

along the road, a child bangs the screen door of a neighboring porch, an old man yawns in a misty Turkestan orchard, a granule of cinder-gray sand is rolled by the wind on Venus, a Docteur Jacques Hirsch in Grenoble puts on his reading glasses, and trillions of other such trifles occur — all forming an instantaneous and transparent organism of events, of which the poet (sitting in a lawn chair, at Ithaca, N.Y.) is the nucleus. (218)

Though in America Nabokov cannot recreate his childhood Russia, through art and through his interest in butterflies he can at least make links to it. In the sixth chapter of his autobiography, Nabokov describes an unusually beautiful Swallowtail, which he caught in his childhood. Locked overnight in a wardrobe and expected to die there by naphtaline, the butterfly unexpectedly survives. The next morning, as Nabokov writes, the butterfly

made for the open window, and presently was but a golden fleck dipping and dodging and soaring eastward, over timber and tundra, to Volgoda, Viatka and Perm, and beyond the gaunt Ural range to Yakutsk and Verkhne Kolymsk, and from Verkhne Kolymsk, where it lost a tail, to the fair Island of St. Lawrence, and across Alaska to Dawson, and southward along the Rocky mountains — to be finally overtaken and captured, after a forty-year race, on an immigrant dandelion under an endemic aspen near Boulder. (120)

After a long search in various countries and in various cities Nabokov regains his childhood butterfly in America. His multicultural self-narrative is an account of his intercontinental search.

Maria Falska

**Influencia de la comedia española sobre el teatro clásico francés.
Consideraciones críticas sobre el estado de la investigación**

La influencia española sobre el teatro francés del siglo XVI ha sido ya objeto de numerosos estudios. La investigación del tema fue intensificándose a partir de los años 50 del siglo anterior para alcanzar gran importancia especialmente durante los primeros 30 años de este siglo. El trabajo bibliográfico de Lois Strong: *Bibliography of franco-spanish relations (until the XIX Century)* publicado en 1930 en Nueva York recoge ya un número considerable de estudios. En el segundo tercio del siglo XX el interés por el tema decae y en los años posteriores las publicaciones son muy escasas.

Se podría considerar que el tema estaría agotado tras un siglo de continuos intentos de abordarlo, si la lectura de resultados de la investigación no inspirara algunas reflexiones.

Todos los estudios existentes se pueden dividir entre los que sólo se dedican al análisis de un aspecto u obra particular y otros cuya intención es ofrecer un cuadro más completo de relaciones literarias franco-españolas limitado a veces a una época o autor. En el presente artículo nos queremos detener un poco más a analizar el segundo grupo para expresar nuestra opinión acerca del interés que estos estudios puedan presentar para el investigador contemporáneo.

En general los autores que se han pronunciado sobre el tema se pueden agrupar según la actitud que toman a la hora de valorar el teatro español del Siglo de Oro y la importancia de su influencia sobre el teatro francés.

Así el primer grupo es constituido por los que opinan que la inspiración española fue muy importante y se extendió a un número significativo de autores y obras francesas de la época.

El segundo grupo es el que generalmente se niega a reconocer aquella importancia, o sea minimizando el número de obras inspiradas por los autores españoles o despreciando sus fuentes.

Entre los dos grupos flota un número insignificante de estudios que no se pronuncian ni en pro ni en contra, pero cuyos autores tampoco profundizan mucho en el tema, contentándose con repetir las opiniones corrientes y superficiales.

Uno de los primeros intentos de reflejar de manera amplia las relaciones literarias franco-españolas es el libro de Adolphe de Puibusque: *Histoire comparée des littératures espagnole et française* publicado en París en 1843. De modo general el autor reconoce la influencia española sobre diferentes autores franceses, igual que algunas fuentes concretas de sus obras, tratando por lo tanto de desvalorizar en algunas situaciones estas fuentes en favor a sus imitaciones.

Así pues refiriéndose a *Le Cid* considera que: "il a fallu créer encore qu'imiter pour faire de cette tragédie une pièce de premier ordre"¹. Según su opinión "*Polyeucte*" marca la fecha límite en la inspiración española en Corneille: "(...) après "*Polyeucte*" il n'avait plus rien à recevoir de l'Espagne"²

Puibusque dedica también bastante lugar al teatro de Molière entre cuyas obras observa la influencia directa de Moreto sobre *La princesse d'Elide* y de Tirso sobre *Dom Juan*. Niega que haya alguna inspiración de la comedia española en las demás obras de Molière, como lo pretendían algunos autores anteriores: "On a prétendu qu'il avait pris à l'Espagne *Don Garcie de Navarre*, *L'Ecole de maris*, *L'Ecole des femmes*, *Le médecin malgré lui*, *L'amour médecin* et jusqu'aux *Femmes savantes*; mais une vérification attentive n'a confirmé aucune de ces assertions"³.

No mucho posterior al de Puibusque es el amplio estudio de Chasles Philarète — *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie* aparecido en París en 1847. El libro que está todo escrito con un tono un tanto exaltado, abarca varios temas, pasando del estudio sobre el drama español donde se detiene más con el análisis de dos obras de Calderón (calificando el mundo de Calderón de "semi-africano") a la descripción de Francia dominada por el espíritu español ("Il n'y avait plus de France française")⁴ y continuando con algunas consideraciones sobre Marino, Saint Amant y Th. de Viau. El capítulo V se dedica al análisis de la obra de Pedro Corneille en sus relaciones con el drama español. En su opinión Corneille en *Le Cid* se inspiró no tanto de la obra de Guillén de Castro, sino que ambas obras tenían la fuente común en algunos romances antiguos.

El libro de A. Morel Fatio — *Etudes sur l'Espagne* publicado en París en 1888 contiene un capítulo titulado Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. El estudio es más bien

¹ A. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris 1843, p. 117.

² *Ibid.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ Chasles Philarète, *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Paris, 1847, p. 112.

enfocado en la influencia española sobre la manera de vivir y las costumbres francesas que el aspecto literario. Por lo tanto el autor considera que "la seconde époque du goût espagnol en France au XVIIe s. est toute d'imitation, d'imitation intelligente qui sait créer des oeuvres plus belles, plus parfaites que les originaux"⁵.

Guillaume Huszar en su estudio sobre Pedro Corneille considera que el dramaturgo francés fue profundamente marcado por la comedia española hasta el punto de que sus personajes "ne sont ni antiques ni français: ce sont des demi-Espagnols"⁶. Incluso en caso de las obras cuya fuente directa no sabe indicar, observa que la influencia española se expresa a través de temas, maneras de tratarlos, situaciones, personajes o ambiente.

De este modo entre las piezas influidas por el teatro español se encuentran casi todas sus comedias, entre los cuales *Mélite* podría ser incluso el plagio. En su teatro trágico por lo menos cinco obras tienen concretas fuentes españolas de inspiración. La acción del teatro español no cesa en el último período de la creación corneliana (*Pulchérie*, *Agésilas*).

El mismo Racine tampoco se escapa a una cierta influencia española: "On ne peut, il est vrai parler d'une influence directe; néanmoins il semble très probable qu'indirectement (...) l'esprit de la comédie ait eu sur lui une certaine influence"⁷.

El estudio de F. Valle Abad — *Influencia española sobre la literatura francesa. Pedro Corneille* pertenece ya al avanzado siglo XX y contiene minuciosos análisis comparativos de las obras de Corneille y sus fuentes españolas.

El autor empieza por la característica general de la obra corneliana situada dentro del teatro francés del siglo XVII "que aprisionaba el ingenio y obligaba a cierta falsedad de lenguaje y situaciones con sus exageradas reglas de las unidades, su espíritu ceremonioso y encopetado y su infecunda ley de la imitación antigua"⁸.

La parte siguiente se dedica al análisis comparativo de *Le Cid* de Corneille y la obra de Guillén de Castro, al que añade el autor opiniones de varios críticos sobre el valor superior de uno u otro.

El tercer capítulo estudia *Le Menteur* de Corneille y su fuente alarcóniana. Tras un análisis detallado valora mucho la maestría de Alarcón en el manejo de

⁵ A. Morel Fatio, *Etudes sur l'Espagne*, Paris 1888, p.41.

⁶ G. Huszar, *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*, Paris 1903, p.117.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ F. Valle Abad, *Influencia española sobre la literatura francesa. Pedro Corneille*, [in:] *Boletín de la Universidad de Granada*, feb.-abril, 1945, vol. VIII, p. 138.

los caracteres y califica de "vulgar y ordinario" el final de la obra corneliana "comparado con la justicia poética de Alarcón"⁹.

El capítulo siguiente se dedica al estudio de las obras de Corneille inspiradas por Lope de Vega. Coloca *Horace* muy por encima de *El Honrado hermano* y *Amar sin saber a quien* por encima de *La suite du menteur* en la que Corneille "al querer adaptarla a las reglas de las unidades, le arrebató su belleza poética, viveza, su colorido y pintoresco (...)"¹⁰.

El último capítulo se concentra en torno a *Heraclius* y su inspiración calderoniana *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. El autor pesa cuidadosamente los pro y contra evocando las opiniones de varios críticos para llegar a la conclusión que atribuye la prioridad al autor español.

El estudio de Valle Abad contiene también una amplia bibliografía del tema.

Entre todas las publicaciones mencionadas hasta ahora se destaca por su objetividad el artículo de A. Cioranescu — *Calderón y el teatro clásico francés* que figura en sus *Estudios de literatura española y comparada* aparecidos en 1954. En su opinión si bien la comedia francesa del siglo XVII se inspiró mucho de la obra de Calderón, la tragedia clásica no le debe nada y el autor establece en muchos casos que se trata de detalles que se parecen casualmente¹¹.

Abre el segundo grupo Ernest Martinenche que estudia el tema en su *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*¹². En la opinión de este autor la comedia española "dans sa forme, quand elle n'a pas fait appel à l'histoire et aux légendes nationales elle a emprunté la plupart de ses sujets et de ses situations à la France et à l'Italie"¹³.

En el caso de las obras españolas cuya influencia sobre un autor u obra francesa ya no se puede negar, el autor la desprecia totalmente, destacando fuertemente el gran valor de la imitación. Veámoslo en el caso de *El Cid*: "Nous savons bien que le Cid n'a pénétré en Europe qu'en passant par la France ou il s'est dépouillé de sa couleur espagnol pour se revêtir d'humanité"¹⁴.

⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹¹ A. Cioranescu vuelve al tema en su reciente y muy interesante estudio — *Le masque et le visage: Dubaroque espagnol au classicisme français* (Genève 1983) enfocado en manifestaciones barrocas en el teatro del siglo XVII donde desarrolla por lo tanto algunos de los aspectos referidos a la influencia española en el teatro francés.

¹² E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris 1900.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 215.

Y en general si el teatro español es conocido en Europa, fue gracias a Pedro Corneille: "Ses imitations sont la meilleure marque de son originalité. Ce n'est que grâce à lui que le drame espagnol est devenu intelligible dans le reste de l'Europe"¹⁵. *Horace* y *Polyeucte* no deben nada a *El Honrado hermano* de Lope y *Los dos amantes del cielo* de Calderón: "Il serait parfaitement ridicule de mettre en doute la pleine et entière originalité d'*Horace*. Rien de plus disparate que l'intrigue de *El Honrado hermano*. Il est certain que la tragédie de Corneille est un chef-d'oeuvre et la comédie de Lope est une de ses plus médiocres productions"¹⁶. Ferdinand Brunetière en su artículo *Corneille et le théâtre espagnol*¹⁷ defiende las opiniones de Martinenche y se pronuncia en contra de la óptica de G. Huszar a quien considera parcial. En su opinión la adaptación no tiene por que ser inferior al original y en un estudio comparativo no se puede prescindir de las cuestiones del estilo. En las primeras comedias de Corneille no se pueden detectar influencias españolas como lo quería Huszar. Los personajes de las obras de Corneille "sont bien les français contemporains à lui"¹⁸. El amor corneliano es un amor razonable en oposición al apasionado amor español. Su concepto del honor tampoco es el mismo que en el teatro español.

H. René Doumic en *Le drame espagnol et notre théâtre classique*¹⁹ empieza por el elogio del estudio de E. Martinenche. En sus propias consideraciones lo supera por lo tanto avanzando mucho en el camino de despreciar a todo el teatro español del s. XVII. Según él la comedia española "même à l'époque de sa plus grande splendeur (...) n'a jamais été acceptée et imitée comme l'a été pendant un siècle la tragédie française"²⁰.

Se pronuncia con tono despreciativo sobre los autores españoles de la comedia: "Les auteurs ne s'adressaient qu'à un public populaire et ne se souciaient que de recueillir l'applaudissement immédiat (...) ils ne se sont astreints à aucun travail d'art (...) ils ont négligé l'étude des caractères et des passions, la composition et le style. (...) Contents de divertir ils n'ont pas mis

¹⁵ *Ibid.*, p. 298.

¹⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷ F. Brunetière, *Corneille et le théâtre espagnol*, [in:] *Revue des deux Mondes*, tome XIII, janvier, Paris 1903.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ M. René Doumic, *Le drame espagnol et notre théâtre classique*, [in:] *Revue des deux Mondes*, 15, 1901, pp. 920-931.

²⁰ *Ibid.*, p. 921.

dans leurs oeuvres cette substance morale, sans laquelle les oeuvres de l'esprit ne durent pas"²¹.

Tomando en cuenta la falta del valor de toda la producción teatral del Siglo de Oro, como lo trata de demostrar el autor, no le extraña que el teatro clásico francés no deba nada a la comedia española, porque "de ce drame touffu, romanesque, héroïque, comment pouvait-on dégager la tragédie?"²².

En esta breve reseña hemos mencionado tan sólo algunos estudios más desarrollados par demostrar sobre estos ejemplos la tendencia general a polarizar las opiniones entre proespañolas y profrancesas, casi siempre con un enfoque muy subjetivo y tendencioso. Si añadimos a esto un número no despreciable de errores cometidos por varios autores (falsas atribuciones de la obra al autor, desfiguración del nombre del autor), resultará muy claro que ninguno de estos trabajos responde a las exigencias de un estudio moderno y objetivo y por consiguiente queda abierto un amplio terreno vacío para una futura investigación.

²¹ *Ibid.*, p. 923.

²² *Ibid.*, p. 923.

Janusz Golce

Einige Anmerkungen zu Ernst Weiß' Erzählung *Franta Zlin*

Unter den unzähligen deutschen Dichtern, die in ihren Werken den Weltkrieg von 1914 zur Darstellung brachten und sich mit ihm auseinandersetzten, indem sie seine Apologeten oder Gegner wurden¹, fand sich eine nicht kleine Gruppe von Expressionisten, die den offiziellen propagandistischen und gesellschaftlich repräsentativen Sinndeutungen des Krieges widersprachen und ihre eigene Auslegung suchten. Während sich die offizielle Propaganda auf die sog. „Ideen von 1914“ stützte und den Weltkrieg als »Kampf der deutschen Kultur gegen die westliche Barbarei« rechtfertigte sowie die Heroen Germanias verherrlichte², versuchten die Autoren wie Paul Zech, Oskar Kanehl, Albert Ehrenstein, Ernst Toller, Wilhelm Klemm und viele andere, die „wirkliche Wahrheit“ über den Krieg zu vermitteln, indem sie ihn psychohistorisch, aus der Sicht des einzelnen Soldaten auslegten, den »Schrei der Umgebrachten« aufbewahren wollten und den Menschen aus dem Hintergrund ins Zentrum des Kriegsbildes dadurch verschoben, daß sie auf existentielle Grunderfahrungen des Krieges wie Bedrohung, Angst, Chaos, Desorientierung, Wahnsinn und Tod hinwiesen. Die oppositionelle Haltung jener Dichter beruhte darauf, daß sie die propagandistischen Ideologeme völlig umkehrten: den Krieg sahen sie als Folge der zivilisatorischen Entwicklung, die — rein materiell orientiert — den Krieg in den anonymen Maschinenkampf, in das riesige Menschenschlachthaus verwandelte, wo nicht mehr Heroen sondern Barbaren, vertierte Wesen den Raubtieren ähnlich gegeneinander kämpften und massenweise vernichtet, verstümmelt und begraben wurden. Weiter entlarvten sie das Feindbild, wodurch sie zur Verbrüderung der Völker Europas beitragen und damit dem widersinnigen, zu einem Irrenhaus gewordenen Kriegsgeschehen ein Ende bereiten wollten.

¹ In den Kriegsjahren entstanden in Deutschland durchschnittlich 50 000 Kriegsgedichte pro Tag. Vgl. dazu: Klaus Vondung, *Propaganda oder Sinndeutung*. In: *Kriegserlebnis. Der erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischer Deutung der Nationen*. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1980, 13

² Zu den „Ideen von 1914“ vgl. Hermann Korte, *Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas*. Diss. Bochum 1978, 94 ff