

## El hombre real maravilloso

*Jorge Timossi*

Alejo, ministro consejero para Asuntos Culturales de la Embajada de Cuba en Francia, militante comunista, diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular, murió en pleno trabajo creativo, y la sola descripción de su último día, de ese jueves 24 de abril de 1980, así lo demuestra: se levantó como de costumbre muy temprano, alrededor de las 6:30 a.m., para sentarse frente a su escritorio —en la biblioteca de madera oscura ya no cabían los libros— para continuar escribiendo las primeras páginas de su última novela, *Verídica historia*. Esta obra —dejó algunas páginas manuscritas y el escritorio atiborrado de carpetas— tenía como personaje principal al cubano Pablo Lafargue, casado con la hija de Marx y que fue diputado por la región francesa de Lille. En una conversación, preludio de una entrevista que ya no pudo ser, el escritor me confió su entusiasmo con esta nueva novela histórica y las posibilidades de su personaje central. Al explicarme particularidades de la personalidad de Lafargue, sobre el cual poseía una documentación abrumadora —el novelista acumulaba datos y bibliografía durante períodos de hasta diez años antes de lanzarse a escribir una sola línea—, me habló de la neta cubanía del personaje y de los gustos más íntimos que así lo revelaban.

Carpentier fue a trabajar a su oficina de la embajada, como todas las mañanas, y entregó o envió al escritor argentino Héctor Bianciotti, para su publicación en el semanario *Le Nouvel Observateur*, un artículo dedicado al centenario de la muerte de Gustave Flaubert, que se conmemoraba ese próximo 8 de mayo y cuyo título era «Flaubert y el mundo hispánico». Aquí la siempre sorprendente erudición de Carpentier comentó la rápida difusión de la obra del gran novelista francés en el mundo hispánico, a causa fundamentalmente de José Martí, a quien Carpentier sitúa como «el espíritu más universal del siglo XIX latinoamericano». En este trabajo él puso de relieve un hecho que consideró misterioso: de dónde, cómo obtuvo José Martí en Nueva York la información necesaria para publicar un largo estudio sobre Flaubert y su novela *Bouvard et Pécuchet*, sólo dos meses después de la muerte del escritor francés y cuando esa obra no apareció en volumen más que un año después de su fallecimiento.

Pero también existió otro artículo, al que tuve acceso por la generosidad de Lilia, su esposa. Conservo con gran cuidado esas cinco cuartillas escritas a mano en tinta azul –con líneas que caen hacia la derecha y correcciones en tinta roja–. Este artículo se publicó en *El País*, de Madrid, dos días después de su muerte, el sábado 26, con el mismo título que él le había puesto: «Presencia de Gustave Flaubert». En él compara el genio de Balzac con el de Flaubert, la frondosidad de la obra de uno y la escasa obra del otro para concluir con una reflexión quizá dirigida en parte hacia sí mismo: «Balzac pasa a la posteridad con un bagaje de más de cien libros. Gustave Flaubert, con seis obras maestras. ¿Cuál de los dos destinos será más envidiable?»

Pero ese mismo día también terminó otro trabajo, minucioso y cansador: la revisión de la traducción francesa, para la casa editora Gallimard, de una de sus dos últimas novelas publicadas en español: *La consagración de la primavera*. El sobre abultado, con sus observaciones a la traducción, quedó sobre la mesa de cristal de la sala, a la espera de que alguien viniera a buscarlo –Lilia lo entregó la tarde del viernes– listo para la impresión.

Sobre esta mesa quedaron además otros signos de trabajos literarios, de amistades: tres libros distintos pero que parecían formar parte de un mismo sentido: dos ediciones extranjeras de su *Concierto barroco*, y *De Peña Pobre*, del escritor Cintio Vitier. Los dos volúmenes de *Concierto barroco* eran muy diferentes entre sí: uno pequeño, delgado, cuidadoso, de Japón, mientras que el otro era magnífico, con el número tres de la tirada limitada, en papel especial y grabados bellísimos, edición lujosa en francés de Los Bibliófilos de París.

La noche anterior a la de su fallecimiento asistió, siempre con Lilia, al concierto ofrecido por el joven saxofonista Miguel Ángel Villafruela. Ya era cerca de la medianoche, estaba cansado, pero se quedó en la sala hasta poder decirle al artista, con su inapreciable visión musical: «Has tocado maravillosamente. Serás un gran solista». Villafruela siempre contó con las sagaces indicaciones del maestro, con las mismas que tanto le sirvieron al pianista Jorge Luis Prats desde su triunfo inicial en el concurso «Marguerite Long-Jacques Thibault».

Una noche de febrero de 1977, el entonces embajador de Cuba en Francia, Gregorio Ortega, periodista y escritor (*Kappa 15*, *La red y el tridente*), ofreció una cena en su residencia de la impecable avenida Foch para varios comensales: Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, la editora Ugné Karveliz, entre otros. Fue una noche de conversación aguda y que no estuvo exenta, como es fácil suponer, de al-

gunos entrecruzamientos de dardos intelectuales. Carpentier captó la sonrisa y el bienestar de todos, contando simplemente alguna anécdota, con su vozarrón de erres arrastradas. Como aquella de Caruso, corriendo desahogado por La Habana, después que explotó una bomba en el Teatro Nacional, vestido todavía con el traje de Radamés, con el que estaba cantando *Aida*, cuando se produjo el atentado. Un policía, llamado además Venenito, detuvo al tenor en la calle por creerlo un afeinado que estaba haciendo escándalo público. Esta escena forma parte de *El recurso del método*, pero esa noche el escritor le agregó algunos otros ingredientes que la hacían más risible. O cuando invitó a Buñuel a la Ópera de París, a la representación de la ópera rusa *Boris Godunov*. Cuenta que el cineasta, durante todo el desarrollo de la obra, miraba la hora, escuchaba distraídamente hasta que de pronto le preguntó: «¿Y esos que aparecen ahí quiénes son?» «Los jesuitas» –le respondió Carpentier–. «¿Ha visto?», «¿ha visto?» –gritó encolerizado Buñuel, conocido por su anticlericalismo– «Están en todos lados».

Esto fue retomado por Fuentes, que en ese tiempo era embajador de su país en Francia, para narrar que él había presenciado cómo un escritor francés había atacado ferozmente a Buñuel, en su propia cara, achacándole que si no fuera por él y por sus obsesiones, nadie en el mundo se acordaría de la Santísima Trinidad. Ahí Alejo intervino para comentar que muchos intelectuales europeos tienen una tendencia excesiva al eurocentrismo, y que siempre ven las cosas sólo en función de lo que los rodea.

En el apartamento de Alejo y Lilia también pasé momentos muy gratos con la conversación siempre fresca, teñida de picardía del escritor. Muchas veces me habló de su gran amor por España, particularmente por Cuenca, de cuando viajaba en tren, sin dormir, de París a Madrid. En una ocasión, García Lorca le envió entradas para el estreno de *Yerma*. Contó que el teatro se venía abajo aplaudiendo y que Jacinto Benavente tenía una gran cara de amargado porque se dio cuenta de que su teatro se había terminado y comenzaba otra época. También contó que él, García Lorca y Rafael Alberti se ponían a mendigar en las noches madrileñas con las chaquetas puestas al revés, haciéndose los menesterosos y cantando estribillos. «Alberti era magistral» –me dijo– «porque podía virarse los párpados».

Cierta vez tocó un tema especial, que le preocupaba: comenzó por describir prodigiosamente la escuela de pilotos de aviación de Toulouse y después su visita a una hacienda de gran tecnología. «Traté de darle de comer pasto a una vaca» –dijo– «y se negó a comer por la

sencilla razón de que estaba acostumbrada a un alimento artificial que se produce con el propio excremento vacuno». Las referencias terminaron con esta reflexión: «Hoy existe un gran divorcio que separa al escritor de la técnica. Porque hoy la técnica se ha convertido prácticamente en un secreto de Estado».

Era cariñoso, sutil, respetuoso con el amigo, y utilizaba la jarana o el cuento de tono subido para hacerle sentir a su huésped que estaba en casa de un hombre sencillo y no, como en realidad lo era, de un ser excepcional y maravilloso. Y con sus cuentos él mismo se iba entusiasmando, los reinventaba, los mejoraba y de su sillón preferido de paja saltaba a la alfombra y daba grandes trancos, con un aire de muchacho burlón, mientras el visitante se hundía en los sillones de la pequeña y acogedora sala —clavados los ojos en la alta humanidad de Alejo—, doblado de risa pero al mismo tiempo sintiendo el rigor de una desbordante erudición y de una memoria descomunal.

Era directamente asombroso, adjetivo por otra parte que él usaba con mucha frecuencia. En su quehacer cotidiano era idéntico a su obra: frondoso, inabarcable, de fuentes remotas y de la actualidad más palpitante. Cada nuevo encuentro con él fue para mí un viaje a la semilla pero también un tránsito hacia la sorpresa: como cuando fui a verlo porque Gallimard acababa de publicar *El entierro del Conde de Orgaz*, largo poema surrealista de Pablo Picasso. El hecho era que la obra emparentaba, en una sola tirada, a Picasso, a El Greco, a Rafael Alberti y a Alejo Carpentier, en una relación de afinidades.

El poema picassiano, originalmente publicado en Barcelona, en 1970, había sido traducido al francés por el novelista cubano. Este texto iba acompañado del poema que Alberti escribió en homenaje a Picasso, también traducido por Carpentier quien, además, introdujo un texto en francés, un poema en prosa, donde resumió la obra del pintor malagueño. En el texto, titulado *Todas las puertas abiertas*, invita a adentrarse en el mundo del pintor con una inicial cita de Heráclito: «Entra con confianza, pues también aquí los dioses están presentes.» Y termina inventando un Mediterráneo, madre de la obra de Picasso, un mar cambiante, suntuoso, cuya agua «siempre nueva y parecida a sí misma es, eternamente, el agua de Heráclito —unidad profunda del genio universal de Picasso». Me contó Carpentier que el poema de Picasso le había gustado mucho como «ejemplo perfecto de escritura automática, un especie de confesión íntima, donde el pintor vuelca todo su mundo, el mismo de sus cuadros, porque en el texto figuran todos los temas que llevó a la pintura».