

“Das sind ja unheimliche Spiele, die ihr treibt”. La *Celestina* en el expresionismo alemán

Fernando Carmona Ruiz
(IES Rector Francisco Sabater)

Johanna Vollmeyer
(Universidad Complutense de Madrid)

Si existe un ámbito celestinista por examinar y revisar, ese es sin duda el del impacto de la *Celestina* (en adelante *LC*) en el ámbito cultural germano. Como es sabido, el romanticismo alemán, como también el entonces incipiente hispanismo académico, reivindicaron buena parte de los clásicos literarios españoles. Con ello, entre muchas otras obras, se lograron sacar del ostracismo las dos primeras traducciones alemanas –Christof Wirsung, 1520 y 1534. Las primeras referencias sobre estas traducciones provienen de los estudios de Menéndez Pelayo en su obra *Orígenes de la novela*, así como de Marcel Bataillon y Lida de Malkiel. Dichas publicaciones permanecieron durante décadas como fuente canónica para evaluar la recepción de *LC* en Alemania. Fueron los trabajos de Dietrich Briesemeister (1974) y sobre todo la edición facsímil de las traducciones de Wirsung de Kish & Ritzenhoff los que volvieron a llamar la atención sobre la obra de Fernando de Rojas en Alemania.

En los últimos años, el celestinismo ha realizado un gran esfuerzo en detallar la recepción europea de *LC* en general, así como el de la germana en particular. Un buen ejemplo de esto último es la edición crítica de *Pornoboscodidasculus Latinus* de Kaspar von Barth de Fernández-Rivera. Si esta traducción neolatina puede considerarse “el primer estudio monográfico dedicado en Alemania a una obra maestra de la literatura española” (Briesemeister 1998, 63), las de Wirsung (1520 y 1534) son por derecho propio un hito para la Teoría de la Traducción. Y lo es, sin duda, porque nos encontramos con algo casi inaudito: dos translaciones de un mismo y único autor en muy pocos años. Ello supone un magnífico ejemplo para analizar la evolución de la lengua alemana, en un momento de cambio lingüístico trascendental. Pero también ha de considerarse el concepto del acto en sí mismo de la traducción en los albores del Dieciséis. Hay una evidente transición entre los postulados medievales y humanistas, oscilantes en traducir el texto original *ad sententiam* o *ad verbum*.

De las traducciones de Wirsung hay una aproximación teórica que examina las variaciones textuales respecto al original castellano y la traducción italiana (Carmona Ruiz 2007, 68-96).¹ Asimismo, mucho más recientemente, se cuenta con el estudio de Sagar, que manifiesta que todavía hay mucho por dilucidar y ofrecer en relación a estas traducciones –sobre todo porque resulta necesaria una edición anotada en castellano de *LC* wirsungniana.²

¹ Se trata de un marco metodológico que ayuda a identificar todo el conjunto de diferencias del texto traducido respecto al texto original. Se establece así una unidad mínima de análisis, que denominamos “variación textual”. Su origen se basa en una visión diasistémica con la que puede concebirse toda traducción. La deuda con Cesare Segre es evidente. Si para el estudioso italiano toda copia forma un diasistema, toda traducción también lo es en cierto modo. Wirsung confronta dos sistemas: el suyo como traductor y el de autor –Rojas/Ordóñez–, aunque sean sistemas de dos lenguas diferentes.

² Nos consta que, durante la redacción de este artículo, Sagar está trabajando precisamente en dicha edición. Carmona Ruiz (2007, 402-403) también plantea otras interesantes líneas de investigación abiertas y sin explorar a raíz de las traducciones de Wirsung.

1. La *Celestina* en Alemania en el siglo XX

Mencionado ya de manera muy breve el anterior estado de la cuestión, pasamos ahora al objetivo del presente artículo, que consiste en arrojar nueva luz sobre el impacto de *LC* en Alemania en la primera mitad del siglo XX. Lo haremos con la presentación y estudio de una obra teatral que ha pasado inadvertida. Nos referimos a la versión que realizara Alfred Wolfenstein a finales de los años veinte: “*Celestina*”. *Schauspiel in zwei Teilen* (en adelante CS).

¿Es esta versión estrenada en Frankfurt en 1928 la primera *Celestina* alemana del siglo XX? No lo es, puesto que existe una versión de 1905, también dispuesta para las tablas, realizada por Richard Zoozmann. La misma supuso un fracaso editorial, sin apenas eco y referencias entre sus contemporáneos (Carmona Ruiz 2005, 47-48), aunque esta sí sirviera para despertar la atención de Stefan Zweig en 1935, quien a su vez, animaría a Richard Strauss para crear todo un ambicioso proyecto artístico: una ópera.

La ópera en cuestión nunca pasó de ser un proyecto con varios esbozos preliminares. Stefan Zweig tuvo que abandonar la colaboración como libretista por su origen judío. Richard Strauss recurrió obligado por las circunstancias a Joseph Gregor, quien redactó un esbozo de unas diez páginas mecanografiadas para este proyecto inacabado (Snow & Gimber, 150-159). Curiosamente, Zweig y Strauss supieron de *LC* a través de la versión libre realizada por Zoozmann unos veinte años antes. Ninguno de los dos sabía castellano por lo que esta versión romántica y edulcorada resultó crucial en el intercambio postal entre los dos creadores artísticos (Snow & Gimber, 138). El porqué de esta elección bibliográfica es claro. Se trata de una adaptación breve y, además, en verso, fundamental como primera aproximación para transmutar *LC* en una ópera.

Entre las traducciones de *Wirsung* y la adaptación de Zoozmann hay una traducción contemporánea del siglo XIX. Es la de Eduard von Bülow (1843), prácticamente completa –sin los paratextos–, que fue además reeditada en 1909.³ Richard Strauss la leyó animado por Joseph Gregor –quien sí podía leer en castellano– y se encontró con una obra mucho más cómica e irónica que la versión zoozmanniana:

But now I see in Bülow that above all else Calisto is treated from the outset as a fool (especially in his conversations with *Celestina*) and now I see fully the character of this Spanish tragicomedy. And if we succeed in maintaining a tragicomic style as well in the love scenes with a false pathos intermixed with truly poetic moments, then it will be seen that Calisto can only fall from the ladder. The parents should as well be presented as the reverse of the Capulets—all of it as a satire of *Romeo*. It would be a continuation of the ironic style of *Così fan tutte* and the perfection of the mockery undertaken in *Feuersnot*. (Snow & Gimber, 144-145)

Si bien Strauss consideró en algunos aspectos positiva la adaptación de Zoozmann, Gregor fue mucho más crítico con ella (Snow & Gimber, 147). Esta no sirve del todo para una ópera original porque recuerda sobremanera al clásico de *Romeo y Julieta*, como ha demostrado Carmona Ruiz (2005, 62-64). El libreto de la ópera debe ser todo lo contrario para Strauss. Una sátira de la pareja shakespeariana, una ópera burlesca y menos trágica que la versión que ofrece Zoozmann. Desgraciadamente, *Celestina* fue otro de los proyectos rechazados por Strauss en su colaboración con Joseph Gregor.

³ Nos referimos a la reedición de Lothar Schmidt en Leipzig-München.

Lo que es evidente en la correspondencia mantenida entre Zweig-Strauss y Strauss-Gregor es que ninguno de ellos conoció la versión de Alfred Wolfenstein estrenada en 1928 y editada por Chronos Verlag en 1929. En cambio, la versión de Zoozmann pasó inadvertida entre las vanguardias literarias posteriores y tuvo una única pero importante influencia en algunas partes del libreto operístico de Joseph Gregor. Carmona Ruiz (2005, 66) ha mencionado que desconocemos representaciones basadas en la versión de Zoozmann porque la revolución estética e innovadora del expresionismo la haría envejecer prematuramente, puesto que no tendría nada en común con el nuevo teatro vanguardista. Zoozmann será irrelevante para la adaptación expresionista de Wolfenstein, pero no para Richard Strauss y Joseph Gregor, como acabamos de ver.

El compositor alemán, de haber conocido *LC* expresionista, la habría desechado como inservible para sus intereses operísticos. Es una adaptación aún más libre que la que conoció, tremendamente radical en su nueva trama, y muy diferente a la mojigata de Zoozmann. En resumen, nada en ella podría haber servido para una sola línea de un libreto del famoso músico.

2. Quién fue Alfred Wolfenstein

DAS WOLFENSTEIN. Das grämliche Wolfenstein ist das Murmeltier der Flachlandschaft, die es vergeblich durch eifriges Graben mit seinen Pfoten, ja mit dem Kopfe, zu vertiefen sucht. Es hat von dieser Leidenschaft, das Flache tiefer zu machen, etwas Verbissene bekommen, so daß es sich manchmal ohne es zu merken in seine eigenen Pfoten beißt.⁴ (Blei, 72)

De esta forma irónica describe Franz Blei el carácter de este autor expresionista, reconocido principalmente por su obra lírica, aunque publicó también prosa y drama. No obstante, su producción dramática no sólo es ignorada por el público actual, sino también por los especialistas en expresionismo alemán. Esto sorprende porque durante los años diez y veinte del siglo pasado los dramas de Wolfenstein fueron puestos en escena en diferentes ciudades alemanas y también debatidos en numerosos artículos periodísticos. Sea como fuere, su obra ha caído en el olvido. Y es que Wolfenstein tuvo que competir con otros autores como Ernst Toller, Georg Kaiser o Walter Hasenclever, quienes dedicaron gran parte de su trabajo artístico a la producción de obras teatrales que sí tuvieron un gran éxito en su época.

Wolfenstein nació el 28 de diciembre de 1883 en Halle an der Saale. Su padre, Heymann Wolfenstein, era un comercial judío que murió cuando su hijo era aún joven. Después de su muerte, la madre, dueña de una tienda de zapatos, se ocupó de Alfred y su hermana. En 1901 la familia se mudó a Berlín, donde Wolfenstein fue admitido en el instituto judeo-alemán. Comparó la escuela luego con una cárcel que se convirtió para él en un símbolo de la burguesía que tanto rechazaron los expresionistas (Fischer, 25).

La ciudad de Berlín le impresionó mucho, de tal manera que de los 63 poemas de los *Gottlose Jahre* que iba a publicar en 1914, 41 eran poemas sobre dicha ciudad. Wolfenstein mismo admite:

⁴ “EL WOLFENSTEIN. El hurraño Wolfenstein es una marmota de un paisaje llano, que intenta ahondar en vano excavando con sus zarpas, incluso con la cabeza. Esta pasión de ahondar en la superficie le ha tornado enconado, de tal manera que a veces muerde sus propias zarpas sin darse cuenta”. (Traducción nuestra, como todas las que siguen).

Berlin wurde der eine Stachel für den großen Zwiespalt zwischen Menschzuneigung und Einsamkeit, der andere ist mein Judentum. [...] Die Stadt dann, die Baumeisterin des Menschen, hat mich gelehrt, was man lernt.⁵ (Fischer, 26)

En esta misma ciudad estudió luego Derecho y tuvo su primera toma de contacto con los expresionistas. A finales de 1910 empezaba a sonar su nombre en los círculos del expresionismo, aunque él no formaba parte de ningún grupo, como por ejemplo el de Kurt Hiller. En ese mismo solían participar Jakob van Hoddis, Georg Heym, Ernst Blass o Arthur Drey. No obstante, Hiller y Wolfenstein llegaron a conocerse mejor gracias a su colaboración en uno de los órganos más importantes del expresionismo, la revista *Die Aktion*, editada por Franz Pfemfert (Fischer, 27). Pero es típico de Wolfenstein que nunca se dejara absorber del todo por ningún movimiento. Por esta razón ganó cierta fama de misántropo.

Después de su carrera universitaria comenzó a trabajar en los juzgados, pero lo detestaba y encontró liberación en la literatura. Pronto empezó a publicar los primeros poemas que trataron varios temas: la mala vida en una metrópolis, la falta de naturaleza y sentimientos, la ausencia de un hogar y la alienación. Durante la Primera Guerra Mundial la temática cambió obviamente. Nunca se inclinó realmente hacia la acción política, puesto que prefirió expresar de forma literaria el *shock* ante el entusiasmo social por la guerra.

Desde finales de 1914 o principios de 1915 residió en Múnich, otra urbe de gran importancia para el expresionismo alemán. Allí conoció a Rainer Maria Rilke y Johannes R. Becher y empezó a escribir para las revistas *Die neue Rundschau*, *Zeit-Echo*, *Summa*, *Aufbruch* y *Wieland* (Fischer, 30). Su distanciamiento hacia los activistas le llevó además a la revista *Die weißen Blätter* y a acercarse al autor René Schickele. Fue también en Múnich donde dejó de trabajar como jurista y se dedicó exclusivamente a la producción literaria.

En 1916 se casó con la famosa autora Henriette Hardenberg. El matrimonio duró diez años. En 1919 presenció con mucha esperanza el establecimiento de la denominada *Räterepublik* en Baviera, cuya existencia fue muy corta y de final violento. En este contexto, la muerte de Gustav Landauer y Kurt Eisler le impresionó mucho y fue una de las motivaciones que le empujó a escribir su ensayo *Poesía y judaísmo* (Fischer, 37). Tras estos años de iniciación, empezó a escribir obras de teatro y cada vez menos lírica.

Cuando Hitler llegó al poder se vio obligado a emigrar, primero a Praga, luego a Francia. En Praga pudo establecer pronto una red social que lo apoyó. Trabajó para la radio y se dedicó cada vez más a la traducción, aunque publicó también un compendio de cuentos cortos y un volumen de poemas (Fischer, 43). Cuando las tropas alemanas se acercaron a Praga, huyó a París y en 1940 al sur de Francia, donde vivió en condiciones precarias. Tuvo la oportunidad de emigrar con la ayuda de amigos a Brasil, Estados Unidos y Suiza, pero permaneció en Francia por razones personales. Empeoró su salud y fue ingresado por problemas de corazón, pero se recuperó pronto. No obstante, poco después, el día 22 de enero de 1945, se quitó la vida.

3. Su obra dramática

Wolfenstein fue conocido principalmente por su obra lírica. Lamentablemente, es casi imposible dibujar una imagen completa de su producción, ya que, como ocurrió con muchos autores expresionistas, buena parte de su legado se ha perdido o destruido. El exilio y la

⁵ “Berlín se convirtió en una espina clavada para el dilema entre el afecto por el hombre y la soledad, la otra es mi judaísmo. [...] La ciudad, la maestra de obras del hombre, me ha enseñado lo que se aprende”.

emigración eran las principales razones por las cuales hoy en día no podemos conocer la obra completa de muchos autores (Wallas, 162). Sin embargo, en el caso de Wolfenstein hay todavía documentos de gran interés que se encuentran principalmente en la *Akademie der Künste*, pero también en el legado de su ex-mujer, Henriette Hardenberg, y que reflejan muy bien las ideas e inquietudes de Wolfenstein.

El lector de sus obras se topa frecuentemente con la cuestión sobre la función que deberían desempeñar el arte y la literatura. Con esta pregunta se refirió no solo a cuestiones estéticas sino –como era característico en los expresionistas– principalmente a la renovación ética de la sociedad. Así en su poesía nos encontramos con muchos poemas sobre la ciudad y la utopía de la creación de una “nueva ciudad” que se convierte en un lugar de regeneración para el hombre (Wallas, 167). Para ello considera necesaria una revolución y un levantamiento contra el orden establecido. Esta lucha la entiende como una lucha buena y justa, y de ella resultaría solidaridad, camaradería y fraternidad.

Con respecto a la vertiente estética, Wolfenstein conoce los cambios estéticos del expresionismo, aunque rechaza los más radicales, como el fin de las formas literarias convencionales (Wallas, 166). No obstante, utiliza varias metáforas que demonizan la ciudad actual, donde el yo lírico diagnostica sus propio deterioro y experimenta una caída a la nada. El nihilismo, término moldeado significativamente por Friedrich Nietzsche en su obra *Así habló Zaratustra* (1883), tuvo una gran influencia en los autores del expresionismo y también en Wolfenstein. Las metáforas del silencio, de la noche, de la enfermedad y del agobio convierten la ciudad en un lugar de la no-comunicación y de la disociación del yo. El deseo de este yo es ser parte de la sociedad y del colectivo, aunque en Wolfenstein este deseo se ve acompañado con pensamientos muy escépticos porque tanto la anonimidad como la fugacidad de los encuentros parecen rebatirlo (Wallas, 166).

Estos aspectos son también característicos para la producción dramática de Wolfenstein, ya que tratan el tema de la disociación del yo y de la utopía de una nueva sociedad. Además, en sus dramas suele hacer hincapié en la problemática relación entre el individuo revolucionario que lucha por el nuevo estado y las masas. Es el caso en *Symphonie von eines Mannes Tod*, publicada en 1920. El personaje principal es un líder revolucionario detenido por las fuerzas del estado contra el que se ha levantado. El drama muestra sus últimas horas en la cárcel antes de ser ejecutado. Lo que más le preocupa en estos últimos momentos de su vida no es tanto su propia muerte, sino el sentimiento de distancia entre sí y la masa del pueblo. Él siente “el abismo de la soledad entre yo y ellos”⁶ (Wolfenstein 1987, 115-116). Aparte de sufrir este abismo, tampoco puede superar el fracaso del levantamiento revolucionario (Wallas, 167). De cara a la supremacía estatal asume por lo tanto el papel de mártir para así intentar conservar al menos alguna de sus intenciones revolucionarias y contribuir a la salvación futura del pueblo. De este modo, el personaje principal asume morir por el pueblo con el cual, sin embargo, no se siente nunca unido. Como es típico en parte de la literatura expresionista, Wolfenstein crea unos vínculos bastante directos entre la muerte de su protagonista y la muerte de Jesucristo. Queda patenta al exclamar el héroe: “Mi vida permanecerá en vosotros”⁷ (Wolfenstein 1987, 130). De este modo conserva al menos la esperanza de que se avecinarán mejores tiempos.

Estas escenas de mazmorras con un líder revolucionario esperando la condena de muerte son frecuentes en las obras de Wolfenstein. En *Die Nacht vor dem Beil* de 1927 el

⁶ “Abgrund der Einsamkeit zwischen mir und ihnen” en alemán del original.

⁷ “Mein Leben wird in euch lebendig!” en alemán del original.

autor describe los remordimientos de conciencia que torturan al condenado por haber fracasado, así como su miedo a la muerte. Esta situación le lleva a reflexiones sobre el papel de la víctima, que se convierte en un mártir que intenta salvar la sociedad. Esta obra además se transformó en un conocido alegato a favor de la abolición de la pena de muerte.

Wolfenstein publicó en total ocho dramas entre 1917 y 1929. Como se ha podido observar en los ejemplos arriba mencionados, muchos de ellos hacen una crítica social severa, pero todos van siempre más allá de una mera denuncia de la situación social en la Alemania de los años diez y veinte. Vincula esta crítica con preguntas más trascendentales que tratan temas fundamentales del expresionismo, como la disociación del yo y la utopía de una sociedad mejor. Esto se puede observar también en *Der Narr der Insel* de 1925. Trata de un conflicto entre hermanos que se deriva de sus diferentes actitudes políticas. Mientras que Michael se inclina hacia un pensamiento utópico, su hermano Franz representa un líder obrero que se dedica a la lucha real para una mejora de las condiciones de vida. El pensamiento utópico de Michael consiste en el abandono radical de la realidad europea y la construcción de un nuevo estado en una isla remota que según él debe ser un lugar del sol. Según Wolfenstein, utopía y la acción son, no obstante, dos áreas diferentes que hay que unir, objetivo que no consiguen los hermanos. Pero hay otro protagonista, Tonio, que se convierte en personaje simbólico de la juventud y asume la tarea de unificar el legado intelectual de los hermanos. Lo que intenta Wolfenstein, según Wallas (168), es fundar un *ethos* humanístico armonizando los valores éticos con el compromiso político. Wolfenstein mismo afirma que cree en el poder transformador del arte, capaz de cambiar la sociedad. Por eso mantiene lo siguiente sobre el teatro:

Das ist der Ort, an dem der Dichter zum Volke kommt, nach dem es ihm verlangt. Doch dieses Volk, das sich mit ihm vereinigt, ist das Gegenteil von dem des realen Staates, und keine Neuerung wird eine solche Gemeinde erreichen. Die irren, die das Theater zu einem politischen Bau machen. Es müßte vielmehr in jeder Stadt als ein unstädtischer abenteuerlicher Gegenbau zum Rathaus dastehn, denn die Anwesenheit in seinem Raum, die Verschmelzung im Schauspiel, die seltsame Freundschaft aller Zuschauer spottet des positivistischen Lebens. Aber so wirkt das Spiel in die Wirklichkeit. Es ist die Erfüllung, die draußen nicht gegeben ist – und die nicht hereintritt. Drinnen erst muß die starke, mehr als weltliche Gemeinschaft, die dramatische Utopie hervorgerufen werden.⁸ (Citado por Fischer, 38)

4. Poesía y judaísmo

En 1922 Wolfenstein publicó su ensayo *Judaísmo y nueva poesía* en memoria a Gustav Landauer, miembro de la *Räterepublik* de Baviera que fue asesinado en prisión el 2 de mayo 1919. Estos años los vive Wolfenstein como un tiempo de transición en el que todo está en el aire: “Vergebens ist das sonderbare Bemühen in diesen alle Ströme kreuzenden Mengen

⁸ “Es el lugar donde el poeta se encuentra con el pueblo, al que anhela. Pero este pueblo, que se une con él, es lo contrario del estado real y tal comunidad no alcanzará ninguna innovación. Se equivocan los que transforman el teatro en una construcción política. Más bien debería existir [el teatro] en cada ciudad como una contra-construcción no-urbana y aventurada del ayuntamiento. Porque la presencia en su interior, la fundición en el espectáculo, esta amistad extraña de todo el público se mofa de la visión positivista de la vida. Pero así el espectáculo tiene su efecto en la realidad. Es la realización de lo que fuera no se da –y de lo que no entra. Dentro hay que promover esta fuerte comunidad que es más que laica, hay que promover esta utopía”.

der Aufwühlung nach einer Einheit zu suchen”⁹ (Wolfenstein 1922, 7). Según él, dentro de este alboroto el judío es el más feliz e infeliz a su vez, ya que los ciudadanos burgueses se aferrarían demasiado a la patria mientras que el judío se encuentra siempre en un lugar entre tierras o no-lugar: “Das alte Ufer gehört ihm nicht, selbst die Brücke noch nicht, aber die Bewegung darüber hin ist sein Schicksal”¹⁰ (Wolfenstein 1922, 7).

Esta falta de arraigo o diáspora continua del judío se vincula con atributos masculinos, entre ellos, la inquietud de la mente, mientras que considera el sedentarismo algo femenino. El judío se caracteriza por una “inquietud noble” (Wolfenstein 1922, 8) y su misión es “den Boden unter den Füßen nie so sicher wie die andern zu besitzen”¹¹ (Wolfenstein 1922, 8). Los tiempos revueltos, no obstante, llevarían ahora a un acercamiento de los destinos de los judíos y no-judíos porque harían temblar este suelo supuestamente firme.

En este contexto introduce ahora al poeta que, según la interpretación de Wolfenstein, es el ejemplo idóneo del desterrado, el que no tiene un lugar en un sentido superior y que nunca se siente del todo integrado (Wolfenstein 1922, 10). Este enfoque se encuentra con frecuencia en los dramas de Wolfenstein. Los personajes arriba mencionados que esperan su ejecución en una mazmorra reflexionan justo sobre este distanciamiento del héroe hacia la sociedad por la que, no obstante, van a morir. A diferencia del judío, el poeta puede aguantar mejor su destino, ya que esta “desubicación” va vinculada a su obra de arte, mientras que el judío que no es poeta no puede proyectar esta problemática sobre su arte que le serviría como válvula de escape (Wolfenstein 1922, 12). Pero si el judío es poeta, su destino su cumpliría dos veces,

Denn aus jener Vergleichbarkeit des jüdischen mit dem dichterischen Schicksal ist nicht etwa zu folgern, als stelle der Jude geradezu den Dichter dar, vielmehr dies gefährdet ihn. Durch die Nähe seiner Wirklichkeit zu seinem Dichtertum kann beides unsicher werden, sich kreuzen, ineinander übergehen: Dann greift das eine zu den Mitteln der andern, notwendige Grenzen fallen, und nicht zugunsten der Unendlichkeit.¹² (Wolfenstein 1922, 12-13)

Según Wolfenstein el judío por sí mismo se caracteriza por reflexionar mucho, por querer conocer el origen de todo. Pero a su vez se deja guiar por un anhelo de libertad que a veces le seduce a la acción. Por esta razón, quiere formar parte de los que promueven la revolución, aunque muchas veces es excluido justo por ello. Este anhelo por la acción lo considera como un nivel intermedio entre poesía y acción (Wolfenstein 1922, 17), marcado muchas veces por una difuminación de los límites entre el liderazgo político y el arte, lo cual critica severamente (1922, 18).

Según Wolfenstein un poeta-activista no puede amar la lengua, aunque depende de ella porque fuerza a la palabra a servir a una finalidad. No obstante, no solo la usa en su función de intermediario, también quiere sus características artísticas. Pero de esta forma la

⁹ “En vano es el extraño empeño en encontrar una unidad en estas multitudes alborotadas que cruzan todas las corrientes”.

¹⁰ “La antigua orilla no le pertenece, ni el puente, pero el movimiento sobre él es su destino”.

¹¹ “No poseer nunca el suelo debajo de los pies tan seguro como los demás”.

¹² “Puesto que de la comparación del destino judío y del poeta no se debe deducir que el judío representa mejor que nadie al poeta, más bien este vínculo le pone en peligro. Por la cercanía de su realidad a su identidad como poeta, ambas esferas pueden convertirse en inseguras, cruzarse, entrelazarse: entonces el uno se vale de los medios del otro, caen los límites necesarios y no a favor del infinito”.

abusa y la degrada. El poeta-activista ejemplar para Wolfenstein es Kurt Hiller. Reconoce su estilo perfecto, pero observa que no consigue crear un arte conmovedor (1922, 19).

Wolfenstein, por el contrario, opina que la poesía no debe servir a la acción, ya que la poesía supera la simple palabra, creando así algo superior. Reflexiona en este contexto sobre el judío que inicialmente no se caracteriza por la acción y que, si está dotado de cierta creatividad, tiene que convertirse necesariamente en artista (Wolfenstein 1922, 21). Le exige ser “artista entre los activistas” y en un giro dramático pregunta: “Märtyrer? das Leben formen oder es sterben?”¹³ (Wolfenstein 1922, 21). Solo gracias a la muerte el mártir se haría visible, dado que su muerte es su razón de ser. El mártir es un líder que sufre. Y ya que el judío no sirve como líder activista, le quedaría únicamente la vía de sacrificar su vida: “Der Jude, der innig am Leben hängt, gewinnt sich im Opfertode das größte Volk der Erde, die Menschheit”¹⁴ (1922, 21).

Después de esta primera conclusión, en la que no falta dramatismo, se dedica a analizar la poesía como medio idóneo para el artista judío. Igual que el judío que dispone de cierta conciencia misionera debido a su destino de encontrarse sin suelo firme debajo de sus pies, la poesía también siempre quiere transmitir un mensaje. No obstante, el artista se diferencia de un hombre de Estado o de un fundador de religión porque representa un imperio intermedio entre estas dos esferas, del que el poeta es el mensajero (Wolfenstein 1922, 24). Así se encuentra aquí otra vía paralela entre el artista y el judío motivada por la exclusión de los judíos de la sociedad y su vida en el gueto.

Refiriéndose a la poesía admite que este imperio tiene cierta cercanía a lo divino porque la poesía es creación, aunque humana. Así el poeta se puede sentir más cerca de Dios, a pesar de tener que darse cuenta de que jamás alcanzaría la perfección divina (Wolfenstein 1922, 25). En este contexto critica el cientifismo y el ateísmo actual de su época, así como la falta de temas míticos en la literatura que son los que logran unir a las personas, ya que, según él, el arte llega al alma de las personas solo a través del mito. En el contexto actual de Wolfenstein, este observa, no obstante, una modificación del mito a un mito divino-social en el que Dios se sumerge en la sociedad: “Hier entspringt das wahre Brudertum! [...] Zu ihm hin nimmt die neue Dichtung ihre unrealste Wendung”¹⁵ (Wolfenstein 1922, 45).

5. Resumen de *Celestina. Schauspiel in zwei Teilen* (1929)

Aunque el drama de Wolfenstein se basa en *LC* de Fernando Rojas, hay cambios significativos en su adaptación. Él mismo constata en su breve comentario previo que ha escogido “únicamente una serie de motivos narrativos” (Wolfenstein 1987, 434). El drama consiste en solo dos actos, de los cuales el primero abarca las escenas I a VIII, mientras que el segundo consiste de solo tres escenas, de IX a XI.

Ambienta los hechos en algún lugar sureño, sin especificarlo más. La primera escena ya deja patente que el drama de Wolfenstein parte de un inicio muy diferente a la versión de Rojas. Tres de las chicas que trabajan para Celestina se encuentran en un café en el que aparece también Sempro, su “administrador”. La presencia de tres foráneos marca el conflicto social que se va a plasmar a lo largo de la obra. Al dirigirse Sempro a ellos, ofreciéndoles las muchachas, estos reaccionan de manera violenta. Comienza una riña. Entra Centurio y termina la misma. Los tres hombres son sus subordinados y forman parte del cuerpo

¹³ “¿Mártir? Formar la vida o matarla”.

¹⁴ “El judío, que adora la vida, se gana en la muerte por sacrificio el mayor pueblo de la tierra: la humanidad”.

¹⁵ “¡Allí es donde surge la verdadera fraternidad! [...] Hacia allá toma el giro más irreal la nueva poesía”.

gubernamental de la ciudad, que parece haber cambiado radicalmente bajo el nuevo prefecto, Valente. Sempro le recomienda a Centurio consultar con su maestra, Celestina, el interés por introducir cambios significativos en la ciudad. Sempro le explica además que ella es la que verdaderamente tiene el poder en la ciudad. Todo el mundo frecuenta su casa, desde los círculos más altos de la sociedad hasta el pueblo llano. Pero es sobre todo el amor de los más humildes por la alcahueta lo que inquieta a Centurio (Wolfenstein 1987, 438).

Poco después aparece Celestina, rodeada de regalos traídos por criados de los señores más distinguidos. Celestina lo comenta de la siguiente manera:

Ich danke euch allen. Eure Geschenke werde ich unter meine Freundinnen verteilen. Und so könnt ihr anderen, ihr Ärmeren uns ohne großen Aufwand gleichfalls besuchen. Denn die Bedingungen lauten, wie ihr wisst: Unser Haus muß von allen erhalten werden für alle, ohne Unterschied.¹⁶ (Wolfenstein 1987, 440)

En la misma escena Celestina se dirige además a Areusa, la examante de Valente. Esta había sido abandonada después de que Valente ascendiera como prefecto, puesto que el hombre deseaba poder concentrarse en su nueva misión. Celestina se burla de los sentimientos de Areusa hacia el prefecto, pero irónicamente al final de la primera escena se cruza con Calisto y se enamora de él de inmediato. Los cambios respecto al original rojano son evidentes.

La segunda escena se aproxima algo más al original de Rojas. Aparecen Calisto y Melibea en el jardín de ella. Él la corteja pero es rechazado bruscamente. No obstante, Sempro ha presenciado la disputa y le recomienda consultar a Celestina. En este momento aparece Parno, ayudante del prefecto. Resulta ser extremadamente honesto y se escandaliza ante la idea de consultar a Celestina en este asunto. No obstante, el lector ya puede observar que detrás de sus valores burgueses que implican el repudio de todo deseo carnal, se esconde precisamente el anhelo de experimentar lo que aparentemente se rechaza:

PARNO.- Beängstigende Körper, ganz nichtige Seelen mit ausschweifenden Brüsten, sicher völlig geheimnislos unter der blanken Haut, Kloaken hinter bunten Vorhängen, das sind die Weiber! [...] über das bloße Vergnügen hinaus sind sie überflüssig. SEMPRO.- Verdächtiger Zorn. Vielleicht hatte er noch nicht einmal das Vergnügen.¹⁷ (Wolfenstein 1987, 445)

En la tercera escena el lector llega a saber más sobre esta casa de Celestina. Dos mujeres se encuentran en la sala de la planta baja que destaca por ser amplia, reluciente y fragante. Pero según los comentarios de ambas, la casa debe de estar en las afueras de la ciudad, en una zona llena de basura y de casas deterioradas. Tanto más sorprendente es así su idílico interior. Los motivos de las dos mujeres para haber decidido vivir ahora con Celestina y las otras mujeres son muy diferentes –una es viuda y no quiere cumplir su año de luto, mientras que la otra huye de su marido violento. Pero ambas sienten que en este lugar están

¹⁶ “Os doy las gracias a todos vosotros. Voy a repartir vuestros regalos entre mis amigas. Así podéis visitarnos también vosotros, los más pobres, y sin grandes gastos. Ya que las condiciones rezan como sabéis: nuestra casa tiene que ser sustentada por todos, sin diferencia”.

¹⁷ “PARNO.- Cuerpos angustiosos, almas totalmente nulas con exuberantes pechos, seguramente totalmente profanas, sin misterio bajo la piel blanca, cloacas detrás de cortinas versicolores, ¡esto son las mujeres! [...] Más allá del mero placer son totalmente innecesarias. SEMPRO.- Qué rabia más sospechosa. Quizá no ha tenido ni siquiera el placer”.

libres de cualquier exigencia social que pueda desembocar en situaciones de desprotección y violencia: “Wissen Sie, daß tatsächlich niemand mehr Macht über uns hat? Seit wir diese Schwelle überschritten haben, sind wir frei”¹⁸ (Wolfenstein 1987, 447). Aunque no se trata de una libertad en el sentido de una igualdad entre hombres y mujeres, se deja patente que muchas mujeres prefieren estar al servicio de Celestina antes de tener que someterse a las reglas sociales tradicionales.

De esta escena forma parte también una conversación de Celestina con Sempro, con la que salimos de dudas: Celestina se ha enamorado de Calisto y ha perdido al mismo tiempo el interés en sus tareas de alcahueta, lo que preocupa mucho a Sempro, porque no solo ve peligrar los ingresos de su maestra y por ende los suyos, sino también todo el poder terrenal que otorga su negocio. Sempro, consternado, le recuerda a Celestina su vocación de alcahueta. No obstante, admite que esta vocación tiene su precio: “Wir sind und bleiben verdammt. Das heißt, wir kommen dabei so gut vorwärts wie irrendwer und speien auf die sogenannten schönen Gefühle”¹⁹ (Wolfenstein 1987, 451). Al final sugiere emparejar a Calisto con Melibea para así calmar el anhelo carnal del joven, para que luego el mismo pueda caer en las propias redes de Celestina.

Con este nuevo propósito, Celestina parece recobrar fuerzas y aplica todos sus trucos y su elocuencia para entrar en casa de Melibea y así tener una conversación a solas con ella. En el diálogo con la criada a la que tiene que superar primero destaca su crítica hacia la clase acomodada y se burla de la fidelidad de la chica hacia sus amos:

Ein Loch im Teppich ist ihnen schmerzlicher, als wenn du sterben würdest! [...] Denn je williger du bist, desto unzufriedener gebärden sie sich, –und deshalb halten wir zusammen.²⁰ (Wolfenstein 1987, 455-456)

Celestina convence a la criada con un discurso de conciencia de clases con el que la segunda accede, porque no pertenece a la burguesía. El siguiente obstáculo es Parno, quien intenta sacarla de la casa, pero le confronta con sus propias raíces y le recuerda que su madre se deleitaba deambulando por el cementerio por la noche. Insinúa que incluso profanaba tumbas. Si esto se llegara a conocer entre la gente de la ciudad, la carrera de Parno estaría en grave peligro, ya que este trata de negar sus orígenes y desarrollar una carrera fulgurante.

A solas con Melibea, intenta predisponerla hacia Calisto, pero ella rechaza la idea bruscamente. Esta reacción enérgica de la chica causa gran alivio y alegría en Celestina, que parece ignorar que una respuesta negativa tan contundente muchas veces puede decir lo contrario. Al ver, además, la alegría de Celestina al escuchar sus noes, parecen despertarse celos en la propia Melibea.

A continuación el lector es testigo de una conversación entre Valente y Centurio, quienes se quejan de la gran influencia de Celestina en la ciudad. Resulta evidente que es mucho más que solo una alcahueta, tornándose más bien en todo un contrapoder. Lo que más le preocupa a Centurio en este contexto es que las mujeres se acercan a ella en búsqueda de su libertad:

¹⁸ “¿Sabe que ahora nadie tiene poder sobre nosotras? Desde que hemos pasado este umbral somos libres”.

¹⁹ “Somos y seguimos siendo malditos. Quiere decir, nos beneficiamos con esto tanto como cualquiera y nos importan un bledo los sentimientos bonitos”.

²⁰ “¡Un agujero en la alfombra les duele más que si tu murieras! [...] Cuanto más servicial eres, menos contentos van a estar, esto refuerza su posición –por eso tenemos que mantenernos unidos”.

Es soll ein äußerst freundschaftlicher, unbefangener, ja hochanständiger Betrieb um sie sein! Es soll sich überhaupt nicht mehr rein um körperliche Liebe handeln! Man tauscht da in Gesprächen und Spielen geistige Anregungen aus!²¹ (Wolfenstein 1987, 465)

La casa de Celestina parece también una especie de salón (aunque no literario), como era por cierto habitual en Alemania desde finales del siglo XVIII. Para combatir este fenómeno el prefecto pretende viajar a la capital para conseguir todos los poderes y las autorizaciones posibles. En su ausencia le debe sustituir Parno, ya que Centurio le considera idóneo al ser un “enemigo de las mujeres” (Wolfenstein 1987, 466).

En la sexta escena se encuentran Celestina, Sempro y Calisto cerca de la iglesia. Celestina transmite a Calisto una gran noticia: Melibea la llamó por la tarde para hablar con ella de nuevo y para decirle que ahora sí se encuentra interesada en ver a Calisto. Sin quererlo realmente, Celestina ha logrado que la chica se enamore de él. A ello han contribuido los celos. En la misma escena la alcahueta le transmite a Calisto sus verdaderos sentimientos. Lo hace de manera tan hermética que Calisto no entiende nada.

A continuación se produce el encuentro de Calisto con Melibea en el jardín de su casa. Sempro tiene la tarea montar guardia para que nadie les descubra. Pasa Parno que, aprovechando la ausencia de Valente, ha movilizado a sus hombres con los que se dirige hacia la casa de Celestina para destruirla.

Es ella quien advierte en la siguiente escena a las mujeres de su casa del peligro que se acerca. Sabe que Parno es un misógino, cuya intención es aniquilar a todas las mujeres, pero “comienza con nosotras, en lugar de los barrios más nobles”²² (Wolfenstein 1987, 479). Pronto llega Parno y se arroga un rol de pura “expiación” (480) y pretende comenzar una auténtica caza de brujas. Le acompañan en este tumulto los ciudadanos defensores de la moral. Celestina traza un plan para frenar el peligro. Presenta a las mujeres de la casa, que galantean con los hombres. Areusa resulta aquí fundamental. Es la antigua amante de Valente y Parno no puede hacerle daño. Este le había confesado anteriormente a su subordinado que no la dejó en la gran ciudad para abandonarla. Únicamente quería instalarse primero en su nuevo destino y más tarde llamarla para que volviera con él. Los argumentos de Parno flaquean ante la elocuencia de Celestina. Esta se empieza a burlar de él y su autoridad ante los hombres se desinfla en segundos. La escena termina con los líderes del tumulto, entre ellos Parno, abandonando su idea inicial. En lugar de querer destruir la casa, ahora prefieren hasta quedarse a vivir en la misma. Son ellos los que en un giro irónico deciden ahora “proteger” a Celestina y a sus muchachas. Ahuyentan a los demás hombres ajenos a lo que ha sucedido, quienes esperaban delante de la puerta.

Mientras tanto ha vuelto Valente con un plan para combatir el poder de Celestina, que parece haber aumentado durante su ausencia. No solo le ha “robado” a Areusa, su antigua amante, sino también a Parno, el jefe de policía. En la escena IX, Valente reúne a tres jueces y a Celestina a la que acusa de haber secuestrado a Areusa y de haber seducido a Parno. Expone que esta ciudad pertenece a un Estado y por lo tanto a un sistema político que Celestina no puede ignorar.

²¹ “¡Debe de haber un gentío sumamente amigable, natural y altamente honrado alrededor de ella! ¡No se debe de tratar ya solamente del amor carnal! ¡Se intercambian ideas intelectuales en conversaciones y juegos!”

²² “Er fängt bei uns an, statt gleich in den besten Vierteln” en el original alemán.

VALENTE.- [...] Du vergleichst die Gemeinschaft, die ich verwalte, die Ordnung des Staates mit deinem unerlaubten Netzwerk? CELESTINA.- Die Liebe ist das wildeste aller Reiche, Paradies und Wüste zugleich, Tumult und Verlassenheit. Sie brauchte eine feste regelnde und verbindende Hand wie die meine. VALENTE.- Ganz recht. Deshalb duldet der Staat die Stätten der Liebe zu seiner eigenen Sicherheit. Du aberkehrst es um, du erhebst die Liebe zu einem regelrechten Staat!²³ (Wolfenstein 1987, 490)

Se vincula aquí claramente la razón, la moral, lo estricto, el estado con lo masculino, mientras que el amor, en la definición de Celestina, es considerado femenino. No obstante, Valente no aspira a imponer una moral tradicional en contra de las mujeres como lo pretendía inicialmente Parno. Busca un futuro lleno de otros deleites:

VALENTE.- [...] Kannst du dir vorstellen, daß die Menschen einmal Ordnung und Gerechtigkeit als ihre Lust empfinden werden? Daß man Häuser, statt für deine Süßigkeiten, zur Bergung der Armut, der Krankheit, des Alters unterhalten wird? Daß der Händedruck eines Menschen, der mir für gerechte Fürsorge dankt, eine stärkere Liebkosung sein kann als die eure? Daß es kein schöneres Abenteuer geben wird als einen Gang durch blühende Siedelungen, wo man in lichten Wohnungen und Werkstätten befreite Männer und Frauen, Gleiche unter Gleichen, leben und arbeiten sieht, und was sie arbeiten, bleibt Eigentum und Glück ihrer Hände? –Den Weg in eine solche bessere Zukunft will ich in dieser Stadt beginnen.²⁴ (Wolfenstein 1987, 491-492)

Lo que expone Valente no es otra cosa que una reacción clara a los cambios sociales de la sociedad alemana de principios del siglo XX, causados por la tardía llegada de la revolución industrial que provocó mucha desigualdad, desprotección de gran parte de la sociedad y un cambio radical de las normas y los valores sociales. Finalmente, Valente permite que Celestina se marche libre, ante la sorpresa de los jueces.

Después de que Valente haya enviado a Centurio a casa de Celestina para rescatar a Areusa comienza la última escena. En ella Celestina se acerca a Calisto por la noche y le vuelve a confesar su amor. Intenta primero convencerle de que Melibea no es tan adorable como él piensa y de que su vista se ha enturbiado por falsos sentimientos. Pero Calisto se defiende y describe su amor hacia Melibea como puro y limpio. Usa metáforas sacras, mientras que considera las pasiones que representa Celestina y sus mujeres como algo mucho más profano. Ella mientras tanto fantasea acerca de un amor fuerte entre ellos dos que les permita construir un nuevo Jardín del Edén para así poder alcanzar a través de él plenitud y

²³ “VALENTE.- ¿Comparas la comunidad que administro, el orden del estado con tu red prohibida? CELESTINA.- El amor es el imperio más salvaje, paraíso y desierto a la vez, tumulto y desolación. Necesitaba una mano firme como la mía, que regula y une. VALENTE.- Eso es. Por eso el Estado tolera lugares de amor por su propia seguridad. Pero tú le das la vuelta, jeriges el amor a estado legítimo!”

²⁴ “VALENTE.- [...] ¿Te puedes imaginar que los hombres van a considerar el orden y la igualdad como su placer? ¿Que se sustentan las casas no para tus golosinas, sino para el salvamento de la pobreza, de la enfermedad, de la edad? ¿Que el apretón de manos de un hombre que me agradece este cuidado justo será una caricia más fuerte que la vuestra? ¿Que no puede haber una aventura más bonita que un paseo a través de urbanizaciones en flor, donde se ve vivir y trabajar a hombres y mujeres liberados en pisos y talleres luminosos, iguales entre iguales, y lo que trabajan sigue siendo su propiedad y su suerte entre sus manos? –Quiero allanar el camino hacia tal futuro mejor”.

poder terrenal. En cambio, él no busca nada más allá de su amor con Melibea y le basta con estar con ella. Cuando Calisto la rechaza, ella saca una daga y lo acuchilla. Llegan Melibea y Parno, y un poco más tarde también aparece Valente con más ciudadanos.

Celestina se entrega para ser juzgada y reconoce haber fracasado en el amor, a pesar de ser su sirvienta. Valente reconoce que era necesario vencer a Celestina, aunque él no hizo nada por ello, sino que fue su propio destino lo que la derribó. También considera necesaria la muerte de Calisto porque solo así fue posible vencer a Celestina. De esta manera, Calisto “redime a la ciudad”²⁵ (Wolfenstein 1987, 507).

6. Análisis crítico de “*Celestina*”. *Schauspiel in zwei Teilen* (1929)

LC de Wolfenstein ha sufrido muchas modificaciones respecto a su original. Muchos de estos cambios se deben a las alteraciones que experimenta el drama durante el expresionismo tanto en su forma como en su contenido. Los personajes que aparecen ahora sirven menos para desarrollar una acción concreta. Por esta razón se relevan tipificados y no destacan por su complejidad psicológica, puesto que sirven más bien representar problemáticas sociales e incluso cuestiones básicas metafísicas.

Este es el caso de Valente, el gran adversario de Celestina. Representa la utopía de un Estado nuevo en el cual puede surgir un hombre nuevo. Se caracteriza por su inquietud, como el judío-poeta que Wolfenstein describió en su ensayo, y que además es consciente de su misión y no teme el cambio. Destaca de los demás por su nueva y moderna visión del mundo que rompe con las normas tradicionales. Aspira a una sociedad de igualdad, entre hombres y mujeres y sin clases sociales. En él se refleja lo que Thomas Anz en su análisis del expresionismo literario alemán ha descrito como patetismo de fraternidad (39). El aspecto de la fraternidad fue fundamental para los expresionistas. Pero no se solían referir –y en esto se puede incluir a Wolfenstein– a una fraternidad incuestionable que se basaba, por ejemplo, en una simple patria común. Se señalaba más bien una fraternidad de los hombres en su ambición revolucionaria por un mundo mejor.

Por esta razón Valente no puede aprobar la actividad de Celestina, ya que su modelo del mundo se opone al del prefecto. Pero él tampoco coincide con las visiones de Parno y de Centurio. No obstante, no les ve como enemigos, mientras le sirvan y trabajen para él. Sin embargo, sus enfoques son mucho más cuestionables, lo cual se demuestra por su propia conducta. Parno, por un lado, cae de un extremo a otro y pierde así toda credibilidad. De clase inferior, niega sus orígenes para integrarse totalmente en la clase burguesa de la que aspira formar parte. Por esta razón asume todas las normas y reglas de la burguesía llevándolas incluso al extremo y, por supuesto, sin cuestionárselas. Así Parno representa claramente una forma de la disociación del yo –el gran tema del expresionismo. Influenciados por las teorías de Freud, los expresionistas empezaban además a interesarse por el subconsciente del ser humano. Parno es el ejemplo idóneo de una persona que niega partes de su propio yo pero no puede escapar a su subconsciente, lo cual le lleva a ser exageradamente honrado y a caer en manos de Celestina.

El otro confidente de Valente, Centurio, proviene de una clase muy acomodada. Tampoco cuestiona el orden social para así poder mantener el *status quo* y su posición privilegiada. En una conversación irónica con Lizia, en la que le ofrece diferentes formas de poder matar a Calisto, demuestra que es capaz de aplicar la violencia si es necesario, pero en

²⁵ “Er erlöst die Stadt“ en alemán original.

el fondo suele dejar el “trabajo sucio” a otros. Por esta razón, jamás se le ocurriría adoptar medidas activas y propone a Parno como sustituto de Valente durante su ausencia. Así evita tener que asumir responsabilidades y poner en peligro su posición social.

También Celestina dispone de discípulos más o menos fieles. Aparte de rodearse de muchas mujeres que la adoran, tiene a Sempro a su servicio. Igual que Parno, proviene de una clase social muy humilde. Representa una clase de hombre sin escrúpulos que hace todo lo posible para poder enriquecerse. Pero a diferencia de Parno, no está interesado en subir en la escala social. Prefiere moverse fuera de cualquier marco social y tomar la posición de un marginado que, de hecho, le brinda mucha más libertad. Solo busca su propio beneficio y representa el Mammón bíblico. En su anhelo por la riqueza devalúa, no obstante, la vida humana. Esta depreciación de los valores humanos fue severamente criticada por Bergson, uno de los filósofos que más influencia ejerció sobre los expresionistas. Los radicales cambios sociales que conllevaron la revolución industrial de Alemania y el consecuente crecimiento explosivo de las grandes urbes, el aumento de la pobreza por un lado y la riqueza por otro, hicieron temblar muchos valores tradicionales. Los expresionistas, aunque nunca defensores de los valores tradicionales, vieron también con preocupación la creciente importancia del dinero.

La jefa de Sempro, Celestina, representa el mundo de la prostitución. Aunque ella no es la “típica” prostituta, ya que al ser alcahueta dispone de mucho poder, la prostitución en general sirvió a muchos autores expresionistas para exponer conflictos sociales, ya que la prostituta es un perfecto arquetipo para romper las reglas sociales y para demostrar a su vez la doble moral de la burguesía, ya que los hombres frecuentan a estas mujeres a las que a su vez desprecian (Bogner, 67). No obstante, muchas veces los autores, y así también Wolfenstein, no profundizaron mucho en los personajes femeninos. Más bien se les atribuyó una cercanía a lo natural e incluso lo sobrenatural, pero no a la razón, que era más bien el dominio del hombre. Tampoco se solía vincular la disociación del yo con un personaje femenino, aunque Wolfenstein, curiosamente, sí lo hace. No obstante, Celestina no vive esta ruptura o pérdida del suelo reflexionando sobre ello, como lo puede experimentar el poeta judío según el ensayo del mismo autor. A ella más bien le sucede como algo externo que la descoloca de repente.

Wolfenstein se posiciona de una manera muy crítica sobre la situación social de la mujer y de allí abstrae el deseo de ellas de conseguir su libertad, que experimentan en la obra al resguardarse en casa de Celestina. La prostitución las coloca fuera del marco social, por lo cual pueden pasar ahora por alto las reglas más asfixiantes. No obstante, el precio para esta libertad parece ser relativamente alto, ya que es la exclusión y no la igualdad entre hombres y mujeres a la que aspira Valente.

Por eso, lo que propugna Celestina está condenado al fracaso. Ella además no es capaz de amar de forma pura, como sí hace Calisto. Cuando se enamora de él no puede liberarse de su afán por querer instaurar un nuevo modelo de vida que a su vez le permita conquistar con Calisto el poder sobre el mundo. Así se convierte de manera involuntaria en peón de Valente. El prefecto considera necesario un sacrificio humano: Calisto. Pero es Celestina quien lo mata y desvirtúa de esta forma su propia visión del mundo, y a la vez, aprueba la de Valente. Con el asesinato se acerca el drama de Wolfenstein además a lo sacro, ya que se requiere una muerte por sacrificio para poder establecer el nuevo orden. Así se convierte Calisto en mártir involuntario.

El drama de Wolfenstein se distingue de forma clara de un drama clásico, aunque no como los de un Georg Kaiser, el dramaturgo expresionista por excelencia. Wolfenstein no

modifica la forma de manera tan radical como lo hacen otros expresionistas, ni experimenta tanto con la lengua. Se abstiene también de introducir elementos, como pueden ser el baile, la música o la luz (Bogner, 80). Pero sí disuelve la forma tradicional mostrando una inclinación clara hacia la forma épica. Este hecho no es casual. Ya existían debates sobre el género de la obra de Rojas: si realmente se trataba de un texto teatral o más bien de un texto épico-narrativo. Que Wolfenstein adopte aquí la misma forma se debe seguramente en parte al modelo de Rojas. No obstante, es probable que eligiera precisamente este drama del siglo XV porque se adecuaba mejor a sus propósitos. Para los dramaturgos no era tan importante desarrollar una acción concreta, sino demostrar una visión del mundo o un enfoque filosófico-social específico (Viviani, 35). Por esta razón el drama épico experimentó un auge a principios de siglo XX. En estas obras no solían aparecer personajes de una profunda complejidad psicológica individual. Representaban tipos de personas porque lo que interesaba más aquí era el conflicto entre utopía y realidad. El drama se convierte así en un medio que expresa cuestiones elementales de toda la humanidad, desplazando los conflictos individuales.

7. Representación teatral de la obra (Frankfurt, 1928) y recepción general

La obra que hemos resumido y analizado arriba, “*Celestina*”. *Schauspiel in zwei Teilen*, es la quinta traducción de la obra rojana a la lengua alemana, pero también la segunda adaptación teatral germana y, lo que es especialmente significativo, supone el texto que se utiliza para la primera representación escénica de *LC* en territorio alemán. Aquí, consideramos, radica la excepcionalidad de la creación de Wolfenstein. Sobre todo, además, porque nos hallamos en los inicios de un siglo que afronta *LC* como un texto literario esencialmente dramático, tras los devaneos y contradicciones genéricas del siglo XIX, en el que *LC* se cataloga como novela dramática o dialogada, pero al fin y al cabo, novela, es decir, texto épico-narrativo.

Si esta adaptación teatral es la primera que se lleva a las tablas en Alemania, también puede presumir de ser prácticamente pionera en el escenario europeo, puesto que no hubo muchos teatros europeos que la representaran con finalidad comercial. En España apenas contamos con dos representaciones conocidas durante la primera mitad del siglo XX. Se trata concretamente de la versión de Fernández Villegas de 1909 y de la puesta en escena de Felipe Lluch de 1940. Entre esos años *LC* se sumerge en lo que María Bastianes ha denominado “los años de silencio” (154-156).²⁶

Alfred Wolfenstein tuvo que preparar su versión teatral antes o lo largo de 1927, puesto que la misma se representó por primera vez el 15 de febrero de 1928, en el *Schauspiel* de Frankfurt am Main. La trayectoria editorial de la obra favoreció su desconocimiento. En 1929 se editó el manuscrito de esta adaptación, en 93 páginas mecanografiadas, pero la tirada fue sin duda pequeña. Mucho más fácil de encontrar es la edición de las obras completas del autor, que nosotros hemos consultado para el presente artículo sobre *CS* (Wolfenstein 1987, 433-507).

El texto original que pudo leer Alfred Wolfenstein para su adaptación tuvo que ser sin duda una traducción alemana. El autor menciona en un artículo de prensa su conocimiento de las antiguas traducciones de Wirsung y Barth (1937, 219). Obviamente ninguna de ellas serviría para sus propósitos. Es casi seguro que Wolfenstein se sirvió de la traducción de

²⁶ Agradecemos a María Bastianes y Joseph T. Snow su generosidad en el intercambio de mensajes sobre las representaciones teatrales de *LC* en el siglo XX.

Eduard von Bülow de 1843, reeditada en 1909. Cuál de ellas dos consultó resulta indiferente, al ser ambas idénticas. Lo que parece claro es que Wolfenstein no pudo leer el original castellano. A lo largo de su carrera como escritor se labró una fuente pecuniaria considerable con sus trabajos de traducción. En la década de los años veinte tradujo obras de Shelley, Poe, Molière, Victor Hugo o Verlaine. Si para mejorar su versión celestinesca utilizó una traducción francesa, ello resulta difícil de dilucidar, aunque sea una opción bien verosímil.

Ahora bien, ¿por qué una versión de la obra de Rojas? ¿Qué intención perseguía Wolfenstein con *LC*? En primer lugar, podríamos argüir que el autor alemán intentó hacerse un nombre como dramaturgo, puesto que a finales de los años veinte parece que atravesaba por delicados momentos personales y creativos. Sus obras teatrales no estaban cosechando grandes críticas, hasta que precisamente *Celestina* en 1928 y *Die Nacht vor dem Beil* en 1929 le valieron cierto reconocimiento.

¿Y qué supone *LC* en la obra de este autor? Un rápido examen de la dramaturgia wolfensteiniana brinda un dato claro. Nos encontramos con una única obra de inspiración extranjera. Evidentemente es su *Celestina* en dos actos. ¿Por qué se animaría a favorecer su representación en las tablas? El mismo Wolfenstein lo explica en un breve artículo de la revista *Jüdische Revue*, publicado mucho más tarde de verse representada la obra. Para él, *LC* es una de las obras más poderosas de la Literatura Universal, germen del teatro europeo y, además, de origen “marrano” (Wolfenstein 1937, 218).

Como sabemos, Wolfenstein era judío, por lo que no extraña que en dicho artículo se subraye el origen converso o “marrano” de Fernando de Rojas, así como el de Rodrigo Cota, al que se cita como co-responsable de *LC*. Es más, Wolfenstein reivindica aquí el poder creativo de estos escritores judíos del ayer hispánico, quizá como una vía para defender y subrayar a los autores semitas contemporáneos:

Der Mut der Juden, den sie auf den unterirdischen Wegen ihres verschwiegenen wahren Glaubens täglich beweisen müssen, schafft sich andere Ausgänge in geistige Luft. Sie sind die Avantgarde jener Zeit beim Kampf um eine neue Dichtung.²⁷ (Wolfenstein 1937, 218)

Asimismo, se explica por qué la obra tiene por título el nombre de la famosa alcahueta, personaje soberbio que mueve a todos hacia un trágico final. Wolfenstein también señala la asfixia de la Inquisición y la opresión creadora ante su vigilancia y persecución. Esta referencia se vuelve claramente contemporánea en lo que parece un símil del entonces III Reich, si bien dicha comparación es patente en este artículo, pero no en su adaptación teatral, que es anterior al establecimiento de dicho régimen totalitario.

In der Zeit der blutigsten Inquisition wurde das Wagnis eines Werkes vollbracht, das durch seine unmittelbare Menschendarstellung wie eine Tat wirkt. Die Kunst spottet der Unterdrückung; sie zeigt, dass sie die Mittel besitzt, um die Freiheit des Geistes zu wahren. Dies ist ihre Sendung, und dies insbesondere die Sendung des jüdischen Dichters, erst recht in jeder Epoche der Verfolgungen. Als ein bestätigendes Beispiel

²⁷ “El valor de los judíos que tienen que demostrarse en sus caminos subterráneos de su verdadera creencia ocultada, se busca otras salidas al aire de aquí. Ellos son la vanguardia de aquel tiempo en la lucha por una nueva poesía”.

ragt das dramatische Epos von der Celestina aus jener dumpfen Zeit in die unsere herüber, wie ein Monument freier Schöpferkraft.²⁸ (Wolfenstein 1937, 219)

En este artículo publicado en 1937, Wolfenstein parece sentirse orgulloso de la representación teatral que se hizo con su obra en 1928, en el *Schauspielhaus* de Frankfurt. Y no es para menos. En el papel de Celestina, una actriz convertida ya en estrella del teatro y del cine: Agnes Straub. El director artístico no podía ser mejor en la localidad de estreno: Richard Weichert. Menos conocido es el escenógrafo, aunque de primera categoría: Caspar Neher se encargó de los decorados. Como veremos enseguida, estos artistas cosecharon excelentes críticas después del estreno.

Hasta tres revistas culturales se hicieron eco del estreno. De las tres reseñas aparecidas hemos podido localizar únicamente la de la revista *Die Literarische Welt*.²⁹ La misma es amable en su inicio, muy severa en su desarrollo y bastante entusiasta al final con la labor de los artistas arriba mencionados. En el fondo, deja en mal lugar la acción de Wolfenstein como dramaturgo. De hecho, el autor de la reseña le recrimina un “error inconcebible” en el papel de Celestina. Este personaje resulta original y magnífico en esta nueva versión, pero su aparición como mujer enamorada de Calisto desde el comienzo mismo de la obra impide sus posibilidades de evolución. Es más, la obra pierde por ello interés desde su segunda mitad (Gehrke, 7).

Ignoramos el juicio de las otras dos reseñas, pero parece claro que la obra no volvió a llevarse a las tablas. Al menos en Alemania. Podemos comprobar gracias a uno de los documentos bibliográficos de *Celestinesca* que la obra de Wolfenstein vivió una peculiar recepción. En 1931 Ashley Dukes publica en inglés una versión de *LC* basada directamente en la anterior alemana. Se tituló *Matchmaker's Arms*. Veinte años más tarde, concretamente el 9 de enero de 1951, el teatro Embassy de Londres estrena una *Celestina* con montaje de Mary Morris (Snow & Schneider, 44).

La relación entre las versiones de Dukes y Wolfenstein está pendiente de analizar. Forma parte del legado artístico de un autor expresionista olvidado que hemos intentado reivindicar aquí. El grado de consideración de Wolfenstein entre los dramaturgos alemanes de la posguerra es algo que también conviene plantearse. Cuando *LC* se afianza en las tablas, la realidad política germana está dividida y duplicada. La influencia de Wolfenstein en traducciones y versiones de la antigua RFA y, en especial de la entonces Alemania socialista, está también por comprobar.

²⁸ “Durante la época de la Inquisición más sangrienta se realizó la hazaña de una obra que se parece a una acción por su representación inmediata del hombre. El arte se burla de la supresión; demuestra que dispone de las herramientas para conservar la libertad del espíritu. Esa es su misión y especialmente la misión del poeta judío, sobre todo en cada época de persecución. Como un constante ejemplo destaca la epopeya dramática de la Celestina de este periodo oscuro hacia nuestro tiempo, como un monumento del poder creador libre”.

²⁹ Las otras dos reseñas son las de Bernhard Diebold, aparecida en la revista *Die Literatur*, número 30, 1927/28, p. 408. La crítica de W. Deubel parece haber sido publicada en *Die schöne Literatur*, concretamente en el volumen 29 del año 1928.

Obras citadas

- Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.
- Bastianes, María. “*La Celestina*” en escena (1909-2012). Madrid: Universidad Complutense, 2016. Tesis Doctoral.
- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
- Blei, Franz, *Das große Bestiarum der modernen Literatur*. Berlin: Rowohlt, 1922.
- Bogner, Ralf Georg. *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: WBG, 2005.
- Briesemeister, Dietrich. “Zu Christoph Wirsungs deutsche *Celestina*-Übersetzungen”. En Dietrich Briesemeister ed. *Sprache, Literatur, Kultur. Romanistische Beiträge*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1974. 50-57.
- . Dietrich, “*La Celestina* latina. Comentario y versión de Kaspar von Barth (1587-1658)”. En Christoph Strosetzki ed. *Teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 1998. 61-67.
- Bülow, Eduard von trad. “*Celestina*”: eine dramatische Novelle; mit 20 Holzschnitten des Petrarcameisters (Johann Weiditz) aus der Augsburger Ausgabe von 1520. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1843. Reedición de Leipzig: Lothar Schmidt, 1909.
- Carmona Ruiz, Fernando. “La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)”, *Celestinesca* 29 (2005): 47-70.
- . Fernando. *La recepción de “La Celestina” en Alemania en el siglo XVI*. Fribourg: Université de Fribourg, 2007. Tesis doctoral. Accesible on-line: <<http://ethesis.unifr.ch/theses/CarmonaF.pdf>> [consultado el 26/12/2016].
- Fernández, Enrique ed. *Pornoboscodidasculus Latinus (1624). Kaspar Barth’s Neo-Latin Translation of “Celestina”*, Chapel Hill: University of Carolina Press, 2006.
- Fischer, Peter. *Alfred Wolfenstein. Expressionismus und verendende Kunst*. München: Fink Verlag, 1968.
- Gehrke, M. M. “Alfred Wolfenstein: *Celestina*”. *Die Literarische Welt* 4:20 (1928): 7.
- Kish, Kathleen V. & Ursula Ritzenhoff, eds. *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain Hipsche Tragedia (Augsburg 1520), Ainn Recht Liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms, 1984.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970 [1962].
- Saguar, Amaranta. “One Translator, Two translations, Three Theories: Christof Wirsung and *Celestina*”. En Javier Muñoz-Basols et al. eds. *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages*. Kassel: Reichenberger, 2012. 211-228.
- Snow, Joseph T. & Arno Gimber. “Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the *Celestina* Opera that Almost was, with a Bibliographical Appendix of *Celestina* Operas in the Twentieth Century”. *Celestinesca* 31 (2007): 133-164.
- Snow, Joseph T. Snow & C. C. Schneider. “*La Celestina*: documento bibliográfico: Segundo suplemento”. *Celestinesca* 1.2 (1977): 39-53.
- Viviani, Annalisa. *Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama*. Bonn: Bouvier Verlag, 1970.
- Wallas, A. Armin. “Alfred Wolfenstein. Aus Anlaß seiner Werkausgabe”. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (1996): 162-175.
- Wolfenstein, Alfred. “Jüdisches Wesen und neue Dichtung”. *Tribüne der Kunst und Zeit: eine Schriftensammlung* (1922): 1-54.

---. Alfred. "Der jüdische Poet aus Burgos". *Jüdische Revue* (1937): 218-19.

---. Alfred. *Dramen*. En Hermann Haarmann & Günter Holtz eds. *Werke*. Mainz: v. Hase & Köhler Verlag, 1987. Vol. 4.