

Maria Falska

Hércules de Pedro Corneille y En esta vida todo es verdad y todo mentira de Calderón - problema de la paternidad. Estado de la investigación

La influencia que indudablemente tuvo el teatro español sobre la obra de Pedro Corneille ha constituido desde siempre el tema de interés de muchos críticos de literatura. Si algunas fuentes de la inspiración en el teatro francés son indiscutibles, otras no dejan de suscitar discusiones. Uno de los puntos más discutidos y que hasta ahora se ha quedado sin respuesta definitiva es el parentesco entre la tragedia corneliana *Hércules* y el drama filosófico de Calderón *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. En la larga historia de la investigación sobre el tema numerosos autores se pronunciaron en pro y en contra de la originalidad y la imitación de uno y otro.

El primer paso fue dado por Voltaire que se manifestó primero en preocuparse por el asunto. Se enfrentó con el problema de la paternidad preparando la edición de las obras de Corneille. En su opinión la obra del dramaturgo francés, aunque es anterior, fue inspirada por la de Calderón.

En la mitad del siglo XIX dos grandes conocedores de la literatura comparada española y francesa, M. Philartète Chastes¹ y Adolphe de Puibusque² expusieron sus opiniones acerca del tema.

Philartète Chastes atribuye a la obra calderoniana la fecha de 1664, por lo tanto 18 años posterior a la creación de *Hércules*. La comedia de Calderón no sólo es la imitación de la obra francesa, sino que carece de valor artístico³. A la continuación crítica a Voltaire y afirma que Corneille no conocía el español.

La opinión de Adolphe de Puibusque parece más equilibrada. Comparando las dos obras llega a la conclusión de que ninguno de los autores imitó al otro, si bien ambas obras pueden tener una fuente común. A pesar de que la situación

¹ M. Philartète Chastes, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Paris, Amyot 1847.

² A. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris 1843.

³ "En 1664 Calderón qui commençait à vieillir et dont la veine tarissait, jeta les noms, les personnages et les incidents de Corneille dans une assez médiocre féerie, ébauchée à la fois pâle et extravagant (...)", Philartète Chastes, op. cit. p.458

dramática de base es análoga, en su desarrollo los autores siguen el distinto camino.

Los primeros años del siglo XX son la época del creciente interés por el estudio de las influencias españolas en la literatura francesa. Hay que citar aquí la opinión de tres investigadores, autores de amplios y detallados estudios dedicados a este problema.

E. Martineche⁴ supone que la comedia de Calderón inspiró a Corneille. Cree que la fecha de la creación de *En esta vida todo es verdad y todo mentira* tiene que ser anterior a la de la edición que conocemos. Sugiere que la obra de Calderón podía haber venido a Francia en forma de manuscrito llevado por alguno de los grupos teatrales ambulantes que venían de España. Menciona también a Mira de Amescua como posible fuente de inspiración de Calderón.

G. Huszar⁵ comparte la opinión de Martineche. La fecha de la edición conocida tiene poca importancia, puesto que podía existir otra edición anterior que no se ha conservado. También es posible que Corneille haya leído la obra calderoniana en manuscrito. En su opinión en esta época no se conocen casos de la imitación del texto francés por los autores españoles, mientras que abundan los casos contrarios. Por encima de todo eso, el mensaje filosófico de la obra de Calderón será posteriormente mejor expuesto por el autor en su famoso drama *La vida es sueño* escrito en 1635, lo cual lógicamente permite suponer que *En esta vida todo es verdad y todo mentira* fue escrita antes de esta fecha. La situación dramática análoga a la de Heradio y Leonido aparece ya antes en otra comedia de Calderón *El sitio de Breda*. El análisis de *Hércules comeliano* permite descubrir muchos elementos que surgen de la comedia española como: el espíritu romanesco, las situaciones extraordinarias o el enredo complicado.

F. Brunetière⁶ a pesar de que considera el estudio de G. Huszar muy parcial, comparte su opinión respecto a la paternidad de la obra de Corneille.

En los años posteriores los partidarios de la originalidad de la obra de Calderón e imitación de la de Corneille fueron también: Lois Strong⁷ y M. Horn Morval⁸.

⁴ E. Martineche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette 1900.

⁵ G. Huszar, *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*, Paris 1903.

⁶ F. Brunetière, *Corneille et le théâtre espagnol* [in:] *Revue des deux mondes*, t. XIII, Paris 1903.

⁷ Lois Strong, *Bibliography of frano-spanish literary relations until the XIX Century*, New York 1930.

⁸ M. Horn-Morval, *Traductions et adaptations françaises du théâtre étranger*, t. 4, Paris 1961.

A. Cioreanescu que ya se había anteriormente ocupado del tema⁹, volvió a sostener en su reciente estudio *Le masque et le visage*¹⁰ su hipótesis sobre la anterioridad de la obra de Corneille. En su opinión la comedia de Calderón incluida en el tercer tomo de las obras de Calderón impresas en 1664, es cronológicamente posterior a la obra de Corneille (1647) y en consecuencia es su imitación.

F. Valle Abad¹¹ presentó el estudio tal vez más completo de todos, en el que relaciona ambas obras a la *Rueda de la fortuna* de Mira de Amescua (escrita en 1604). El análisis le lleva a la conclusión de que si la fuente de la inspiración para el autor español podría ser Mira de Amescua, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* fue a su vez "(...) imitada y hasta traducida a la letra en el *Hércules* (...) "¹² de Corneille.

Los argumentos que prueban su hipótesis son los siguientes:

- en la historia del teatro francés del s. XVII se observa el predominio absoluto de la comedia española y no al revés
 - Las ediciones primitivas del teatro español han desaparecido casi en su totalidad y la edición de la obra de 1664 no es la primera. Además muchas obras se conocieron en Francia en manuscritos llevados por las compañías de cómicos españoles
 - Calderón no sabía francés y tampoco se ha probado que haya viajado alguna vez a Francia
 - según el catálogo cronológico de la comedias reconocidas por él como suyas, esta comedia pertenece a su época de estudiante (el año 1622)
 - la obra de Corneille es más elaborada como la de alguien que mejora una obra ajena
 - finalmente existe el verdadero modelo de Calderón que es la *Rueda de la fortuna* de Mira de Amescua.
- Si generalmente los argumentos de Valle Abad que demuestran la anterioridad de la obra de Calderón respecto a la de Corneille parecen convincentes, es evidentemente falso considerar que la obra del autor francés es en algún momento la traducción de la comedia calderoniana. Tal opinión evidencia el conocimiento poco profundo de *Hércules*.

⁹ A. Cioreanescu, *Estudios de la literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954.

¹⁰ A. Cioreanescu, *Le masque et le visage: Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève 1983.

¹¹ F. Valle Abad, *Influencia española sobre la literatura francesa. Pedro Corneille* [in:] *Boletín de la Universidad de Granada*, 1945, vol. 17, pp. 137-242.

¹² *Ibid.*, p. 223.

Como hemos podido observar en esta breve reseña, la mayoría de los autores atribuyen la paternidad a Calderón, basándose sobre todo en la convicción de que si la inspiración española fue muy frecuente en la literatura francesa del s. XVII, el fenómeno contrario sería de poca probabilidad. Sus adversarios apoyan su hipótesis tan sólo en la cronología. Unos y otros casi en su integridad ponen por evidente la existencia del parentesco entre ambas obras, destacando sus numerosas analogías.

La primera conclusión que se impone a la simple lectura de las dos obras, es que el conocimiento de ellas por parte de los críticos es en muchas ocasiones muy superficial.

Por ejemplo F. Valle Abad erróneamente considera que Léontine en la obra de Corneille es hermana de Pulchérie¹³. Basta con leer la explicación que acompaña la lista de personas en la tragedia francesa para darse cuenta del error.

Otro autor, eminente crítico de literatura A. Valbuena Briones en su nota preliminar a *En esta vida todo es verdad y todo mentira* en la edición de obras completas de Calderón dice que „Pulchérie se ha transformado en Astolfo (...)”¹⁴. Nada más falso: a Astolfo le corresponde en la tragedia francesa Léontine, mientras que Pulchérie no tiene ningún correspondiente.

Una lectura un poco más atenta y el análisis incluso rudimentario de la estructura dramática de ambas obras permite observar con toda seguridad que las analogías tan acentuadas por varios autores son muy superficiales y limitadas.

Los dos autores aluden a la historia romana haciendo actuar en sus obras a los personajes de dos emperadores bizantinos: Focas y Heraclio, con referencias también al tercero - Mauricio. Ambos autores falsean los hechos históricos de la misma manera - haciendo a Heraclio el hijo del emperador Mauricio, y aquí casi acaban las analogías. Ya el lugar de la acción es diferente - Sicilia en Calderón y Constantinopla en Corneille.

El monólogo de Focas muchas veces citado como la prueba de la imitación hecha por Corneille, podría ser casual, ya que su contenido resulta lógicamente de la situación dramática dada. Tal es por lo demás la opinión de Valbuena Briones.¹⁵

El recurso de base que conduce a la situación del famoso dilema de Focas es distinto en las dos obras. En *Héraclius* Corneille recurre a la „substitución de los niños”, procedimiento antiguo y muy difundido en el teatro barroco. En esta obra la substitución toma la forma circular y lleva a una serie de „falsas atribuciones de la identidad”:

substitución substitución substitución
Plano real- Léonce Héraclius Martian Léonce

Plano Héraclius Martian Léonce
fingido

Calderón no parte de la substitución; en su obra se trata del „niño abandonado”, procedimiento que da lugar a la „identidad desconocida”.

La disposición de las funciones dramáticas es también muy distinta. Corneille mueve un gran número de personajes activos, dando así lugar a varias intrigas. Hay en su obra por lo menos tres personajes que desempeñan la función principal de „fuerza temática”: Héraclius, Phocas y Léontine. Estos mismos duplican su función dramática siendo a la vez oponente (Héraclius, Phocas, Léontine) y destinatario (Héraclius). Los demás personajes tienen las funciones de oponente (Martian, Pulchérie) o de colaborador (Eudoxe, Exupère, Crispé).

Las numerosas y multiplicadas funciones dramáticas y frecuentes cambios de función dan lugar a un gran número de situaciones dramáticas.

En la comedia de Calderón hay dos encarnaciones de la función principal: Focas y Astolfo. Cada uno de ellos es la vez oponente respecto al otro. Los demás personajes representan la función de destinatario (Leonido, Heraclio) o colaborador. En general el esquema de las funciones dramáticas es bastante más simple que en la obra francesa y el número de situaciones dramáticas es sensiblemente menor.

La diferencia básica reside en los móviles de acción de los personajes (la función de „bien deseado”).

En la obra de Calderón esta función se duplica de acuerdo con la existencia de dos fuerzas principales. La fuerza principal de „león” - Focas es más bien orientada hacia la pérdida del hijo de Mauricio y el destinatario de tal concebido „bien deseado” es el mismo Focas. En caso de Astolfo el „bien deseado” es salvar la vida de Heraclio y Leonido y estos dos desempeñan la función de „destinatario”.

En la obra de Corneille las funciones de „bien deseado” se presentan de la siguiente manera:

Fuerza principal	bien deseado	destinatario
Héraclius	ofrecer el reino a Eudoxe	Eudoxe
Phocas	asegurar la herencia del imperio a su hijo	su hijo
Léontine	la muerte de Phocas	Héraclius

¹³ Ibid., p.230.

¹⁴ P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1987.

¹⁵ Ibid., p.1108.

Como se puede observar fácilmente las diferencias entre la obra de Corneille y de Calderón son notables.

Comparando las secuencias de las situaciones dramáticas en ambas obras no es difícil llegar a la conclusión de que son totalmente distintas. En la obra de Corneille el desarrollo de la acción da lugar a un embrollo de reconocimientos causante de numerosas complicaciones psicológicas que llevan al desenlace. En la obra calderoniana el autor recurre a las intervenciones exteriores y el desenlace se hace gracias a una de ellas.

El mensaje también es distinto. La obra de Corneille sólo funciona al nivel de relaciones interpersonales, mientras que la de Calderón tiene también el nivel ideológico, intentando ilustrar una tesis filosófica.

Todas estas y algunas más diferencias entre las dos obras sugieren, en nuestra opinión, que las convergencias son meramente casuales. Que sea Calderón el imitador parece muy poco probable por las razones ya expuestas por Valle-Abad. Por otra parte un argumento no despreciable apoya la tesis de la originalidad de la tragedia de Corneille: el autor francés considera su obra original y no menciona ninguna fuente de inspiración, aunque lo hace abierta y ampliamente con otras obras suyas de influencia española, indicando siempre al autor y la obra que lo inspiró.

LUBELSKIE MATERIAŁY
NEOFILOLOGICZNE NR 18
LUBLIN 1994

Paweł Frelik

Polysemy of Names in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*

"Pick up some words... Them, we can talk about" (151), says Emory Bortz, a neurotic scholar, when Oedipa enquires about the meaning of "The Courier's Tragedy." This statement is symptomatic of the fate of the reader of Pynchon's *The Crying of Lot 49*, who is doomed to pick words and try to construct the novel's reality on their basis. Being as knowledgeable as he is, Pynchon continually uses puns, encyclopedic facts, abbreviations, references to various obscure sources, and theories relating to nearly all the fields of science, art and life, all in order to make reading of his books as intellectually involving as possible.

On surface a regular book about a middle-class housewife entangled in a labyrinthine plot, at the core *The Crying of Lot 49* appears to be a labyrinth itself, whose layout is not determined and whose shape continuously changes. The reader has to work his way through Pynchon's convoluted and information-charged prose, following the plot of the novel. Simultaneously, however, the reader also attempts to interpret the design in the text itself, which treacherously entangles him to the same extent as the protagonist. One more part of this design along these mentioned above are acronyms and names, whose very appearance can provoke the suspicions of an inquisitive reader.

Acronyms used in the novel constitute the first source of possible ambiguity, and that is where Pynchon starts to tease the reader with the distorted and unexpected meanings. Two of the most central acronyms for the plot are W.A.S.T.E. and D.E.A.T.H., which read as common nouns, have a somewhat sinister shading. Depending whether they are spelled as acronyms or ordinary nouns they may assume different meanings. The former acronym stands for *We Await Silent Tristero Empire*, but at the same time the nominal interpretation of "waste" as garbage presents itself since waste bins are used as mail boxes of the Tristero as well as a number of other underground organizations. W.A.S.T.E. may also indicate what its users are perceived to be -human waste, the disinherited