

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



VOLUMEN 15 / MÉXICO / 2009-2010

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 15 MÉXICO 2009

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dra. Gloria Villegas Moreno
Directora

Mtra. Ofelia Escudero Cabezudt
Secretaria General

Mtra. Norma de los Ríos Méndez
Secretaria Académica

Lic. Jaime Jiménez Cruz
Secretario Administrativo

Dra. Elsa Margarita Ramírez Leyva
Jefa de la División de Estudios de Posgrado

Dr. Gabriel Enrique Linares González
Jefe de la División de Estudios Profesionales

Lic. Silvia Vázquez y Vera
Jefa de la División del Sistema de Universidad Abierta

Mtro. Pastor Gerardo González Ramírez
Secretario de Extensión Académica

Dra. Ana Elena González Treviño
Coordinadora del Colegio de Letras Modernas

Lic. Carmen Sánchez Martínez
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

El Consejo de Redacción:

Nair Anaya

Marina Fe

Mariapia Lamberti

Rosalba Lendo

Laura López

Federico Patán

Claudia Ruiz

Ute Seydel

Directora:

Claudia Ruiz

Secretaria:

Marina Fe

Primera edición: 2010

(3 de noviembre de 2010)

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria 3000, col. Copilco Universidad,

Delegación Coyoacán, C. P. 04360, D. F.

ISSN 0186-0526

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	9
-------------------	---

ARTÍCULOS

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, “Fabulous Awakenings: the Ethics of Metafiction in <i>La vida es sueño</i> by Calderón de la Barca and Some Tales from the <i>Arabian Nights</i> ”	13
Mónica STEENBOCK, “...de mitos y cuentos de hadas”	23
Armando AGUILAR DE LEÓN, “El <i>Œdipe</i> de Pierre Corneille: una reescritura clásica de <i>Edipo rey</i> ”	37
Claudia RUIZ GARCÍA, “Un acercamiento al marqués de Sade”	51
Adrián MUÑOZ, “The Devil’s Party: Milton en la poética de William Blake”	63
Adriana DE TERESA OCHOA, “La relación entre poesía e historia en el joven Octavio Paz”	77
Mario MURGIA ELIZALDE, “Epanalepsis. Sobre <i>The Triumph of Love</i> de Geoffrey Hill”	95
Angélica TORNERO SALINAS, “Identidad, tiempo y espacio en <i>El tornavoz</i> de Jesús Gardea”	103
Antonio ALCALÁ GONZÁLEZ, “La otredad gótica y la figura del doble”	115
Marina FE PASTOR, “ <i>Lady Oracle</i> : la mascarada gótica”	127
Graciela ESTRADA VARGAS, “La profanation du sacré dans certains romans de Saramago et de Kundera: approche à l’étude de l’ironie et la parodie dans le roman contemporain”	135

8 □ CONTENIDO

Monique LANDAIS CHOIMET, “L’essence humaniste du roman contemporain”	151
Aurora PIÑEIRO CARBALLEDA, “La reescritura de ‘La Bella Durmiente’ en <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i> , de Angela Carter”	169
Irene María ARTIGAS ALBARELLI, “El exilio de la cotidianidad”	179
Emma Julieta BARREIRO, “De conversión y melancolía en la canción ‘Flow my Tears’ de John Dowland (1563-1626)”	191
Ximena BERECHOA, “De la nostalgia a la invención: <i>Seva</i> . Invasión de Estados Unidos a Puerto Rico”	209
Laura LÓPEZ MORALES, “Tal vez contaré mi historia. Una lectura de <i>La Vie Scélérate</i> de Maryse Condé”	227
Nacer WABEAU, “Diversidad cultural y lingüística en Argelia”	243
Nair María ANAYA FERREIRA, “La traducción y el otro. El acto (invisible) de traducir y los procesos de colonización”	261
Maribel MALTA PARADINHA, “Manipulação, Tradução Literária e Identidade Nacional”	275
Federico PATÁN LÓPEZ, “¿A quién le pertenece lo terreno?”	291

RESEÑAS

Federico PATÁN, <i>Casi desnudo</i> (Nair María ANAYA FERREIRA)	301
Seamus HEANEY, <i>Sonetos</i> (Irene María ARTIGAS ALBARELLI)	304
Nair María ANAYA FERREIRA y Claudia LUCOTTI ALEXANDER, eds., <i>Ensayos sobre poscolonialismo y literatura</i> (Federico PATÁN)	312
Anne-Gaëlle COSTA PASCAL, <i>María de Zayas, une écriture féminine dans l’Espagne du Siècle d’Or. Une poétique de la séduction</i> (Claudia RUIZ GARCÍA)	314
Harold BLOOM, <i>Jesús y Yahvé. Los nombres divinos</i> (Adrián MUÑOZ)	317

El *Œdipe* de Pierre Corneille: una reescritura clásica de *Edipo rey*

Armando AGUILAR DE LEÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

El mito de Edipo es un relato heroico cuyo argumento gira en torno al Destino y al poder. Configurado en Época Micénica (siglos XVIII-XII a. C.), este mito ha marcado fuertemente la producción dramática. De hecho, su argumento se encuentra a la base de una de las mayores tragedias: el *Edipo rey* de Sófocles (430 a. C.). Drama representativo de la tragedia griega, la obra maestra de Sófocles es el punto de referencia de toda obra que desarrolle el fatídico gobierno del héroe tebano; Destino y política están entonces en el centro de la construcción dramática. En este marco temático, el *Œdipe* de Pierre Corneille, escrito en 1659, es una adaptación del argumento griego al contexto monárquico del siglo XVII.

Este trabajo explora el *Œdipe* corneliano para analizar las transformaciones hipertextuales más importantes que dan a la obra una perspectiva contextual. De hecho, el *Œdipe* de Corneille es un drama donde el argumento sofocleo es revalorado de acuerdo con el *air du temps* de la producción clásica francesa.

PALABRAS CLAVE: Edipo, tragedia, teatro clásico francés, intertextualidad, tematología.

The Myth of Oedipus is a heroic tale about Destiny and power. Configured in the Mycenaean Age, between the eighteenth and twelfth centuries b. C., this myth is strongly imprinted in Westerns drama. Its plot is at the base of one of the greatest tragedies ever written: Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, c.430 b. C. A paradigmatic Greek tragedy, this Sophoclean masterpiece is the reference for every play about the fateful government of the Theban hero; Destiny and politics are indeed in the center of the dramatic structure. Pierre Corneille's *Œdipe*, written in 1659, is an adaptation of the Greek plot into the French monarchical context of the seventeenth century.

This paper explores Corneille's *Œdipe* in order to analyse the most important hypertextual transformations, giving the play a completely contextual perspective. In fact, Pierre Corneille's *Œdipe* is a drama where the Sophoclean plot is revalued according to the *air du temps* of seventeenth-century France.

KEY WORDS: Oedipus, tragedy, French Classical Theatre, intertextuality, thematology.

Emprunté à la tradition, [le mythe d'Édipe] réapparaît constamment dans un autre temps et un autre espace littéraire et artistique, avec des modifications et des nouvelles significations. Il devient ainsi le reflet de chaque moment par où il passe [...], il n'est point détruit puisque le sens fondamental, l'unité du mythe, continuent à être conservés.

Maria Eugénia Pereira

La reescritura de Corneille

“Il n'est point sorti de pièces de ma main où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci” (Corneille, 2004: 97), dice orgulloso Corneille refiriéndose a su *Édipe* (1659). Esta obra representa su gran regreso a la escena trágica después de siete años de ausencia. El asunto del rey tebano le es propuesto por un hombre de Estado, Nicolas Fouquet; Corneille cede a la petición del mecenas y emprende la reescritura de este ‘chef-d'œuvre de l'Antiquité’. Su primera intención es ser el traductor de Sófocles y Séneca: “les pensées de Sophocle et de Sénèque [...] me faciliteraient les moyens d'en venir a bout” (*ibid.*: 96), comenta Corneille en su *Examen* sobre *Édipe* (1660). El análisis de la materia prima lo lleva, en primera instancia, a seguir con ojo crítico la obra de sus predecesores; Corneille se encuentra entonces frente a ‘problemas técnicos’: la trama de Edipo no es lo bastante consistente para una tragedia de factura clásica;¹ la intriga de Sófocles carece de acción para el particular estilo de Corneille; los episodios extremadamente violentos de Sófocles y de Séneca están fuera de lugar para la susceptibilidad del momento...² Corneille procede a ‘regularizar’ la intriga original de acuerdo con los lineamientos dramáticos de la época. En el proceso de reescritura, Corneille anima su obra con materia contemporánea; es así como al asunto mítico vienen a insertarse valores propios del contexto de producción. Esto trae como consecuencia transformaciones significativas en el desarrollo dramático. De esta ‘contaminación’ dan cuenta novedades relevantes: por una parte, un episodio de amor entre dos personajes ajenos al antiguo mito de Edipo (Dirce y Teseo) permite a Corneille hacer hincapié en intereses de Estado que en *Edipo rey* se encuentran en segundo término;³ por otra parte, la doctrina clásica lo obliga a

¹ En la tragedia clásica la acción debe ser articulada en cinco actos y está condicionada por estrictas unidades dramáticas: tiempo, espacio, tono, decoro, ‘verosimilitud’...

² La versión latina tiene, en efecto, pasajes por demás sangrientos. Una de las primeras escenas pone en juego a Tiresias y a Manto, su hija, en una práctica adivinatoria, la aruspicina, que consiste en la exploración de las entrañas de la bestia sacrificada; Manto describe minuciosamente el estado de las vísceras del buey... La religión romana recupera tal práctica de la cultura etrusca; Mircea Eliade constata: “[Les Étrusques] étaient fameux dès la fin de la République [...] pour leur *libri augurales*, interprétation d'oracles, et plus spécialement l'haruspicine (inspection des entrailles de la victime sacrificielle)” (Eliade y Couliano, 1994: 267). Es evidente que una escena tal en una tragedia clásica habría disgustado y escandalizado al refinado público francés. Se comprende entonces las omisiones de Corneille con respecto al *Edipo* de Séneca.

³ En *Edipo rey*, el tirano de Tebas sospecha una conspiración entre el adivino y Creón para que este último se quede en el poder (Sófocles, 1992: 197). Corneille, al introducir en su *Édipe* a Dirce y

respetar reglas severas en la construcción dramática; finalmente, la estética barroca lo lleva a complicar la acción “au-delà du nécessaire” (Reynaud y Thirouin en Corneille, 2004: 7). Dos meses después de recibir el encargo de Fouquet, el trabajo de Corneille da como resultado una tragedia de corte clásico en cuyo entramado se sobreponen la intriga amorosa y la materia mítica.

El espacio clásico

Entrando en detalles sobre las diferencias entre el *Edipo* y su hipotexto ático, encontramos que Corneille sitúa el desarrollo de su tragedia con una ambigua indicación escénica: ‘*La scène est à Thèbes*’; dada la tendencia de la producción clásica podemos suponer que este espacio impreciso es la habitación de un palacio, donde se sucederán declaraciones de amor, conspiraciones cortesanas, proyectos políticos y revelaciones monstruosas. Observemos que esta representación escénica es diametralmente opuesta a aquella del hipotexto ático, que precisa un espacio abierto: una plaza pública, frente al palacio de Edipo. Esta variación entre Sófocles y Corneille es más bien un aspecto genérico; tragedia ática y tragedia clásica representan el espacio escénico de forma curiosamente opuesta. En la tragedia ática, la escenografía construye generalmente el corazón de la *pólis*; la plaza de la ciudad es sustituida en la tragedia clásica por un espacio cerrado, con frecuencia una habitación del palacio real, territorio inmediatamente familiar al protagonista. Este tratamiento del espacio físico va acompañado de cambios en el reparto y en la presencia escénica: el coro —grupo de ciudadanos congregados en la plaza— desaparece de la mayoría de las obras clásicas; la comunidad cívica es remplazada por un tipo individual de personajes, propios de este subgénero dramático, que se encuentran bien en un espacio cerrado: los confidentes (“valets” y “suivantes”); éstos cumplen hasta cierto punto con algunas de las funciones del coro griego, como la de escuchar, confortar o aconsejar al héroe trágico. Esta transformación en la representación espacial es notable, ya que el espacio abierto y público involucraba la participación inmediata de los ciudadanos en el conflicto trágico, como en *Edipo rey*; mientras en la tragedia clásica, y por ende en el *Edipo* de Corneille, el espacio escénico cerrado hace de la acción un asunto íntimo seguido de cerca por los confidentes de los protagonistas.

Edipo y sus antagonistas

Pero estos detalles sobre los cambios en la representación del espacio escénico son mínimos ante uno de los procedimientos más evidentes de Corneille en su reescritura

a Teseo, valoriza de forma exponencial los motivos políticos que cree ver el protagonista de Sófocles y desmotiva la participación de Creón; es decir, como Dirce y Teseo cumplen el rol antagónico en los asuntos políticos, Corneille elimina de la obra al hermano de la reina Yocasta.

de Edipo: la inclusión del episodio de Dirce y de Teseo. Primeramente, el nombre de Dirce es apenas un recuerdo de un antiguo manantial de los alrededores de Tebas que existía desde antes de la fundación de Cadmea;⁴ el personaje de Corneille llamado de tal forma se encuentra completamente descontextualizado del pasaje mítico: lejos de ser una personificación de una fuente cristalina protegida por un monstruo,⁵ Dirce es una princesa amante, de carácter, impregnada de los valores sociales y políticos de la época. Hija del primer matrimonio real de Tebas, Dirce resulta ser hermana menor del infante rechazado del mito; ante la supuesta muerte del primogénito expuesto en el Citerón, es ella la heredera de la corona de Layo. Esto la hace ver en Edipo a un príncipe corintio usurpador del poder de Tebas y reprocha al pueblo el haber entregado al héroe del enigma el trono que por linaje ella merecía. Esta situación conflictiva entre Dirce y Edipo lleva a la princesa a retar constantemente la autoridad del rey: “J’ai vu ce peuple ingrat que l’énigme surprit, / Vous payer assez bien pour avoir de l’esprit. / [...] / Mais quoiqu’il ait osé vous payer de mon bien, / En vous faisant son roi, vous a-t-il fait le mien?” (Corneille, 2004: 32). Desde esta perspectiva la función dramática de Dirce es antagonizar con Edipo en un asunto político de sucesión y usurpación.

La princesa altanera encuentra su complemento en Teseo. El mítico rey de Atenas viene a ser un contrapeso de la misma jerarquía política que el monarca de Tebas: “le plus puissant roi doit quelque chose aux rois. [...] Et si vous êtes roi, considérez les rois” (*ibid.*: 22-23), dice Teseo a Edipo en una discusión. En la construcción de este antagonista, Corneille rescata características del antecedente griego: castigador de truhanes y matador de monstruos, Teseo limpió de peligros una parte de la Hélade y, más aún, liberó al pueblo ateniense del tributo a Minos, rey de Creta, quien ofrecía jóvenes de Atenas al terrible Minotauro (Apolodoro, 2004: 191-195). Pero la celebridad del personaje griego va más allá de sus hazañas heroicas para entrar abiertamente en terreno político: Teseo es el mítico instaurador de la democracia ateniense (Graves, 2004: 467-471). Corneille dota entonces al personaje homónimo de ideas políticas que vienen a contradecir el comportamiento monárquico de su Edipo. Aun con ello, Teseo no deja de ser un galante amante corneliano, en cuyo discurso se mezclan con frecuencia los dos mayores valores del dramaturgo, el amor y el deber: “Je dirai seulement qu’après de ma princesse / Aux seuls devoirs d’amant un héros s’intéresse” (Corneille, 2004: 19). Así, aunque el Teseo de Corneille refiera al héroe mítico, el perfil del personaje corresponde más bien al de un refinado amante de tragedia, frecuente en la producción clásica.

⁴ El manantial Dirce estaba resguardado por un dragón que fue muerto por Cadmo. A este episodio Eurípides da cierta importancia en las *Fenicias*: en ocasión del oráculo de Tiresias a Creón, el adivino revela que para resultar Tebas victoriosa del asedio argivo encabezado por Polinices debe ser calmada la cólera de Ares en contra de los descendientes de Cadmo; esta ira se desató por la muerte del dragón que impedía el paso a la fuente Dirce (Eurípides, 2000: en línea).

⁵ En el plano simbólico, tan apreciado por la mitocrítica, la actitud de Dirce parece corresponder no con el manantial cristalino que necesita protección, sino con la fiera del guardián. La Dirce de Corneille es una princesa indómita, que cela, como el dragón mítico, el tesoro que terminará siendo

Dos intrigas engarzadas

Este breve retrato de los personajes que Corneille introduce a la trama original revela motivos dramáticos propios del contexto clásico. El teatro de la época, con su tendencia barroca, tiene un especial gusto por la complicación de la intriga: “Il fallait ajouter à la donnée traditionnelle une intrigue accessoire, de préférence amoureuse [...]. On voit à quel point ces adaptations changeaient, en la compliquant, la physionomie de la tragédie grecque” (Truchet, 1989: 54-56). Así, Corneille transforma la acción original con la inclusión de los amantes antagonistas de Edipo; el recurso a la historia de amor provoca que en el entramado trágico se amarre una doble intriga: la intriga inicial valoriza un problema político entre los amantes y el rey, mientras la acción de Sófocles sirve de marco a la anterior.

En los primeros versos se perfila el rumbo que tomará el desarrollo de la doble acción: Dirce y Teseo, en un lenguaje contemporáneo, lleno de giros preciosos y galantes,⁶ discuten la peligrosa situación en la que su amor se encuentra al habitar ellos en la corte de Tebas. En la escena inicial se construye (como es común en los primeros momentos de las reescrituras de *Edipo rey*) el motivo de la peste. Al igual que en la versión antecedente, el personaje titular en Corneille es el centro de los males que se ciernen sobre la ciudad. En las palabras de Dirce a Teseo se insinúa la causalidad inmediata entre la cruel mortandad y Edipo: “Je vois aux pieds du Roi chaque jour des mourants; / J’y vois tomber du ciel les oiseaux expirants; / Je me vois exposée à ces vastes misères; / [...] / Et mon cœur toutefois ne tremble que pour vous” (Corneille, 2004: 17). El tema del amor en peligro, común en la tragedia clásica,⁷ se desarrolla entre una de las innovaciones memorables de Sófocles: la devastadora infección de Tebas. De esta forma, la problemática de los amantes se encuentra inserta en el universo trágico correspondiente a *Edipo rey*. Sin embargo, a medida que el diálogo avanza, la acción del hipotexto cede ante la propuesta dramática de Corneille. Es cierto, los encendidos amantes se encuentran en peligro, pero el obstáculo a vencer para la consolidación de su amor no es la peste, como podría parecer en los primeros versos, sino los intereses políticos del monarca. Expliquemos: Edipo se siente en el trono de Tebas un advenedizo; hecho que hiere su orgullo. Para compensar, se jacta de poseer el cetro por su victorioso encuentro con la Esfinge. Corneille se sirve del inolvidable enfrentamiento para justificar el lugar de Edipo en el poder de Tebas. Con soberbia, Edipo comenta a Cleante, su confidente, la mítica hazaña:

arrebatado por el héroe aventurero (en este caso, el poder real otorgado a Edipo). “Le dragon nous apparaît essentiellement comme un gardien sévère [...] adversaire qui doit être vaincu pour avoir accès [au trésor]” (Chevalier, 1982: 366). En la tragedia de Corneille, Edipo debe dominar a Dirce para tener completa libertad en su ejercicio del poder.

⁶ Reynaud y Thirouin apuntan que el *Ædipe* de Corneille “servit à l’abbé Somaize de répertoire de locutions précieuses, pour son *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1661)” (2004: 9).

⁷ Rodrigue y Chimène, en *Le Cid* de Corneille, y Antigone y Hémon, en *La Thébaïde ou les frères ennemis* de Racine, son sólo dos ejemplos de la recurrencia de ese tema en la tragedia clásica.

On t'a parlé du Sphinx, dont l'énigme funeste
 Ouvrit plus de tombeaux que n'en ouvre la peste,
 Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,
 Se campait fièrement sur le mont Cythéron,
 D'où chaque jour ici devait fondre sa rage,
 À moins qu'on éclaircît un si sombre nuage.
 [...]
 Le peuple offre le sceptre et la Reine son lit;
 [...]
 J'arrive, j'apprends [l'offre], j'y hasarde ma vie.
 Au pied du roc affreux semé d'os blanchissants,
 Je demande l'énigme et j'en cherche le sens;
 Et ce qu'aucun mortel n'avait encor pu faire,
 J'en dévoile l'image et perce le mystère.
 [...]
 La Reine tint parole, et j'eus le diadème.
 Dirce fournissait lors à peine un lustre entier
 Et me vit sur le trône avec un œil altier.
 J'en vis frémir son cœur, j'en vis couler ses larmes;
 J'en pris pour l'avenir dès lors quelques alarmes;
 [...] (*ibid.*: 24-25).

Corneille sitúa al personaje de Dirce en el pasado heroico de Edipo para justificar el antagonismo entre la princesa y el rey. Dirce, desposeída, detesta al usurpador y ve en su matrimonio con Teseo la consolidación de su amor y la oportunidad de recuperar su rango reinando en Atenas. Edipo se interesa en mantener el reino que por su ingenio le ha sido otorgado; Dirce, heredera legítima, es para ello un obstáculo. Es por eso que el rey pretende casarla con un príncipe sin derecho a un trono como lo es Hemón, interfiriendo con los planes de matrimonio de la princesa y el rey de Atenas.

Es entonces cuando cobra relevancia la Yocasta de Corneille, personaje dividido entre su deber de esposa de Edipo y su amor maternal por la princesa: “Je suis reine, Seigneur, mais je suis mère aussi” (*ibid.*: 27); la reina apoya los intereses políticos del rey, la madre reconoce el sentimiento de Dirce por Teseo: “Elle agit de sa part en cœur indépendant, / En amante à bon titre, en princesse avisée, / Qui mérite ce trône où l'appelle Thésée” (*idem*). Edipo aprovecha la inclinación maternal de Yocasta para argüir a favor de intereses expansionistas en los cuales no cabe el matrimonio Dirce-Teseo: “Mais souvenez-vous que vous avez deux fils / Que le courroux du Ciel a fait naître ennemis, / Et qu'il vous en faut craindre un exemple barbare / À moins que pour régner leur destin les sépare?” (*ibid.*: 27-28). Es evidente que estos hijos aludidos no son otros más que Eteocles y Polinices, cuyo mutuo destino será morir el uno por el brazo del otro, en el enfrentamiento por el poder de la ciudad (*cf.* Racine, *La Thébaine ou les frères ennemis*).

Por otra parte, la presencia de Teseo en la corte tebana es ocasión para Edipo de poner en práctica su estrategia expansionista; el rey de Tebas ofrece al rey de Atenas

la mano de una de sus hijas: “[Mon cœur] sera ravi que de si nobles chaînes / Unissent les États de Thèbes et d’Athènes. / [...] / Un genre tel que vous m’est plus qu’un nouveau trône, / Et vous pouvez choisir d’Ismène ou d’Antigone” (Corneille, 2004: 20-21). En este pasaje, Corneille alude a dos personajes del mito; Antígona e Ismena forman por un momento parte indirecta de los movimientos de la intriga. Pero las maquinaciones del monarca son contrariadas por Teseo, quien pide la mano de Dirce. El rey Edipo ve en este matrimonio un posible atentado contra su poder, por ello se opone rotundamente a tal unión.

Agreguemos a lo anterior los acontecimientos en Corinto. A diferencia de la versión de Sófocles, en la cual el anuncio del deceso de Pólipo es completamente inesperado, en Corneille la enfermedad del rey es un hecho patente. Edipo espera, sin el menor pesar, la noticia de la muerte de ‘su padre’; tal deceso lo haría soberano de Corinto. Edipo debería entonces partir a su supuesta ciudad natal para reclamar sus derechos sobre el trono. Para poder hacer el viaje, planea dejar al mando de Tebas una figura masculina que no pueda derrocarlo durante su ausencia: Hemón, hijo de Creonte, es el candidato ideal, es por eso que decide casarlo con Dirce. Edipo, gran estrategia expansionista y principal opositor de los amantes, comenta a su sirviente:

La mort du Roi mon père à Corinthe m’appelle;
J’en attends aujourd’hui la funeste nouvelle,
Et je hasarde tout à quitter les Thébains,
Sans mettre ce dépôt en de fidèles mains.
Hémon serait pour moi digne de la princesse:
S’il a de la naissance, il a quelque faiblesse;
Et le peuple du moins pourrait se partager,
Si dans quelque attentat il osait l’engager;
Mais un prince voisin, tel que tu vois Thésée,
Ferait de ma couronne une conquête aisée,
Si [de l’] hymen [de Dircé] le dangereux lien
Armait pour lui son peuple et soulevait le mien (*ibid.*: 25).

El fragmento revela la causa principal de la oposición de Edipo al deseo de los amantes; además confirma la lucidez expansionista del rey corneliano. Las ambiciones de este personaje hacen del conjunto geográfico Tebas-Corinto-Atenas un vasto territorio sobre el cual ejercer el poder. Edipo toma entonces matices propios de un monarca del contexto histórico inmediato al autor. Sólo para ejemplificar brevemente notemos cómo los intereses de Edipo no contradicen la política del momento histórico: durante el reinado de Luis XIII y de Luis XIV, Francia extiende sus fronteras; las estrategias de expansión son diversas: incorporación del reino de Navarra; anexión del Rosellón; ocupación de Lorena y Alsacia; conquista de Flandes y el Franco Condado, etcétera. Así, la política expansionista del rey Edipo está motivada por el entorno histórico-político.

Mito, amor y política

Hasta aquí hemos visto cómo Corneille integra en su *Œdipe* una historia de amor en fricción con asuntos de Estado. El antiguo tema del conflicto por el poder se actualiza en *Œdipe* de forma contextual. Notemos cómo los elementos míticos (personajes y mitemas) venidos de la producción trágica griega conforman una red de relaciones que dan base a la intriga amorosa-política que se ve en la superficie. Corneille relaciona las figuras de Edipo, Dirce y Teseo articulando hábilmente el pasado heroico del personaje titular con el presente político en el que intervienen los amantes antagonistas del rey. En el vértice superior de esta relación triangular se yergue la figura autoritaria de Edipo. El autor aprovecha sabiamente hasta el mínimo detalle del mito para dar soporte a la acción complementaria. Así, la interacción de los personajes centrales provoca una intensa intriga de amor y política que debió tener en vilo al público de la época.

Resulta interesante la habilidad de Corneille para fusionar motivos míticos, motivos dramáticos y motivos sociopolíticos contemporáneos; los primeros (el enigma, la peste, la Esfinge, Edipo gobernante, los hermanos enemigos...) son tomados del antecedente ático, los segundos dependen de la temática específica de la tragedia clásica (el amor y la política) y los terceros (el lenguaje precioso y galante así como la política expansionista) surgen de la atmósfera inmediata. En este tejido de motivos diversos Corneille valoriza su episodio de amor sobreponiéndolo a la acción heredada de Sófocles. De hecho, el episodio de los amantes cornelianos tiene en un primer momento mayor interés dramático que la intriga original.

Con todo, la trama mítica, que emerge de forma intermitente por su desarrollo inicial en segundo plano, apunta, como es de esperarse, al reconocimiento de los ‘crímenes’ de Edipo. Este desarrollo secundario cobrará fuerza progresivamente hasta el grado en que ambas intrigas se desarrollan ya en la superficie del entramado. El episodio de amor y el destino de Edipo quedan amarrados por la manipulación que Corneille hace de otro mitema edípico por excelencia: el oráculo, que se encuentra “au carrefour des actions qui se concurrencent ou se succèdent, de telle sorte qu’il est à l’origine même de tous les rebondissement de l’intrigue” (Louvât-Molouzey en Népote-Desmarres, 2002: 411). Veamos esto más de cerca.

Es cierto que en *Edipo rey* el oráculo, como espacio físico y geográfico (Delfos), es el templo de las profecías de Apolo; también es cierto que Corneille desmotiva este elemento sobrenatural divino y que, en su lugar, el dramaturgo francés recurre a manifestaciones de ultratumba. Para apreciar lo anterior, recordemos que en Sófocles, Edipo envía a Creonte a consultar al dios sobre las causas de la incontenible peste; el emisario regresa de Delfos con ‘buenas nuevas’, con el rostro alegre y la frente coronada con laurel; la respuesta del oráculo obliga al tirano a comprometerse en la investigación sobre la muerte de Layo. Pues bien, Corneille se separa de Sófocles en este detalle. Primeramente, el emisario de Sófocles, Creón, es reemplazado por Dymas, uno de los confidentes del rey, quien es enviado a consultar el oráculo sobre la peste; el

sirviente entra a Tebas sin respuesta alguna: “Que son visage montre un esprit désolé” (Corneille, 2004: 28); Edipo se apresura a interrogarlo:

ŒDIPE

[...]

Qu’apportez-vous, Dymas? quelle réponse?

DYMAS

Aucune

ŒDIPE

Quoi? les dieux sont muets?

DYMAS

Ils sont muets et sourds.

Nous avons par trois fois imploré leur secours,

Par trois fois redoublé nos vœux et nos offrandes:

Ils n’ont pas daigné même écouter nos demandes.

À peine parlions-nous, qu’un murmure confus

Sortant du fond de l’antre expliquait leur refus;

Et cent voix tout à coup, sans être articulées,

Dans une nuit subite à nos soupirs mêlées,

Faisaient avec horreur soudain connaître à tous

Qu’ils n’avaient plus ni d’yeux ni d’oreilles pour nous (Corneille, 2004: 28-29).

El reporte de lo acontecido son versos que describen la desolación en el templo de Apolo. Aquel oráculo que en la tradición helénica profería los más grandes infortunios es en Corneille un lugar abandonado, que sólo emite un murmullo desconcertante. El silencio de Delfos traduce el repudio divino, pero ¿qué es lo que ha desencadenado la indignación de Apolo?, ¿cómo se puede detener la progresiva mortandad? Edipo y Yocasta avanzan hipótesis al respecto recordando crímenes antiguos. Corneille emplea entonces dos episodios del mito: la exposición y el regicidio. De esta forma, la causalidad trágica, a la base del episodio de amor, se establece entre los motivos propiamente míticos tomados del original ático. Edipo atribuye la indolencia de los dioses a ‘la sangre inocente del niño expósito’ (*idem*); esto permite recordar el vaticinio del vástago ‘criminal’ que Apolo anunció a Layo. Pero el comentario de Yocasta es más relevante, pues, al referirse al asesinato de su primer esposo, la reina viuda confiesa: “Son ombre incessamment me frappe encor les yeux; / Je l’entends murmurer à toute heure, en tous lieux” (*idem*). Este Layo fantasmagórico tomará ‘cuerpo’ escenas más tarde, como resultado de una consulta al inframundo.⁸

⁸ Mientras en Corneille, la sombra del rey asesinado no es más que un relato traído a escena por Nérine, dama de compañía de Dirce, en *La Machine infernale* Cocteau lleva el espectro a escena; durante todo el primer acto el fantasma intenta prevenir a Yocasta que el destino anunciado pronto habrá de cumplirse: Edipo se acerca a Tebas. El ingenio de Cocteau lo lleva a dar al espectro, lejano recuerdo de Séneca y de Corneille, un tratamiento original e inesperado por las alusiones intertextuales al episodio de la aparición del fantasma del rey Hamlet, de la célebre obra de Shakespeare.

Pero tomemos este pasaje con detenimiento. Tiresias, que en Sófocles es una figura de gran peso escénico, no aparece en el reparto de Corneille; sin embargo, el adivino cumple con un papel indispensable en el desarrollo de la doble acción. Anotemos que las facultades del anciano dan un giro drástico en relación con personaje de *Edipo rey*: su conexión con el más allá no es, como en la mitología griega, con Apolo olímpico; lo es más bien con las oscuras fuerzas subterráneas. Tiresias no es entonces un conocedor de los designios divinos, sino un conjurador de espectros. Edipo, al corriente de las prácticas del adivino, toma éstas como alternativa ante el silencio de Delfos: “Puisque le ciel se tait, consultons les enfers” (*ibid.*: 30).

La herencia de Séneca

Esta inminente consulta queda por dos escenas suspendida. Es evidente que este procedimiento dramático afecta el ánimo del público cuyo interés es reavivado en la sucesión alternada del episodio de amor y del asunto mítico. Y es que en *Œdipe* las dos intrigas se encuentran de tal forma imbricadas que el desarrollo de la doble acción produce suspensos constantes. Así, después de dos escenas que giran en torno al problema de Dirce, éste queda a su vez en suspenso para dar continuación a la infernal consulta de Tiresias:

Tirésie a longtemps perdu ses sacrifices
 Sans trouver ni les dieux ni les ombres propices;
 Et celle de Laïus évoquée par son nom
 [...]
 A surpris tous les yeux du peuple et de la cour.
 L'impérieux orgueil de son regard sévère
 Sur son visage pâle avait peint la colère;
 Tout menaçait en elle, et des restes de sang
 Par un prodige affreux lui dégouttaient du flanc (*ibid.*: 37-38).

Es preciso aclarar que este tratamiento no ha salido del ingenio del dramaturgo francés; Corneille toma dicha consulta del *Edipo* de Séneca. En efecto, este aspecto macabro de Tiresias fue anteriormente explotado en la versión latina y los versos de Corneille que acaban de ser citados no son más que un somero resumen de una extensa descripción con el estilo característico del cordobés; de esta descripción presentamos sólo unas cuantas líneas:

[...] el anciano sacerdote [...] exterioriza un conjuro mágico [...]. Finalmente, llamado muchas veces, pudibundo irguió su cabeza Layo [...] hasta que abier-
 tamente saca sus facciones descubiertas... [...] Él quedó horrendo por la sangre
 esparcida por sus miembros, cubierta su escuálida cabellera por fea mugre; y por
 su rabiosa boca habla: [...] (Séneca, 2001: 25-27).

Pero Corneille no retoma fielmente el pasaje de Séneca; mientras el espectro senequiano apunta abiertamente como culpable de la peste al “rey ensangrentado que [...] ocupa cetros y nefandos tálamos de su padre” (*ibid.*: 27), la aparición de Corneille reclama la sangre de su descendencia con un lenguaje oscuro; sólo derramando la sangre de Layo cesará la cruenta enfermedad: “Un grand crime impuni cause votre misère; / Par le sang de ma race il se doit effacer; / Mais au moins de le verser, / Le Ciel ne se peut satisfaire; / Et la fin de vos maux ne se fera point voir / Que mon sang n’ait fait son devoir” (Corneille, 2004: 38).

Las peripecias, el nudo y el desenlace

Con la ambigüedad de este oráculo Corneille ata el nudo más fuerte del entramado de su *Edipo*. Las palabras del espectro provocan en la doble acción una serie de peripecias relacionadas con una confusión en la identidad de los tres personajes centrales. Al señalar la aparición que la peste en Tebas cesará sólo si la sangre de la descendencia del rey asesinado es derramada, Dirce se encuentra en peligro de muerte. Es en estos momentos críticos cuando finalmente la población tebana es involucrada en el conflicto trágico. La princesa persigue con su sacrificio la gloria de salvar a su pueblo. Este pueblo, sin embargo, no tiene un rol escénico como lo tiene el coro de la tragedia ática. La resolución de Dirce provoca la compasión de los ciudadanos que rumoran que el primogénito de Layo está aún con vida. Teseo aprovecha el rumor que inquieta a Tebas para decirse hijo de Layo y salvar a Dirce de la muerte. Estos reveses de la acción integran al desarrollo trágico la intriga amorosa que hasta entonces marchaba paralela al asunto mítico. El clímax de la doble acción se alcanza sólo hasta que en escena se reúnen dos agentes del destino: el mensajero de Corinto, que recibió en sus brazos al niño rechazado de la casa real de Tebas, y el hombre de confianza de Layo, encargado de la exposición del recién nacido y único testigo del regicidio. El reconocimiento de la identidad de Edipo pone a salvo a los amantes que estuvieron en peligro. El desenlace del *Edipo* toma así el cauce de la versión original.

A pesar de que los acontecimientos últimos de Sófocles, el suicidio de Yocasta y la mutilación y exilio de Edipo, cierran también la versión de Corneille, existen también divergencias entre *Edipo rey* y su hipertexto; una de ellas no tiene, en realidad, mayor relevancia: Yocasta en lugar de servirse de una soga para acabar con sus días, utiliza un puñal.

¿Un Edipo jesuita?

De mayor peso es la mutilación de Edipo: este castigo autoinfligido se relaciona con un acto de rebeldía del protagonista hacia los dioses. Contextualicemos el siguiente fragmento: se ha reconocido ya a Edipo como descendiente de Layo y Yocasta; el

parricidio y el incesto han sido revelados; la condición del espectro para que la peste cesara en Tebas era derramar la sangre del descendiente del antiguo rey; entonces Edipo debe ser sacrificado; pero en lugar de llegar intacto a su muerte, decide mutilarse en un arrebatado de furia contra su destino infausto:

“Prévenons, a-t-il dit, l’injustice des dieux;
Commençons à mourir avant qu’ils nous l’ordonnent;
[...]
Ne voyons plus le Ciel après sa cruauté:
Pour nous venger de lui dédaignons sa clarté;
Refusons-lui nos yeux et gardons quelque vie
Qui montre encore à tous quelle est sa tyrannie” (*ibid.*: 92).

Desde el pensamiento religioso de la época, tal insubordinación debió remitir al público a una polémica entre las dos secciones más fuertes de la Iglesia: los jansenistas y los jesuitas. Los primeros sostienen que el hombre viene al mundo con un destino marcado del cual no podrá jamás escapar; los segundos, por el contrario, argumentan a favor del libre arbitrio que hace al hombre responsable de sus decisiones y actos, negando todo determinismo divino. Dicho sea de paso, este fragmento no es el único que refiere a la postura jesuita de Corneille, Teseo pone también en duda la predestinación del hombre: “Quoi? La nécessité des vertus et des vices / d’un astre impérieux doit suivre les caprices, / Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions / Au plus bizarre effets de ses prédictions? / [...] / D’un tel aveuglement daignez me dispenser” (*ibid.*: 59).

Volviendo a Edipo, el acto violento contra sí mismo provoca la última gran peripecia de la obra: la sangre de las cuencas vaciadas de Edipo toca el suelo tebano y, en un acto que recuerda más bien un milagro cristiano, la espantosa enfermedad cesa inmediatamente: “Ce sang si précieux touche à peine la terre / Que le courroux du Ciel ne fait plus la guerre [aux Thébains]” (*ibid.*: 92). Así, el último momento del *Œdipe* trae al pueblo tebano la salud en un pasaje que no deja de recordar la redención cristiana.

Una nueva dimensión histórico-social

En resumen, Corneille en su *Œdipe* ‘regulariza’ la materia de base agregando a la temática original nuevos temas contextuales. Es cierto, tanto en Sófocles como en Corneille el tema rector es el del implacable destino que se cierne sobre el personaje, sólo que en la obra del dramaturgo francés este tema hace eco a la intensa discusión teológica, antes mencionada, entre jesuitas y jansenistas. Es cierto también que Corneille recupera de Sófocles el asunto del ejercicio del poder, sólo que las preocupaciones expansionistas de su monarca no corresponden con los intereses del tirano griego; el estratega corneiliano es fuertemente criticado por Dirce, personaje que motiva una reflexión sobre el derecho hereditario al trono. En este entorno político se destaca la relación entre Dirce y Teseo, encendidos amantes cuya historia es el aderezo principal de Corneille. Así,

Destino, Amor y Política son las coordenadas temáticas de esta reescritura clásica de Edipo. En otras palabras, el material y la temática de base son manipulados de tal forma que los personajes míticos y el universo trágico griego son transpuestos en una nueva dimensión histórico-social.

Y es que Corneille no sólo reinterpreta la herencia de la Antigüedad, también recupera valores inmediatos que vendrán a alterar el comportamiento de los personajes ‘originales’ y la atmósfera de la representación. Los personajes involucrados en el conflicto oscilan entre dos mundos, el mundo mítico-trágico de donde provienen y el mundo refinado y galante de la sociedad que los adopta. En este nuevo mundo, los personajes míticos (Edipo y Yocasta) encuentran a personajes contextuales (como Teseo y Dirce), quienes, a pesar de sus nombres y su “biografía” griegos, son en realidad un nuevo tipo de personajes que reflejan el ideal heroico contemporáneo en el que se concilian el *savoir-faire* del hombre de Estado y el servicio incondicional del perfecto amante. Notemos además que en Corneille asistimos al empuje de los personajes femeninos que tienen un tratamiento más profundo que en Sófocles. Tanto la Dirce y la Yocasta cornelianas se distinguen no sólo por su participación escénica, también por su actitud frente al desarrollo trágico. Así, Dirce es una princesa que antagoniza con Edipo, mientras Yocasta es la reina que apoya las decisiones del monarca absoluto. En breve, en el *Œdipe* de Corneille, la fábula griega se encuentra bordada de motivos contextuales que hacen que esta reescritura refleje *l’air du temps* del momento de producción.

Obras citadas

- APOLODORO. 2004. *Biblioteca mitológica*. Trad., introd. y notas Julia GARCÍA MORENO. Madrid: Alianza Editorial.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969). París: Robert Laffont / Jupiter.
- CORNEILLE, Pierre. 2004. “Œdipe”. *Corneille et Voltaire. Œdipe*. Notas Denis RAYNAUD y Laurent THIROUIN. Lyon: Publications de l’Université de Saint-Étienne.
- ELIADE, Mircea y Ioan Petru COULIANO. 1994. *Dictionnaire des religions* (1990). Colaboración H. S. WIESNER. París: Plon.
- EURIPIDE. 2000. “Les Phoinisiennes”. Trad. Leconte DE LISLE (1884). Octubre 2007. En línea: http://www.mythorama.com/_mythes/indexfr.php?liste=eurp ()
- GRAVES, Robert. 2004. *Los mitos griegos, I* (*The Greeks Myths*, 1958). Trad. Esther GÓMEZ PARRO. Madrid: Alianza Editorial.
- NÉPOTE-DESMARRES, Fanny, ed. 2002. *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*. Colaboración Jean-Philippe GROSPERRIN. Toulouse: Société de Littératures Classiques.
- PEREIRA TAVARES, Maria Eugénia. 1995. *Le mythe d’Œdipe dans La Machine infernale de Jean Cocteau: entre classicisme et modernité. Tese de Mestrado em Literatura*

Francesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

RACINE, Jean. 1994. “La Thébaine ou les frères ennemis”. *Théâtre complet 1*. Pref. Jean-Pierre COLLINET. París: Gallimard.

SÉNECA, Lucio Anneo. 2001. *Tragedias*, tomo II. Introd. pról. y notas Germán VIVEROS. México: UNAM.

SOPHOCLE. 1992. “*Œdipe roi*”. *Tragédies*. Préf. Pierre VIDAL-NAQUET. Trad. Paul MAZON. Notas René LANGUMIER. París: Gallimard.

TRUCHET, Jacques. 1989. *La tragédie classique en France* (1975). París: PUF.