

EPPUR SI MUOVE!

UNA CELESTINA SHAKESPEARIANA

Joaquim Noguero

La Celestina, de Fernando de Rojas. Versió francesa: Michel Garneau. Traducció al castellà: Álvaro García Meseguer. Una creació de Robert Lepage. Direcció: Robert Lepage. Assistenta: Sophie Martin. Escenografia: Carl Fillion. Música: Silvy Grenier. Vestuari: François Barbeau. Il·luminació: Etienne Boucher. So: Jean-Sébastien Coté. Accessoris i utilitatge: Virginie Leclerc. Imatge: Jacques Collin. Intèrprets: Carmen Arévalo, Núria Espert, Marta Fernández Muro, Nuria García, Pep Molina, Nuria Moreno, Roberto Mori, Miguel Palenzuela, Manuel Puchades, David Selvas, Carmen del Valle.

Programar *La Celestina* a la sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure aquest començament de temporada com a final de les activitats del Fòrum i proposar-la dirigida escènica per un director estranger com el canadenc Robert Lepage està totalment d'acord amb les directrius de diversitat i d'arrelament que havíem de pressuposar a les jornades de diàleg i multiculturalisme, de visualització de les diferents cosmogonies, que s'havia plantejat ser el Fòrum. Arrelament i diversitat en el sentit d'aplicar sobre un clàssic més geogràficament proper com *La Celestina* tot allò que ens hem acostumat a veure exercit amb normalitat sobre Shakespeare: revisar-lo, mirar-lo amb ulls moderns, veure què ens diu que encara ens interressi i substituir la retòrica del seu temps (vestimenta vella avui metamorfosejada en disfressa) per la forma que actualment més espectadors puguin sentir com a pròpia.

No es tracta d'amagar el clàssic amb vestits que no li escaiguin i que ens l'allunyin d'allò del que parlava tant abans com ara: es tracta d'essencialitzar-lo, de treure-li la roba polsegosa i vella que actualment l'engavanya, per vestir-lo/bastir-lo de nou amb un vestuari (una estructura, una llengua) més adaptat als punts forts de la bona anatomia que encara llueix. Es tracta, per tant, que en ressaltin millor les formes que encara poden seduir-nos. Així, opcions com que *La Celestina* de Lepage hagi avançat i premsat al començament de l'obra el soliloqui final de Pleberio, el pare de Melibea, que tancava totes les edicions conservades; o bé que el sexe sigui subratllat amb la mateixa delectança amb què al personatge de la Celestina se li fa la boca aigua quan, en deixar el criat Pármeno abraçat amb una allixonada d'ella, els jocs sensuals dels dos jovencells li recorden malenconiosa la pròpia joventut, de la qual assegura molt plàsticament conservar encara el regust de les besades instal·lat a les genives; o bé que en lloc d'usar-se el text original, vist que igualment calia reduir-lo i fragmentar-lo, en aquest muntatge s'hagi retraduint al castellà modern la traducció francesa amb què deu haver treballat Lepage; totes aquestes opcions, i d'altres de tan controvertides com la barroca escenografia, tenen a veure amb l'aplicació de la

lliure lectura que un occidental de començament del segle XXI ha fet d'aquesta obra dels segles XV-XVI, un altre gran moment de canvis radicals de cosmovisió en què Lepage ens ha pogut i volgut veure representats. Una visió moderna sens dubte influïda per la crisi, el relativisme i les vacil·lacions contemporànies, en el fons; i, en la forma, pel cinema i la tradició de muntatges shakespearians.

El fons inestable que es vol representar

Lepage s'encara a *La Celestina* com a contemporani nostre, no com a acadèmic. No li interessa explicar l'origen o les referències i els models d'època dels dubtes en què s'installa l'obra, sinó subratllar el que, recontextualitzada avui, l'obra mateixa pot explicar i exemplificar dels nostres: establir analogies, usar l'imaginari de *La Celestina* com a imatge actual, com a gran metàfora de la crisi contemporània, especialista com és Lepage en muntatges els principals encerts dels quals solen ser de caràcter visual, amb clímaxs plàstics que contenen grans cosmovisions. És evident que el director teatral canadenc ha entès que *La Celestina*, junt amb el *Quixot*, són les obres espanyoles autènticament equivalents al repertori de Shakespeare, sàvies totes dues a l'hora de subratllar les relacions entre els homes i la desil·lusió que senten per una societat en procés de canvi, que ha perdut els valors i les jerarquies que amb anterioritat atorgaven a tothom un lloc clar, fix i estable al món. Al *Quixot*, ja no hi ha cavallers errants que defensin dones, nens i dèbils contra els gegants de torn sinó la seva ombra apagada i colltorçada. I a *La Celestina* els servents només es mouen per interès, per diners: senten que ja no tenen cap obligació amb ningú fora d'ells mateixos, perquè qui no procura per un mateix no té esmena ni perdó i la seva ingenuïtat el farà perdre, com la Celestina no para de remarcar als criats de Calisto: Sempronio i Pármeno.

En el pas de l'alta edat mitjana a la baixa edat mitjana i al Renaixement, passem de la creença en un univers d'esferes perfectament abastable, finit i fix, perfecta creació divina, a l'evidència de les taques del sol, dels planetes descoberts més enllà d'on tocava, de la infinitud i la imperfecció d'un univers que de cop els sembla que gira sense centre i sense objecte (i la idea de vertigen i de deriva que en resulta és, per cert, la que reproduceix l'escenografia prenent com a punt de partida una frase de l'obra en què un dels personatges es lamenta que tot gira, es mou i no hi ha cap valor fix). M'hi refereixo a l'engròs. Sé que Copèrnic i Galileu són cronològicament un pèl posteriors. Però ells són el rovell de l'ou resultant d'un món que covava aires nous i es removia en un procés de canvi ja imparabile. Lepage s'ho mira així mateix, i s'atura just en allò que avui millor pot representar els nostres propis dubtes. A *La Celestina* veiem molt clar com del lloc fix establert per a cada classe social en l'anterior feudalisme evolucionem a l'espai mòbil que tindran les relacions personals dins el nou món capitalista que comença a perfilar-se. De valorar la *imitatio* dels *auctores* reconeguts com a clàssics ens desplaçem cap a un reconeixement de l'originalitat i la individualitat creadora: Cervantes creia que la seva millor obra era el *Persiles*, perquè complia amb més fidelitat unes regles, les de la novel·la bizantina, que reproduïa i seguia bon minyó: nosaltres el preferim empenyat, díscol, humà, insegur, quan al *Quixot* escriu escapant-

se-li a cada línia el que sap realment de la vida i quan, per aquest saber, el sentim irat o commogut rere el trist cavaller o el bon jan de Sancho.

La universalitat de Shakespeare rau en el mateix encert a l'hora de presentar personatges vius (i no arquetipus), integrats en una concepció del món que els supera. N'admirem riquesa lingüística i diversitat formal, el seu verb prodigiós. Però ha transcendit els cercles minoritaris de la cultura acadèmica pel seu retrat tan precís com gegantí i magmàtic, còmic o tràgic segons s'escaigués, del joc de les passions i del poder. I aquesta ambició globalitzadora i absorbent és també al *Quixot* i a *La Celestina*, per aquest excés formal fins i tot considerada durant molts anys com una novel·la dialogada en lloc d'una peça teatral d'impossible representació (fora dels conceptes d'escenificació actuals). Shakespeare tracta, d'altra banda, del poder de la passió absoluta i de la passió pel poder absolut: la trona del sexe i l'or de la corona. I, quan els personatges se senten en una època en què ja no hi ha valors absoluts, en un moment en el qual a la pregunta de Sempronio de si és cristià Calisto s'atreveix a respondre que «melibeo soy, en Melibea creo», reconvertit el seu desig i les seves preocupacions materials en centre de la seva única fe, en una crisi així, les úniques monedes de canvi vàlides passen a ser les de tota època i lloc: els diners i el sexe. Legitimat per les potencialitats que li ofereix el text, Lepage llegeix *La Celestina* en termes semblants als de Shakespeare, només que situada escenogràficament en un àmbit més plebeu, però per això mateix més proper a nosaltres: el de la immediata pragmàtica de l'ambició o la necessitat econòmiques en lloc d'un maquiavelisme polític que, en qualsevol cas, no deixava tampoc de representar justament el mateix però a l'engròs.

A *La Celestina*, Lepage hi pot veure latent l'origen del publicitat final de la història de Fukuyama: l'univers capitalista on ja no és el deure, sinó els deutes, allò que relaciona entre si els personatges. S'hi pot entreveure una defensa de l'individu amoral que des d'aleshores fins avui sembla haver-se mogut amb patrons d'un cert darwinisme social, sempre en lluita i llançat al corrent propi de tot conflicte. No dic que tot això sigui literalment en *La Celestina* des d'un punt de vista estricte d'època, perquè prou discussions han tingut els especialistes a l'hora de pronunciar-se sobre l'arrelament clàssic de les seves posicions (Heràclit, etc.) o la novetat de pensament més o menys heterodox que representaven. Ara bé, el que sí que afirmo és que, davant de tot aquest bullit, Lepage es diu que «eppur si muove», i aleshores es mira *La Celestina* des del punt de vista de la nostra contemporaneïtat passada pel filtre shakespearà: es fixa en el traç de tot de paral·lelismes possibles i els amplifica.

Un exemple d'aquestes afinitats el podem trobar en aquell moment en què l'astuta Celestina, que se les sap totes, recomana a Pármeno que sàpiga distingir els seus consemblants i miri de ser fidel als orígens humils de la seva mare (excompanya prostituta de l'ara alcavota i «reparadora de virgos») abans que no a un amo que mai procurarà gens per ell. Si Pármeno desconfia d'aquesta recomanació, aviat els fets donaran la raó a la vella, quan davant de tots dos Calisto fa cas de les trampes d'ella i rebutja malcarat el consell de qui procura ben inútilment mantenir-se-li fidel. Aquests advertiments de la Celestina a Pármeno queden molt a prop del Shakespeare que dins *Otello* fa cridar a Iago: «Fica diners a la teva bossa», «omple la teva bossa de diners», justificat perquè —com explica Iago en un parlament que la vella alcavota podria fer seu perfectament— «si jo el serveixo és per tirar endavant els meus projectes. No tothom pot ser l'amo, i tots els amos no poden ser amb fidelitat servits. Remarqueu vós aquest ramat d'imbècils humils

i agenollats i esquenajups, enganxifosos en llur servilisme, que segueixen els amos com els ases, solament perquè els llencin les garrofes; i quan són vells els planten a la porta. Garrotegeu-me aquests honrats minyons! N'hi ha d'altres que tot fent la gara-gara, és de llur interès que es preocupen, i amb aquells ulls del gos es guaiten l'amo, però s'engreixen a la seva esquena i, quan ja porten els vestits folrats, s'honoren ells mateixos. Aquests joves són els que tenen una mica d'ànima. I us confesso que sóc d'aquesta mena».

Es recrea un món d'aparences, en què la disfressa és possible. «Jo no sóc el que sóc», es vanagloria Iago. Al *Quixot* sempre que el bon cavaller veu algú es limita a dir que allà hi ha uns homes que «semblen» pastors o que «vesteixen» com pagesos o el que sigui per l'estil, sense atrevir-se a jutjar més enllà de la percepció que li arriba d'una aparença externa que tantes vegades se li ha mostrat falsa. Res ja no és el que semblava. D'aquella mateixa època de frontissa és el famós sonet d'Argensola que es lamenta en el tercet final: «Porque ese cielo açul que todos vemos / no es cielo ni es açul. Lástima grande / que no fuera verdad tanta belleça». En tots aquests canvis, i en el lleu sentiment fracassat de recança que en resulta, hi podem començar a detectar un món de gent que dubta com nosaltres: hi podem llegir interessadament l'inici del procés pel qual els europeus primer vam perdre la seguretat de l'absolut cristià i en el pas del xix al xx ens quedem sense el recer de l'absolut científic que havia substituït l'anterior; hi podem projectar, doncs, l'inici del procés en què la fragmentació i la mobilitat del pensament porten al dubte i a la consegüent negació de cap possibilitat de veritat absoluta o de realitat parada: ni metafísica (Nietzsche: Déu ha mort), ni psicològica (Freud) ni social (Marx), l'inici d'una època en què fins i tot la ciència ha hagut d'admetre un principi de complementarietat que justifiqui eventualment la correcció formal de teoritzacions paral·leles, aparentment incompatibles o fins i tot contradictòries entre si, que expliquen una sola realitat física amb perfecta i inobjectable lògica interna, l'inici d'aquests temps nostres que han anat a raure en aquella afirmació de Pessoa que diu que només hi ha dues maneres de tenir raó: callar o contradir-se (que és el que ell feia amb les diferents versions i aproximacions possibles a la realitat que són els seus heterònims). L'hi podem veure, un paral·lelisme entre tots dos temps, a partir dels efectes compartits. I podem adoptar l'analogia com a metàfora. N'hi ha prou.

En resum: el primer mareig del rodament de cap en què hem caigut, Lepage el situa fins i tot escenogràficament en aquesta crisi que tan bé retrata la seva escenificació de *La Celestina*, i és això el que —com ja es va intuït— explica també algunes de les apostes escèniques, més o menys agosarades, que he esmentat al començament d'aquest article.

La forma mòbil amb què s'ha representat

Del muntatge de *La Celestina* de Lepage se n'han criticat sobretot dues coses. En primer lloc, s'ha considerat excessiva l'omnipresent escenografia mòbil, un conjunt de parets corredisses, de plataformes, carrers i cambres, de diferents nivells escenogràfics, finestres, trapes i plafons transformables, tot en adaptació continuada per a cada canvi d'espai. I, en segon lloc, se li ha criticat també l'explicitació sexual exagerada fins a la caricatura del subratllat sensual pel qual optava la posada en escena.



*Núria Espert a La Celestina, de Fernando de Rojas, en versió de Michel Garneau i dirigida per Robert Lepage. Dins del Fòrum 2004, l'obra es va representar del 8 al 26 de setembre al Teatre Lliure.
(Andreu Androver)*

Pel que fa al primer, s'ha coincidit a dir que l'aparatositat i aparent barroquisme de l'escenografia primer sorprenia i al final arribava a cansar i a embafar. Però em sembla que l'hàbil i fluïda disposició escènica ideada per Lepage complia amb les diverses condicions que podem exigir-li. És evident que la proposta vol lluir en part una certa textura cinematogràfica. El trasllat dels plafons no es produïa només en les transicions entre una escena i una altra, sinó que fins i tot eren part essencial d'alguna d'elles. Així, mentre Sempronio acompanya l'alcvota pels carrers de la ciutat, els actors no es mouen, però l'escenari ho fa per ells amb un efecte visual equivalent al que tindria un *tràveling* cinematogràfic que els seguís de costat. I el mateix podem dir de quan Calisto deixa rere seu la muralla amb els caps penjats de Sempronio i Pàrmeno, després d'haver mort ells la Celestina, i el mur del fons retrocedeix amb una mena de *zoom* invers per connotar l'avançament cap a nosaltres de la cavalcada de Calisto vist des d'un pla frontal, una escena muntada a més a més amb una progressió rítmica d'efectes notablement estimulants sobre el text: en tant que el xicot fabula sobre la possessió de Melibea, la cavalcada no és un recurs innocent i el clímax textual busca connotar el sexual en el mateix to paròdic, com de còmic d'humor destraler, amb què es presenten la resta d'escenes de to apujat. Com passa amb Shakespeare, la multiplicitat de canvis que origina la diversitat d'escenes sense unitat d'espai dificultava tradicionalment la seva representació teatral però, en canvi, és percebuda avui com una característica de la fragmentarietat contemporània que el cinema sí que ha sabut resoldre amb eficàcia.

Tot aquest moviment de plafons provoca una sensació opressiva que no és gens aliena al sentit de l'obra. Els personatges semblen soterrats als baixos fons de la ciutat, ofegats, minúsculs, perduts enmig d'una immensitat que no controlen, amb un efecte molt similar —tant formalment com en els continguts— a l'aconseguit per la ciutat nocturna esbossada per Ridley Scott a *Blade Runner*. Visualment, doncs, el recurs de totes aquestes disposicions i passeigs escenogràfics contribueix d'entrada a la plàstica moderna que s'hi vol donar, una plàstica que connota també uns determinats posicionaments davant del món. Però si es reduís a això també és veritat que no n'hi hauria prou, seria merament decoratiu. Que trobem per a les formes adoptades per Lepage unes equivalències cinematogràfiques no salvaria l'opció escenogràfica escollida si no fos perquè, a més a més, com hem vist, es parteix d'una frase i d'un sentiment generalitzat dins l'obra que legitimen i justifiquen també l'opció escollida; és a dir, la lectura que això sol ja apunta: que són naufrags en un món a la deriva, sense nord estable, si més no en comparació al moment no tan llunyà de sortida del port segur, l'edat mitjana.

Però no s'acaba aquí la meua defensa de l'escenografia. Que la justifiqui una lectura tampoc seria suficient si el seu ús embranqués o dificultés la percepció del que ens vol comunicar. Una metàfora és com un bumerang: que si no fa diana (si no ajuda que llegim amb més precisió i matisos el que expressa), ens pot tornar als morros (si fa veure més la forma emprada que el fons que volia comunicar, més a nosaltres mateixos que al que volíem dir, amb la qual cosa hem fracassat en l'intent). Aquesta regla val evidentment perquè l'apliquem a una proposta escenogràfica. Recordo un muntatge de *Dos en un balancí*, de William Gibson, dirigit per Boris Rostenstein a l'octubre del 1996: un conflicte de parella, on per expressar plàsticament el tercer en discòrdia (la dona d'ell, que no apareixia en tota l'obra, però hi era mentalment omnipresent) el director va decidir situar un maniquí al centre de l'escenari en primer terme, sobre el qual per si fos poc la parella protagonista es repenjava, un per banda, quan al final declaraven impossible el

seu amor. Estava tan subratllat, que s'entenia prou com ho havíem de traduir. Expressava tan de dret la idea que volia expressar com reconec que aquí ho fa Lepage. Ara bé: al Tantarantana, on feien l'obra, el maniquí en primer terme era d'una ineficàcia visual terrible per als espectadors de les primeres files, a qui tapava bona part de l'espai escènic. En canvi, no entenc que això passi amb Lepage a *La Celestina*, que és l'únic que podria en aquestes alçades de l'anàlisi justificar-ne els retrets. Els desplaçaments escenogràfics s'apliquen amb un profit i una capacitat de fascinació realment extraordinaris: no solament hi ha escenes com les descrites on tot es mou alhora que els personatges, com en una dansa que converteix la mecànica escènica amb coreografia escenogràfica, part indissoluble de l'atmosfera que ajuda a perfilar; sinó que hi ha transicions d'una imaginació que no és purament virtuosa. Un exemple: l'escena de la taula en què mengen l'alcavota, les prostitutes i els criats, que es converteix, mentre despren taula, en el llit de Melibea, on apareix ja estirada (és a dir, que l'actriu s'esperava amagada dins el cos de la taula, reclosa a l'interior com en una mena de taüt durant tota l'escena anterior). Sorprenent. Però és que, a més a més, la pensada no és gratuïta vist que mentre seien i menjaven a taula la colla aquella planejava la sort i la castedat del llit de la jove i que Calisto, per a qui fan els plans, no tardarà gens a cruspir-se-la, ni que sigui en sentit figurat.

I això ens porta al segon element criticat de l'obra: el subratllat sensual, molt a la manera com els muntatges moderns solen fer-ho amb Shakespeare. També, com en Shakespeare, traspuja de la mateixa obra. Ja he esmentat aquell moment en què la Celestina recorda el regust deixat «a las encías» pel plaer de quan ella mateixa era joveneta i el *carpe diem* que engalta a la noia perquè no sigui bleada i aprofiti els seus presents dons físics, ara que encara és jove i no se li han marcit. Lepage l'únic que fa és donar corda a l'humor i a la sensualitat que el text conté. Al capdavant, l'humor és el recurs que escull també per subratllar amb un cert to paròdic les escenes sexuals, una accentuació que tant connota la percepció joiosa i vital que s'hi vol vincular com és també una forma d'estilització i de distanciament que, sense amagar els actes, n'esquiva l'explicitació massa brutal. Tota l'obra ho respira. Lepage tan sols hi dóna oxigen, i crema més fort. És com quan vincula religiositat i heretgia pel camí de la carnalitat en fer que, el Crist dalt de la creu d'una escena en una església, l'interpreti realment el cos bategant d'un dels actors. Remet al lleu erotisme que separant-se de l'edat mitjana prendran les figures de Crist en el Renaixement. Hi veu el mateix conflicte que a l'obra, i s'hi agafa. Però es pot llegir també en la mateixa línia del «melibeo soy, en Melibea creo» de Calisto que escandalitza Sempronio. Per entendre en la seva justa mesura què representava això a l'època només cal dir que, amb la inquisició operant, Sempronio s'escandalitza i creu que el seu jove amo és ben boig perquè dient aquestes coses podia tenir de manera legal un final ben lleig. No ens queden tan lluny els dies en què fer bromes amb l'ortodòxia catòlica era tan perillós com avui pot ser-ho amb el fonamentalisme islàmic. De fet, per això l'obra condemna necessàriament a mort el personatge de Calisto. I per això la tragicomèdia s'acabava amb les paraules moralitzadores de Pleberio, el pare de Melibea, per tal de deixar fixada com calia la valoració que els lectors havíem d'assimilar dels fets anteriors. Però, en qualsevol cas, per molt que aquest final pretengui redreçar-la, em sembla —i el que és més important: a Lepage li ho sembla— que l'obra en pes defuig l'ortodòxia religiosa, l'exemple moral. La mort de Calisto per la caiguda idiota des d'una escala venia a ser un càstig diví. Que ho fes sense confessió resultava moralitzant. I tot seguit el parlament de Pleberio explicitava discurs-

sivament aquesta mateixa moralitat, quan llegia el món com un «*lacrimarum vallem*» pel qual seríem ben rucs de deixar-nos seduir, i així ajudava que l'obra passés censura en ser titllada d'exemplar. Tan exemplar com es venien, de fet, també així amb cartellet però contra la lògica interna del gruix principal de pàgines, dues obres posteriors com *Romeo i Julieta*, de Shakespeare, o *Manon Lescaut*, d'Abat Prévost: exemples morals, asseguraven, però que primer fan salivar el lector amb la narració d'allò que després s'ha de guardar de viure.

A *La Celestina*, Calisto mor d'una caiguda. Però, no ho oblidem, Melibea no mor pas accidentalment: Melibea es mata, se suïcida, s'autoimmola perquè sent que no pot viure sense el seu amant i, malgrat els advertiments del pare, sembla que tant se li'n fot no estar confessada. La moralitat del monòleg de Pleberio podríem entendre, doncs, que no representava sincerament la conclusió de l'obra, malgrat els molts estudiosos que l'identifiquen amb el posicionament moral dins l'ortodòxia per part de Fernando de Rojas. Per bé que ho expressés en termes negatius, ni Cervantes ho veia així quan qualificava el text de «a mi parecer divino, si encubriera más lo humano». A Cervantes el discurs final ja es veu que no li amagava «lo humano». I, com que Lepage no ha de dissimular, és aquesta humanitat carnal precisament la que subratlla. És per això que avança el parlament de Pleberio al començament, com a entrada. A part que amb aquesta nova disposició, formalment, des d'un punt de vista narratiu modern, genera unes expectatives per al públic que després ha de resoldre el *flashback* que segueix. Les dues escenes inicials presenten, d'una banda, la mort dels amants («ostres, què ha passat, com és que moren?») i, de l'altra, s'escenifica el rebuig de Melibea a Calisto, tan enfadada que no sembla pas gaire disposada a poder arribar a oferir-s'hi mai («ostres, ara encara ho entenc menys, que no acabem de veure que moren com a amants?, com s'enamoraran i què els passarà perquè la palmin?»). Començar per aquí pot ajudar a crear un interès narratiu per descobrir què hi ha conduït. I, malgrat que trenca l'ordre cronològic de l'anècdota argumental, en canvi restitueix l'ordre real de pas del vell món medieval cap al que veiem com a germen de tot d'idees i formes de vida noves, per tal d'escenificar el món de l'ortodòxia representat per Pleberio i els seus valors desplaçat pel món en moviment, lluita i conflicte permanents que trobem en els amants, la Celestina i els criats.

Decidir-ho així contribueix a fer real també el pare de Melibea i el seu dolor. El llarg monòleg final de Pleberio responia a una formulació retòrica perfectament establerta per la tradició, inexpressiva com a tal als nostres ulls. No era ell qui plorava, sinó els manuals i fa moral establerta. En canvi, les poques frases del pare de Melibea al jardí, quan prova de dissuadir la seva filla de fer cap bestiesa, resulten molt més naturals i versemblants. El personatge guanya carn en la veu apagada d'un esplèndid Miquel Palenzuela, lleugerament trencada per l'emoció en aquest fragment. Deixa de ser un arquetipus, guanya cos i fa entreveure-hi una psicologia. La vivacitat dels diàlegs de tota *La Celestina* es caracteritzen precisament per això. La naturalitat del seu realisme és encara avui allò que ens fa tan propers el *Quixot*, *El Lazarillo de Tormes* i *La Celestina*, d'una proximitat fora mida totes tres, amb personatges d'enormes ressons. El muntatge de Lepage aposta per donar càmera així mateix a tots els personatges. I, com passa en Shakespeare, permet que ens puguem situar en les seves raons i fins i tot entendre'ls encara que no els justifiquem. Aquella escena que he citat més amunt d'*OteHo*, on l'ago renega dels senyors i nega que mereixin cap mena de fidelitat, troba cap al final de la mateixa obra una defensa de la dona del tot equivalent

a com aquell ho feia de les qualitats i l'interès individuals. És un moment protagonitzat precisament per la muller de Iago, criada de Desdèmona. Quan aquesta afirma que no hi pot haver dones tan dolentes que enganyin els seus marits, ella li respon: «Fugi! Una dotzena, i moltes més, tantes com puguin cabre dins el món posat a la juguesca. Però em penso que, si cauen les dones, els marits en tenen la culpa. Si descuren llurs deures, i si aboquen els tresors que ens pertoquen en falde forasteres; si esclaten en pesades gelosies, o ens escurcen la corda, ens bufetegen, i ens tanquen, per despit, la guardiola, nosaltres no som raça sense fell! I, si tenim virtuts, tenim rancúnies. Que ho sàpiguen els homes! Les mullers tenen sentits com ells: veuen i oloren, i gasten paladar pel dolç i l'agre com llurs marits! ¿Què és el que els du la mà quan ens canvien per una altra dona? [...] I nosaltres? ¿No tenim passions, gust pel plaer i no tenim febleses com els homes? Aleshores que ens tractin com Déu mana! Si no és així, que sàpiguen que el mal que els fem, del mal que ens fan és el deixeble.» Shakespeare dona veu a Iago, a la seva dona Sílvia, al jueu Shylock, a personatges que en algun cas la tradició romàntica rebia unilateralment com a monstres immorals. Semblantment, a *La Celestina* de Lepage l'alcajota és molt lluny del personatge sinistre tants altres cops presentat per la tradició: resulta entranyable i tot, i comprenem la seva golafreteria. En aquesta naturalització, Núria Espert està admirable, el millor paper que li recordo en anys: ajustadíssima, tan ferma com melosa, segons convé al personatge, forta i dèbil, lluitadora i vella, humana, sobretot ben humana, que és com Lepage ha volgut tots i cadascun dels ingredients de *La Celestina*: vius, contradictoris, imperfectament humans, arrelats i contemporanis. Universals, en suma.