

en la librería Pastor las últimas novedades, le llama la atención una traducción española de *Orthodoxy*, de Chesterton.

Sabido es que Larbaud conocía a fondo la literatura inglesa, y especialmente la época contemporánea. Y no sólo la literatura, sino la lengua. Notable traductor, es muy probable que, en vez de adquirir inmediatamente el volumen, quisiera darse cuenta del valor de la traducción. El examen resultó favorable, según nos lo asevera el hecho de que, en el tranvía, Larbaud relee: «*Quelques chapitres de mes anciennes amours. Cela me plaît encore beaucoup, encore que j'aie maintenant découvert où G. K. Chesterton voulait en réalité en venir.*»

Por su parte, el traductor residía entonces en Madrid, y aunque sus artículos en la prensa madrileña no los hubiera visto Larbaud, seguro es que el nombre de Reyes le había sonado, siquiera en boca de los amigos madrileños que le visitaban en Alicante.

Recíprocamente, y por idéntica vía, Reyes debía de estar al tanto de la estancia, en la costa levantina, de un escritor a quien estimaba (ha citado su nombre en la lista de los colaboradores de la *Nouvelle Revue Française* en su artículo «*By, producto de la paz*»). Y como dicho escritor hacía de vez en cuando alguna escapatoria a Madrid, es muy probable que se hayan encontrado y conocido allí.

Cuando, en 1927, Gallimard publica la versión francesa de *Visión de Anahuac*—texto escrito ocho años antes—, Valéry Larbaud se encarga del prefacio o, con mayor exactitud, de la presentación.

Dicha presentación, según el autor, es la estricta reproducción del *Salut à Alfonso Reyes*, escrito con la alegría de saber que «*notre ami venait d'arriver à Paris*». (Se trata del nombramiento de Reyes de ministro plenipotenciario de México en París.) Es un resumen como los solía hacer Larbaud de la cultura y actividad literaria del escritor y de su ya copiosa obra. De que no le pesara hacerlo nos lo garantiza la alta estimación y real amistad que sentía por Reyes, y no menos la ocasión que se le ofrecía de ostentar su conocimiento de hombres nuevos y obras significativas en el escaso y prestigioso dominio de los *happy-few*. Porque, entre las eminentes cualidades y el raro mérito de Valéry Larbaud, su *faible* o lado débil habrá sido el deslumbrar a los que se creen y con justo motivo bien informados, con una erudición un tanto hermética. Se divertía como un niño—el niño escudriñador y deliciosamente ingenuo que fue mientras le duró la lucidez y plena posesión de sí— en resucitar algún autor de la baja latinidad para todos desconocido, uno menos desconocido émulo de Scève o tal cual oscuro contemporáneo de Donne.

De tal inocente dilección nos proporciona una linda muestra cuando, de paso por Annecy, en septiembre de 1921, deplora la falta de

guía local y alaba la oportunísima labor de aquellas sociedades de amigos de tal o cual ciudad de provincia, con su obligado grupo de bibliófilos presurosos en reeditar obras agotadas, ocultas en bibliotecas inaccesibles y cuya reedición les honraría grandemente, como, «por ejemplo, la guatemalteca de la *Rusticatio mexicana*».

¡Con qué deleite Larbaud ha debido de escribir tales palabras! Nos parece que estamos viendo su sonrisa, un sí es no es maliciosa, mientras su pluma va trazando las insólitas sílabas de *gua-te-mal-tè-que* y las absolutamente desconocidas de *Rus-ti-ca-tio*, dejando adrede callado y guardado para otra oportunidad el nombre del autor.

¿Pero de dónde ha sacado Larbaud que el padre Landívar era de Guatemala y autor del soberbio poema en latín en que se complace Méjico celebrar sus geórgicas nacionales y una de las obras maestras de su poesía? Indudablemente, de *El paisaje en la poesía mejicana del siglo IX*, de Alfonso Reyes, obra de la cual confiesa el mismo autor que «algunas páginas fueron aprovechadas para *Visión de Anahuac*».

Otra coincidencia sugestiva: en 1919, es decir, en el momento en que Larbaud se ha preocupado de la actividad literaria de Reyes y ha podido conocerla personalmente en el artículo «La poesía del archivo» (recogido en el tomo IV de sus *Obras completas*, p. 74), en que, hablando de la obra de los jesuitas en Méjico, Reyes menciona al padre Landívar y hace el elogio de los trabajos editoriales, como precisamente había de recomendarlos doce años más tarde el paseante de Annecy.

No se trata de llevar aquí a un examen exhaustivo las sugerencias mejicanas en la obra de Larbaud. Nos limitaremos a señalarlas e indicar la no sospechosa *sourée* u origen de ellas, es decir, Alfonso Reyes. El *Journal* de Larbaud no es en realidad la referencia cotidiana de hechos, sino una serie arbitraria de notas, *utilizables* para sus libros. Nada sorprendente, pues, que se hallen en él muchas *faltas*, o vacíos, amén de las muchas páginas destruidas después de *utilizadas*. Esperamos de Alfonso Reyes que supla dichas faltas, contándonos sus relaciones con Larbaud, la recíproca amistad; si no todo, por lo menos parte de lo que calla Larbaud, o sólo nos dice de paso y como al vuelo; verbigracia, esta nota, en enero de 1932, aludiendo a las felicitaciones de año nuevo: «Du côté amitiés, j'ai lieu d'être parfaitement content.» (Y en la lista de los amigos figura Reyes.) Y el 7 de marzo de 1934 escribe las siguientes líneas: «La entrada al Palais-Bourbon (el Congreso), cada vez que la veo, me hace vagamente pensar en Méjico, evocando la idea que me hago de él, la cual es muy esquemática. Todo ello nace de que una de las cuatro mil cúpulas de iglesias

mejicanas se parece a esta entrada. Detrás, para mí, surge Anahuac, imágenes de libros ilustrados, cuadros de pintores mejicanos expuestos en París, el recuerdo de Alfonso Reyes, los libros mejicanos de mi biblioteca, Juárez, la camisa de Maximiliano en el Museo Militar de Bruselas, la escultura del Trocadero. «¡Qué grande es Méjico!» Y todo eso, de golpe, todo dé una vez, sin perspectiva, en el espacio de algunos segundos y en una luz «o mancha de luz / de una blancura deslumbrante que enlaza con el nombre de Veracruz.»

Tan sorprendente y hasta diremos desconcertante evocación de parte de un escritor ya en vida considerado como clásico nos incita a plantearnos dos problemas: el primero, de si el vocablo *clásico* quizá exija una seria revisión; el segundo, haciendo eco a la exclamación que va escrita en español en el original de si nos damos cuenta cabal de lo grande que es Méjico.—MATHILDE POMÈS (20 rue de Grenelle, PARIS).

JOSE TRIANA O EL CONFLICTO

En un enérgico artículo del no menos enérgico *El Caimán Barbudo* (1), Jesús Díaz arremetía contra el teatro cubano actual (2), diciendo que la *anemia* era su denominador común y que «carecemos hoy, a casi ocho años de revolución, de un verdadero *teatro popular*». No hay que asustarse por el adjetivo: si alguien ha combatido el populismo en los últimos años es Jesús Díaz y el grupo de *El Caimán*. No va por ahí la cosa. Aunque el autor no mencionara obras cubanas concretas, un ejemplo elogiado en sus líneas nos deja entrever la radicalidad del término *popular*, su no referencia a una supuesta «cultura de masas»:

(1) «Nota sobre la vitalidad de la cultura», *opus* 15, p. 2. *El Caimán Barbudo* ha sido una revista discutida, pero indiscutible, cuyo papel, dentro de la actual cultura cubana, deberá señalarse a su hora. Dirigida por Jesús Díaz, con la colaboración de jóvenes cuentistas, poetas, filósofos, críticos, ha mantenido durante casi dos años—hasta el cambio de sus redactores, a fines de 1967—una actitud de vigilancia inteligente y apasionada sobre todos los fenómenos de la cultura cubana.

(2) No es Jesús Díaz el único que ha formulado críticas a la producción dramática actual. Rine Leal ha señalado: «Lo terrible del caso es que a fuerza de tocar ese tono monocorde, nuestro teatro cada día se parece más entre sí y su diálogo carece de inventiva, originalidad y brillantez. No sé si es que vamos camino de un "estilo nacional", pero si tal cosa es cierta, entonces debo reconocer que nuestro estilo no es otra cosa que una graciosa mezcla de elementos vernáculos, réplicas fáciles y algún que otro chiste tomado de la calle y que al subir a la escena hace reír, pero se queda en una visión muy superficial de lo cubano.» «El tren y el verano», *La Gaceta de Cuba*, marzo-abril 1965, p. 23.

Peter Weiss. Weiss y su *Marat-Sade*, la dinámica corriente de un teatro contestatario dentro del mundo occidental, opuesta al marasmo de un realismo socialista que ha probado suficientemente su inadaptación a la realidad. El núcleo teórico del artículo se concentraba en esta frase: «La vitalidad de una cultura está dada por su capacidad para responder a las necesidades de su tiempo, de su público.»

Y es que hemos oído hablar mucho de arte y poco de cultura, y mucho de cultura como conjunto de artes o algo así, igualmente vago, y poco de cultura como forma de vida, como situación en el mundo, inevitablemente social, inevitablemente histórica, inevitablemente práctica—en el sentido de praxis—. Entonces terminamos con lo de «alta» y «baja» cultura, cultura de *élite* y cultura de masas, para llegar a lo importante: cultura viva y cultura muerta. El arte toma su lugar dentro de esta cultura como elemento activísimo, importantísimo, pero elemento de la totalidad. Y el juicio sobre las obras de arte se formula a partir de situaciones totales—lo dogmático es juzgar desde presupuestos parciales, por ejemplo, artísticos—. Sin que deje de existir la crítica especializada, sin que dejen de existir los artistas ni el arte. No hay peligro.

Cuando tropezamos con una obra de arte que resulta dinamismo cultural, nudo de tensiones abierto a la totalidad, podemos alegrarnos. Y de ahí este artículo, y de ahí su título: «Triana o el conflicto». Porque Triana, a mi entender el mejor de los actuales dramaturgos cubanos, realiza—o ejecuta, o desencadena, mejor—en cada una de sus piezas, como un mago tenaz, el rito conflictual, el mito del conflicto, que nos ataca, nos incumbe de manera a veces odiosa, nos hace inevitablemente partícipes.

Desde su primera pieza, *El mayor general hablará de Teogonía*, escrita en Madrid en 1957, pasando por *Medea en el espejo*, *El parque de la fraternidad*, *La casa ardiendo*, *La muerte del ñeque*, para culminar en *La noche de los asesinos* (1965), Triana aumenta la violencia, concentra los datos, mejora el mecanismo que, en una plurivalencia extraordinaria, gira y destruye todo a su alrededor. El esquema tipo es el de oprimidos-opresor, sacando a luz todas las relaciones posibles entre los personajes—pocos—, en una evolución que va hasta la toma de conciencia y el desenlace—que, en realidad, es un casi-desenlace, un no-desenlace y un desenlace múltiple y real-futuro; desenlace posible, más que nada, proyectado fuera de la escena—. La misma situación es montada una y otra vez por Triana, que ha ido aumentando su dominio teatral en cada nueva pieza. Si *El mayor general* era una obra confusa, con una simbolización que desviaba la percepción justa del conflicto, lo que originaba inevitables ribetes metafísicos, y las