

CALISTO Y MELIBEA: "ILUSION" (COMICA) DE TONY KUSHNER

**Teresa J. Kirschner
Simon Fraser University**

**Para Louise y Peter Fothergill-Payne,
admirados colegas y amigos**

Introducción.

El propósito de este estudio es examinar la función dramática de los personajes de la *Celestina* de Fernando de Rojas dentro de la obra *The Illusion* de Tony Kushner,¹ pieza que, según su subtítulo, es una adaptación libre de *L'illusion comique* de Pierre Corneille. Mas dada la elusividad de los materiales que nutren el texto de Kushner, esta propuesta no es ni tan específica ni tan concreta como pareciera a primera vista.

Por de pronto, el texto primario de Corneille, generador de la obra de Kushner, consiste en dos versiones distintas con diferentes repartos, finales y títulos: *L'illusion comique* y *L'illusion*. Aunque no pensamos involucrarnos en una comparación de estas dos versiones, aspecto ya estudiado en demasía, no podemos dejar de analizar primero el material corneliano en su totalidad para señalar cómo Kushner lo recupera o altera, para así poder a continuación examinar detalladamente

¹ Tony Kushner (1956-) es el celebrado autor dramático estadounidense cuya pieza, *Angels in America*, le catapultó a la fama. Según cuenta él mismo, escribió *The Illusion* mientras estaba creando *Angels in America* porque su amigo Brian Kulick le pidió que adaptara para su grupo de actores la comedia de Corneille (Kushner 1992: 97). Se estrenó en octubre de 1988 bajo la dirección de Kulick por el New York Theatre Workshop con numerosas reposiciones desde aquella fecha.

el significado e impacto de la superimposición de los materiales de Fernando de Rojas² a los de Corneille, centro de esta monografía.

La ambigüedad creada por la intertextualidad de obras tan dispares persiste incluso cuando se intenta determinar la importancia de la apropiación de los materiales cornelianos en la obra de Kushner. El texto impreso en 1992 de *"The Illusion"* claramente declara la autoría de Kushner (al incluirse en el libro titulado *Plays by Tony Kushner*); sin embargo, en el programa de la temporada de 1993 del Oregon Shakespeare Festival, nuestro dramaturgo queda relegado al papel de mero adaptador.³

Kushner, con el título y subtítulo que ha dado a su pieza en su edición impresa (*The Illusion, freely adapted from Pierre Corneille's L'Illusion comique*), recupera conjuntamente, por un lado, las dos versiones del texto corneliano ya que el título principal, *"The Illusion"*, revierte al de la revisión que Corneille hizo de su propia pieza y que incorporó en la edición de sus obras de 1660, mientras que el subtítulo "from Pierre Corneille's *L'Illusion comique*" remite al texto original según se estrenó en el verano de 1635 en el Théâtre du Marais y tal como se publicó en 1639 (Mongrédien 55 y 85). Por otro lado, con el adjetivo "freely" en "freely adapted" se libera de ambas fuentes. Esta tensión existente en el título ya la percibió el crítico James Leverett al preguntarle al autor (a raíz de la producción de la pieza en Berkeley en 1991) si era pertinente resaltar tanto el entronque⁴ de su obra con la de Corneille (Leverett 31).

En efecto, lo que ha hecho Kushner es reescribir, reinventar *L'Illusion (comique)* en una nueva lengua dramática no sólo por haberla escrito en un verso libre inglés fluido y rítmico, distinto del pesado

² Conocidos son los debates sobre la autoría y las variantes textuales de la *Celestina*. Para la genealogía de las diferentes versiones, véase la edición crítica de Marciales. Las citas en nuestro texto provienen de esta edición.

³ *"The Illusion. Pierre Corneille. Freely adapted by Tony Kushner"* (*Playbill* 45).

⁴ Compárese también el comentario de Richards con el que empieza su reseña: "You could describe *The Illusion* as a new 20th-century comedy with a 17th-century accent. But then you could also call it a new 17th-century comedy with a 20th-century accent" (Richards C15); también véase el de Syna: "How much of *The Illusion* is Corneille, and how much Kushner?" y el de Kulick: "One thing that makes Tony a great writer is that he could read this text [Corneille's], and it was as if he put it in a drawer for two days and then wrote it from his own sensibility" (Lubow 64).

hexámetro francés,⁵ sino porque además ha cambiado la estructura primaria y el ritmo interior de la pieza al reducir a dos los previos cinco actos, al anular la división escénica, al alterar la substancia del argumento y modificar la acción con la exclusión de ciertos personajes y la inclusión de otros nuevos.

La ilusoria estructura.

El genio de Corneille y la razón del interés actual por su comedia estriba en haber creado una obra claramente metateatral. Su estructura es equivalente a la de círculos concéntricos envolventes o, mejor aún, a la de una espiral que va ampliándose cada vez más con cada nueva vuelta:

(A) En un primer macrocírculo, tenemos a Primadant quien se ha desplazado a la cueva del famoso mago Alcandre para descubrir el paradero de su hijo Clindor (del que no ha sabido nada desde su partida años ha). Alcandre accede a ayudarlo y le muestra la visión fantasmal de Clindor en separadas etapas de su vida, desde al poco de marcharse de la casa paterna hasta el presente. Al final de la sesión con el mago, el tiránico padre se marcha en búsqueda de su hijo, arrepentido y dispuesto a reconciliarse con él. El ilusionismo sobrenatural creado por la magia ha tenido éxito (Corneille 1987: I, 1 a 3; II, 1 y 9; III, 12; IV, 10; V, 1 y 6).

(B) Dentro de este marco envolvente que comprende la relación entre los miembros de la triada formada por el mago,⁶ el padre, y el hijo, (relación clave que Kushner mantiene en sus elementos más esenciales: mago-dios-autor / padre-humanidad-espectador / cueva-universo-teatro / apariciones-vidas-representaciones teatrales), se halla otra estructura, integrada por el núcleo escénico compuesto por la casi totalidad de los actos II, III y IV, y que expone las andanzas de Clindor

⁵ "The only English translation available at the time was written in iambs of sleep-inducing regularity", dice Kushner en la entrevista ya mencionada (Leverett 33). Consúltese a este efecto la pesada traducción al inglés de Ranjit Bolt. Contrariamente a la actitud de Kushner, Bolt dice: "As for *L'Illusion*, I have remained very faithful to the original. The piece seems to me so wonderfully weird as to defy alteration" (Bolt 5). Esta traducción fue la que se utilizó en la producción del Guthrie Theatre de 1991 (Shearer y Wright) y en la del Festival de Stratford, Canadá de 1993 (Vaillancourt, *The Illusion*).

⁶ O bien Maga. En la producción del Oregon Shakespeare Festival de 1993, una actriz hacía el papel de Alcandre.

por el mundo (Corneille 1987: II, 2 a 8; III, 1 a 11; y IV, 1 a 9). En un constante revuelo, en el que cada situación subvierte la anterior y cada personaje se libera de una faz para adquirir otra no menos mudable, vemos a un Clindor convertido en sirviente/confidente del brabucón Matamore y en amante doblemente infiel de la dama Isabelle y de su criada Lyse. Encarcelado por haber herido a su rival Adraste, Clindor logra escaparse con la ayuda de Lyse e Isabelle, fugándose con esta última, la cual se ha rebelado en contra de la autoridad de su padre Géronte.

(C) Correlativamente dentro del desarrollo de la pieza y de forma mucho más apretada (Corneille 1966: V, 2-4), tenemos la exposición de la más reciente secuencia de la vida de Clindor en la que el galán, casado ahora con Isabelle, se vuelve cada vez más vil reprochándole a ésta su penuria y, tras cometer adulterio con la esposa del señor al que sirve, perece a manos de éste, lo que provoca que Isabel muera de dolor.⁷

(D) Mas esta conclusión pasa a ser falsa, puesto que ha tenido lugar en otro plano, el de la representación teatral. Clindor, Isabelle y Lyse son ahora actores y forman parte de un elenco que está actuando en París. El personaje Théogène que representaba Clindor ha muerto en escena, pero Clindor, el hijo de Pridamant, está vivo y contando el dinero de la paga de su digna profesión, tal como se le puede ver al levantarse el telón de trasfondo (Corneille 1966: V, parte de la escena 5 [pág.689]).

Kushner mantendrá la estructura general de la pieza de Corneille pero cambiará su significado al presentar todos los planos sin diferenciación: romperá la barrera entre el mundo sobrenatural y el mundo real haciendo que un personaje de su invención (el Amanuensis, criado del mago) pase de un mundo a otro, mundos que Corneille mantuvo siempre separados; además hará que Alcandre sea un mago-dios inconsistente que cambia las reglas del juego a su gusto; asimismo, fundirá el plano realista con el de la representación dramática haciendo que desde la primera visión las figuras vayan elegantemente vestidas⁸ (101) de una forma teatral y ampliará con el material de Rojas la

⁷ El final de la primera versión es aún más violento puesto que la siempre fiel Isabelle es forzada a convertirse en amante del príncipe Florilame (Corneille 1987: V, 5 [pág. 102]).

⁸ Todas las citas siguen la edición en *Plays by Tony Kushner*.

naturaleza y personalidad de Clindor y de los demás participantes en la aventura de su vida.

Importa notar también que Kushner no es el primer autor que haya combinado a Corneille con Rojas. El primer antecedente está en la versión de *L'Illusion*⁹ que elaboró el famoso actor-director Jacques Copeau en los años 20 (Copeau 341) para su grupo los "Copiaux."¹⁰ Sin embargo, tal como nos lo ha confirmado el propio Kushner,¹¹ cuando este último escribió *The Illusion* desconocía incluso la existencia de Copeau.

⁹ En el programa del Berkeley Repertory Theatre se listan las reposiciones memorables del texto de Corneille en el Siglo XX, entre ellas: "Jacques Copeau's version in 1926, which mixed in sections from the Spanish tragicomedy/romance, *La Celestina*" (Leverett 33); Snow en su bibliografía anotada sobre *La Celestina*, apartado 1033, también cita la adaptación de Copeau "d'après *L'Illusion comique* de Pierre Corneille et (inspirée de) F. de Rojas" (Snow 80).

¹⁰ El manuscrito de Copeau no se ha publicado hasta la fecha. Existen recuentos o sinopsis de la pieza como la del programa de la gira de los "Copiaux" en octubre de 1926: "The comedy itself, which unfolds in three acts before the eyes of the father, Beseigne, is very freely adapted from Fernandas (sic) de Rojas (1492). We have borrowed his story of the young lovers led astray by the terrible Celestina, as well as her whole personality. However, we have reduced Rojas' immense portrait in twenty-one acts to three rather short ones, and have completely reshaped the peripeteia." (Rudlin y Paul 70-71); véase además el resumen que Rudlin hace en su libro sobre Copeau: "A youth called Petit Pierre ... joins a company of players to escape the anger of his father, Beseigne. [...] Old Beseigne is the audience—is their only audience, in fact. He watches his son—in the part of Calixte—fall in love with Melibée and win her (with supernatural assistance). All this happens while Melibée's father, Plébère, is away. When he returns, they do not know how to continue the play. Realizing that Beseigne has gone, the actors drop the illusion and argue as to the development of the plot. They have just decided that Plébère should deal with Calixte in a traditionally heavy-handed manner, and the illusion is about to begin again when Beseigne rushes on to the stage, lectures Plébère on the undesirability of parental harshness, and is himself mistaken for an actor by some passers-by. Father and son are reconciled and go home. The make-believe is over, and to show that it was only make-believe, the actors pack up their effects and leave singing their song of the two doves" (Rudlin 105).

¹¹ "At the time I wrote *The Illusion* I didn't know who Copeau was, and only learned of him recently when one of his translators attended a production of my *Illusion* at Classic Stage Company in New York this winter." (Parte de una carta que me ha dirigido Kushner, fechada el 18 de julio de 1994).

Los fantasmagóricos personajes.

La lista de reparto de *L'illusion comique* comprende 13 personajes individualizados, además de un número indeterminado de comparsas. En *L'illusion*, el reparto es idéntico salvo que se ha reducido el número de actores a 12 con la desaparición del personaje de Rosine, y que se indica la duplicación de papeles en 3 de ellos de forma que el Clindor, sirviente del capitán Matamore y amante de Isabelle, es también el Clindor que hace el papel de Théagène, caballero inglés; Isabelle, además de ser la hija de Géronte, hace el papel de Hippolyte, esposa de Théagène, y Lyse que es la criada de Isabelle, representa a Clarine, sirvienta de Hippolyte. Tenemos así un total de 12 actores que representan a 15 personajes.

En Kushner, esta lista se reduce a 8 actores con la eliminación de 4 personajes secundarios¹² cuyos papeles no tenían otra función que la de ayudar a la exposición del argumento. En cambio, y a pesar de la reducción de un tercio de los actores, el número de personajes se incrementa a 17 con una agrupación tripartita que se acomoda en la lista de reparto según una infraestructura que refleja la re-lectura de Kushner.

En sus manos, la exposición de la vida del hijo de Primadant se divide en tres etapas: En la primera, se nos presenta al joven inocente justo después de partir de su casa; en la segunda, tenemos el grueso del argumento de la comedia interior corneliana con los conocidos Clindor, Isabelle, Lyse, y Adraste y en la tercera, una versión algo cambiada de la tragedia con Theogenes, Hippolyta y Clarina. El mismo actor hace el papel de hijo de Primadant, la misma actriz hace el de su enamorada o esposa, otra hace el de la criada o amiga de ésta y un cuarto actor hace el de rival del galán, a pesar de que llevan un nombre distinto en cada una de estas tres instantáneas de su vida. Con este procedimiento el autor establece la conexión entre las tres visiones, paralelas en cuanto a su estructura, pero separadas en el espacio temporal. En ellas se pasa del amor supuestamente perfecto e ideal, al amor viciado por el interés económico y por falsas promesas, para llegar a la destrucción total de toda relación sentimental mediante un sin número de traiciones e infidelidades.

¹² Dorante, amigo de Pridamant; un carcelero de Bordeaux; un paje de Matamore; y Eraste, escudero de Florilame.

Kushner llama a su perfecto enamorado Calisto, y cuando Pridamant se queja de que éste no es el nombre de su hijo,¹³ la voz del autor/creador/mago responde: "It's what it has to be" (104). Es el nombre que tiene que tener porque el personaje literario de Calisto es equivalente a la modélica figura (o caricatura, según las interpretaciones) de la pasión juvenil absoluta y cegadora. Su amada se llama, ¿cómo no?: Melibea. Pero su criada no se apellida Lucrecia, como sería de esperar según el texto de Rojas, sino Elicia que es el nombre de una de las pupilas celestinescas. El rival de Calisto se llama Pleribo, nombre que recuerda al de Pleberio, padre de la Melibea de Rojas. Pero este antagonista de Calisto no proviene de un préstamo directo; su existencia quizás pueda sustraerse de la referencia indirecta que Pleberio hace a los muchos pretendientes que le están pidiendo la mano de la hija (Rojas: II, 244).

A todos ellos se suma el lunático Matamore, calco del personaje de Corneille dentro del argumento de la etapa segunda, pero que se escapa de ella para aparecer, solo y libre de su parentesco literario, en la conclusión de la pieza (159).

La ilusión amorosa.¹⁴

Kushner condensa en 13 páginas¹⁵ los elementos esenciales de

¹³ Repetidamente Primadant se confunde con los cambios de nombre y de aspecto de su hijo. Al final de la obra, después de la última visión dice: "My son, Theoge (...) No. His name started with a 'C.' Crispin? Hmmm... All these memories, and I've forgot his name" (158), con lo cual Kushner comenta sobre la precariedad del impacto del arte en la vida humana.

¹⁴ "Love, that illusion" (141); antes de morir, el galán exclama: "I've spent my life in love,/ And love is all I am" (153).

¹⁵ La composición de la pieza es la siguiente: 36 páginas (I, 99-135) en el acto primero y 24 en el acto segundo (II, 136-59) con un total de 60. El primer cuadro ("tableau," según Kushner) de Calisto y Melibea ocurre en el acto primero (I, 102-14). El segundo cuadro de Clindor e Isabelle está eslabonado entre los actos I y II y constituye el centro de la pieza al extenderse a lo largo de 29 páginas (I, 116-34 y II, 136-47). El último cuadro viviente, el de Theogenes e Hippolyta se halla en el acto II y es mucho más sucinto puesto que sólo cuenta 8 páginas. O sea que unas 50 de las 60 páginas de *The Illusion* están dedicadas a las escenificaciones de los amores de Calisto-Clindor-Theogenes. El resto corresponde a la participación del mago Alcandre, Predimant y el Amanuensis al principio y final de cada uno de los dos actos (I, 99-101 y I, 134-35; II, 136 y II, 155-59) y a

la historia del enamoramiento de Calisto y Melibea, reduce a 5 el número de personajes que intervienen en esta parte de la acción y entreteje en la trama entera de la pieza una serie de motivos, temas y símbolos que ayudan a integrar todo el material en una sola unidad, independientemente de su origen.

El jardín, el muro, y el azor, con su simbolismo configurador del deseo sexual de la pareja, están presentes desde el principio del primer cuadro. Al empezar la acción, Calisto le cuenta a Melibea, con palabras que claramente evocan el paraje idealizado de Rojas, cómo llegó hasta su jardín persiguiendo al halcón:

I followed it; it led me here,
 To your garden, Melibea,
 More wonderful than freedom, or the air itself,
 Where with the hungry eye of a hawk
 I am watching your every move. My love. [...]
 This garden wall encircles paradise;
 Within, Melibea waits; if I touch the stones
 I can feel her heart beating, and I know, I know
 It's beating for me.
 Melibea, Melibea,
 Open the door of your garden wall. (102-03)

Mas este azor no lo utilizará únicamente como metáfora poetizada del deseo, con la inclusión del romance del jilguero y del azor,¹⁶ sino que su grito desgarrador servirá para exteriorizar la

sus cortas intervenciones y comentarios, en particular a los de Primadant que continuamente reacciona verbalmente ante las distintas apariciones (durante el cuadro de Calisto: I, 102, 103, 104, 110 y 111; como transición entre el cuadro de Calisto y el de Clindor: I, 114-16; durante el cuadro de Clindor: I, 120, 129; II, 134, 136, 139, 140, 143, 144 y 145; como transición entre el cuadro de Clindor y el de Theogenes I, 147-48; durante el cuadro de Theogenes II, 148, 151 y 155; y al final del cuadro de Theogenes II, 155-56).

¹⁶ I was hungry;
 I trapped a hawk, a little snare
 Snatched it by the red foot and I said
 "That's dinner."
 But it pleaded with me not to eat it, high heart and all,
 So I released it after making a pact:
 "I set you free; you find me other prey."
 And I let go and in a panic it tore madly away. (102)

angustia de sus protagonistas. Entrará en escena justo antes del encuentro de Calisto y Melibea en el jardín (113) y su grito mostrará la alteración de los ánimos de ella ("It's like an icicle through the heart" [114]). Aparecerá de nuevo en el segundo cuadro, anticipando la tensión de Isabelle al rogar a su padre que le permita unirse con su amado Clindor (140). Luego, en el tercero, Theogenes muestra su malestar, al creer oír también el grito del azor (154) momentos antes de que el príncipe Florilame le asesine al regreso de la caza. De esta suerte, Kushner liga el grito del halcón con el devenir de la pareja dentro del marco de la caza erótica (Kirschner 555).

Ambos amantes son iguales a su modelo, en cuanto a personalidad, tono de habla, y comportamiento: ella, se mantiene altiva y coqueta primero ("You're an impostor" [104]), luego resuelta en su entrega (cuando Calisto nota que no se retira, "You aren't drawing away," Melibea sencillamente le responde que no puede: "I can't" [113]); él es siempre apasionado, tanto en la ausencia de su amada,

I'm the child of fortune, Elicia;
The orphan child of fate.
I was cast out; the wind blew me here
On great brown wings; and I always knew
She'd rescue me; she had no choice
But to love me. (110)

como al fruir de su presencia,

You are the answer to my every need.
I'll keep you warm, you'll save me from burning;
Both winter ice and blistering sun
Will be ours to command.
The winds will blow wild over our happiness... (114)

De esta suerte, al preguntársele quién es, responde con el famoso lema, emblemático de su identidad de enamorado: "Calisto. Who loves Melibea more/ Than he loves himself, or God,/ Or the world" (111), palabras que claramente traen el eco de las del Calisto de Rojas. Pero cuando añade: "or all the world's riches" (111), desmiente su fuente porque Kushner ha hecho que su Calisto sea pobre (103) y esté preocupado por su falta de dinero, igual como lo estarán Clindor y

Theogenes, para así mantener la constante a través de toda la obra de los estragos morales y sentimentales causados por la pobreza económica.¹⁷

Elicia difiere en el nombre y en la forma de ser de la fiel criada que protege a la Melibea de Rojas. Se apropia por una parte de ciertos aspectos del papel de la Celestina, al convertirse en alcahueta y confidente de Calisto, y por otra adopta una de las características de sus pupilas, al tener resentimiento por la riqueza de Melibea. Dentro de la estrategia de Kushner, su nuevo nombre es pues acertado. Pero para que esta Elicia tenga el potencial de convertirse en una Lyse, amante despechada de Clindor y celosa de Isabelle, Kushner nos la presenta ya aquí interesada en Calisto: "I find him attractive; and intrigue is fun,/ And a surrogate love affair's better than none." Esta cínica actitud la predispone a que en un futuro pueda tener relaciones con el amante de su dueña (106).

Pleribo sirve de doble antecedente de Matamore y de Adraste: al igual que Adraste, es el pretendiente favorecido por el padre de la dama y al igual que Matamore, es cobarde en los hechos y fanfarrón de palabra cual el celestinesco Centurio. Kushner lo incluye aquí para mantener el paralelismo existente en los tres interludios por el triángulo formado por el amante, el rival y la dama. En esta primera etapa en la que el amor es todopoderoso, Calisto sale vencedor sin esfuerzo alguno al desafiar a Pleribo y escaparse éste; en la comedia o etapa segunda, Clindor matará a Adraste en un duelo, lo que causará complicaciones, pero aún se mantendrá vencedor; sin embargo, en la tragedia, se invierten los papeles siendo el príncipe Florilame el vencedor al matar a Theogenes a traición.

El papel del padre dominador, dueño de la fortuna y bienestar de los hijos, es preponderante en toda la pieza dada la constante presencia de Primadant en el escenario y sus reacciones verbales a lo largo de la representación de la vida de su hijo. Esta figura se desdobra primero en la del padre de Melibea, aunque su entrada en escena no llega a materializarse. El anuncio de su llegada, sin embargo, tiene fuerza suficiente como para provocar la huida de Calisto (para salvaguardar el honor de su amada) y la repentina desaparición de la

¹⁷ Quizás sea pertinente apuntar que cuando Kushner escribió *The Illusion* se encontraba en un estado económico muy precario ("broke and desperate," según sus propias palabras [Leverett 33]) de forma que aceptó un contrato de 700 dólares americanos del New York Theatre Workshop para hacer la adaptación de la obra de Corneille (Lubow 64). En otro momento, Clindor exclamará: "you have no idea / What sorts of things poverty justifies" (124).

pareja enamorada con un apagón de luces que deja el teatro sumido en la oscuridad total (114).

Este padre de la joven dama, antagónico del galán y del amor cuya sombra apenas se esboza en esta primera fase, se convierte en la segunda en un demoníaco Géronte, representado por el Amanuensis, juguete del mago. Figura que infringe los límites temporales y que no se presta ni a la autocrítica ni a la autoevaluación puesto que Pridamant, escandalizado ante la conducta de Géronte y ciego ante su propio comportamiento, exclama: "It's abominable, isn't it, the way some people treat their children?" (143).

De esta suerte, Kushner crea una farsa tragicómica del amor y de la ilusión del deseo. Al presentarnos bajo Calisto al eterno enamorado en su etapa más pura, hace que su deterioro y caída bajo Clindor-Theogenes en las dos etapas siguientes sean aún más degradantes. El desengaño de Melibea-Isabelle-Hippolyta es decididamente más profundo puesto que ella es constante en su fidelidad y en su amor en las tres etapas.

Cuando se descorre la cortina al final de la obra, Primadant en vez de encontrarse a los actores recibiendo su paga, no encuentra nada, sólo el vacío. Se ha esfumado la visión y se ha esfumado asimismo su identificación. Con una hibridación intencional que nos guiña el ojo a nosotros los espectadores, Kushner hace que el mago pase la cuenta de sus servicios a Primadant y que al anunciarle que su hijo es un actor, se queje el padre y exprese sus dudas sobre la bondad de la profesión de su hijo (...). La pieza no termina pues con la apología del teatro como en el caso de Corneille sino con su rechazo por seres materialistas como Primadant que en el fondo no han aprendido nada de la experiencia vivida vicariamente mediante la representación teatral.

Corneille hispanizado.

Para modernizar, poner al día la pieza de Corneille, para escribir su propia *Illusion*, Kushner volvió al enunciado inspirador de Corneille, es decir al enunciado hispánico. A pesar de que sólo se acepta la directa influencia literaria española en Corneille a partir de *Le Cid* (Segall 29), es obvio que el argumento fársico de la "comédie de Clindor", por así llamarla, recupera y subvierte los muchos argumentos de la típica comedia de capa y espada que presentan las aventuras amorosas del apuesto-galán-pobre (huérfano y/o desheredado) enamorado de la bella-dama-rica. El modelo dramático español se acepta para *Le Menteur* y para *La Suite du Menteur* pero, misteriosamente, se cuestiona en *L'Illusion*, quizás porque Corneille no señaló como en los otros casos su fuente

específica. En cuanto al personaje Matamore cuya resonancia hispánica es clara (Matamoros) (Segall 29), no deja de tener sus resabios de otro no menos ilustre *miles gloriosus*, el Centurio creado por Rojas.

Pero tan sorprendente como pueda ser la reticencia de la crítica literaria en aceptar la contribución de las fuentes españolas en la creación de *L'illusion comique* de Corneille, es aún más sorprendente el que se haya omitido esa contribución en todas las reseñas teatrales de *The Illusion*, a pesar de la notoria presencia de la obra de Rojas en la de Kushner¹⁸ y a pesar de que tal hibridación fue reconocida en la versión de Copeau.

La perenne invisibilidad de nuestros clásicos fuera del mundo hispanohablante continúa y persiste salvo en casos excepcionales como son los de Copeau y Kushner quienes, al entretelar sus textos con los de Corneille y Rojas, han sobrepasado la mecánica de la simple adaptación o *collage* mostrando su conocimiento, y respeto por la literatura, independientemente de su procedencia.

Tony Kushner ha elaborado su propia obra libre y original gracias a una intertextualidad discursiva múltiple que constituye de por sí un acto creador. Asimismo ha establecido, apoyándose en esta interdiscursividad, una estructura refleja y sorprendente, semejante a la de las cajas chinas o la de las muñecas rusas, en la cual las paradigmáticas figuras de Calisto y Melibea afloran en su texto renovadas y rejuvenecidas por esa nueva contextualidad.

¹⁸ En el programa del Oregon Shakespeare Festival se dice: "The characters of the Amanuensis, Calisto, Melibea, Elicia and Pleribo do not appear in Pierre Corneille's *L'illusion comique*. They are creations of the adaptor, Tony Kushner" (Vaillancourt, "Who's Who").

OBRAS CITADAS

- COPEAU, Jacques. *Registres I: Appels* (Paris: Gallimard, 1974).
- CORNEILLE, [Pierre]. *L'illusion, Comédie en Théâtre complet I*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1966), 617-91.
- _____. *L'illusion comique. Comédie. 1639*. Préface de Giorgio Strehler. Commentaires et notes de Georges Forestier, Le livre de Poche (Paris: Librairie Générale Française, 1987).
- _____. *The Liar. The Illusion. Two plays by Pierre Corneille*. Trans. & Adap. Ranjit Bolt (Bath, England: Absolute Classics, 1989).
- KIRSCHNER, Teresa J. "El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope de Vega" en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. II* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), 549-59.
- KUSHNER, Tony. *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches* (New York: Theatre Communications Group, 1993).
- _____. *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part Two: Perestroika* (New York: Theatre Communications Group, 1994).
- _____. *The Illusion, freely adapted from Pierre Corneille's L'illusion comique en Plays by Tony Kushner* (New York: Broadway Play Publishing, 1992), 93-159.
- LEVERETT, James. "The Illusion", *Illuminations*. Oregon Shakespeare Festival (1993), 31-34.
- LUBOW, Arthur. "Tony Kushner's Paradise Lost", *New Yorker* (30 Nov. 1992), 59-64.
- MONGRÉDIEN, Georges. *Recueil des textes et des documents du XVIIème siècle relatifs à Corneille* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1972).
- PLAYBILL, Ashland. Oregon Shakespeare Festival (Summer-Fall 1993).
- RICHARDS, David. "Kushner's Adaptation of a French Classic", *New York Times* 20 (Jan. 1994), C15-16.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Miguel Marciales. Tomo I: Introducción y Tomo II: Edición crítica, eds. Brian Dutton y Joseph T. Snow (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1985).
- RUDLIN, John. *Jacques Copeau* (Cambridge: Cambridge UP, 1986).
- _____, and Norman H. PAUL eds. and trans. *Copeau. Texts on Theatre* (London: Routledge, 1990).
- SEGALL, J. B. *Corneille and the Spanish Drama* (New York: AMS, 1966).
- SHEARER, Susan y Bruce N. WRIGHT. "Double Illusions", *Theatre Crafts* (Oct. 1991), 20.

SNOW, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985).

SYNA, Sy. "The Illusion", *Back Stage* (31 Jul. 1992), 20.

VAILLANCOURT, Daniel. "Who's Who", *Illuminations*, Oregon Shakespeare Festival (Summer 1993), 34.

_____. "The Illusion", *Oregon Shakespeare Festival* (Summer-Fall 1993), 34.



Célestine. Lyon 1529.