

**Devenir/Escribir Cuba en el
siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular**

Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular / Graciela Salto... [et al.]; compilado por
Graciela Salto; Nancy Calomarde - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2019.

336 p.; 20 x 14 cm.

ISBN: 978-987-46975-3-0

1. Ensayo Literario. 2. Literatura Cubana. 3. Crítica Literaria.
I. Salto, Graciela, comp. II. Calomarde, Nancy, comp.

CDD 864

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de
doble ciego

© Graciela Salto y Nancy Calomarde

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-46975-3-0

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autori-
zación escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas
en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o
procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Índice

Introducción.....	7
<i>Nancy Calomarde y Graciela Salto</i>	
Ponte y sus efectos de lectura	
Unas cuantas fichas del <i>Diccionario de la lengua suelta</i> <i>Antonio José Ponte</i>	17
Los relatos de Ponte <i>Jorge Luis Arcos</i>	39
La novela de espías y las tecnologías de poder en <i>La fiesta vigilada</i> de Antonio José Ponte <i>Ignacio Iriarte</i>	55
Las escrituras de Antonio José Ponte: entrevista <i>Antonio José Ponte, Teresa Basile y Nancy Calomarde</i>	81
Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI	
Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage <i>Nanne Timmer</i>	105
Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después <i>Nancy Calomarde</i>	129
Berlín, contrapunteo cubano <i>Irina Garbatzky</i>	157
Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez <i>Guadalupe Silva</i>	175

Reconfiguraciones del archivo

Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en <i>Mapa dibujado por un espía</i> de Guillermo Cabrera Infante <i>Celina Manzoni</i>	197
‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos <i>Ana Eichenbronner</i>	219
Debates sobre el canon latinoamericano del siglo XXI: la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos <i>María Fernanda Pampín</i>	243

Devenir del archivo

Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico <i>Roberto González Echevarría</i>	267
Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy <i>Denise León</i>	283
La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba <i>Ineke Phaf-Rheinberger</i>	307
Sobre los autores	327

Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante ¹

Celina Manzoni

Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó...

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento...

“Naranja en flor”
Virgilio Expósito (música)
Homero Expósito (letra)

Cuaderno de bitácora

La nostalgia del tango –su poesía de la pérdida, la confusión, el extravío– parece entrar en diálogo con este libro de Guillermo Cabrera Infante que, guardado cerca de cincuenta años (si las hipótesis acerca de la fecha de su composición se comprueban), de pronto se cruza con la timidez melancólica de José María Arguedas en su dedicatoria de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, esas líneas en las que el autor se mostró como “temeroso” y calificó a su relato de “lisiado y desigual” (1972: 7). Como algunos han señalado, *Mapa dibujado por un espía* (2013) de Guillermo Cabrera Infante, lo mismo que *La ninfa inconstante* (2008) y *Cuerpos divinos* (2010) participa de esa sospecha como de menoscabo que suele perseguir a las obras póstumas, una atribución que, sin proponérselo expresamente, con mayor o menor elegancia hace crujir la compleja relación entre lo aca-

¹ Una primera versión de este ensayo con el título “Sufrir, amar, partir: *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante” fue publicada en Adriana López-Labourdette y otros (2018).

bado y lo inconcluso para convertirla en ocasiones en ademán teñido por el desdén.² Después de denunciar, con palabras de Virgilio Piñera, la “voracidad de los biógrafos”, Orlando Pardo Lazo ironiza, apenas salido el libro, sobre un supuesto complot editorial: “aunque ya no haya autor autenticable en este libro o dibujo, que pudo ser la obra de cualquiera de sus personajes *non-fiction*” (2014). Muy pronto también, otras plumas, algunas de larga tradición como las de Juan Cruz y Juan Goytisolo, mientras reconocen que es un libro triste y angustioso, incluso desigual, ahondan en la decisión estética de haber elegido formas más o menos relacionadas con las denominadas escrituras del yo y recuperan el filoso espíritu de denuncia de lo que ya se veía como indicio de la inevitable decadencia de un proyecto, incluso de una ilusión. Habrá quienes, traspasados por la dura experiencia, recuperen no solo la voz de Cabrera Infante sino la de muchos protagonistas de los años sesenta y quienes aprovechen la oportunidad para enrostrar a los traidores su abandono del amigo cuando quedó a merced de un poder sordo aunque no mudo. Desde cualquiera de esas u otras perspectivas publicadas en diversos medios de comunicación, nadie niega la autoría de Cabrera Infante, se reconocen sus tonos, acentos, el dominio de la ironía aun cuando las lecturas estén atravesadas por la nostalgia y el sentimiento de pérdida que la acompaña. Un dilema en el que está inmerso el editor Antoni Munné quien en su “Nota a esta edición” ratifica:

El lector tiene la última palabra para valorar la oportunidad de su publicación, pero los editores hemos considerado que, *más allá de lo esencialmente literario*, el libro constituye un testimonio de primera magnitud a la hora de conocer en qué medida la convulsión política cubana afectó a Guillermo Cabrera Infante, y como [sic], por extensión, influyó en sus posteriores opiniones sobre la realidad de Cuba (2013: 7, cursivas mías).

Ahora bien, si lo que se propone es pensar en términos de la siempre elusiva esencia de lo literario, quizás convenga recor-

² Sirva como referencia la profusa y no siempre equilibrada crítica sobre la producción de Roberto Bolaño que suele no ahorrar sarcasmos respecto de una obra póstuma que casi duplica la publicada en vida del autor.

dar que la institución arte ha aprendido a desconfiar tanto de las fronteras entre los géneros como de la menguada condición que suele atribuirse a ese rara cualidad de lo inacabado. Lo muestra, por una parte, el desplazamiento de la mirada sobre los esclavos de Miguel Ángel otrora depositados, física y metafóricamente, en los subsuelos del museo, hoy elevados a la condición de piezas maestras que siempre fueron. Nos recuerda, por otra, que completud, frontera genérica y el orden que de esas nociones se deriva ha sido cuestionado, más allá del gesto de las vanguardias, por la fundada desmitificación de Maurice Blanchot quien, en el lejano 1959, resumió: “Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma” (1969: 225).

Voluntad de escritura

Desde una perspectiva algo alejada de una retórica que también se escuda en la política, quizá lo que más impresione en una primera lectura de *Mapa dibujado por un espía* sea la potencia de una escritura que, pese al difundido saber de las circunstancias y del desenlace, logra sostener una tensión narrativa al margen de las atribuciones genéricas estrictas en las que, sin éxito, se lo ha querido enmarcar: crónica, testimonio, diario, autobiografía, novela, memoria, o menos todavía: apuntes, borradores y borradores (en el mejor de los casos, promisorios, cuando no, sencillamente desechables). Aunque este casi cuaderno de bitácora en el que se anotan los accidentes de una riesgosa navegación (*urtext* lo denomina Munné), pueda parecer descolorido frente a *Tres tristes tigres*, publicado originalmente en 1967 y uno de los grandes libros del siglo XX, resulta difícil sustraerse a la voluntad de forma que lo anima pese a que la edición arrastra dificultades cuya solución se remite necesariamente a una futura investigación filológica y documental.

No sólo es difícil constatar el momento de escritura que, según Miriam Gómez, habría transcurrido entre 1965 y 1968, afirmación a la que se opone el testimonio de Raymond D. Sou-

za basado en una conversación con Cabrera Infante fechada el 20 de agosto de 1991:

The narration in 'Ithaca Revisited' [como la denominaba Cabrera Infante] is in the third person, but the focalization is through the eyes of Cabrera Infante, a technique used in some of the vignettes of View of the Dawn in the Tropics. Written in 1973 when he was working his way through a serious depression, the book helped him reconstruct and exorcise memories of the past. It is a fascinating and engaging read, but Cabrera Infante feels that the style is too direct and should be denser. He says, 'I am not content with the narration of this book. I want to change it. But the question is when. How do I buy time'. (1996: 81)³

Pese a resultar evidente que Souza fue un primer lector del manuscrito durante el período que se dedicó a escribir su biografía de Cabrera Infante, la fecha de composición que propone, 1973, no es necesariamente incuestionable en términos de la lógica interna del libro: parece difícil que su autor mantuviera tonos amables, incluso amistosos hacia quienes, sobre todo después de 1968 y de su ruptura abierta con las autoridades cubanas, se contaron entre sus jurados enemigos. Ante estas y otras especulaciones muchas veces de difícil confirmación, quizás resulte necesario pensar en plurales momentos de escritura o en reescrituras parciales en diversos momentos de su largo exilio.

También son vagas las referencias al origen del título, *Mapa dibujado por un espía*, que Munné, en su nota a la edición, reenvía a un recuerdo de Miriam Gómez acerca de un mapa de La Habana hecho por un espía inglés que Cabrera Infante habría visto (pero, ¿cuándo?) en el despacho de Alejo Carpentier (2013: 9). Un comentario en el que repican y se cruzan otras varias re-

³ "Ítaca revisitada [como la denominaba Cabrera Infante] está escrita en tercera persona, pero la focalización se realiza a través de los ojos de Cabrera Infante, una técnica utilizada en algunas de las viñetas de *Vista del amanecer en el trópico*. Escrita en 1973, mientras atravesaba una seria depresión, el libro lo ayudó a reconstruir y exorcizar recuerdos del pasado. Se trata de una lectura que fascina y atrapa, pero Cabrera Infante siente que el estilo es demasiado directo y que debería ser más elaborado. Me ha dicho: 'No me siento conforme con la narración de este libro. Quiero cambiarla. Pero la pregunta es cuándo. Cómo ganar tiempo.'" (traducción mía).

ferencias sucesivas en el tiempo, entre las primeras, un párrafo de *Mapa* en el que se narra una visita supuestamente realizada en esos meses de 1965 a Alejo Carpentier en sus oficinas de la Imprenta Nacional:

La visita termina con una mirada a uno de los grabados colgados en la pared, detrás del escritorio de Alejo, quien lo ve mirando un grabado particular que tiene a unos bellos efebos, tumbados semidesnudos en una balsa, rodeados de feroces tiburones:

–Eso que se ve al fondo –le dice Carpentier, en una frase que no dejará olvidar jamás– es La Habana, chico.

Y, efectivamente, detrás, al fondo de la balsa cuajada de náufragos se puede ver El Morro y casi la entrada de la bahía de La Habana. (2013: 228)

Resalta aquí la ausencia de mención a un cartógrafo espía, lo mismo que en un fragmento de “Los debutantes” de *TTT* en el que un solicitante descolocado observa un cuadro en una pared de la oficina de su empleador:

Era un dibujo romántico en que unos tiburones caprichosos [...] rodeaban una balsa, bote o barca a la deriva, donde iban dos o tres tipos tan musculosos y lindos que más que náufragos parecían modelos [...]. Recuerdo que [...] al fondo, en último término, aunque parezca increíble, se veía La Habana gris del siglo XVIII [...]. (2010a: 187)

Sin embargo, en lo que habría sido una versión muy anterior de *TTT*, rescatada en el estudio sobre la génesis del libro a partir de papeles inéditos de Cabrera Infante que realizó Enrico Mario Santí, se da el título de un relato breve en cuya primera parte aparece por primera vez (por lo que sabemos) no sólo la figura del espía sino el título que luego ¿pero, cuándo? identificará al libro publicado en 2013: “Mapa dibujado por un espía: un joven obrero narra su entrevista con el dueño de la fábrica y relata casi jocosamente una injusticia” (Santí 2010: 24). En una siguiente reaparición el espía ya será inglés y esto porque en uno de los epígrafes de este libro Cabrera Infante reproduce, aunque con elisiones (algunas señaladas con puntos suspensivos, y otras no señaladas) uno de los fragmentos de *Vista del amanecer en el trópico* (1974: 27):

He aquí un mapa hecho pocos días antes del ataque a la capital de la isla. Como se puede ver, el mapa es más bien grosero, pero llena muy bien su cometido... Se puede observar cómo distorsionan el mapa las características de la ciudad y sus alrededores. Se cree que dicho mapa fue hecho por un espía inglés. (2013: 13)

Este epígrafe autorreferencial tramará con otros cinco epígrafes de diversos autores, que culminan con uno de Jean-Paul Sartre, una compleja red textual que abre *Mapa...* en las tres páginas anteriores al prólogo del autor (2013: 13, 15, 17); una articulación de citas cuidadosamente elegidas en las que se entretrejen, junto con la voluntad de testimonio, las nociones de exilio, patria, espionaje, nostalgia, ruina y deterioro. Encabezadas por un texto de Ernest Hemingway: “Tú no eres realmente uno de ellos sino un espía en su país” (2013: 13), incluye luego una reflexión, que se podría considerar “metodológica”, firmada por Pat F. Garret: “*The reader will perceive how awkward it would appear to speak of myself in the third person*” (2013: 15).⁴ Además de alertar acerca de una opción de escritura que se mantendrá casi inalterable en toda la narración (por eso el recorte antes señalado en la cita de Garret), se adelanta a la sensación de molestia de un lector enfrentado a un texto tan dramáticamente personal –como todo relato de retorno– al tiempo que subraya la incomodidad que supone para el autor “hablar de sí mismo en tercera persona”.

El único momento en que el narrador optará por la primera persona se da en el rescate de una conversación con su amigo Gustavo Arcos acerca de los métodos utilizados por la seguridad para detectar contrarrevolucionarios. En el contexto del clima persecutorio que recorre todo el texto, el excepcional uso del “yo” remarca oblicuamente la percepción acerca de sí mis-

⁴ Una manipulación de Cabrera Infante ya que la cita completa de Garret extraída de *The Authentic Life of Billy, The Kid*, según Saumell (2014), se continúa en una segunda parte aquí elidida: “*so at the risk of being deemed egotistical, I shall use the first person in the future pages of this work*”. Cita completa: “El lector podrá percibir la extrañeza que supone hablar de mí mismo en tercera persona, de ahí que pese al riesgo de ser considerado egocéntrico, utilizaré la primera persona en las futuras páginas de este trabajo” (traducción mía). Una operación explícita de la voluntad de forma que sostiene al texto y que, sobre todo, exhibe algunas de las difíciles decisiones que supuso para su autor.

mo mientras funciona como una advertencia en relación con Almada –a quien de inmediato me voy a referir– y se adelanta a comienzos de 1966 cuando Arcos fue detenido. “¿Tú sabes una cosa Gustavo? Yo (énfasis mío) creo que es todo lo contrario: que Ramiro Valdés te estaba en realidad vigilando a ti, y cuando señaló para Aldama fue para despijarte: en realidad tú eras el investigado” (2013: 154).

Como fuere, la expectativa de comienzo no se realizará de inmediato: el ingreso al texto parecería demorarse en un “Prólogo” (2013: I-XVII) que, decididamente en primera persona, narra la historia de Aldama, un personaje oscuro en un contexto de intrigas palaciegas con sus cuotas de espionaje y traición salpicadas por el miedo: finalmente, este prefacio, preámbulo, entrada (sin duda de la mano de Cabrera Infante), efectivamente funcionará como una introducción al texto aunque después parezca ser abandonado.

Este prólogo del autor que se inicia con la narración de la vida más o menos visible de Pablo (a) Agustín Aldama será ocasión para subrayar un sistema de vigilancia, más bien de la vigilancia como sistema y también para recordar su origen en la violencia militarista de los grupos de acción política de los años cuarenta en Cuba, en los que Aldama “decía que conoció a Fidel Castro” (2013: V): grupos en otras ocasiones calificados de gangsteriles, algunas de cuyas tretas, turbulencias y lealtades borgeanamente “sucesivas y encontradas” habrían marcado física e ideológicamente a Aldama, personaje asignado a la embajada cubana en Bélgica con funciones ubicuas y, por eso mismo, inquietantes o por lo menos, difusas (2013: 153-155).⁵ Un ingreso que resignifica la construcción del ambiente de desconfianza, e incluso de delaciones, que luego impregnará todo el texto: sospechado de intimidación y fisgoneo, Aldama despliega una técnica “de misteriosa indiscreción o de indiscreto misterio” (2013: XIV) con el objetivo de atemorizar. Y aunque el narrador desestime esa posibilidad, no podrá dejar de reconocer la eficacia cuando al final deslice su convicción, apartada quizás antes con ligereza, de que Aldama se había propuesto

⁵ Cabrera Infante retomaría estos y otros avatares relacionados con Gustavo Arcos, Aldama y la embajada en Bruselas en “Vidas de un héroe” (1993).

destruirlo en combinación con sus contactos en los organismos de seguridad del Estado: “El futuro inmediato (y todavía más: el futuro mediato) se encargaría de mostrarme que mi seguridad aparente de entonces no fue más que una forma velada del *hybris*” (“Prólogo” 2013: XVII).

Una cartografía amenazada

Una introducción (pre-texto) que se cierra en términos tan intimidantes gravita sobre el inmediato inicio de *Mapa dibujado por un espía*: en primer lugar, por una marcada elisión del nombre del sujeto de la narración que “esa tarde del primero de junio de 1965” se convierte en víctima casi mortal de un sospechoso accidente de tránsito en Bruselas. Cito:

***** acostumbraba a sentarse, por un falso sentido democrático, al lado del chofer. Pero esa tarde del primero de junio de 1965 Jacqueline Lewy le pidió que si la podían dejar cerca de su casa y él decidió sentarse detrás, junto a la secretaria. Eso le salvó la vida. (2013: 37)

La supresión del nombre propio, aunque será repuesto al final del libro (pero todavía no lo sabemos), unida a la opción por un narrador en tercera persona sostiene una estrategia narrativa que provoca, en principio, un efecto de extrañeza. ¿Un ejercicio del recato de quien se enfrenta con el cumplimiento de las peores pesadillas? ¿Una forma de la cautela o de la superstición del que se ilusiona con evitar lo inevitable si no lo nombra? En la práctica, un ejercicio de distanciamiento que, de todos modos, resulta siempre desafiado por la inclusión de numerosas formas populares y familiares en los diálogos y por referencias muy personales, íntimas que irán aumentando a medida que avance el relato: “Él siguió redactando y copiando informes y tratando de que el trabajo le disipara la congoja que sentía en el pecho” (2013: 41). Es probable también que se haya propuesto eludir un estilo demasiado directo (que lamentaría no haber logrado, según las declaraciones de Souza antes citadas) o evitar los albuces del melodrama; una estrategia plausible aunque no

sencilla ante el desafío de narrar la muerte de la madre, el fin de la utopía, la pérdida de la patria.

Aun así, la densidad de los recuerdos que esta escritura vuelve a poner en circulación amenaza la ficción del desapego si la leemos como una respuesta implícita a la pregunta retórica formulada en el epígrafe de Ford Madox Ford (2013: 15):

*You may well ask why I write. And yet my reasons are quite many. For it is not unusual in human beings who have witnessed the sack of a city or the falling to pieces of a people to set down what they have witnessed for the benefit of unknown heirs or of generations infinitely remote; or, if you please, just to get the sight out of their heads.*⁶

Una escritura que no elude las circunstancias que rodearon el regreso a la propia tierra sino que, más bien, trata de asegurarse que esos hechos puedan ser narrados; entre Escila y Caribdis, entre el riesgo de decir y el de callar, en este retorno el narrador, que no se resigna al abandono y al silencio, asume el riesgo de la escritura. Un regreso al país natal que, como el de Aimé Césaire, entre la reivindicación y la amargura consumará un retorno angustioso del poeta a lo más oculto de sí mismo: así lo vio tempranamente André Breton cuando leyó *Cahier d'un retour au pays natal*: “*Il est normal que la revendication le dispute dans le Cahier à l'amertume, parfois au désespoir et aussi que l'auteur s'expose aux plus dramatiques retours sur soi-même*” (1983: 83-84).⁷

Como un modo de anclar la transitoriedad y la fluctuación en un espacio todavía no claramente determinado, el narrador de *Mapa dibujado por un espía* parece instalarse en la dimensión temporal: articulará un relativo orden cronológico en el que la sucesión narrativa estará marcada a veces de manera ex-

⁶ “Quizás se pregunte por qué escribo. Y sin embargo mis razones son muchas. Porque no es inusual que los seres humanos que hayan sido testigos del saqueo de una ciudad o de la desintegración de un pueblo quieran dejar constancia de lo que han visto en beneficio de herederos desconocidos o de generaciones infinitamente remotas; o, si se quiere, sólo para expulsar esa imagen de sus cabezas” (Traducción mía).

⁷ “Es normal que en el *Cahier* la reivindicación dispute con la amargura, a veces con la desesperación y también que el autor se exponga a los más dramáticos retornos a sí mismo”. (Traducción mía).

plícita por la mención de algunas fechas clave y otras por la reiteración de frases temporales: “por la noche”, “esa tarde”, “al día siguiente” que cunden después de la salida frustrada de la isla y se reiterarán casi obsesivamente hasta el final. Una sucesión que se inicia de manera explícita el 1 de junio de 1965 y que, con el cierre de *Mapa...*, se clausura el 4 de octubre de 1965, eliminado el inicial anonimato asegurado por los asteriscos, con las mismas palabras con que se abrió.

Cuando llegó la hora de vuelo que esperaba, ese *point of no return* que conocía por las películas, abrió su *attaché case*, buscó debajo de algunas fotos y algunos papeles en blanco unas hojas escritas, las abrió para leerlas y leyó lo que había escrito: ‘Cabrera Infante acostumbraba a sentarse, por un falso sentido democrático, al lado del chofer. Pero esa tarde del primero de junio de 1965 Jacqueline Lewy le pidió que si la podían dejar cerca de su casa y él decidió sentarse detrás, junto a la secretaria. Eso le salvó la vida’. (2013: 378)

Se trataría entonces de una narración organizada a partir de la figura del círculo, más bien de una espacialización helicoidal en la que el movimiento inicial –que está en el origen del viaje de ida– y el movimiento final –el viaje de vuelta– están fuertemente semantizados. La revelación del nombre propio, escondido al comienzo por los asteriscos, provoca un desplazamiento de sentido, un giro fundamental, una vuelta al lugar del origen pero en otro espacio. Es como si el choque experimentado por el personaje entre el comienzo y el final, las transformaciones operadas en su modo de ver entre uno y otro extremo del arco autorizaran un recomienzo que necesariamente habrá de darse, además, en otro plano. Y esto es así porque al finalmente darle a la víctima innominada del inicio su propio nombre, el narrador cierra el ciclo de reconocidas astucias y disimulos a las que en parte atribuye el éxito de su dificultosa salida de la isla pero sobre todo porque se autoriza en el más amplio sentido del término, se reconoce como autor: un gesto que serviría para datar la escritura de *Mapa...* aunque ayudaría más bien a entender la audacia de los cambios realizados al regreso de Cuba para convertir a la primera *Vista del amanecer en el trópico* en *Tres tristes tigres*. La hipótesis de Munné, avalada por declaraciones

de Miriam Gómez, sugiere que *Mapa* “probablemente fue escrito, casi de un tirón, con anterioridad al año 1968” (2013: 9). Una hipótesis que debería ponerse a prueba también en relación con la ardua conversión de la primera *Vista del amanecer en el trópico* en el *Tres tristes tigres* publicado en 1967, que se habría iniciado

tras un viaje de regreso a La Habana entre junio y octubre de 1965 para enterrar a su madre. Es durante esa visita de cuatro meses, en el culmen de su desilusión, cuando comienza a reescribir *Vista*, en un itinerario que coincide en el tiempo con los últimos días de la censura franquista. (Santí 2010: 17)

Será lo que explicita en otro plano cuando haga pública su disidencia tres años después en “La respuesta de Cabrera Infante” al cuestionario solicitado por la revista *Primera Plana* de Buenos Aires (30 de julio de 1968). Precedido por un “Preámbulo no pedido”, prácticamente se constituye en una glosa de aquel último párrafo de *Mapa*, con una diferencia: aquello que dice que escribió en los días habaneros no habría sido, como hubiéramos querido suponer, el libro que ahora conocemos como *Mapa dibujado por un espía* sino “las cuartillas irregulares, clandestinas, dedicadas a convertir *Vista del amanecer en el trópico* en *Tres tristes tigres*” (1999a: 28). Información que reitera en “Lo que este libro debe al censor” (1967: IX-XIII) que precede a la edición de *TTT* publicada por la editorial Ayacucho: “Ya desde La Habana, cuando decidí mi exilio, había decidido también reformar mi libro” (1967: XI). Una reforma que, exigida además por la censura española, lo llevó

a trabajar con fervorosa intensidad [...] en la rescritura y conversión total de *Vista del amanecer en el trópico*, título irónico, en *Tres tristes tigres* de palabras. [...] Recuerdo que el libro original (una manera de decir) se quedó en unas 120 páginas y que el otro tomo tenía al final más de 450 páginas, por lo que debí escribir unas trescientas páginas nuevas. Es decir, era un libro que era y no era un libro nuevo. (1967: XI)

Una intensa actividad de escritura y reescritura de la que queda en *Mapa*... una referencia relativamente ambigua fechada unos días después del 26 de julio [de 1965] que, si bien pue-

de remitir a los cambios en la primera *Vista del amanecer en el trópico*, tampoco elimina del todo la hipótesis de Munné en el sentido de que *Mapa* “probablemente fue escrito, casi de un tirón, con anterioridad al año 1968” (2013: 9):

Había comenzado también a escribir, componiendo fragmentos de su novela, en el cuarto en que dormían sus hijas, sentado a su viejo caballete de delineante, usando la máquina de escribir de su hermano y cogiendo el poco papel que había en la casa. [...] Pero no dejó de escribir, aunque no le dijo a nadie lo que hacía, escribiendo en secreto mientras cultivaba la imagen de un diplomático soltero en vacaciones. (2013: 208)

Una escena de escritura marcada por la violencia: incomodidad, simulación y secreto, contemporánea de la carta que supuestamente le enviará a Miriam Gómez con un viajero y que a los ojos de los probables censores “hubiera parecido una carta de amor más o menos desesperado pero tenido bajo control. Como era en realidad” (2013: 240). Escenificación de un ejercicio de escritura en el que la tensión entre el callar y el decir, el ser y el parecer no habría de conspirar contra el resultado que efectivamente se espera de semejante barroquismo:

cómo redactarla de manera que Arenal pudiera llevársela sin contra-tiempo, y cómo, al mismo tiempo, decirle a Miriam Gómez todo lo que estaba pasando y, a la vez que parecía conminarla al regreso, decirle que no volviera, que se quedara en Europa, que su única salvación estaba en tenerla a ella del otro lado. (2013: 239)

El largo adiós

Al revés de lo que le sucedió a Ulises en su demorado regreso a Ítaca, oscurecido por el accionar de los dioses, en *Mapa dibujado por un espía* la llegada se escenifica en un aeropuerto colmado de conocidos y de amigos (algunos que luego serán enemigos, pero todavía no se sabe) bajo la cegadora luz del trópico. Pero antes, desde la altura “[v]io las innumerables palmeras clavadas a la tierra roja y supo que volaban ya sobre Cuba. [...] Aterrizaron. Antes de salir se cambió los espejuelos

claros por unos ahumados y descendió del avión” (2013: 44). Es como si el texto, ya desde el arranque, se propusiera como una ilustración de las hipótesis de John Berger:

La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. (2000: 13).

En un estado de atención suspendida, algo “tan trivial y extraordinario como estar en un sueño” (2013: 51), llega a la funeraria donde velan los restos de su madre:

Subió las escaleras y en el vestíbulo lo sorprendió el letrero:

CAPILLA C

Zoila Infante

Era su primer encuentro con la realidad de la muerte de su madre al verla en la fría objetividad de la letra impresa. (2013: 45)

Es el inicio de un choque también con la realidad de las calles, los rumores, los chismes y las intrigas, los afectos y el rencor. Un tejido que se va espesando en sucesivos encuentros públicos y privados, algunos al borde del secreto, que se condensarán a partir del momento, casi inmediato, en que se le impide sin explicaciones el regreso, pero el regreso ¿a dónde? Una cuestión sobre la que se articulan muchas de las ambigüedades sobre las que se desliza el texto: “Tenía enormes ganas de que llegara el domingo y regresar. Lo sorprendió que llamara regreso a la ida a Bélgica de nuevo: en realidad el regreso debía haber sido la vuelta a Cuba” (2013: 84). Lo expresará con otras palabras Margarita Mateo Palmer en *Desde los blancos manicosmíos*: “La posibilidad de un regreso al país natal luego de una larga ausencia durante la cual se ha construido un nuevo mundo afectivo y cultural que compensa la pérdida, es un dilema doloroso y difícil” (2010: 128).

Quizás la epifanía, el momento crucial del reconocimiento de sí, se apoye sobre este equívoco; desde allí todo el *Mapa* no sería más que un largo adiós en el que el narrador se irá identi-

ficando con quien ha sido empujado a los márgenes, no todavía de la ilegalidad, pero sí de una zona cada vez más alejada de la plena pertenencia, lo que en términos del epígrafe de Hemingway, ya mencionado, lo convertirá en alguien más aislado pero también más perspicaz : “Tú no eres realmente uno de ellos sino un espía en su país” (2013: 13).

Una coreografía del desencanto

Lo que en el inmediato regreso pareció espacializar una relación cercanía/lejanía se refuerza con la temporalidad que pivota sobre el conjunto antes/ahora. Esa conexión, casi una metáfora que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, al intersectarse proporciona al texto una inteligibilidad que ha sido considerada por Mijail Bajtin en relación con su definición del cronotopo:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (1991: 238)

Una conjunción que, sostenida a lo largo de todo el texto, va delineando una imagen del personaje en su aventura de ir y venir, de andar y desandar; una errancia que desata la pasión del cartógrafo en una multidimensionalidad: cerca/lejos; altura/superficie; antes/ahora. La tensión entre la mirada desde una ventana indiscreta en un piso muy alto de La Habana y la que articula los recorridos atravesados por el tiempo va creando en el espacio de la ciudad una cartografía que desde el presente se abre no solo al pasado sino también a una dimensión futura.

Desde la altura, la mirada entrometida del advenedizo, espía desde la sombra a los caminantes con el auxilio de los binoculares: un instrumento privilegiado aunque y, quizás por eso mismo, sospechoso. La mirada que desde el balcón ad-mira la

belleza de algunas muchachas, también se detiene en los paseantes que le parecen cansados “como agobiados por un pesar profundo. [...] Y todos caminaban igual. Ya supo que parecían: ¡los zombies de Santa Mira en la *Invasión de los muertos vivientes!*” (Cabrera Infante 2013: 61).⁸ Una posición que le permitirá además recuperar el espectáculo del mar, siempre cambiante, siempre conocido, una vista de los castillos del Morro y La Cabaña “que ponían límite a La Habana desde el otro lado del canal de la bahía” (2013: 75), o la presencia ominosa de una nave no identificada en el horizonte. Desde allí describe la maravilla de una tormenta en el mar, un reencuentro con la naturaleza de la isla: las grandes lluvias, los espléndidos atardeceres del verano.

Pronto descubrirá que además de esos paisajes y de esos paseantes, también sigue habiendo bellas mujeres, aunque las descripciones y las relaciones que establece con ellas parecen cruzadas por un melancólico descrédito de la belleza femenina que afecta incluso la imagen de Silvia, una adolescente (que luego no resultó tal) de la que cree estar perdidamente enamorado: “estuvo seguro de que se había enamorado de ella como no creía posible hacerlo, como no lo había hecho desde que se enamoró de Miriam Gómez, como no debía hacerlo. Inmediatamente pensó que este era otro obstáculo para su viaje” (Cabrera Infante 2013: 309). Una figura femenina que, de manera casi necesaria, remite al papel adjudicado a la ninfa Calipso, la que retuvo a Ulises en su demorado regreso a Ítaca al punto que en medio de las trabas que le impiden regresar a Bruselas, se retuerce en una ambivalencia que reenvía, ya de manera explícita, a otro episodio de la *Odisea*, el de la visita a la tierra de los lotófagos, los comedores de loto, el alimento que inducía al olvido y del que Ulises, una vez más, tuvo que arrancar a sus compañeros y a sí mismo:

Lo desconsolaba, ahora, pensar en Miriam Gómez, sola en Bruselas y a quien no permitiría regresar a Cuba, pasara lo que pasara con él

⁸ Resulta casi escalofriante que la referencia recupere el comentario hecho por Caín el 9 de septiembre de 1956 de una película en la que los zombies son réplicas de las personas a las que les han robado el espíritu. Ya entonces la consideró una de las “películas más terroríficas que ha producido Hollywood en una década” (Cabrera Infante 1987: 90).

mismo. Solamente lo consolaba ahora o lo hacía olvidar la relación con Silvia, la cama compartida con ella, que se convertía en una verdadera tierra de comedores de loto. (Cabrera Infante 2013: 312)

Son páginas en las que en parte recupera la sensualidad, el brillo y el disfrute verbal desplegados incluso en *La ninfa inconstante* o en *Cuerpos divinos*. Con la posesión completa de esa muchacha, “una verdadera ninfa –en el sentido que le daba el lenguaje popular cubano pero también en sentido mitológico” (2013: 313), se le descubre una nueva dimensión del tiempo que, peligrosamente, le da ventaja a sus enemigos: en la contradicción entre irse y quedarse el amor juega a favor de quienes parecían “empeñados en que él se quedara [...] para siempre en la isla, esa isla a la que debía haber regresado como a su propia casa, pero a la que no reconocía ya como suya, tan muerto el lugar en que vino al mundo como estaba la mujer de quien había salido a la vida” (2013: 313).

En el centro de ese conflicto, dos hechos políticos inciden sobre su situación: la autorización de la migración en masa en los llamados vuelos “de la libertad” (algunas de cuyas alternativas muy pronto relatará Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo*) y una declaración de Juan Arcocha, agregado de prensa de la embajada cubana en París, en la que se propone renunciar para exiliarse en Europa. Dos formas del extrañamiento (como definitivo exilio) difíciles para Cabrera Infante quien, como le dice Franqui claramente, quiere irse pero no quiere pelearse con la Revolución. Una posición difícil que logró mantener hasta su salida de la isla y que sólo se quebró, como fue antes señalado, en 1968.

Es como si esa mirada desde la altura que practica, el ejercicio de la prudencia y del disimulo le hubieran permitido en la vida política no olvidar el modelo de Francesco Guicciardini quien, en medio de las envenenadas intrigas florentinas, supo retirarse a tiempo para realizar su obra: “Él sabía que se había vigilado, que había obrado y obraba astutamente, con cautela, que no había descuidado un momento su misión, que era la de irse de Cuba, como había visto enseguida al regresar” (2013: 314).

Las relaciones de espacio y tiempo atravesadas por la di-

mención social configuran al texto como un recuento de pérdidas: “una especie de presencia dilapidada, una ruina nueva que surgía de allí” (2013: 208); la pobreza del campo que invade a la ciudad pero también el silencio van ordenando el tiempo espacializado de la narración. Sus morosos y minuciosos recorridos, mientras realizan una larga despedida, delinean un mapa: espacios privados, calles, paseos, cines, restaurantes, cafeterías, playas, lugares de encuentro, edificios públicos: las sedes de la UNEAC, de Casa de las Américas y de los ministerios. La mirada insiste en registrar un presente de miseria y deterioro; un catálogo inacabable de carencias –de comida, de café, de agua para bañarse, de aspirinas, de papel para escribir y de papel pautado, de anuncios lumínicos– se une al absurdo de las soluciones implementadas por una burocracia omnipresente: la cartilla de racionamiento y su respuesta casi naturalizada, el mercado negro; el Diplomercado y los restaurantes para una nueva clase social minoritaria. Será la mirada del marginado que, desde esa misma marginalidad, puede leer las señales que los otros prefieren ignorar o que se les escapan; el castigo del narrador no sería por mirar “sino por la manera de mirar” (2013: 157), una manera que al develar el secreto lo constituye en espía y, si se quiere, en traidor. Incorpora una dimensión social en la que se reconoce el germen de una poética del hambre que muchos años después leeremos en *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte: “Sentarme a la mesa vacía y tapar con la hoja en blanco los dibujos de comidas y escribir de comidas en la hoja” (2010: 9). O en Marcial Gala que proyectará la carencia al exceso de la antropofagia en *La catedral de los negros* (2015).

Astucia y cautela

“De esos días de agosto de 1965 él recuerda el tedio de la espera, pero también recuerda las ocasiones extraordinarias” (2013: 250). Quizás una de esas ocasiones haya sido el breve episodio de su encuentro con Nicolás Guillén en los jardines de la UNEAC, cuando el poeta comunista laureado, entre susurros, se queja del maltrato de Fidel Castro, quien lo había acusado de

haragán ante los estudiantes que luego se manifestaron en su contra marchando con gritos y pancartas hacia su casa. Habría dicho Guillén: “¡Este tipo es peor que Stalin! Por lo menos Stalin está muerto, pero este va a vivir cincuenta años más y nos va a enterrar a todos. ¡A todos!” (2013: 135). Años más tarde, la ampliación del relato en “Un poeta de vuelo popular” (1993a: 464-472), que se propone como un homenaje al viejo poeta, en su momento se constituyó también en una alerta: “No lo supo entonces, pero por primera vez desde el triunfo de la Revolución tenía miedo y comprendió lo que era ser una víctima del poder totalitario” (2013: 183).⁹ Un núcleo duro de su pensamiento que retomará tempranamente en el colofón a la entrevista concedida a Tomás Eloy Martínez en julio de 1968:

Sé de otros riesgos. Sé que acabo de apretar el timbre que hace funcionar la Extraordinaria y Eficaz Máquina de Fabricar Calumnias; conozco algunos de los que en el pasado sufrieron sus efectos: Trotsky, Gide, Koestler, Orwell, Silone, Richard Wright, Milozs y una enorme variedad de nombres [...] todos marcados por la misma impronta. (1999b: 39-40).

Otra de esas ocasiones pasa por el recuerdo de Alberto Mora, quien en *Mapa* le da a leer el cuento de un suicida en el que se oculta una autobiografía (2013: 214-215). En una posterior reelaboración de este episodio en *Vista del amanecer en el trópico* dirá: “Lo que hace al cuento particularmente conmovedor es saber que su autor, el comandante, se suicidó siete años después, dándose un tiro en la sien” (“El comandante le dio a leer un cuento” [1974: 205]).¹⁰

En esa atmósfera degradada por el desencanto y el miedo transcurren y se entrelazan la vida familiar, la social y la oficial. Si de la primera se habla con desapego y a veces con rencor

⁹ El episodio ocurrido en 1965 y recordado en 1989 puede revelar otra faceta de *Mapa*: la de reservorio de anécdotas o la de ayuda memoria para posteriores desarrollos.

¹⁰ Volverá a ese tema, que también lo obsesionó, en “Entre la Historia y la Nada” (1993). Alberto Mora, un paria político, uno de los tempranamente “ostracizados”, a quien le dedica *Vista del amanecer en el trópico*, fue protagonista en años posteriores de muchas otras páginas recogidas principalmente en *Mea Cuba*.

y, hasta con cierta violencia, la vida social se apoya en el trato frecuente con los escritores que constituyeron el brillante grupo de *Lunes de Revolución*; la conversación inteligente se recupera hasta en el velorio del padre de Virgilio Piñera en el que se reencuentran Rine Leal, Óscar Hurtado, Antón Arrufat, Calvert Casey, Virgilio Piñera, Pepe Triana, Jaime Soriano y que el narrador define: “una tertulia literaria como en los buenos tiempos de *Lunes*” (2013: 325). Un espacio en el que los recuerdos del pasado se cruzan con chismes, quejas y una de las peores noticias del presente del relato: la persecución de los homosexuales, y todo lo que trae consigo, pocos meses antes de la organización de las UMAP que continuarían hasta julio de 1968 (Ponte 2014).

El ambiente opresivo, que genera intentos de resistencia, también dispara en el narrador un proceso reflexivo atravesado por el oportunismo y el doblez de quien, temeroso por su futuro personal en medio de previstas y temidas delaciones, aconseja prudencia a los que proponen acciones de protesta al mismo tiempo que no puede dejar de reconocer el fracaso de una sensatez que terminó con el cierre de *Lunes* y luego con el de *Revolución* después de las famosas reuniones en la Biblioteca Nacional (Jiménez Leal 2012). Si el silencio de entonces sirvió para convalidar un proceso indetenible de pérdida, se entiende que el narrador califique a los vencidos, entre los que se cuenta, como “generación vendida” (2013: 230-232) y que después en *Mea Cuba* se re-conozca: “Y bueno, no me quejé. Nunca pensé en quejarme” (1999: 106). Ahora, decidido como está a lograr el permiso de salida, invoca con alarmada prudencia el peligro de un aislamiento de los intelectuales, el temor a caer en la provocación, y opta por no enfrentarse a la verdad cuando su hermano Sabá la descubra: “¡Maldita sea! Estamos atrapados” (2013: 131).

Si bien, como solía recordar Ricardo Piglia “hasta los paranoicos tienen enemigos”, todas las relaciones del narrador de *Mapa...* estarán teñidas por el disimulo, la cautela y la astucia; mucho más allá de los despachos oficiales que debe transitar para lograr su objetivo, consciente de que está librando una carrera contra el tiempo entre él y la realidad inmediata.

Plegarias atendidas

Mientras que otros textos de retorno como *Boarding Home* de Guillermo Rosales o “Final de un cuento” de Reinaldo Arenas, muy posteriores a la escritura de *Mapa*, se mantienen abiertos al espacio del deseo, de los sueños o de las pesadillas (Manzoni 2016), en Cabrera Infante, como en “El regreso” de Calvert Casey, con el cumplimiento del deseo se clausura la aventura. A partir del choque con la realidad, la metáfora del regreso se deshace: “sintió agudamente la extrañeza: estaba en su país pero de alguna manera su país no era su país: una mutación imperceptible había cambiado las gentes y las cosas por sus semejantes al revés: ahí estaban todos pero ellos no eran ellos, Cuba no era Cuba” (2013: 157). Se cumple con crudeza el efecto de *décalage*, el desajuste que provoca en el exiliado el regreso a la patria, sea ésta añorada, negada o incluso denostada. Como en otros textos de retorno, aunque muy tempranamente, Cabrera Infante re-instala una reflexión acerca de los modos de representación de una poética que recupera, aun desde las asimetrías y los desencuentros, ese complejo movimiento que bajo el nombre de diáspora sigue atravesando los debates de la cultura latinoamericana y sobre todo de la literatura cubana.

En el marco de la intensa reflexión ética y estética acerca de un exilio que se viene prolongando desde mediados del siglo pasado, pese a los intentos de invisibilización que Cabrera Infante denunció repetidamente, la recuperación de *Mapa dibujado por un espía*, lejos de la arqueología, nos lleva a visitar, además de muchas de sus reflexiones publicadas anteriormente, los aportes teóricos y críticos que escritores y artistas vienen realizando, en los tonos más diversos, desde mediados del siglo pasado. Si el exilio, como ha mostrado Edward Said (2005: 179-195) no es una cuestión de elección, las narrativas del exilio, entre las que leemos este mapa, además de realizar una compleja articulación entre historia, literatura y geografía, instalan, y no es algo menor, el espacio de la pérdida, “la esencial tristeza” de quienes no logran cicatrizar la herida provocada por la escisión del yo y la separación del que alguna vez consideraron, a veces para siempre, su verdadero hogar.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (1995). "Final de un cuento", *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, Barcelona: Altera, 147-175.
- Arguedas, José María (1972). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires: Losada.
- Bajtín, Mijail (1991). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 237-409.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*, versión castellana de Justo G. Beramendi, Barcelona: Gustavo Gili.
- Blanchot, Maurice (1969). *El libro que vendrá*, versión castellana de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila.
- Breton, André (1983) [1947]. "Un grand poète noir (Préface à l'édition de 1947) en: Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris-Dakar: Présence Africaine, 1983, 77-87.
- Cabrera Infante, Guillermo (1967). *Tres tristes tigres*, Caracas: Ayacucho.
- _____ (1974). *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1987). *Un oficio del siglo XX*, Bogotá: La Oveja Negra.
- _____ (1993a) [1989]. "Un poeta de vuelo popular", *Mea Cuba*, México: Vuelta, 464-472.
- _____ (1993b) [1984]. "Vidas de un héroe", *Mea Cuba*, México: Vuelta, 244-268.
- _____ (1993c). "Entre la Historia y la Nada. (Notas sobre una ideología del suicidio)", *Mea Cuba*, 196-241.
- _____ (1999a) [1968]. "La respuesta de Cabrera Infante", *Mea Cuba*, Alfaguara, 27-40.
- _____ (1999b) [1968]. "Colofón nunca querido", *Mea Cuba*, Alfaguara, 39-40.
- _____ (2008). *La ninfa inconstante*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2010a) [1967]. *Tres tristes tigres*, Edición de Nivia Montenegro y Enrico María Santí, Madrid: Cátedra.
- _____ (2010b). *Cuerpos divinos*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.

- _____. (2013). *Mapa dibujado por un espía*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- Casey, Calvert (1962). *El regreso*, La Habana: Ediciones R.
- Desnoes, Edmundo (1983) [1965]. *Memorias del subdesarrollo*, México: Joaquín Mortiz.
- Gala, Marcial (2015). *La catedral de los negros*, Buenos Aires: Corregidor.
- Jiménez Leal, Orlando y Manuel Zayas (2012). *El caso PM: cine, poder y censura*, Madrid: Colibrí.
- López-Labourdette, Adriana, Valeria Wagner y Daniel Bengsch (eds.) (2018). *Volver. Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina*, Barcelona: Red ediciones S.L. www.linkgua-digital.com, 176-190.
- Manzoni, Celina (2016). "Poéticas de retorno: tres pesadillas cubanas", *Hispanamérica*, XLV, 134, agosto: 3-12.
- Mateo Palmer, Margarita (2010). *Desde los blancos manicomios*, La Habana: Letras Cubanas.
- Munné, Antoni (2013). "Nota a esta edición" en: Guillermo Cabrera Infante, *Mapa dibujado por un espía*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 7-12.
- Pardo Lazo, Orlando Luis (2014). "Mapa de un testamento traicionado", *Diario de Cuba*, Nueva York, 26 de enero.
- Ponte, Antonio José (2010). *Las comidas profundas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____. (2014). "¿Qué fueron las UMAP?", *Diario de Cuba*, 23 de febrero. http://www.diariodecuba.com/cuba/1393116891_7285.html
- Rosales, Guillermo (2003) [1987]. *La casa de los naufragos. Boarding Home*, Madrid: Siruela.
- Said, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona: Debate, 179-218.
- Santí, Enrico Mario (2010). "Introducción", *Tres tristes tigres*, Madrid: Cátedra, 13-56.
- Saumell, Rafael E. (2014). "Memorias de un espía. Sobre la novela *Mapa dibujado por un espía*, de Guillermo Cabrera Infante", *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, 8/32.
- Souza, Raymond D. (1996). *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*, Austin: University of Texas Press.