

En 1972, un año antes de que Picasso muriera, éste le dijo a un amigo común que Carpentier podría traducir el poema al francés. «Al principio me pareció intraducible» –me explicó– «pero luego me fue atrayendo esa dificultad, en realidad me enamoré de la dificultad». A través de cartas, el pintor –quien luego agregó el poema de Alberti— pidió que el novelista cubano sumara un texto propio y aprobó la traducción. «No se publicó antes porque ahí intervinieron los problemas de la sucesión de la herencia de Picasso. Esto se decidió a fines de 1976 y ahora el libro pudo salir», dijo antes de empezar a contarme su relación con el pintor:

«Comencé a hablar y a escribir artículos sobre Picasso en 1923, en Cuba. En 1942 realicé en La Habana una exposición sobre su obra, que creo debe haber sido la primera en América Latina, quizás exceptuando alguna que se puede haber producido en el Cono Sur. En 1928 yo llegué a París pero era imposible ver a Picasso, que debía vivir aislado por la fama que lo importunaba. Pero en 1937, muy preocupado por la guerra civil en España, aparecía todas las noches por el Café de Flore. Por esas tertulias pasaban los poetas españoles Miguel Hernández, y Alberti, el chileno Vicente Huidobro y varios otros que traían y llevaban noticias de España. Picasso ya había pintado *Guernica* y durante varios meses conversábamos juntos de muchos temas. Incluso recuerdo el interés de Picasso por el folklore cubano».

Como sucede generalmente con ciertas mansiones parisinas, la fachada y la puerta de doble hoja no facilitan ni la intuición ni la indiscreción. Nadie podría imaginar, al pasar por el número cinco de Place D'Iena, el espacioso jardín que se abre tras el portal, el grato sendero de greda o el aristocrático estilo de la casa de dos pisos, construida en 1890. Menos aún el personaje que ayer la vivió y los que ese día la deambulaban en estado de febrilidad. La mansión la hizo construir el ingeniero Gustavo Eiffel, quien vivió en ella, el mismo que construyó la matemática y estructurada torre que caracteriza a París para los turistas y que los franceses conservan entre el odio y el amor. Pero en ese día se modelaba en ella otro personaje, todavía en simbiosis, no menos anacrónico que la casa: el primer magistrado. Cuando Carpentier, Lilia y yo traspusimos el umbral, entramos de lleno en lo real maravilloso.

El jardín era el reino de la maleza, y las flores habían sido reemplazadas, aunque fuera momentáneamente, por camiones generadores de electricidad o de almacenaje y utilería. Debimos caminar no sobre las hojas caídas, de aquella canción, sino sobre gruesos cables y atravesar una maraña de focos y reflectores que nada tienen que ver con los tilos

de antaño. En los peldaños de mármol de acceso a la casa no nos recibió el eficiente valet de Eiffel, sino una muchacha, en pantalón de trabajo, que nos indicó displicentemente el camino de las escaleras tapizadas, soberanamente sucias y llenas de artefactos contrastantes con el desnudo rafaeliano que pretendía establecer la calma en el rellano del primer piso.

Arriba, en el segundo, lo real maravilloso era el caos organizado de toda filmación, y cada cual estaba en su papel, en su trabajo, en esta mezcla de equipo e individualidad que es el cine. Al ajetreo se sumaba otro elemento, que también ayudaba al caos: se daban órdenes en español, se contestaba en francés. Un actor tenía acento chileno, otro mexicano, más allá cantaba una venezolana. Y detrás de unas bambalinas, resurgía la buena figura de Alejo Carpentier, divertidísimo, y como un actor que no tiene necesidad alguna de ir en búsqueda de sus personajes, me decía: «Mira, nunca hubiera pensado que un hombre con una mente tan pitagórica como Eiffel se hubiera construido una casa tan convencional y llena de molduras y columnas». Y por detrás del novelista, silbando puntualmente a Beethoven, pasaba el fotógrafo argentino Ricardo Aranovich, con un aparato pegado a un ojo, un infaltable fotómetro, como un Arsenio Lupin en busca de una luz criminal.

Alguien nos dijo que habíamos tenido suerte porque ese día se filmaba la escena en que Ofelia ve interrumpido su espumoso baño y tiene que emerger, desnuda y agresiva, de una bañera como las que usaban nuestros abuelos. Se trataba de la actriz venezolana María Adelina Vera, hierática y dura en su Ofelia, que nos mostraba su delgada y jabonosa figura. La toma tuvo que repetirse varias veces y en una de esas el escritor nos sorprendió a Lilia y a mí con una salida típicamente carpentierana: «¿Se fijaron ustedes que a todas las flacas que salen de la bañera les chorrea la pendejera?» No sabíamos dónde meternos para que nuestras risas no interrumpieran la filmación. Todo eso dicho con una cara de niño bueno y las erres bien sonoras que agregaban su propia salsa. Y como si esto fuera poco, la toma subsiguiente presentaba otros actores un tanto inesperados: gatos. «Deben ser exactamente catorce gatos», puntualizaba Carpentier al tiempo que veíamos desfilar, a través de toda la barahúnda de paneles y cámaras, la siguiente escena digna de otra filmación, es decir, una filmación dentro de otra filmación, como tendría que acontecer en lo real maravilloso: una mujer enjuta, salida de alguna página de Agatha Christie, caminando inexplicablemente en puntas de pies, encabeza una fila india de ayudantes que portan los gatos, con sus adecuados maullidos, dentro de bolsos con agujeros especiales

para la inevitable respiración de los animalitos. Carpentier, veloz, se lanzó a una serie de conjeturas sobre el origen y uso de los gatos, mientras Miguel Littin, el director de todo el enjambre, ordenaba resignadamente: «Déjenlos por ahí, no importa que se muevan, que hagan lo que quieran.»

Finalmente volví a hablar con Carpentier porque tenía necesidad de hacerle una única pregunta: ¿Es posible que lo real maravilloso pase del ámbito de la literatura al cine?, ¿puede llegar a adoptar esa forma, otra estructura, y escapar de lo estrictamente literario? Me respondió: «Pero claro que sí, desde luego. Porque lo real maravilloso existe en la vida. Existe en la vida latinoamericana en muchas formas, es parte de nuestro mundo, está en la calle. La literatura lo capta, pero está en la calle, en las matas. Y el cine puede captarlo también. Acabo de ver una foto en colores de una revista. Si tú tapas con la mano la quinta parte de la foto, es realmente un cuadro abstracto. Si tú levantas la mano y miras la foto en su conjunto, ves lo que realmente es: un magnífico pájaro de la selva amazónica. Lo real maravilloso está en esa foto, en ese pájaro y en esa selva de América Latina. Es lo mismo que cuando vi el Monte Autana, desde el Alto Orinoco. Al atardecer, por la izquierda, se ve el Autana a lo lejos y parece exactamente la catedral de Notre Dame en medio de la selva. O como en Río de Janeiro, en el barrio de Itamaratí, que me gusta tanto, y que en una de sus calles vendían animales embalsamados. Nunca supe que a alguien se le ocurriera embalsamar un caballo. Tampoco me imagino para qué alguien quiere tener un caballo embalsamado en su casa».



Carpentier en 1931