

Delito por traducir el chachachá: Guillermo Cabrera Infante

Alfred MacAdam

Según el *New York Times* (el 26 de julio de 2003), los norteamericanos no leen libros en traducción. Este hecho, se supone, refleja la literatura actual y no necesariamente la literatura del pasado desde, digamos, la *Biblia*, pasando por los clásicos, Proust, y terminando con *Cien años de soledad*. ¿Por qué no les interesan las culturas extranjeras a los norteamericanos, hecho realmente inverosímil en un país de inmigrantes? Mucho se ha escrito sobre el ensimismamiento norteamericano, que surge durante, digamos, los últimos treinta años, pues habría que recordar que todavía durante los sesenta era muy popular aquí la llamada nueva novela francesa. Es tal vez la novela del *Boom* que clausura la época internacional norteamericana porque después los norteamericanos se interesan cada vez más por una literatura autobiográfica, por memorias precoces, por literatura de tipo confesional. Los años ochenta son la gran década del «yo», pero, más de una década después, vemos que aquella fascinación prevalece todavía.

La pregunta entonces es, si un autor quiere darse a conocer en el mercado literario norteamericano, ¿qué puede hacer? Hay dos respuestas obvias: depender de la traducción o traducirse a sí mismo. La primera opción es la más fácil, aunque, al parecer, conlleva el fracaso, pero la segunda es la que nos intriga, puesto que evoca el nombre mágico de Jorge Luis Borges y su creación Pierre Menard.

En este contexto hay que recordar también que la mayoría de los autores «latinos» no son bilingües y escriben directamente en inglés. Hay otros casos en que autores que empiezan su carrera en español optan después por escribir directamente en inglés: Isabel Allende y Rosario Ferré serían dos ejemplos. En el corazón oscuro de Londres, sin embargo, vive un cubano exiliado que insiste en escribir en español y traducir sus propios libros al inglés (o al revés, traduce libros escritos primero en inglés, *Holy Smoke* por ejemplo, al español, *Humo sagrado*: Guillermo Cabrera Infante, novelista del *Boom* que rechaza el *Boom*). Pero, como Borges demuestra en cuentos, ensayos, y en su

práctica como traductor, el que traduce un libro no es sino un lector. Y los lectores, que según Borges producen el significado (o los significados) de los libros, son también los que deforman o ignoran las intenciones del autor: hasta qué punto sea cierta esta noción es el tema de esta nota, una comparación entre las dos versiones de *Delito por bailar el chachachá*.

Guillermo Cabrera Infante publica *Delito por bailar el chachachá* en 1995. Se trata de un libro aparentemente sencillo: tres relatos, variantes de un mismo modelo. En los primeros dos, un adulterio llega a su momento final, pues la mujer decide terminarlo. En el tercero, hombre y mujer se quedan juntos, aparentemente para siempre. El dilema de los personajes nos intriga en las tres instancias, pero cuando terminamos la lectura nos damos cuenta de que la verdadera trama es la de un escritor trabajando en su taller personal. Cabrera Infante manipula dramas humanos para mostrarnos su manera de producir el arte. Su verdadero interés no es la psicología sino la creación de ilusiones por medio del lenguaje.

Nos enfrentamos entonces con dos textos paralelos, uno en español y otro en inglés. En la portada de *Guilty of Dancing the Chachachá* leemos «Translated from Spanish by the author.» Esta pequeña frase es o un ejercicio de modestia autorial o una teoría muy lacónica de la traducción puesto que estas seis palabras no explican la diferencia entre la versión inglesa y la versión española. Es decir, *Guilty of Dancing the Chachachá* no es una traducción sino un libro nuevo.

Para empezar, *Delito por bailar el chachachá* consiste en una introducción, tres narrativas y un epílogo. *Guilty of Dancing the Chachachá* contiene sólo el prólogo y los tres relatos. Esta diferencia es importante porque los elementos que constituyen la versión en español aluden a textos tempranos del autor, en particular *Un oficio del siglo veinte* (1963), una colección de notas sobre cine escritas por Caín, el pseudónimo usado por Cabrera Infante en 1952 cuando el sistema legal de Fulgencio Batista le prohíbe publicar bajo su propio nombre. Aquel libro consiste, aparte de las reseñas, en una introducción y un epílogo en que el autor celebra la vida de su ahora difunto *alter ego*.

Cabrera Infante escribe en un tono sarcásticamente elegíaco en *Un oficio*; su papel en *Delito* es más ambiguo. Esta vez, el encerrar su texto en un prólogo y un epílogo sugiere ansiedad o incertidumbre, como si la obra necesitara una escolta al entrar en el mundo. Este ataque de nervios puede derivarse del hecho de que *Delito* sea el texto más corto publicado por Cabrera Infante como volumen. Al lado de *La Habana*

para un infante difunto o *Tres tristes tigres* estos tres cuentos (el número recuerda los tres cuentos de Flaubert, también digresiones cortas de la novelística) componen un libro pequeñísimo de menos de cien páginas en letra grande. El tamaño, al menos en libros, sí cuenta. El estilo de Cabrera Infante –sus juegos de palabras, sus digresiones– exige espacio, de manera que este trío de relatos es la antítesis de la novela que el autor ha estado escribiendo durante años, «Cuerpos divinos», libro todavía incompleto e inédito.

El tamaño del libro puede explicar por qué el autor envuelve sus relatos en un aparato editorial, pero no explica por qué la traducción al inglés es tan distinta de la versión en español. ¿Por qué desaparece el epílogo (aunque algunos trozos de él reaparecen en el prólogo)? Tal vez Cabrera Infante repensó el libro en inglés y lo adaptó para un lector imaginario no familiar con el resto de su obra.

En todo caso, la introducción original conecta el libro al minimalismo musical: «la repetición de una serie aparentemente inconclusa de sonidos idénticos que parecen diversos porque la memoria musical olvida.» (*Delito*,9) El autor amplifica esta noción:

La literatura repetitiva trata de resolver la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez. Se trata de un juego de narraciones que quiere superar la contradicción entre realidad y ficción. Los fragmentos son autónomos y de igual valor, pero el autor se reserva el derecho de ejercer un cierto determinismo narrativo. Las cosas no son, suceden, pero en literatura autoridad viene de autor. (*Delito*, 9)

Este pasaje, donde la falsa etimología de «autoridad» de «autor» no es sino una voluntad de poder de parte del autor, tiene repercusiones serias para el texto. En las dos primeras narraciones, estamos en La Habana en los años cincuenta prerevolucionarios. Una pareja, adúlteros, está almorzando durante una tormenta, escena que recuerda un episodio de *Tres tristes tigres* (los capítulos xix-xxii) donde Silvestre Isla, el doble del autor, y Arsenio Cué conversan en un restaurante durante una tormenta en un momento de crisis cuando su amistad está a punto de desintegrarse. Aquí la mujer, en ambas variantes, decide que tiene que acabar con la relación.

Es como si el autor estuviera transformando un momento cargado de emoción (tal vez un evento de su propia vida) en ficción al mismo tiempo que permite al lector ser el testigo del proceso, como si estuviéramos delante de una producción cinematográfica. Estamos mirando el desa-

rollo de una escena, nos fascina el drama, pero estamos conscientes de la presencia de cámaras. En el primer relato, la pareja sale del restaurante para observar un rito de santería. Allí, una anciana negra pide hablar con la protagonista, y después ésta insiste en volver a su casa. Se acaba la relación. En el segundo relato, el autor-narrador le cuenta a su amante la historia de una turista norteamericana ahogada en una alcantarilla después de una tormenta.

En la versión en español, la vieja le da a la protagonista un consejo moral. El hombre le pregunta qué le ha dicho la vieja:

– ¿Y se puede saber qué te ha dicho la pedagoga?

– Nada. Simplemente me ha mirado a los ojos y con la voz más dulce, más profunda y más enérgicamente convincente que he oído en mi vida, me ha dicho: «Hija, deja de vivir en pecado.» Eso es todo. (*Delito*, 33)

El pasaje paralelo en *Guilty* dice lo siguiente:

«And may I know what the pedagogue had to say?»

«Nothing!»

El lector en inglés nunca se entera de lo que dice la vieja. Las dos versiones contienen misterio: la negra le dice a la protagonista lo que ella misma debe decirse a sí misma. En la versión en inglés, las razones que tiene la protagonista para romper con el narrador son más enigmáticas, más relacionadas con su psicología personal que con la vieja. En la versión en español, las descripciones del rito constituyen, tipográficamente, un aparte, como si derivaran de apuntes que el autor estuviera incorporando al relato. Esta posibilidad refuerza la idea de que lo que estamos leyendo sea la transición desde la vida hasta la ficción. En la versión en inglés, la diferencia entre la descripción y el resto del texto queda atenuada, marcada sólo por la ausencia de una letra mayúscula al principio de la primera frase de la descripción.

En el segundo relato, la traducción inglesa cambia el título, que en la versión española es «Una mujer que se ahoga». En inglés leemos «A Woman Saved from Drowning». Después los cambios se multiplican hasta el vértigo. En el primer párrafo, el narrador señala:

Except for them [the protagonists] the restaurant was empty, but music was being played at full tilt, in invisible waves, a surf of