

sound. Now they were broadcasting *Pecado*, a bolero taken perhaps too fast. The woman was looking at the plain white tablecloth as if it had a pattern. Suddenly the man said:

«Don't look now but they're playing our song.»

«What did you say?»

He pointed at the ceiling.

«*Pecado*, the song of sin.»

Estos adúlteros serán pecadores, pero la canción no aparece en la versión en español, y es el hombre quien fija su mirada en el mantel.

El tercer relato, el único en primera persona, señala un cambio: la historia, de veras no un factor importante en los primeros dos, es ahora un personaje. Estamos en La Habana pos-revolucionaria al principio de la década de los sesenta. Una pareja feliz, ya no los adúlteros angustiados, está almorzando. No tienen la menor intención de separarse; en cambio, piensan casarse. La protagonista, aquí una figura secundaria, es (como en los primeros dos relatos) una actriz que tiene un papel en una obra de Brecht. Tiene que irse al teatro para trabajar, pero volverá. El protagonista se queda en el restaurante o en el patio afuera, leyendo *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly. Mientras lee, lo visitan dos personajes conectados con el régimen de Fidel Castro, figuras que encarnan el momento histórico.

El narrador habla de los efectos de la Revolución sobre Cuba, notando que Brecht ha llegado a ser el dramaturgo más importante para el teatro habanero y que después de terminada la obra público y actores cantan *La Internacional*. De Brecht, el narrador pasa a comparar la visita de Charles Lindbergh a La Habana en 1929 con la visita del cosmonauta soviético Yuri Gagarin en 1961. Lo interrumpe un hombre que ha conocido desde el colegio, ahora director de un hospital. Este hombre se burla de la política del narrador, añadiendo que él y otros intelectuales «burgueses» pronto tendrán que exiliarse. Su próxima visita es otro *aparatchik*, éste más directamente conectado con la cultura y, naturalmente, más peligroso. Los dos debaten la relación entre la música popular cubana y el imperialismo norteamericano. El debate termina abruptamente cuando el narrador señala que el chachachá nació en 1952, el año del último golpe de Batista y seguía siendo popular hasta su caída. La única razón que tiene el *aparatchik* para condenar el chachachá es que se creó antes del triunfo del socialismo en Cuba. La polémica termina, la protagonista vuelve, y el relato llega a su final.

Antes de su encuentro con estas dos personificaciones de la historia, el narrador se describe a sí mismo tratando – sin éxito – de leer a Connolly:

Mi misal era *La tumba sin sosiego*, un libro que me asaltó entre tomos de derecho procesal y canónico y novelas de olvidados autores franceses de este siglo, en una vieja casa de antigüedades que ahora vendía libros de uso comprados al por mayor a gente en fuga. Me sorprendió tanto aquella fea portada, su aspecto de paperback pretencioso, y el desmedido elogio de Hemingway («Un libro que por muchos lectores que tenga nunca tendrá bastantes» o algo así), que decidí comprarlo al exorbitante precio de diez centavos cubanos y convertirme así, con este golpe decidido que no abolirá el azar de lecturas, en uno de los muchos lectores inútiles que pierden su sosiego intentando colmar la medida de lo posible (pero todos juntos nunca llegaremos a ser, ay, *bastantes*), mientras quedan atrapados por el encanto sin sosiego del libro. (*Delito*, 62)

Un párrafo complicado que incluye una referencia a Stéphane Mallarmé («este golpe decidido que no abolirá el azar»), uno de los autores predilectos de Cabrera Infante. El autor traduce este pasaje así:

It was *The Unquiet Grave* now. A book which quietly ungraved itself, popping out of treatises of Roman law and novels by forgotten French authors of the last century and manuals of canon law bound in black. It happened in an old antique shop that now sold largely secondhand books bought wholesale from those who are fleeing the country. It surprised me to find such a modern binding with its pretentious paperback look and the bold blurb by Hemingway («It's a book, which, no matter how many readers it will ever have, will never have enough.») that I decided to buy it (a fatal folly) for ten Cuban centavos! Thus I became another of the many useless readers who go down unquietly to an early grave trying to attain the limits of the impossible (all in all we will never make enough), while falling prey to the timeless spell of the book. (75)

El tono es notablemente distinto: La condena de (probablemente) la edición de 1957 publicada por Compass Books con la cita de Hemingway en la portada es igual, pero hay una gran diferencia entre llamar a Hemingway «desmesurado» y audaz («bold»). ¿Y por qué desaparece la referencia a Mallarmé?

Los tres relatos son variantes, de manera que la traducción al inglés del autor es una variante de otras variantes. Juntas, las versiones en español y en inglés constituyen una meditación sobre la idea que Borges formula en su célebre ensayo «Las versiones homéricas»: «el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.» Es

decir, cada vez que leemos un texto lo traducimos, cambiando su significado. En este caso, el autor es su propio lector.

Textos Relevantes:

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfabara, 1995.

Guilty of Dancing the Chachachá. New York, Welcome Rain P., 2001.

EFRAÍN KRISTAL: *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville, Vanderbilt, 2002.



El coronel F^{co} Borges, abuelo del escritor