textos, Genette designa como relación hipertextual cualquier relación que une un texto B (llamado *hipertexto*) a un texto anterior A (denominado *hipotexto*) del que no sería un mero comentario o una copia sino más bien una apropiación y/o una desviación. Por su parte, la *transficcionalidad* se refiere al fenómeno por el cual al menos dos textos cooperan en la creación de una misma ficción, ya sea gracias a la reutilización de personajes, mediante la prolongación de una trama previa o porque comparten un mismo universo ficcional.

7.– Fernando de Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos*, Madrid, Escelicer, 1973.

8.– Carlos Fuentes, *Terra Nostra* [1975], México, Alfaguara, 2012.

9.– Marta Mosquera, *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García, 1995.

10.– Para un examen global de esta temática en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, véanse Christian Bouzy, «'Madre, tía y vieja': la Celestina, personaje emblemático de la vejez», *Crisoladas*, 3 (2011), pp. 151-162; Gladys Lizabe, «La vejez en la literatura medieval española: miradas desde *La Celestina*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond*, eds. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1131-1146.

11.– Todos los fragmentos de *La Celestina* se citan a partir de la edición siguiente: Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. «Biblioteca Clásica de la Real Academia Española», 2011. A continuación sólo se mencionará entre paréntesis el número de página correspondiente a cada cita extraída de esta edición.

CALISTO	«¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida!» (65-66) «la vieja» (90) «mi vieja honrada» (153) «el corazón se me alegra en ver esa honrada presencia, esa noble senetud» (232)
MELIBEA	«vieja te has parado [...] Figúraseme que eras hermosa; otra pareces; muy mudada estás» (121) «¡Oh, vieja Celestina!» (137) «¡Oh vieja sabia y honrada!» (220)
PÁRMENO	«una puta vieja alcoholada» (52) «puta vieja» (53, 145) «Flaca puta vieja» (70) «y porque olías a vieja me huía de ti» (71) «si yo creyera a Celestina con sus seis docenas de años a cuestras» (93) «la vieja» (193)
SEMPRONIO	«una vieja barbuda que se dice Celestina» (47) «la vieja» (86) «¡Oh lisonjera vieja! ¡Oh vieja llena de mal!» (140) «la vieja» (192)
ELICIA	«eres vieja» (237)
AREÚSA	«esta vieja» (173) «Mira las canas de aquella vieja honrada que están presentes» (182) «¡Oh desdichada de mujer! ¿Y en esto había su vejez de fenecer?» (289)
LUCRECIA	«Esta vieja» (113) «Aquella vieja de la cuchillada» (114) «más conocida es esta vieja que la ruda» (115)
ALISA	«esa vieja» (116), «la vieja» (230), «la vieja ruin» (230)

La misma Celestina alude regularmente a su vejez¹², casi siempre estratégicamente, para atraerse la simpatía de su interlocutor, construir de sí una imagen débil y miserable y así engrandecer sus méritos y logros para luego negociar con éxito su recompensa. En el acto IV se queja por ejemplo ante Melibea de las molestias de la vejez; en el acto VI, alude a la vejez de su ropa para que Calisto le ofrezca un manto nuevo. Incluso a fi-

12.- «Has piedad desta pecadora de vieja» (51), «mi vejez» (67, 107, 117), «desta flaca vieja» (70), «tal perra vieja como yo» (99), «vieja como soy» (103), «esta pobre vieja» (124, 134), «vieja Celestina» (136), «alégrate vieja» (136, 138), etc.

nales del acto XII, Celestina intenta ablandar la agresividad de sus futuros asesinos al recordarles que están atacando a «una vieja de sesenta años» (259). Pero quizá el fragmento más emblemático de esta tematización de su vejez sea la narración que hace Celestina de su pasado en el acto IX, donde mide la distancia que separa su antigua gloria de su presente miserable. La escena festiva del banquete cobra allí, a través de las revelaciones de Celestina, un cariz desencantado, cuando la alcahueta se acuerda de su situación, veinte años antes de su encuentro con Calisto. Dice a Lucrecia:

Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quién me vido y quién me vee agora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas nueve mozas de tus días [...]. Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vacíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanzas. No puedo decirte sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque, por mis pecados y mala dicha, poco a poco ha venido en disminución. [...] Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme, nací para vivir, viví para crecer; crecí para envejecer, envejecí para morirme. [...] Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; [...] Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia vía derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera una duquesa. (214-215)

No sólo Celestina lanza aquí una *captatio benevolentiae* a sus interlocutores sino que también se sirve de su historia pasada para criticar el presente y anhelar un futuro mejor. El paso del tiempo ha constituido, para la madre, un lento proceso de decadencia en el cual ha perdido todo lo que tenía. El motivo de los buenos viejos tiempos interviene así en la imagen que la alcahueta construye de sí misma: reinventa su historia personal y su trayectoria para un público determinado y con fines determinados. Ahora bien, este tipo de parlamento también puede constituir una muestra de fragilidad y de sinceridad de Celestina que expresa su desesperanza ante su escasez así como su temor a la muerte. Se nos presenta aquí una Celestina insegura, bien diferente de la todopoderosa «cliéntula» (109) de Plutón del acto III.

En su reescritura, Fernando de Toro-Garland da otro color a este discurso celestinesco. El escritor y académico chileno, también celestinista, traspone en este texto teatral la intriga de Rojas a un escenario chileno

de principios de los setenta, contexto de publicación de *Razón y pasión de enamorados*. Como explica en el prólogo, tal reescritura, subtitulada *Tragicomedia celestinesca en tres actos*, representa un «humilde experimento»¹³ destinado a demostrar la vigencia universal de *La Celestina*, adaptable a cualquier contexto. Su texto teatral se presenta así como una muestra de la actualidad de la obra rojana: «cada día descubro en ella nuevas facetas, cada día nuevos misterios, cada día, en fin, la veo más actual, más DE HOY»¹⁴. Explicita enseguida el procedimiento de su reescritura: «Mi fórmula ha podido ser la más simple del mundo; tomar el argumento de la *Tragicomedia* y trasladarlo a nuestro presente totalmente, esto es, sin tratar de resucitarla, sin hacer una recomposición arqueológica, nada de eso. Escribir una obra absolutamente nueva, utilizando el tema original»¹⁵.

En *Razón y pasión de enamorados*, la Doña Cele que concierta los amores de Carlos y Meli se queja ante Fabio —reescritura de Sempronio— del cambio de los tiempos:

¡Que ahora que las chicas se independizan y trabajan en los coches, poco nos queda a las cabronas amantes del hogar y del recato! (*Pausa.*) ¡Antes eran otros tiempos! (*Poniéndose nostálgica.*) Una tenía su gran casa, con buena sala con espejos y divanes tapizados en felpa. Cinco o seis pupilas de lo mejorcito y algún marica para tocar el piano. La clientela llovía, sobre todo a las horas de oficina. Altos jefes administrativos en reuniones ministeriales, generales y coroneles en consejos de guerra, enviados plenipotenciarios en misiones de paz, y hasta algún negro de esos pagados por el Gobierno inglés para estudiar en Oxford, que venían de paso a Tánger para hacer contrabando. ¡Era una maravilla! Ahora, nada, lo más que conseguimos es algún diplomatiquillo de república bananera, con ganas de presumir de los pocos dólares que les manda algún macado de dictador. Los buenos, los buenos clientes, están en los coches y en sus grandes *suites* del Hilton¹⁶.

Este discurso conserva ingredientes del que pronuncia la Celestina primigenia en el acto IX: la añoranza y el recuerdo de una gloria pasada, marcada por un buen número de colaboradores y por una clientela profusa, que ocupa altas posiciones sociales, aunque aquí los políticos, administrativos y militares han reemplazado a los obispos y caballeros. El

13.— Toro-Garland, *op. cit.*, p. 6.

14.— *Op. cit.*, p. 5.

15.— *Op. cit.*, p. 6.

16.— *Op. cit.*, pp. 12-13.

contenido de la queja de Celestina se adapta a su nuevo contexto espacio-temporal con guiños jocosos a la actividad político-militar del momento, a casos de corrupción y a una cadena de hoteles lujosos. Ahora bien, Doña Cele no recalca tanto la miseria de su estado presente como la Celestina original: la alcahueta de Toro-Garland es todavía mundana y coqueta y casi no alude a su vejez, al contrario de su antecesora. Es, de este modo, una versión algo edulcorada de la protagonista rojana.

El tratamiento de Celestina y de su nostalgia es bastante distinto en *Terra Nostra*. Esta novela de Carlos Fuentes se presenta como una recreación de la España de finales de la Edad Media y de la época de la Conquista. Entre los múltiples personajes hipertextuales de los que hace alarde esta novela, Celestina representa la figura más utilizada. La protagonista de Rojas se difracta aquí en varios personajes, todos llamados Celestina. En *Terra Nostra* coexisten, en efecto, una Celestina «campesina y bruja»¹⁷, que, al envejecer y perder la memoria se transforma en Celestina «trotera»¹⁸ y una «Celestina, pintora callejera»¹⁹ y amante sensual de Polo Febo. Folke Gernert también ha mostrado cómo el personaje de la «Señora de las mariposas», especie de sacerdotisa y mediadora que el protagonista conoce en el Nuevo Mundo, integra a la vez componentes de la Celestina rojana y mitemas de la diosa azteca Tlazoltéotl²⁰. Las Celestinas de Fuentes se dividen, por tanto, entre una bruja, una diosa mediadora, una alcahueta y una mujer sensual. Cada una de las grandes características del personaje de Rojas cobra así una vida independiente. El recuerdo de los buenos viejos tiempos se introduce en un capítulo de la segunda parte titulado significativamente «La madre Celestina», reminiscencia clara de una fórmula con la que se alude repetidas veces a la alcahueta en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Este capítulo cuenta el encuentro entre una Celestina joven, la futura gitana parisina, y una Celestina vieja que remenda virgos y orquesta relaciones amorosas. La joven identifica a la otra como la Celestina bruja, ahora envejecida, que había conocido años antes. Pero la vieja parece haber olvidado todo su pasado:

17.— Fuentes, *op. cit.*, p. 12.

18.— *Ibid.*

19.— *Op. cit.*, p. 13. Para un análisis pormenorizado de estas Celestinas de Fuentes y de su convivencia con otras criaturas hipertextuales en *Terra Nostra*, véase Jérôme François, «Del personaje transfuncional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*», en *El personaje transfuncional en el mundo hispánico*, eds. Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 67-82.

20.— Folke Gernert, «Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolombino y los mitos hispánicos», en *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, eds. José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa, Newcastle, Cambridge Scholars, 2012, pp. 475-488.

—Pero yo sí te recuerdo...

—¿Cómo va a ser, hija? Vieja me he parado. No hay quien me recuerde como fui, ni yo misma. Pero a ti te digo lo que tú me quisieras decir, y que otros te dirán un día: Figúraseme que eres hermosa; otra pareces; muy mudada estás. Hija: vendrá un día que en el espejo no te reconocerás...²¹

Ante la insistencia de la joven en recordarle su encuentro pasado, contesta Celestina con tristeza:

El que de razón y seso carece, casi otra cosa no ama sino lo que perdió. Loco es el caminante que, enojado del trabajo del día, quisiera volver de comienzo la jornada para tomar otra vez a aquel lugar. Mis necesidades, de mi puerta adentro me las paso, sin que las sienta la tierra. Y a tuerto o derecho, nuestra casa hasta el techo. Basta ya. [...] ¡jocemos y holguemos, que la vejez pocos la ven, y de los que la ven ninguno murió de hambre!²²

Como se ve, esta «madre» sólo se expresa mediante un *patchwork* de citas sacadas del texto de Rojas. En estos fragmentos concretos se convocan sobre todo los actos IV y IX, en los que, como se ha visto, aparecen discursos celestinescos sobre la vejez. La Celestina de Fuentes recupera por ejemplo la réplica algo pérfida que Melibea le dirige a Celestina en la obra de Rojas («figúraseme [...] mudada estás») y cambia el imperfecto «eras» por un presente: la crítica se hace elogio. Estas palabras reaparecen más adelante en boca de otro personaje fuentesiano, el rey Felipe. Éste observa la decadencia física de esta misma «madre Celestina» que, décadas antes, había sido su amante:

Sin darse cuenta, el Señor le repetía viejas palabras dichas antes por la alcahueta, vieja te has parado; bien dicen que los días no van en balde; figúraseme que eras hermosa; otra pareces; muy mudada estás. Y ella, por los dos, le contestaba, riendo, vendrá el día que en el espejo no te reconocerás, y él agradecía que las crecientes sombras de su palacio fuesen el signo único del paso del tiempo, pero la vieja raposa no soltaba la prenda, y entre quejumbre y risa decía:

—Bien parece que no me conociste hace veinte años. ¡Ay! Quien me vio y quien me ve ahora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor. Pero bien sé que subí para

21.— Fuentes, *op. cit.*, p. 730.

22.— *Op. cit.*, pp. 730-731.

descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme,
nací para vivir, viví para crecer, crecí para envejecer, en-
vejecí para morirme... ¿Lo sabe también Su Mercé?²³

Otra vez el autor fusiona las duras palabras que pronuncia Melibea en el acto IV con el discurso nostálgico de la Celestina del acto IX en el que se suprimen las exageraciones y la vanidad de la alcahueta. Ya no se alude al número de sus pupilas ni a la alta condición de sus clientes. Para esta Celestina, paradójicamente amnésica y nostálgica a la vez, la añoranza de la gloria pasada se reduce a su quintaesencia: la toma de conciencia de un declive y de un camino inexorable hasta la muerte. Más que lastimero, el discurso de la Celestina de Fuentes se hace pragmático y lúcido. También es menos egocéntrico que el de la Celestina rojana, ya que la madre termina su réplica sugiriendo que el rey tampoco escapará del movimiento universal de la decadencia.

Para terminar este recorrido a través de la nostalgia celestinesca, se puede mencionar el caso peculiar de *Manifiesto de Celestina* (1995), de la escritora argentina Marta Mosquera Eastman. En esta novela fantástica, una narradora anónima está investigando por las calles de Caracas con el fin de redactar, para el diario *Clarín* de Buenos Aires, un artículo sobre un saqueo que acaba de sufrir la ciudad. Durante su pesquisa, la narradora entra en una casa abandonada cuya dueña fallecida se llamaba Celestina. Allí halla de forma inesperada páginas sueltas de un manuscrito que decide llamar «Manifiesto de Celestina». A partir de este hallazgo, nace en la mente de la narradora una fascinación cada vez más imperante por el manuscrito desordenado que decide compaginar con el fin de encontrar su coherencia. Esta tarea pronto se revela sumamente ardua y la narradora decide por tanto apoyarse en la obra de Fernando de Rojas para ordenar el manuscrito, puesto que ambos textos parecen compartir muchos diálogos.

Ya se vislumbra en este argumento un juego especular bastante sofisticado en el que *La Celestina* primigenia, la de Rojas, aparece reescrita en un misterioso manuscrito titulado «Manifiesto de Celestina», el cual resulta ser el disparador de otro relato, el *Manifiesto de Celestina* que el lector tiene en las manos. Ahora bien, la frontera entre ambos relatos es cada vez menos clara a medida que avanza la narración de la periodista. El manuscrito de Celestina, en efecto, llega a contaminar el entorno espacial de la narradora cuando ésta empieza a oír por la ciudad voces citando fragmentos del manuscrito: «la voz de Celestina atraviesa la plaza y retumba contra el caballo de piedra del Libertador»²⁴. Asimismo, el espacio caraqueño se

23.— *Op. cit.*, p. 860.

24.— Mosquera, *op. cit.*, p. 42. Para un examen de la poética de la intertextualidad celestinesca en esta novela de Mosquera, véase Jéromine François, «*La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina*

infiltra en el universo celestinesco mediante la inserción de topónimos venezolanos en el relato de las andanzas de un personaje celestinesco: «Entredientes²⁵ había llegado donde Celestina sin saber de dónde venía, vagando por Barinas, Tucupita, Maracay, Maracaibo»²⁶. Esta asimilación de su entorno al universo celestinesco desemboca luego en las interrogaciones existencialistas de la narradora, ya que al cuestionar el sentido del manuscrito acaba por cuestionar su propio ser: «¿Estas páginas acaso son versiones de mi existencia, o acaso el manuscrito me condiciona o yo lo condiciono? [...] ¿Quién soy? ¿Dónde vivo? ¿Qué hago?»²⁷. La narradora parece diluirse en su lectura del manuscrito, hasta confundirse a sí misma con uno de los personajes del mismo: «¿Celestina o yo?, sueña con Melibea»²⁸. A través de la metalepsis, el manuscrito celestinesco vampiriza el relato que lo enmarca. Ahora bien, la mayor parte de este manuscrito lo constituyen discursos propios de Celestina: elogio del vino, defensa del *carpe diem*, bromas descarnadas y, desde luego, reflexiones sobre la vejez y el paso del tiempo. La obsesión de Celestina por estos temas es recalcada por la misma narradora de *Manifiesto de Celestina*: «en la lectura del manuscrito llama la atención la inquietud de Celestina frente a la vejez»²⁹. Más adelante, añade:

En las páginas siguientes Celestina hace referencia, nuevamente, al tema de la vejez y a la proximidad de la muerte. Describe con precisión detalles de su cara reflejada en un pedazo de espejo en el fondo de una vidriera del supermercado: «Vi en el fondo de la vitrina, entre paquetes de comida congelada mi cara y no era mi cara sino una calavera»³⁰.

Pero el temor a la muerte que se avecina no sólo es un temor a la aniquilación de la carne. Para la Celestina de Mosquera, lo más temible es el olvido:

Enamorados, no olviden a Celestina. Invento el amor con mis manos. Tejo y destejo la pureza. Conozco el secreto del corazón y del virgo. El corazón tiene memoria y el virgo no la necesita: es el recuerdo inmediato... [...]

(1995) de Marta Mosquera», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8 (2015), s.p., en línea <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/93/86>>.

25.– Es éste el nombre dado, en el «Manifiesto de Celestina», al personaje que Rojas llamaba Pármeno.

26.– Mosquera, *op. cit.*, p. 56.

27.– *Op. cit.*, p. 39.

28.– *Op. cit.*, p. 50.

29.– *Op. cit.*, p. 28.

30.– *Op. cit.*, p. 38.

Soy Celestina, triste demonio olvidado. [...] Circunstancial Celestina, soñadora y desolada³¹.

Esta preocupación por su declive no hará sino acrecentarse a medida que avanza el relato, incluso después de la muerte de Celestina cuya voz sigue alcanzando a la narradora:

Enterrarán a Celestina el miércoles de ceniza. La voz de Celestina se me acerca: «Subí para descender. Florecí para secarme. Gocé para entristecerme. Nací para vivir. Viví para crecer. Crecí para envejecer. Envejecí para morir»³².

De nuevo, se repite el proceso de causa-efecto que describe la Celestina rojana en el acto IX. Sin embargo, la inexorabilidad de tal proceso es contrarrestada por el impulso vital que sigue encarnando la alcahueta:

Nadie llorará por Celestina. Vivan [...]! Juguemos al amor, juguemos al abrazo sin abrazo. Soy vieja y siento mi sangre caliente. [...] mi entierro es en el Carnaval. [...] Que vengan con sus pecados a mi fiesta de la soledad final [...]. Traigan cada uno sus pecados y bailemos hasta que el gallo cante, entre orquídeas y culebras. Soy Celestina, Soy un destino³³.

La angustia de ser circunstancial se borra ante la toma de conciencia de que Celestina es un «destino», la trayectoria perenne de una mediadora que reconcilia a los seres con su sensualidad y que celebra los pecados. No en balde Mosquera sitúa su entierro durante el Carnaval, circunstancia propicia para la inversión de los valores. Con la muerte de Celestina se acaba el manuscrito y la narradora escapa del delirio que la hacía confundir realidad y ficción. Por fin sale de su aislamiento en un cuarto de hotel y vuelve al bullicio de la vida.

Al seguir las evoluciones de una temática del discurso celestinesco que se hace *leitmotiv* en las reescrituras de la *Tragicomedia*, hemos evidenciado algunas de las tendencias del diálogo intertextual que los textos hispanoamericanos entablan con *La Celestina*, desde la transposición espacio-temporal de su trama hasta la *mise en abyme* del mismo texto celestinesco, pasando por la difracción del personaje de la alcahueta. Este recorrido también nos ha permitido constatar el carácter fundamental, a la vez que proteiforme y polisémico, de la temática de la vejez y de la nostalgia. Las reescrituras la transforman en tópico representativo del discurso de la alcahueta. Modificar el discurso de Celestina al respecto significa modificar al mismo personaje de Celestina e implica, por tanto, lecturas dis-

31.– *Op. cit.*, p. 99.

32.– *Op. cit.*, p. 100.

33.– *Op. cit.*, p. 100.

tintas del texto de Rojas. Tratada de forma desenfadada por la Doña Cele de Toro-Garland y de forma pragmática y universalizante por la vieja madre de Fuentes, la vejez nostálgica de Celestina es transformada en una invitación a la vida por la Celestina de Mosquera. La autora invierte aquí la estructura del acto IX de Rojas: en la escena del banquete, la lamentación celestinesca seguía al festín y a su exaltación del goce carnal; al contrario, en *Manifiesto de Celestina*, la expresión de la angustia y la consiguiente muerte de la alcahueta preceden al entusiasmo festivo que alienta Celestina, desde su misma tumba. La partera y tercera de amores borra la frontera entre vida y muerte, sigue hablando a su lectora, aquella periodista solitaria imaginada por Mosquera, para seguir promoviendo el placer sensual. Quizá sea éste el manifiesto de estas Celestinas hispanoamericanas: la afirmación de una inmortalidad, que incluso llega a trascender los plantos celestinescos sobre el paso del tiempo.

Bibliografía citada

- BASTIANES, María, *La Celestina en escena (1909-2012)*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- BOUZY, Christian, «Madre, tía y vieja': la Celestina, personaje emblemático de la vejez», *Crisoladas*, 3 (2011), pp. 151-162.
- FRANÇOIS, Jérôme, «La Celestina como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8 (2015), s.p., en línea <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/93/86>>.
- , «Del personaje transfictional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*», en *El personaje transfictional en el mundo hispánico*, eds. Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 67-82.
- FUENTES, Carlos, *Terra Nostra* [1975], México, Alfaguara, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GERNERT, Folke, «Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolombino y los mitos hispánicos», en *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, eds. José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa, Newcastle, Cambridge Scholars, 2012, pp. 475-488.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1999.

- LIZABE, Gladys, «La vejez en la literatura medieval española: miradas desde *La Celestina*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond*, eds. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1131-1146.
- MONET-VIERA, Molly, «Brujas, putas, madres: El poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 3 (2000), pp. 127-146.
- MOSQUERA, Marta, *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García, 1995.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. «Biblioteca Clásica de la Real Academia Española», 2011.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SNOW, Joseph T., «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, XXI, 1-2 (1997), pp. 115-172.
- , «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, XXV (2001), pp. 199-282.
- , «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, XXVI, 1-2 (2002), pp. 53-121.
- , «Historia crítica de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. IV», *Celestinesca*, XXXVII (2013), pp. 151-204.
- TORO-GARLAND, Fernando de, *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos*, Madrid, Escelicer, 1973.
- YÁÑEZ, Agustín, «Melibea o la revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1946, pp. 11-53.