

ALEJO CARPENTIER: UNA LITERATURA INMENSA

EDITORIAL Siglo XXI acaba de publicar *El recurso del método*, novela de Alejo Carpentier. Toda nueva producción del escritor cubano es un acontecimiento: Carpentier, uno de los más grandes escritores de la literatura universal, tiene una obra voluntariamente reducida, al igual que (puesto que Carpentier gusta de las comparaciones musicales) Manuel de Falla. Bien mirado, ambos ofrecen más que esta semejanza. Carpentier, en sus años dedicados a la música y a la composición, trató a Falla en París, pero el cuidado extremo de la escritura, la madurez, la reflexión—en suma, una obra sin escorias—no deben nada a esta amistad. Sin duda, el dominio de las estructuras musicales sirvió a Carpentier para armar sólidamente sus obras literarias, pero en definitiva el gran aporte del escritor cubano y del compositor gaditano quizá se deba a los inmensos conocimientos de ambos, y al lograr incorporarlos en una obra personal. Falla lo hizo con el flamenco, la música impresionista francesa y el folclore hindú; Carpentier, con las culturas latinas, grecorromanas, sajonas e indígenas de América Latina. Como Falla en la música, Carpentier reconcilia la cultura europea con el instinto, la violencia con la seducción, la desmesura con el cartesianismo. Así, unas obras que hubieran podido ser únicamente literaria o musical, adquieren dimensiones filosóficas.

Y, para concluir este paralelismo, un barroquismo escondido, pero latente; una sensualidad reprimida, pero operante, en nuestro compositor, y ambas cosas, más evidentes—sobre todo la primera—, en el escritor cubano.

Nació Carpentier en La Habana, en 1904. Su padre había abandonado Francia, dos años antes, tras el «affaire» Dreyfus, «asqueado por la decadencia de Europa».

En 1921 empieza a trabajar en el periodismo, a la par que se entrega a la acción política. La dictadura de Machado lo mantendrá en la cárcel durante siete meses. Queda luego en libertad provisional, y es víctima de toda clase de vejaciones por parte de la policía. Consigue salir de Cuba, gracias a la ayuda de Robert Desnos, quien en Francia lo introduce en el grupo surrealista. Sus amigos entonces se llaman Tristan Tzara, Paul Eluard, Chirico, Tanguy, André Malraux, con quien va a España durante la guerra civil.

Abandona el grupo, «consciente de no poder añadir nada al movimiento surrealista», y progresivamente se desliga de la cultura europea. Durante años lee todo lo escrito sobre América Latina, desde los textos precolombinos hasta los autores del siglo XVIII, pasando por el diario de Cristóbal Colón y los testimonios de Bernal Díaz del Castillo.

Regresa a Cuba en 1939, y emprende una obra monumental sobre la «Historia de la música cubana y sus orígenes». Este libro, editado en 1945, no es sólo la obra de un gran musicólogo, sino que constituye un compendio de la cultura de los pueblos de Cuba, de sus lenguas, sus ritmos y sus poesías.

pudiada por Carpentier): «El reino de este mundo», en 1949, primer trabajo literario sobre la realidad americana, pinta el retrato extraordinario de un tirano haitiano; en 1953, «Los pasos perdidos», fruto de sus viajes por las selvas venezolanas, y en 1962, «El siglo de las luces», análisis de la evolución de

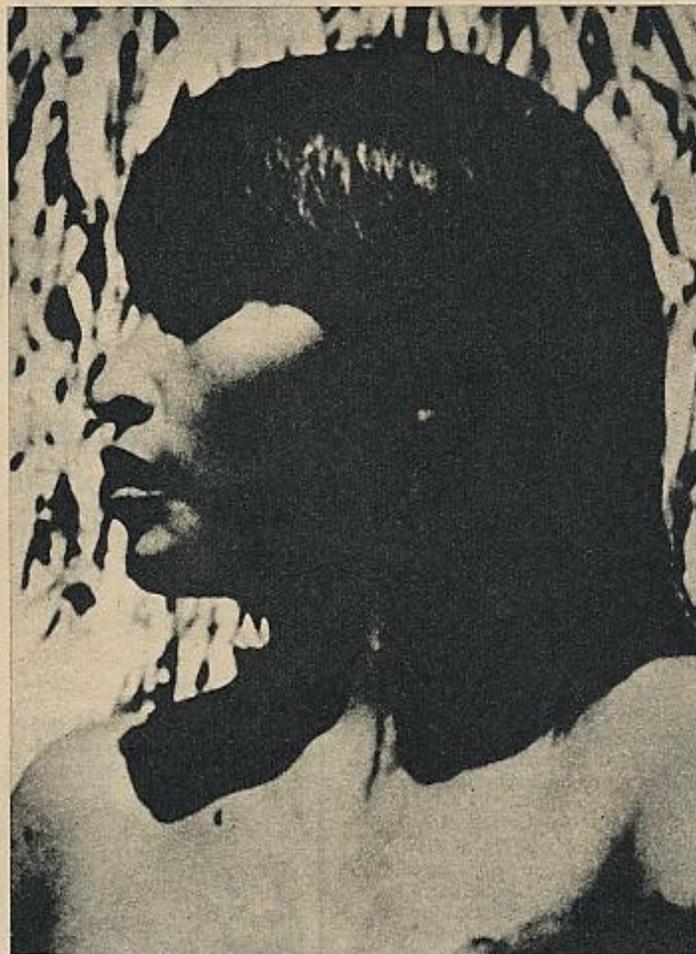
Ramón Chao

De nuevo la dictadura en Cuba. Carpentier abandona su país y emprende un largo viaje por el Orinoco; en Caracas dirige programas radiofónicos y es profesor en la Universidad.

Entonces, ya en plena madurez, después de tantos estudios y experiencias asimiladas, empieza su verdadera producción literaria («Ecue Yamba-O», publicada en Madrid en 1933, había sido ya re-

un burgués durante la Revolución francesa y de la irrupción de las ideas revolucionarias en el Caribe. Cada uno de estos títulos encierra una epopeya mítica, relatada con una fuerza imaginativa y una grandeza siempre renovadas, que los convierten en poemas trascendentales.

Carpentier regresa a Cuba en 1959, inmediatamente después del triunfo de la Revolución. Es, prime-



India piaoa del alto Orinoco, que impresionó a Carpentier por su belleza. Le sirvió para establecer el retrato de Rosario, en «Los pasos perdidos»: «De pómulo muy marcado bajo un ojo alargado hacia la sien, que se ahondaba en profunda sombra bajo la voluntariosa arcada de la ceja. El perfil era un dibujo muy puro, desde la frente a la nariz; pero, inesperadamente, bajo los rasgos impenables y orgullosos, la boca se hacía espesa y sensual, alcanzando una mejilla delgada, en fuga hacia la oreja, que acusaba en fuertes valores el modelado de aquel rostro enmarcado por una pesada cabellera negra».

ro, vicedirector de Cultura, y luego, director de las Ediciones Nacionales. Publicó en cinco años millones de volúmenes, entre ellos obras de Lorca, Joyce, Malraux, Proust, Robbe-Grillet, todas con una tirada mínima de 20.000 ejemplares.

Desde 1966 ocupa el cargo de consejero cultural de la Embajada en París. En su despacho me recibí la primera vez; la segunda, en su domicilio, con un Saura en el muro, Calder en una mesa y recuerdos de su vida plena (instrumentos musicales, estatuas) por doquier.

Es Carpentier alto, robusto, de gestos amplios; pasos firmes y pesados, como los de un marino bretón al bajar del barco pesquero.

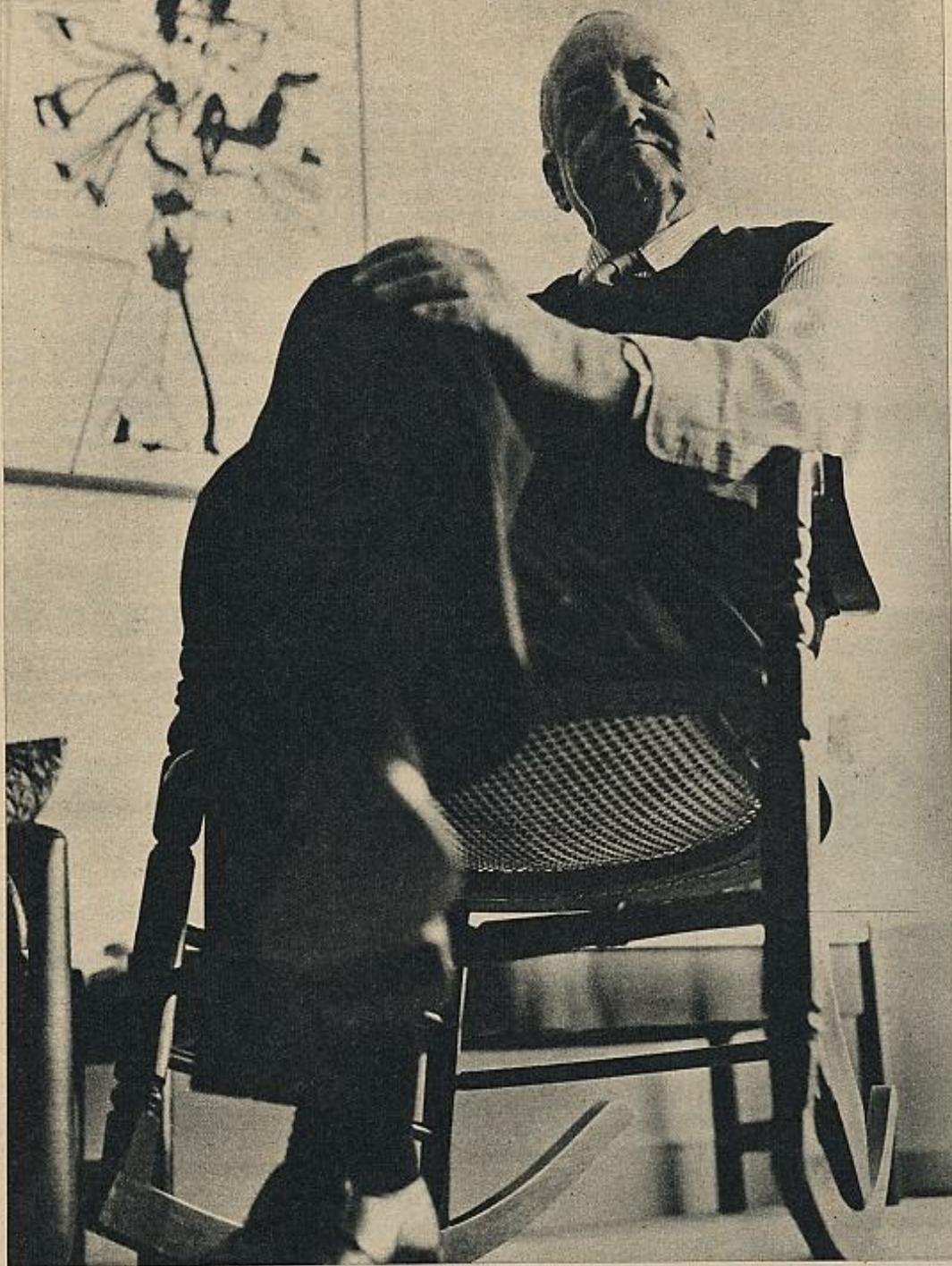
Empezamos la conversación por su formación, bretona y liberal...

CARPENTIER.—¿Mi formación?

Fue rara y singular. Porque mi padre, francés de rancia cepa bretona, detestaba cuanto se había escrito en Francia a partir del siglo dieciocho. Del siglo diecinueve sólo salvaba a Balzac y a Zola, pero, más que nada, a Flaubert, cuyas obras puso en mis manos cuando cumplí doce años—aunque, para decir la verdad, al leer «Madame Bovary» nunca entendí muy bien, en aquellos días, lo que se traían una señora y un caballero encerrados durante tantas horas en un coche que andaba interminablemente por las calles de Rouen...— Muy perplejo me dejó también el episodio de la «cadenilla» que unía los tobillos de Salambó, y que apareció roto después de que la hija de Amílcar hubiese pasado un rato largo en la tienda de Matho... («¿Y por qué tenía que haberse roto la cadenilla?», me preguntaba yo, cogitante y bastante poco cartesiano...) Para mi padre, la literatura francesa de los años mil novecientos-mil novecientos veinte (con excepción de Anatole France) era un horror. En cambio, ¡maravilla de la literatura española!...; ufano de conocer el castellano a fondo (feliz por vivir en Cuba, país de idioma hispánico), me hablaba con entusiasmo de Galdós (entusiasmo que nunca compartí y que sigo sin compartir, a pesar de mis muchos esfuerzos por releerlo, con la mejor voluntad de admirar lo que siempre me decepciona), de Azorín (que sigue siendo, para mí, un literato para cromos de almanaque), de Valle-Inclán (cada día lo encuentro mejor y más moderno, pero sobre todo en la extraordinaria «Guerra Carlista» y en las portentosas «Divinas palabras») y Pío Baroja, de quien puedo decir (y son pocos quienes puedan decirlo) que he leído la obra en su casi totalidad.

—¿Esto quiere decir que admira usted especialmente a Baroja?

C.—Admiración no es la palabra. Mi amigo Hemingway (cuyo «Museo» organicé en La Habana) lo admiraba enormemente. Pero con Baroja me ocurre algo raro. Escribía espantosamente mal (y era volun-



tad suya, según Hemingway, hacerlo mal). Pero una cosa es descuidar el estilo en favor de una expresión directa, brutal, espontánea, y otra cosa es usar de lugares comunes inadmisibles bajo la pluma de un verdadero escritor. En su «Aviraneta», al hablarnos del célebre encuentro del Portillo de Hontoria, nos dice que «el Brigante gritaba como un loco», que «parecía un tigre», que los combatientes «parecían demonios», que luchaban «como fieras rabiosas», que «caían nubes de balas», que la caballería «retumbaba como un trueno». ¡Gritar como loco! ¡Parecer un tigre! ¡Nubes de balas!... ¿Qué diferencia hay entre esto y el poeta cursi para quien la mujer amada tiene labios de coral, ojos de azabache, cuello de cisne y talle de palmera?... (Y no hablemos de aquel campo de

batalla anochecido a donde llegan «animales necrófagos», enumerados de la siguiente manera: «cuervos, cornejas, buitres» [los buitres, señor Baroja, no trabajan de noche], «gusanos, perros hambrientos y demás comensales de la Muerte» [creo, señor Baroja, que los gusanos tardaron un poco más que los perros hambrientos en llegar al campo de batalla, a menos de que estuviesen motorizados]...)

Y a pesar de todo, Baroja agarra. Tiene el poder de imponernos una atmósfera. Uno de los primeros libros que publicó la Editorial Nacional de Cuba cuando asumí su dirección fue el de «Las inquietudes de Shanti-Andía». Su «Escuadrón del Brigante» es un gran libro. Y en «La sensualidad perversa», sin proponérselo, rozó la gran novela de alcance universal, con un perso-

naje sin antecedentes en la literatura moderna. Sus libros quedan, nos persiguen, nos acompañan... «El árbol de la ciencia»... O la estupenda trilogía vasca.

—¿Se puede decir que esos libros, esos autores, influyeron mayormente en su formación literaria?

C.—Nunca he tenido «libro de cabecera», ni «autor favorito», ni «maestro». Admiro, en arte, todo aquello que está bien hecho; que responde cabalmente al propósito creador. En eso tengo un espíritu esencialmente artesanal —que debo, posiblemente, a mi formación musical—. (Detesto la música de Berlioz, porque no responde a mi sensibilidad, pero admiro al Berlioz que creó la orquesta moderna, abriendo vías a Wagner, Ricardo Strauss y Gustav Mahler...) Para mí, junto con «La Odisea», que leo

y releo, sin cansarme, desde la edad de once años, no hay libro comparable al «Quijote»... Y no porque me importen las «interpretaciones» que del texto cervantino hicieron el eterno enredador de Miguel de Unamuno y el eterno equivocado (se equivocó en todo lo que afirmó, en todo lo que anunció, en todo lo que vaticinó...), espectador ciego y sordo, de Ortega y Gasset, sino por una razón que llamaríamos «de orden técnico». Cervantes fue (esto se halla también en Shakespeare algunas veces, pero en otro ámbito) el único novelista que logró —cosa mil veces buscada, pero nunca hallada— hacer coexistir lo real y lo irreal en un plano perfectamente coherente, sin que haya oposición brutal de atmósferas y, sobre todo, «sin que se vean las costuras». Don Quijote es hombre de cuatro dimensiones, movido, con absoluta naturalidad, en un mundo real, tangible, cotidiano, de tres dimensiones (el nuestro). Y su autor lo ha logrado con tan milagroso acierto que si viésemos al buen caballero desembocar por la esquina de nuestra casa, hoy, en mil novecientos setenta y cuatro, le diríamos: «Pase usted, señor Don Quijote, descanse un poco y comparta nuestra comida, y hablemos de sus andanzas, y que las oigan nuestros niños...». Si, en cambio, a nuestra puerta llamaran Hamlet o el Rey Lear, pasaríamos los cerrojos y llamaríamos a la policía.

—¿Así que, para usted, la literatura española...?

C.—Es la gran literatura, hasta que se inicia para ella un período de decadencia en el siglo dieciocho. Antes de que Molière se burlara cruelmente de una pequeña burguesía que no tenía los medios de defenderse contra él; antes de que se mofara de todo intento hecho por la mujer para elevarse en plano intelectual, moral y social, sobre una condición casi ancilar que le venía del Medioevo; antes de que justificara los desvíos eróticos de su monarca con esa obra rastrera y vergonzosa que es «Amphitruon». Lope y Calderón habían exaltado al pueblo, al hombre del pueblo (siempre vistos en caricatura por Molière), en los nobles dramas que son «El alcalde de Zalamea», «Peribáñez» y, sobre todo, «Fuenteovejuna» —verdadero teatro de masas, que se anticipa a la primera jornada del «Wallenstein» de Schiller y el drama famoso de Gerardo Hauptmann sobre la huelga de los tejedores... ¿Y en cuanto a la novela?... España fue la verdadera inventora de la novela. Y esta es verdad irrefutable.

—Pero..., ¿no existía la novela en la antigüedad?...

C.—Desde luego: «El asno de oro», «Dafnis y Cloe», el «Satiricón»... Relatos aislados, sin antecedentes ni consecuencias.

—¿Y la novela de Caballería?...

C.—Folklore magnificado por el talento de poetas aislados. «Parsifal», «Tristán», «Amadís de Gaula», pertenecen al folklore de varios países. No. La novela moderna, tal y como la entendamos hoy, nace con la picaresca española.

—¿Cómo lo explica usted?

C.—Por el hecho de que constituye una **novelística**. Y una **novelística** (¡nunca se vio cosa semejante!) que duró doscientos setenta y seis años... De lo que va del **Lazarillo de Tormes** al **Periquillo Sarniento** de Lizardi —caída lógica, natural, balística, en México, de la picaresca española, picaresca española que engendra, a su vez, la novela hispanoamericana—. Y observe usted que, a lo largo de su enorme trayectoria, la picaresca no pierde sus características fundamentales: realismo crudo y brutal, desplazada pintura de época, personajes perfectamente vivientes, intención satírica —y hasta **protesta**, a veces—. Y no me vengan ciertos comentaristas actuales a decirme que después del **Guzmán de Alfarache** empieza la decadencia de la picaresca. (La novela de Mateo Alemán es, probablemente, la más débil, la menos **moderna** de todas, por sus intenciones moralistas...) Vicente Espinel es maravilloso; Castillo Solórzano («La garduña de Sevilla»), extraordinario, en cuanto a gracia, a invención... ¿Y qué decir del Quevedo del **Buscón**, de Vélez de Guevara y del anónimo autor del magnífico **Estebanillo González**?... Y en cuanto al prodigioso Torres y Villarroel, éste nos entrega con su autobiografía, nada menos que la **corporización**, la realidad de una picaresca vivida, urdida, trapaceada, que se anticipa, bajo muchos aspectos, a las **Confesiones** de Rousseau.

—¿Tuvo la picaresca una influencia en su obra?...

C.—No la tuvo hasta ahora. Pero la tiene hoy... Al final de su novela, Quevedo embarca para América a su Pablos de Segovia; Mateo Alemán murió en México; Vicente Espinel nos narra las aventuras de un personaje suyo en la Tierra del Fuego... La picaresca cae en Lizardi, el mexicano... Siempre me preocupó ese acercamiento de la picaresca al Nuevo Mundo... De ahí que soñara durante años en escribir una novela picaresca latinoamericana. Pero, al abordar el problema (trabajando es cuando se hacen descubrimientos), observé que el pícaro, al cambiar de hemisferio, al cruzar el océano, no volvía a hallarse en esos inofensivos y pintorescos personajes —fruto de una generalizada miseria urbana— que serían el **roto**, el **atorrante**, el **lépero**, el Juan Bimba venezolano... No. Al pasar a un continente enorme, el pícaro se alzaba al plano histórico, se hacía desmedido y terrible. Ya no se trataba, para él, de conseguirse la «uña de vaca» del **Lazarillo de Tormes**, sino de forzar las puertas de la política. De manejar las trácalas y mentiras de la politiquería. Y de pasar a ser Jefe de Gobierno —fuese civil o militar— por mágica operación de cuartelazo, elección ama-

ñada, plebiscito trucado, golpe de estado. Y, llegado al Poder, de mantenerse en él a toda costa el mayor tiempo posible... El pícaro se nos hizo Dictador Vitalicio, General-Defensor-de-las-Instituciones, Tirano Ilustrado... Y así, desde la fecha de la batalla de Ayacucho, el neopícaro latinoamericano nos dotó de dictaduras que alcanzaron hasta treinta y cinco años de duración, con un balance general de más de mil cuartelazos, golpes militares y pronunciamientos de distinto tipo... Esa fauna dictatorial puede clasificarse, «grosso modo», en tres grupos: Primero: El «Caudillo Bárbaro» (como lo llamó Alcides Argueda), General de fusta y pistola, inculco, brutal y estúpido (hay ejemplos vivos del personaje en estos momentos). Segundo: El Dictador-de-a-porque-sí, que prolonga interminablemente su mandato, mediante co-

medias y traquimañas. Tercero: El Tirano Ilustrado, algo leído, aparente protector de las artes y las letras y que —como Estrada Cabrera en Guatemala— erige templos a Minerva, organiza certámenes poéticos, preside veladas de **Ateneo**, mientras medio país se pudre en las prisiones y una policía represiva, feroz y sanguinaria, deja varias víctimas de su acción, cada noche, en las aceras de las ciudades.

«De esos Dictadores, para servir de personaje central a mi novela, elegí, por más contrastado, más complejo, más interesante, el tercero... En mi libro se llama sencillamente «El Primer Magistrado de la Nación», según suele llamarse a menudo, en América Latina, al Mandatario Mayor... En realidad, es un **personaje-robot**, montaje de varios dictadores cuyos rasgos característicos (identificable para todo aquel

que conozca la historia del continente) pertenecen a distintos tiranos padecidos, ayer y hoy, por los pueblos de América Latina. El país donde transcurre la acción es una suerte de «montaje geográfico», que reúne las peculiaridades (los paisajes) de varios países de las Antillas, de América Central y de todo aquello que los conquistadores españoles llamaron «la tierra firme»... Y alrededor del eje de gravitación de cuanto ocurre, que es el Palacio Presidencial y la casa que el Primer Magistrado posee en París (como la tuvieron Porfirio Díaz, Guzmán Blanco y Gerardo Machado), se mueve todo el mundo de diplomáticos extranjeros, negociantes, especuladores, paniaguados, militares, parientes y compadres, cuyos intereses políticos y económicos son servidos por la permanencia de una dictadura... Nada hay, en mi novela, que no sea (o no haya sido) absolutamente real: palabras, hechos, acontecimientos...

—¿Y nadie, en su novela, reacciona contra eso?... ¿No hay héroe real?...

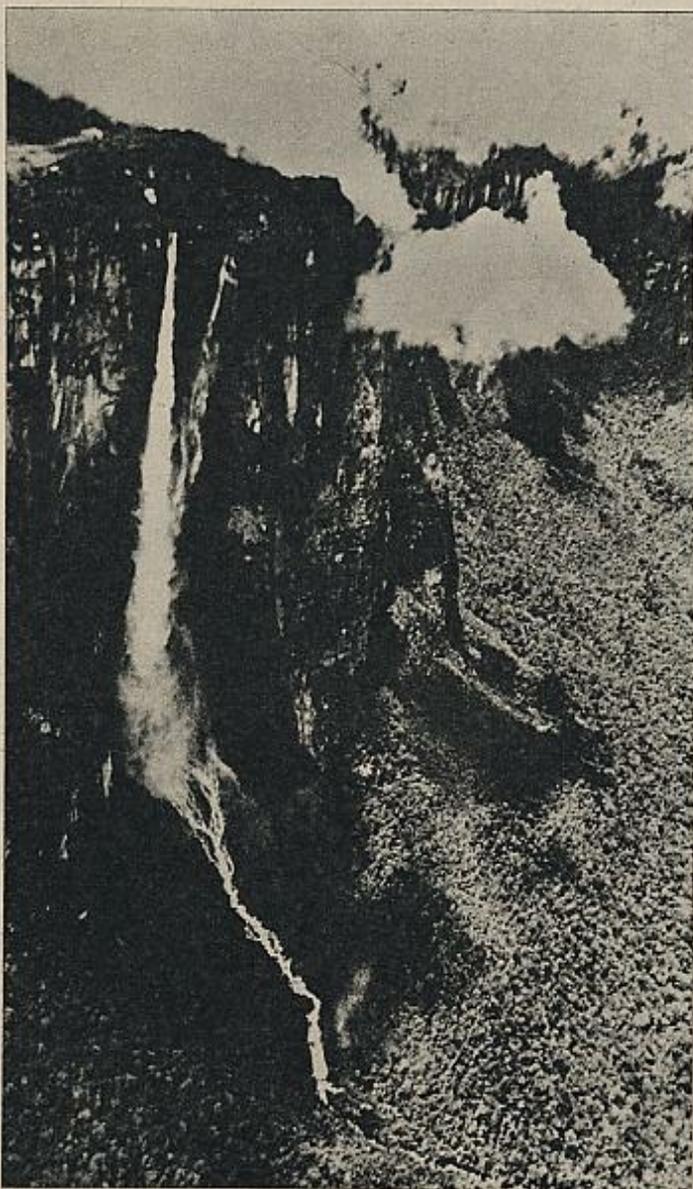
C.—Desde luego que sí. Hay un **leader**, llamado «El Estudiante», así, sin apellido, que representa el renuevo, la juventud, la protesta, la rebeldía —y que es «montaje» de tres personajes reales, hoy venerados, como precursores, por todas las generaciones revolucionarias del continente—. También hay jefes populares... Pero, sobre todo, como gran coro griego, el pueblo, que acaba derribando al Dictador, iniciando una lucha que habrá de proseguirse... La acción de mi novela se inicia en mil novecientos trece, con un episodio muy significativo, que ocurre en mil novecientos veintisiete, prolongándose —aunque ahí los puntos de referencia son voluntariamente imprecisos— hasta el año mil novecientos setenta y dos.

—¿Por qué se titula esa novela «El Recurso del Método»?...

C.—Simple juego de palabras... En vez de «Discurso del Método», «recurso del método»... América Latina es continente esencialmente anticartesiano, en cuanto al desarrollo de su historia... Cada capítulo es encabezado por una cita de Descartes que, tomada desde el ángulo de visión de mi Tirano Ilustrado, justifica los actos más delirantes y arbitrarios... Recursos de un **método** que consiste en no tener ninguno... Ya Thomas Carlyle, considerando la extraña figura del Doctor Francia, dictador vitalicio del Paraguay, se asombraba ante el hecho de que un oscuro doctor en teología hubiese llegado a donde había llegado —alzando una insólita muralla china entre dos épocas, desincronizadas por una despótica voluntad de aislamiento, propicia a sus ambiciones de poder—.

—¿Y qué prepara ahora?...

C.—Nada preparo de inmediato,



Cascada Salto del Ángel, ampliamente descrita por Carpentier en «Los pasos perdidos». Esta cascada, la más alta del mundo, fue descubierta en 1936.

porque mi editor en México, Arnaldo Orfila Reynal, lanzará otra novela, cuyo manuscrito tiene ahora entre las manos, dentro de dos o tres meses... Se titula «Concierto Barroco», y poco tiene que ver con la anterior... Su asunto está basado en una ópera de Antonio Vivaldi, que descubrí casualmente cuyo asunto es el de la conquista de México: «Moctezuma», inspirada al gran compositor (a quien tuvimos olvidado, hoy que reconocimos para vergüenza nuestra, durante cerca de doscientos años) por la Crónica de Antonio de Solís... Hay escenas extraordinarias: una neumaquia en el lago de Texcoco; el incendio de un Teocalli, etcétera, etcétera. Parlando de ese tema, la acción de mi novela se desarrolla sobre un tiempo de doscientos años (tiempo durante el cual tuvimos olvidado a Vivaldi...)

—¿Y después?

C.—A comienzos del año próximo dará a la editorial Siglo XXI (la misma de Arnaldo Orfila Reynal) una novela muy larga, en la que estoy trabajando desde hace años... Su acción se cierra sobre la batalla de Playa Girón, primera victoria de una nación latinoamericana, de un ejército popular de nuestro continente, contra el imperalismo norteamericano... ¿Título?... Acaso «La consagración de la primavera», con reproducción de la primera página de la partitura de Stravinsky al comienzo del texto... Stravinsky, con quien me encontré en Rio de Janeiro (a donde había ido a dirigir su «Misa») hacía algunos años, me autorizó a encabezar mi novela con la página —comienzo del preludio—, acaso la más universalmente famosa de su creación.

Alejo Carpentier con Ramón Chao.



—Eso me recuerda que antes de ser novelista fue usted musicólogo. Es usted el autor de la única historia de la música cubana escrita hasta ahora. ¿Qué papel le des-

empeñado la música en su formación intelectual?

C.—Nací en una familia donde todo el mundo, sin hacer oficio de la música, había estudiado música a fondo. Mi abuela, excelente pianista, estudió con César Franck —de quien conservo cartas inéditas dirigidas a ella—. Mi padre, sólido violoncellista, recibió lecciones de Pablo Casals —quien la última vez que lo vi, en mil novecientos treinta y siete, recordaba a su antiguo discípulo con mucho cariño—. Con permase rapidez aprendí a leer la música a la edad de cinco años. A los seis meses de poner los dedos sobre un teclado tocaba ya los menos difíciles «Preludios» de Chopin. Mi padre vio en mí, por ello, un posible pianista. Pero a mí no me interesaba ser pianista, ni intérprete, ni ejecutante de nada. En una época en que no existían orquestas sinfónicas en La Habana, en que el disco estaba en su fase incipiente (no había una sola Stefania grabada en su integridad), me servía del piano. Únicamente, para devorar partituras, para conocer. Llegué muy pronto a ser lo que llamaban, en la época, un tromendo «repentista» (creo que la palabra ha desaparecido de los diccionarios). Es decir: que tocaba «todo

lo que me pusieran por delante»: desde Mozart y Beethoven hasta esos monstruos de mediocridad que eran la ópera «Etianno Marcel», de Saint-Saens, o «La Navarraise», de Massenet... Pero, por ese camino, llegué inesperadamente a dos partituras que, a pesar de ser antagónicas en sus principios, me gustaron de manera increíble, modificando totalmente mi sensibilidad: el «Preludio a l'Après-Midi d'un Faune», de Debussy, y «Parsifal», de Wagner. De ahí pasó, sin ninguna dificultad, a Stravinsky y Schoenberg, y —por lo mismo (estábamos en mil novecientos veinticuatro)— al descubrimiento del «jazz» y el «regreso» a Bach... Quienes hayan vivido esa época —es decir, la de mi juventud— sabrán lo que quiero decir.

—¿Nunca le dio por ser compositor?

C.—Estudié armonía y composición. Y hasta he instrumentado algunas partituras breves para conciertos dados, entre mil novecientos treinta y cuatro y treinta y siete, por Le Poste Parisien y Radio Luxembourg... Adolescente, escribí algunas piezas para el piano, torrosonamente debussyistas. Pero muy pronto —por suerte!— entendí que estaba desprovisto de inventiva musical... Sin embargo, en mil novecientos treinta y siete, compuse una música incidental para la «Nunciación» de Corvantes, presentada por Jean-Louis Barrault en el Théâtre Antoine. Esa partitura me valió el aplodo de Darius Milhaud, lo cual no me resultaba innata cosa. Y hoy puedo decir que esa partitura fue escrita, premonitoriamente, para gran aparato de percusión y voces humanas (con exclusión de cuerdas y maderas «amables»), como hacen hoy muchas gentes de las nuevas generaciones.

—¿Cree usted que el conocimiento de la música sea útil a un escritor?

C.—Creo que todo artista debía tener su «violín de Ingres»: un arte segundo. Con ello abre su ángulo de visión. Aprende a plantearse problemas en un campo paralelo. Me agrada que los poetas pinten y dibujen (Hugo, Valery, Alberti...) o sepan tocar el piano y leer una partitura (García Lorca...). Me agrada que los compositores escriban (Berlioz, Debussy, Boulez...). Me agrada que los pintores también sean poetas (Hans Arp, Picaso...). Cuando el escritor se va detenido por un problema de estructuración, halla la fórmula salvadora: (al es que su cultura le permite hacerlo) en esta pregunta: «¿Qué haría aquí un compositor? ¿Qué haría aquí un pintor?». Y por el atajo de la música o de la pintura, encuentra la solución de su problema. ■ R. CH.