



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de  
Investigaciones Filológicas

Saldaña, David

Cartografías políticas del recuerdo: identidad y espacio en  
*Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante

Acta poética, vol. 42, núm. 1, 2021, Enero-Junio, pp. 113-134

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: 10.19130/iifl.ap.2021.1.888

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358065975006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

DAVID SALDAÑA

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM

saldana.david@crim.unam.mx

CARTOGRAFÍAS POLÍTICAS DEL RECUERDO: IDENTIDAD Y ESPACIO  
EN MAPA DIBUJADO POR UN ESPÍA DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

POLITICAL CARTOGRAPHIES OF MEMORY: IDENTITY AND SPACE  
IN MAPA DIBUJADO POR UN ESPÍA BY GUILLERMO CABRERA INFANTE

PALABRAS CLAVE:

Rescritura, mapa,  
espacio, crítica social,  
identidad.

En este trabajo se aborda la exploración del espacio de La Habana en *Mapa dibujado por un espía* (2013) de Guillermo Cabrera Infante. Desde las nociones de Wayne C. Booth y Walter Benjamin sobre el narrador y el rol de la literatura en la sociedad, se analiza esta dimensión formal del texto, cuya focalización propone una trama “verídica”. La cartografía de La Habana se basa en la experiencia de la realidad cubana revolucionaria que contrasta radicalmente con los recuerdos de la capital en los años cincuenta. Los datos históricos y la percepción del protagonista se conjugan para trazar su identidad, que es una forma de inscripción del autor en el texto: en ésta, confluyen política y cotidianidad para recartografiar un espacio en el que se contraponen la cultura tradicional y el control cultural revolucionario.

KEYWORDS:

Rewriting, Map,  
Space, Social Criticism,  
Identity.

*This work addresses the way geographical space is represented in Mapa dibujado por un espía (2013) by Guillermo Cabrera Infante. Taking into account the notions of Wayne C. Booth and Walter Benjamin regarding the narrator and the role of literature in society, we analyze this formal aspect of the text, the focalization of which proposes a “true” plot. The cartography of La Havana is based on the experience of the Cuban revolutionary reality that contrasts radically with the memories of the capital in the 50s. The historical data and the perception of the protagonist are combined in order to trace his identity, which is a form of the author’s insertion in the text: politics and daily life*

converge in order to re-map a space in which traditional culture and revolutionary cultural control are contrasted.

## Introducción

En la literatura de Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929-Londres, 2005) el narrador, la escritura y los límites entre ficción y realidad son aspectos fundamentales abordados por la crítica. Una multiplicidad de voces o una mirada unívoca en apariencia, conducen siempre al lector de su narrativa a través de un espacio por anonomasia: La Habana, que engloba tramas (meta)ficcionales, recorridos y fechas históricas. Si en *Tres tristes tigres* (1967) la capital de la isla resulta un espacio de casualidades (causalidades de la inventiva) fragmentarias que muestran por primera vez la ciudad como un espacio festivo nocturno, en *La Habana para un infante difunto* (1979) el espacio urbano adquiere una dimensión social fuera de los cabarets: la visión nostálgica de un narrador en primera persona traza líneas, señas de identidad entre cines, colegios y cafés, representantes de una dinámica social que siempre se acerca al inminente 1959, punto de inflexión en la redefinición del espacio desde el cambio político-revolucionario, que se adscribe en lo cultural a la ortodoxia realista del socialismo.

Como ciudad cosmopolita de Cuba, La Habana es explorada desde *Tres tristes tigres* hasta las novelas póstumas, entre las que destaca la última editada, *Mapa dibujado por un espía* (2013). El texto en cuestión se presenta al lector que conoce la obra del cubano como una narrativa que desafía los parámetros estructurales y estilísticos de textos anteriores y, sobre todo, confronta directamente el recuerdo con los cambios lentos, pero trascendentales, que sufre el espacio vital del autor. Ubicada temporalmente más allá del límite de 1959, esta obra retrata un periodo de terrible desazón cultural, ya que se enfoca en aspectos del medio intelectual sometido a la maquinaria burocrática gubernamental.

Para el lector neófito de Cabrera Infante, *Mapa dibujado por un espía* es un testimonio de la implementación de una política autoritaria, eficiente y probada ya en los distintos países que conformaban el bloque socialista durante la Guerra Fría, pero también es un texto narrado en tercera persona, como si fuese una novela histórica, cuya selección de acontecimientos de la vida del autor se enfoca en mostar al lector un espacio vital que poco a poco se torna irreconocible. La elisión del nombre del personaje principal

y los trazos de una identidad “histórica” son los rasgos que, con eficacia, dejan instalado al lector en el incómodo umbral de la autobiografía, entre lo verídico y lo subjetivo.

En este ensayo pretendo abordar la manera en la que la narrativa de *Mapa dibujado por un espía* expone en lo formal un asedio “verídico” en tensión con el plano ficcional del recuerdo como base del estilo de Cabrera Infante; a partir de esto, se analiza cómo se formula una intensidad distinta al recartografiar La Habana desde una experiencia política, ya no exclusivamente escritural como en sus demás novelas, que reordena el espacio de la sociedad cubana de los años sesenta. Para ello, es necesario considerar el texto en su condición particular: como una publicación *post mortem*, es decir, inacabada, no sólo en el sentido de que el autor no la “autorizó”, sino que se enlaza a otros documentos que no vieron la luz en vida del autor y a los que se suma como parte de un conjunto narrativo cuyas cualidades primordiales son la reescritura en ciernes, la ampliación de sentidos, la exploración constante del recuerdo. Con base en las reflexiones de Walter Benjamin en *Dirección única* y los aportes acerca del narrador de Wayne Booth,<sup>1</sup> así como con la forma de interpretar el mapa como rizoma de Gilles Deleuze, el análisis realizado en este trabajo apunta a desentrañar las coordenadas espaciales y culturales de un texto con marcada voluntad realista, distinta a los juegos referenciales y ficcionales que le han otorgado fama a la obra del autor cubano.

### Radicalidad de un texto en gestación

Guillermo Cabrera Infante escribió siempre en el espacio que se abre a la recreación paródica. Instalado sobre las líneas que marcan límites, ya sea de géneros literarios, convenciones sobre la realidad o actitudes políticas. Tenía la habilidad para desplazar —desde una postura irónica y gracias a su estilo plagado de referencias— cada convención o código prestablecido

<sup>1</sup> He optado por tomar algunas ideas de *Dirección única* de Benjamin, en particular por su carácter fragmentario. Consciente del peligro de descontextualizar las reflexiones del crítico alemán, he decidido confrontarlo con la postura de Cabrera Infante por ser aquél uno de los pensadores más libres del marxismo. La propuesta reflexiva de Benjamin permite repensar desde otras coordenadas la experiencia de la vida moderna frente a todo tipo de tendencias dominantes en la sociedad. En cuanto a la elección de Wayne Booth, entre toda la nómina de autores dedicados a la narratología, me parece pertinente su tipología en tanto sostiene la noción de lo ímplicito para hablar de la estructura general de las obras y contempla un análisis para hablar del tipo de focalización que lleva a cabo cada narrador.

de manera incisiva. En el afán por desmontar ortodoxias y dogmatismos a partir de una concepción abierta y lúdica de la literatura, que nunca es banal aunque lo aparente, Cabrera Infante propuso un enfoque de la ficción recargado de sentido, devoto de la riqueza cultural que entraña la intertextualidad:

Esta charla debía llamarse “Parodio no por odio”. Pero creí que si tenía un título en latín ustedes pensarían que soy un hombre culto, cuando soy un hombre oculto. Oculto detrás de mis gafas, oculto detrás de mi nombre, oculto detrás de las palabras. Una de esas palabras es parodia. Todos la conocemos, aunque nadie recuerda que está emparentada con paranoia o manía persecutoria. Afortunadamente parodia queda cerca de parótido que, como las parótidas, tiene que ver con el oído, no con el odio. Parodia y paronomasia, jugar con las palabras, son vocablos vecinos. Se puede hacer parodia sin paronomasia, pero muchas veces la paronomasia es una parodia de una sola palabra. ParonomAsia es una tierra donde abundan las parodias. De ese Oriente vengo y voy (Cabrera 1998a: 149).

En esta declaración poética, el autor define el carácter lúdico de su escritura pero también señala —en un flujo asociativo de palabras y sonidos— tanto su origen “oriental”, y el juego permanente con su identidad, como una cuestión política encubierta: la persecución de parte del autoritarismo, una de las constantes de la vida del autor hasta concretarse en los meses de “arresto extraoficial” —narrados precisamente en *Mapa dibujado por un espía*— que desembocaron en su exilio europeo desde 1965. Gibara, el pueblo en el que nació el autor, es una de las “provincias de Oriente” de la isla. En ese pueblo, según lo cuenta el propio autor en entrevista con Danubio Torres Fierro, fue donde se confrontó por primera vez con las formas políticas de la represión:

Una mañana —era el treinta de abril de 1936— me desperté para ver a mi madre corriendo rumbo al fondo de la casa. Detrás de mi madre corría mi hermano casi desnudo —tenía tres años— y detrás de ellos corrían dos guardias rurales con revólver en mano. Yo, cauto, me levanté y salí corriendo descalzo y en mis breves calzoncillos fuera de la casa y me refugí unas puertas más allá, en casa de una amiga de mi madre. Ella me vio asustado pero no lograba sacarme el porqué del susto. Pronto sintió ruido en la calle y salió a ver qué ocurría. Creo que yo salí también —o tal vez me lo contaron y confundo el relato con la memoria—. Lo cierto es que los dos guardias rurales... se llevaban a mi madre. No recuerdo dónde fue a parar mi

hermano, que le salvó la vida a mi madre: uno de los guardias contaba que no le había tirado porque se interponía mi hermano. Mi madre fue puesta presa. Más tarde, mi padre, que no estaba entonces en la casa, se presentó en la cárcel y se dio por preso (Citado en Santí: 262).

Estos acontecimientos son consecuencia de la militancia activa de los padres del autor en el partido comunista cubano durante la dictadura de Fulgencio Batista. También es conocido aquel episodio de represión y censura literaria a uno de sus primeros cuentos, “Balada de plomo y yerro”, que le valió una cita con la policía, una multa y dejar de publicar por un tiempo, también durante el régimen de Batista (Machover: 16). El recorrido literario de estas primeras experiencias estimuló en Cabrera Infante esa mirada crítica, la cual constituye una elección consciente de su estilo, basado en el juego entre límites que es intrínsecamente una crítica al realismo comprometido.

Las vertientes críticas que se han acercado a su obra desde lo político, la intertextualidad, la ironía o la autorreflexividad dan cuenta de la convergencia de los muchos temas, tradiciones e intereses que engloban sus obras. Tras su fallecimiento en 2005, Miriam Gómez, viuda de Cabrera Infante, ha publicado escritos que quedaron en gestación. Tal es el caso del texto que aquí nos ocupa, *Mapa dibujado por un espía*:

A menudo Cabrera se refería al manuscrito como *Ítaca vuelta a visitar*, una clara reminiscencia del viaje de Ulises. Pero en algún lugar ya habló de *Mapa dibujado por un espía*. Según sabemos por Miriam Gómez, su viuda, su cómplice, y su compañera inseparable, este último título le fue sugerido por un mapa de La Habana que vio en el despacho de Alejo Carpentier, quien le aseguró que había sido hecho por un espía inglés en el siglo XVIII (Munné: 9).

Cabe mencionar que la primera aparición de dicho título se encuentra en la parte final de *Tres tristes tigres*, donde aparece en inglés, un poco cambiado: “Map of the Soutby a Federal Spy”.<sup>2</sup> La validez del estudio de estos textos no avalados por el autor para su publicación se apoya en las

<sup>2</sup> Esto corrobora la teoría de Hammerschmidt en cuanto al valor de lo reescrito y la prolepsis, es decir, el juego espacio temporal que imbrica a los textos narrativos. No aspiro a autorizar la teoría de Hammerschmidt sino a recalcar que al menos entre *Mapa dibujado por un espía* y *Tres tristes tigres* hay una relación directa que se acentúa con la argumentación que mencioné en la introducción, y que desarrollaré en seguida acerca de

fuertes conexiones de ese espacio en el que se encuentran personajes y tramas, pero también en el valor de la obra *per se*: “es evidente que no estamos ante un texto «literario», en el sentido que el mismo Cabrera Infante otorgaba a su literatura de creación, impregnada de humor e ingenio verbal. Más bien se acerca al tono de una crónica, que también cultivó brillantemente en algunos escritos periodísticos, con una clara voluntad de construcción novelada” (Munné:10).

Toda la crítica literaria sobre el autor reconoce la relevancia de La Habana como un marco general para la sociedad cubana de los años cincuenta y sesenta representada ficcionalmente. El mismo Cabrera Infante insistía en ello, como lo expresa en una entrevista con Isabel Álvarez-Borland:

Nada de lo que yo escribo es ajeno a la ciudad. Sobre todo a ese epítome de la ciudad para mí que es La Habana. Todos mis libros son La Habana por otro medio. Madrid, Bruselas y Londres son escalas literarias para acceder a La Habana. Es la ciudad que regresa, recurrente como un sueño que tuve una vez, facsímiles cuyo original se ha perdido. Está La Habana de las pesadillas, también. Es esa Habana actual a la que regreso forzado por diversas circunstancias, para encontrarme una y otra vez —falta de permiso de salida, pérdida del pasaporte, ausencia de aviones y de barcos— que no puedo salir de ella. La Habana de la realidad política es una pesadilla de la que quiero despertar. La Habana del recuerdo es un sueño que quiero tener una y otra vez. Como nadie manda en sus sueños de noche, es por lo que escribo ese largo sueño de día (Álvarez-Borland: 63).

Claudia Hammerschmidt plantea la posibilidad de estudiar los textos no editados en vida en la “Advertencia preliminar” de su estudio y —a manera de constatación teórica— propone añadirlos al panorama de las obras publicadas antes de 2005, no sólo por la presencia de la ciudad en ellos, sino por la consistencia de la poética del autor:

Aunque en 2001 yo había pretendido que el proyecto eterno, inconcluso, de los Cuerpos divinos podía referirse a toda la producción textual de Cabrera Infante —una pretensión que con la publicación del libro parece evidenciarse como falsa—, el hecho de que sigan publicándose libros del autor más allá de su muerte mantiene mi tesis sobre lo inacabado, móvil y abierto de toda su producción. Así, mi suposición de que las fronteras

---

*Mapa...*, como la ruptura del límite temporal que restringía los textos ficcionales al inicio de la Revolución cubana.

(para)textuales de Cabrera Infante, sus inicios y finales, son provisionales, preliminares, momentáneas tanto por técnicas inmanentes a los textos como por sus republicaciones en otros contextos (por lo que permiten una constante reapropiación de lo que en un primer paso parecía escaparse a la autoría del autor), se corrobora cada vez más con el (re)nacimiento de las “viejas páginas” del autor (Hammerschmidt 2015: 14).

La escritura de la ciudad y la ciudad que es escritura, no es un mero espacio vacío. En ella habitan costumbres, visiones de la cultura, música y mujeres. En ese sentido, es fundamental la mención de *Cuerpos divinos* en el análisis previo de la estudiosa alemana: un texto con ese título fue publicado en 2010, pero era el nombre que Cabrera Infante daba a una primera versión de *La Habana para un infante difunto*,<sup>3</sup> luego fue un proyecto escritural que se antojaba muy extenso y que, quizás, pudo agrupar todos los papeles pendientes del autor que se han publicado individualmente a partir de su fallecimiento. Este “corpus post mortem” resulta una muestra efectiva del carácter inacabado de su literatura, como lo sostiene Hammerschmidt, pues sigue completando los temas recurrentes y, sobre todo, en lo que respecta a este trabajo, amplía las visiones sobre la capital cubana.

### Recuerdos de un Yo ausente

El carácter provisional de las fronteras, como señala la autora alemana, se da en el regreso a sus viejas páginas, reescritas: en ellas destaca la reapropiación no sólo del recuerdo sino de la ciudad añorada con base en la cartografía de un espacio que siempre se define en términos de la expe-

<sup>3</sup> En entrevista con Isabel Álvarez-Borland, ya publicada *La Habana para un infante difunto*, el autor sigue refiriéndose al proyecto literario en los siguientes términos: “Mi futuro ha sido mi presente (y a veces mi pasado) por mucho tiempo. Escribo a veces con lentitud, otras con vertiginosa rapidez *Cuerpos Divinos*, en donde la política es un mar en el que naufraga demasiadas veces el héroe para no ser un suicida pertinaz. Parece que oye voces de sirenas y es salvado por las náyades y perseguido por un Neptuno con barbas, tridente y estridente. Se trata de un libro a veces bífido” (Álvarez-Borland: 54). La forma en la que describe la injerencia de la política en la trama corroboraría la hipótesis de un solo libro, puesto que *Mapa dibujado por un espía* narra la deformación de La Habana por la política, mientras que el texto que actualmente se conoce como *Cuerpos divinos* carece de este marco social.

riencia conscientemente subjetiva de lo cultural, lo histórico y lo político.<sup>4</sup> No obstante, *Mapa dibujado por un espía* focaliza La Habana desde una voz narrativa “ajena” a la gran constante de su obra: aquí no existe un narrador en primera persona que cuenta sus andanzas, sino un narrador en tercera persona, parecido a lo que Wayne Booth considera *autor implícito*: “este autor implícito es siempre distinto del «hombre real», cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, un «segundo yo», a medida que crea su obra” (Booth: 143).

Si bien, en principio, la voz en tercera persona es omnisciente, también recrea una parte de sí con objetivos específicos: *Mapa dibujado por un espía* tiende a un narrador no dramatizado, pues su conocimiento se limita a lo que siente y piensa el personaje principal, ese “segundo yo”. Este cambio pone en perspectiva la forma en que se presenta un periodo específico de la vida del autor: ya no se trata de reflejar libremente aquello que añora, sino de confrontarse con las terribles circunstancias de su regreso a Cuba desde Europa, antes del exilio definitivo. La focalización de estos datos históricos —ya conocidos en la biografía de Cabrera Infante— con base en una voz narrativa desapegada del personaje principal, que padece el viaje de regreso a La Habana, es el primer elemento que apunta a una despersonalización del estilo y de la “realidad” expuesta en el texto:

\*\*\*\*\* 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 podía dejar cerca de su casa y él decidió sentarse detrás, junto a la secretaria. Eso le salvó la vida. [...] Él iba pensando en la recepción cuando el auto se detuvo frente a una luz roja, echó a andar de nuevo y él miro hacia delante. Venía un camión atravesando la calle en diagonal. Pero el Mercedes seguía avanzando por la calzada (Cabrera 2013: 37).

Este es el inicio del texto. Al ocultar el nombre del personaje y narrarlo desde fuera, busca objetivar lo que padece: un accidente automovilístico en el que pudo morir. La recurrencia de situaciones límite se intensifica al recibir un mensaje de La Habana sobre el delicado estado de salud de su madre, razón por la que se va de Bruselas dejando ahí a su pareja, Miriam

<sup>4</sup> A partir de *La Habana para un infante difunto* los textos de Cabrera Infante toman una forma a caballo entre la autobiografía y una necesaria dimensión ficcional que es explotada de distintas formas, pero siempre cumple con la función de crítica que tiende a poner en tela de juicio lo escrito y sus estatutos, ya sean de veracidad o de verosimilitud. Esto se percibe en el “ocultamiento” detrás de las palabras, de la identificación nominal del autor con los personajes-narradores.

Gómez. El viaje es narrado con celeridad, sin los retruécanos y digresiones propias de los textos de Cabrera Infante; en el trayecto le notifican al personaje que su madre ha fallecido. Las primeras percepciones de la capital cubana a su regreso están mediadas por la terrible situación: primero son meras indicaciones, desplazamientos sin mayor significado entre las calles habaneras. No obstante, tras el funeral, las descripciones del espacio cobran peso:

Cogieron por el Malecón rumbo a Marianao. La tarde terminaba en una espléndida puesta de sol que teñía todo de ámbar, rosa y rojo: hasta el mar estaba rosado. Siguieron viajando en silencio. Dentro del auto hubo una quietud que le hizo bien.

Pasaron bajo el túnel y el auto rodó por entre los jardines de Miramar. Las calles comenzaban a ponerse a oscuras pero con todo pudo gozar la belleza de los jardines tropicales: palmas, arecas, ficus, buganvillas y flamboyanes en flor (Cabrera 2013: 55-56).

Poco a poco, el personaje comienza a cotejar sus recuerdos con la “realidad efectiva” que se despliega ante él. La naturaleza es un primer elemento y se caracteriza como poco mutable, algo a lo que se aferra en la vuelta a la Cuba revolucionaria. A pesar de la aparente evasión del personaje principal, los cambios del país, la dimensión política y social de la isla, pugnan por abrirse un lugar en su mirada, como en la primera ocasión que contempla a los transeúntes desde el balcón del apartamento de sus padres:

Fue a buscar sus anteojos, preguntándole a Hildelisa si sabía dónde estaban —sí sabía—, para ver a los caminantes de más cerca. Cuando los encontró, regresó a la terraza. Vio venir más gente y se ajustó los anteojos. Observó el paso regular pero cansado, los brazos fláccidos a un lado, el aire lacio, y todos le parecieron como agobiados por un pesar profundo. Podía ser el sol de las tres de la tarde, pero siempre había habido sol en Cuba y esta gente eran de todo: cubanos viejos, de mediana edad y jóvenes. Y todos caminaban igual. Ya supo qué parecía: ¡los zombies de Santa María en la Invasión de los muertos vivientes! (61).

Los anteojos —binoculares— no juegan un papel de elemento distorsionador de la realidad: la forma en que percibe a la gente es intrínseca a su perspectiva. Si en la cita anterior el personaje apreciaba la naturaleza de la isla como algo permanente, esencial, la percepción que tiene de las

personas que vagan por la calle es el atisbo de una realidad desoladora: lo social y lo político empañan poco a poco el sueño del recuerdo; los binoculares aparecerán siempre que el personaje sale a la terraza a distraerse y con ellos podrá ver con detalle los cambios de la dinámica social. Como si fuera un espía observa y toma nota —de ahí el título de la obra— pero también expone su propia postura al recorrer La Habana, como en un fragmento en el que se encuentra con una exalumna y deciden dar un paseo:

[En la calle] O'Reilly arriba [,] la depauperación de La Habana Vieja se notaba más que Obispo abajo, quizá si era porque había sido reparada menos que su calle paralela. Pasaron por la librería Martí y a la casa Belga, otra librería transformada en una extraña vivienda, con su vidriera entablada y su puerta hecha una entrada a una vivienda. Más arriba se encontraron con Teixidor. [...] Teixidor lo miraba con su vieja sonrisa irónica y socarrona y observaba a Ana Magdalena con una mezcla de curiosidad y lejana lascivia. Se saludaron y cambiaron pocas palabras. Al instante se dio cuenta de que Teixidor, antes tan garrulo, ahora había devenido opaco y gris [...] (Cabrera 2013: 95-96).

O'Reilly arriba, Obispo abajo: calles de sentido único que muestran, de manera análoga a los zombies de Santa María, el estado decadente de la ciudad. La comparación entre el viejo librero y la zona visitada, antes alegre y concurrida, es una metáfora de la tergiversación del espacio que definía a La Habana, toda luz y algarabía en textos anteriores. En ese sentido, la ausencia de la madre, constatada una y otra vez es percibida también como el fin de una época, una pérdida del tiempo. Según Walter Benjamin: “Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro” (Benjamin: 15).

Una declaración como ésta parece casi contraria a la poética de Cabrera Infante, que se niega a intervenir directamente en lo social. Y sin embargo, la mirada crítica no se limita a un mero panorama de la degradación de la vida cultural de La Habana, sino a un balance del vínculo entre dicho territorio y el personaje. La incidencia en lo social, entonces, depende de la experiencia personal: el mapa trazado no sólo es el de la intervención económica o el de la difusión de una actitud política entre las masas, sino

que principalmente la intervención cultural es ya el mapa mismo que Cabrera Infante aspiraba a presentar con este texto; la razón final del exilio del autor es la diferencia de opiniones y estéticas en este ámbito, de modo que la reconstrucción sostenida de La Habana precastrista se erige como la forma de protesta más directa y abarcadora.

Así es como se explica que para los textos publicados en vida lo inminente es el futuro revolucionario: estos se ubican antes de dicho suceso histórico que marca el límite temporal de la ficción y trazan un aspecto de la ciudad que en *Mapa dibujado por un espía* —donde la focalización denota un tono testimonial a la manera autobiográfica— se amplía, ya que el tiempo revolucionario alcanza al personaje principal y lo inminente se desplaza hacia el reconocimiento de los profundos cambios de Cuba, denotados por el espacio. Gilles Deleuze afirmaba al hablar del principio de cartografía del rizoma que:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa en lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones [...]. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas [...] (Deleuze y Guattari 2002: 18).

Frente a esta reflexión sobre el rizoma destaca la relevancia del narrador en tercera persona. En un nivel básico produce un efecto de “objetividad” que Cabrera Infante desdeñaba en el “Prólogo” a otra novela post mortem, *La ninfa inconstante*, argumentando que en este narrador sólo hay artificio (Cabrera 2008: 14). Lo “verdadero” o al menos sincero, se encuentra, para él, en la narración en primera persona. Pero ésta es una afirmación ambigua, lúdica, puesto que cada texto del autor en este modo narrativo implica siempre una dimensión ficcional. Discernirla en *Mapa dibujado por un espía* es difícil puesto que lo testimonial, la interacción con figuras históricas y el desarrollo de toda una trama “comprobable” en la biografía del autor ratifican lo verídico, de modo que se deja poco espacio a lo ficcional.

Y sin embargo, ese mismo carácter “abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constan-

tes modificaciones” del mapa como rizoma remite a la reescritura, que es la base del modelo literario del autor cubano, muy a pesar de la ausencia de la voluntad de ficcionalizar. Benjamin sostiene una idea similar en uno de sus fragmentos en *Dirección única*:

La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuelo en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes (Benjamin: 21-22).

En esta nueva adición al mapa de La Habana, que es el de la cartografía vuelta a visitar —y no un mero calco, siguiendo a Deleuze— se destaca la formulación narrativa. El mapa dibujado son las calles que son trazos del recuerdo de un Yo sin nombre, no un Yo que juega a esconderse tras la ficción, sino la construcción de una subjetividad que se alza por encima de los alcances del narrador en primera persona; no es que dicha identidad deseé ser reconocida, sino que carga con un peso semántico específico en el entramado de un espacio altamente politizado que se empeña en darle forma a la dinámica cultural cubana, tanto así que se refleja incluso en la dieta diaria en la que escasea la carne:

— ¡Ah, carnestolendas! — le dijo él a Hildelisa en broma. Ella respondió:  
— Sí, nos tocó hoy por la libreta — ella se refería a la cartilla de racionamiento, que todos llamaban la libreta. Al volver a encontrarse él con lo que Lisandro Otero llamaría la realidad revolucionaria sintió agudamente la extrañeza: estaba en su país pero de alguna manera 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 (Cabrera 2013: 157).

El reconocimiento de cierta “extranjería” en el país propio es un indicio del proceso de cambio del sujeto en relación con el espacio que recuerda. El gesto de ocultar el nombre apoya la necesidad de despersonalizar la trama, de mantener la idea del “espía” y, a la vez, evita cargar inmediatamente de sentido la narración con el nombre, la marca de Caín.<sup>5</sup> Es la re-construcción, que poco a poco se torna consciente no sólo del cambio del espacio vital, sino que también se traza una vía política específica frente a los peligros del aparato represivo del régimen revolucionario, el cual trata de borrar o suprimir esas otras líneas que forman a Cuba: música, gastronomía, pasatiempos; un ejemplo de esta manía persecutoria del gobierno no se centra sólo en la disidencia o la crítica necesaria para asegurar la libertad de expresión, sino en una campaña para imponer una heterosexualidad:

Todavía cuando anochecía y se iba para la casa se sintió espiado por aquel individuo. A los pocos días vino otro desconocido a pedirle la hora. Esto ocurrió varias veces. Asombrado le preguntó a los amigos en una reunión si había pasado algo con los relojes cubanos o si los relojes soviéticos no daban la hora, porque él era interrogado demasiado a menudo por desconocidos que en la calle le preguntaban la hora. La respuesta se la dio Antonio Arrufat.

- Son agentes de Lacras Sociales— dijo.
- ¿Cómo?— preguntó él.
- Gente del ministerio del Interior. Te han visto raro, con ropas europeas y un corte de pelo desconocido, y han querido saber si eras homosexual o no.
- Pero ¿cómo?— preguntó él todavía más extrañado.
- Es muy sencillo —dijo Antonio Arrufat— Si haces la mano así —y puso la muñeca fláccida dejando caer la mano lánguidamente— para mirar

<sup>5</sup> “Yo siempre he tenido, aparte de los problemas con la ley y los problemas en la escuela de periodismo, problemas con mi nombre y se me ocurrió el pseudónimo de ‘G.’ por Guillermo, ‘Ca’ por Cabrera e ‘In’ por Infante, y lo que salió fue ‘Caín’. De alguna manera ese nombre disfrutaba de una gran publicidad anterior: tres mil años de publicidad. Tuve problemas con el nombre por el hecho de que mi padre se llamaba igual que yo. Él cometió el error de ponerme su nombre. Mi padre era periodista, y yo tenía que alejarme un poco del nombre de mi padre. Por un tiempo yo firmé ‘Guillermo C. Infante’. Todavía yo uso ‘G. C. Infante’, en el banco, por ejemplo, porque es mucho más fácil de pronunciar y más reconocible que ‘Cabrera’. A partir del momento en el que yo empecé a escribir, que fueron los cuentos, tuve la necesidad de alejar mi nombre del nombre de mi padre” (Hammerschmidt 2004: 157).

al reloj, eres homosexual. Si pones la mano así —y dejó la muñeca tesa y el puño apretado— eres hombre (117).

La persecución a homosexuales es uno de los problemas más apremiantes, no sólo para quienes lo eran dentro del grupo de amigos del protagonista, sino para los que la consideraron una manifestación de supresión de los derechos civiles. Así, los espacios de discusión y crítica se vuelven clandestinos: la idea del “espía” que dibuja el mapa es también una metáfora del cuidado que se debe profesar ante lo que se dice: a quién, cuándo y cómo para evitar ser clasificado dentro de las actitudes “contrarevolucionarias”.

Ante esta circunstancia y la constatación de “arraigo extraoficial”, la necesidad de salir de la isla ya no es motivada por la situación política de su hermano Sabá, que se decide a pedir asilo en España y finalmente en Estados Unidos, sino que se vuelve un imperativo ante las formas de juzgar y condenar propias de la dictadura de Castro. El espacio del personaje será problematizado entonces desde la subjetividad, el afecto que le produce la gente, o una persona en especial, los espejismos superpuestos del recuerdo sobre la realidad social, o el arraigo afectivo, confrontados con una ética que le impide ser parte silenciosa y condescendiente, de un proceso histórico que se torna cada vez más asfixiante:

Él sabía que estaba librando una carrera contra el tiempo, tratando de ganar espacio entre él y la realidad inmediata, pero también sentía que el amor —sí, estaba seguro ya de que era amor— introducía una nueva dimensión en la competencia entre el tiempo de que disponía para poderse ir de Cuba, sacando ventaja a sus enemigos, visibles o invisibles, empeñados en que él se quedara (como en una prisión para él: para expiar un crimen imaginario) 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 (313).

El espacio vital se muda en prisión: la vida ahí terminó con el fallecimiento de la madre, con el exilio del hermano. Esta perspectiva lejos de ser edípica —o cualquier otra reducción psicologista— demuestra qué tan relevantes son los afectos para la construcción de una memoria. De acuerdo con Deleuze y sus reflexiones sobre la conformación del mapa: “La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con

el instante sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso. La memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, “intempestivamente”, no instantáneamente” (Deleuze 2002: 21).

*Mapa dibujado por un espía* es una cartografía que cuenta con muchas entradas: la del espacio como confluencia política y confrontación de la realidad es una de ellas, y está supeditada siempre a un centro que trata de afirmarse constantemente frente al miedo y el castigo. No obstante, otra corre a la par, y se ha ido perfilando en estas páginas: la de la identidad del personaje y su equiparación con el narrador, que se analizará en seguida.

### *Mapa del rostro de un espía*

No es gratuito el cambio de voz narrativa y los rasgos diferenciados que hemos mencionado en contraste con las obras anteriores. Aquí la confrontación política se restringe a una estrategia de supervivencia. No podría ser de otra forma. El aparato de represión, persecución y castigo está bien asentado hacia 1965. La organización burocrática es el “ente” que pospone de forma indefinida la situación laboral y política del personaje principal, quien experimenta, al estilo kafkiano, un estado de “prisión amable” de parte de sus superiores: tras el fallecimiento de la madre, decide quedarse un par de semanas en la isla, tiempo en el que nota las primeras impresiones citadas. Tiene la intención de volver a Bruselas y buscar asilo con sus hijas, pero antes de abordar el avión, recibe una llamada en la que se le commina a no viajar y presentarse al Ministerio de Relaciones Exteriores.

Durante dos meses en los que se nos narran los cambios culturales ya expuestos, el personaje frecuenta varias veces el Ministerio; sin embargo, el personal de dicha instancia sólo tiene evasivas para él, las cuales se revelan no como un aparato maquiavélico y frío, sino como una estrategia torpe para retenerlo, pues no se puede agredir directamente a sus partidarios sin fundamentos, por mucho que se sospeche de ellos:

En espera de que terminara Arnold, se puso él a hablar con su secretario y secretaria y al cabo del rato se abrió la puerta de la anteoficina y entró rápidamente en ella Raúl Roa, que estaba ya en medio de la oficina cuando se dio cuenta de que estaba él sentado allí. Entonces trató de salir y la puerta que encontró más a mano fue la del salón del recibo, donde entró y cerró la puerta. Tanto el secretario como la secretaria se echaron a reír y

como él no comprendía lo que pasaba le contaron: Arnold se entrevistaba con el embajador suizo porque Roa no había querido verlo y como excusa le habían dicho que el ministro no se encontraba en La Habana [...]. Para él este incidente fue la convicción absoluta de que Roa no quería verlo, que la llamada de Arnold en el aeropuerto invocando una futura entrevista con el ministro era una simple excusa, ahora tan evidente como la del embajador suizo (Cabrera 2013: 181-182).

Frente a estas instituciones gubernamentales risibles, que posteran soluciones de manera infantil, el personaje principal opta por el sigilo y la prudencia mientras trata de apoyarse en viejos amigos que faciliten su salida de Cuba: opta por tratar de llevar una vida a la antigua usanza, sin llamar la atención. Su contacto con la política y con el ámbito cultural se manifiesta en experiencias que el personaje vivió junto con sus amigos y aliados, con los que acuerda esforzarse por gozar de La Habana como una forma de protestaubrepticia ante la ortodoxia comunista y la frialdad de las relaciones que encadenan a cada persona:

Se fue preocupado por la despreocupación de Gustavo Arcos. Muchas veces pensó que las dificultades futuras de Gustavo tenían que deberse a su negativa en reconocer como un espía al americano detenido, y no la vida que llevaba como se dijo después. (Una de las aparentes acusaciones contra Gustavo fue la de *dolcevitismo*, que quería decir que llevaba una vida alegre y despreocupada en medio de la Revolución: dichoso él si pudo vivir así, aunque Gustavo no tenía imaginación ni disposición para llevar una vida dulce) (205).

Estas actitudes “contrarevolucionarias” no constituyen el día a día para los que se encuentran fuera del gobierno, constreñidos a las disposiciones oficiales de racionamiento de alimentos y expuestos a la censura y sanción por las nuevas normas. El goce “contrarrevolucionario” del personaje principal, en concordancia con otros textos del autor, tiene que ver con las mujeres cubanas.

En ese sentido, Silvia, una mujer trigueña con la que el protagonista sostiene una relación carnal, se suma al deleite cubano por la seducción. No es la pertenencia a una nacionalidad, ni mucho menos el compromiso con un discurso político revolucionario idealizado lo que enraíza al protagonista, sino la capacidad de seducción de lo que él define como cubano: la naturaleza, las particularidades de la cultura afrocubana, el carácter

marcadamente erótico de la figura femenina. Incluso las relaciones con los amigos, las tertulias literarias, se insertan también en el reconocimiento de una forma de vida “tradicional” que se opone con fuerza subterránea ante las presiones homogeneizantes del Estado:

Por fin se había muerto el padre de Virgilio Piñera. Ciego y muy viejo, la familia y sobre todo Virgilio esperaba que se muriera para descansar todos de una carga que se hacía día a día más pesada. [...] Pero el alivio que significó la muerte del viejo se vio en el velorio. Asistieron mucha menos gente que al velorio de su madre, de la madre de él, de Zoila Infante, pero todos los que estaban en la funeraria modesta habían estado en la otra funeraria el día que él volvió. Ahora en vez de la pesada carga del dolor, *había en este velorio mucho de lo que recordaba de los velorios del pueblo, de los legendarios velorios cubanos, aunque faltara el café y faltara el chocolate y faltaran las galletas —sobraba la conversación* (subrayado mío 325).

Si bien las viejas costumbres apenas pueden llevarse a cabo, se cuelan como recuerdos en el presente de la escasez; en ese sentido, la relación con Silvia representa un salvavidas para el protagonista, casi hundido en la depresión, pero también una suerte de arena movediza que amenaza con atraparlo en pequeños lapsos de sensualidad y erotismo que se atisban en el recuerdo de La Habana antigua y que no pueden ser suficientes para escapar de la realidad. La experiencia amorosa con esta mujer domina aproximadamente el último tercio del texto, entre consultas y desaires en el Ministerio y el rastreo de movimientos políticos que le den un indicio al personaje principal sobre cómo y cuándo actuar para salir de la isla. No hay contraposición sino tránsito de un ámbito a otro, en el que el narrador dirige los sentimientos y pensamientos del protagonista.

De manera análoga, al regresar a Cuba, el narrador había enfrentado acontecimientos como la enfermedad de una de las hijas del protagonista; en él, un contagio de hongos en la piel; pero también los encuentros sexuales casuales, tertulias y, sobre todo, comidas. No es gratuito que el nombre del bar más frecuentado en el texto sea “El Caramelo”, un nombre sencillo pero sugerente para los sentidos. Histórico o no, el nombre adquiere un peso semántico determinante frente a las restricciones del placer impuestas por el gobierno revolucionario. Como centro de confluencia de intelectuales, “El Caramelo” amplía sus funciones: pasa a ser también lugar de encuentro entre el protagonista y Silvia. Ya sea con ella o con sus amigos, las conversaciones también están marcadas por lo políti-

co y lo banal, entre el amor y la creencia en la vida extraterrestre, entre el silencio y la crítica, de modo que este bar se presenta como el espacio liso teorizado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*:

En el espacio liso, la línea es, pues, un vector, una dirección y no una dimensión o una determinación métrica. Es un espacio construido gracias a operaciones locales con cambios de dirección. Pero dirigido o no [...] el espacio liso es direccional, no dimensional o métrico. El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. [...] Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos (Deleuze y Guattari 2002: 487).

La ciudad cobra una dimensión fragmentaria, casi secuestrada, como se notaba en el pasaje en que el protagonista era vigilado en la calle para acusarlo de homosexual, pero en este espacio liso, el objetivo primordial es aquello de lo que la revolución acusa al aliado del personaje principal, Gustavo Arcos: *dolcevitismo*. La lucha radica entonces en insertar la cotidianeidad afectiva y cierta tendencia epicúrea frente al control político. En todos los fragmentos el narrador va trazando la identidad del protagonista: expone su postura frente a lo que acontece en su país, alude a su labor literaria, sobre todo a esa novela mencionada una y otra vez —será inevitablemente *Tres tristes tigres*— que se usa como pretexto para su salida de la isla, en entrevista con un alto mando del gobierno:

—Bueno —dijo Carlos Rafael—, ¿estás escribiendo algo ahora?

—No —mintió él—, no he tenido tiempo. Es decir, el tiempo libre que he tenido se lo he dedicado a la lectura.

[...]

—Estoy seguro de que ahora encontrarás más tiempo. En Europa, digo. ¿Dónde te vas a radicar, París?

—No, primero tengo que ir a Barcelona, que es donde va a salir mi libro. Después tengo que encontrar un lugar donde vivir barato.

—Bueno— dijo Carlos Rafael—, no importa donde sea, lo importante es que no te olvides de tus raíces (Cabrera 2013: 368).

Ni la familia, ni los amigos, ni Silvia o las mujeres con las que tiene relaciones sexuales el protagonista mencionan su nombre, mucho menos

aquí, un funcionario público. ¿Quién es éste que el narrador conoce, aquel que experimenta los cambios de La Habana? La respuesta sencilla es Guillermo Cabrera Infante. Pero su nombre apenas se atisba, como en la cita del velorio, siempre por mediación de una mujer mayor: en el fragmento referido, al mencionar el nombre de la madre —y, antes, lo dice la madre de Gustavo Arcos (Cabrera 2013: 156)—. Esta es la línea adicional para cartografiar la identidad del protagonista, una de las entradas al *Mapa dibujado por un espía*, la cual es constatada por el narrador como momento de anagnórisis al final: ya en un avión rumbo a Europa, acompañado por sus hijas, narrador y protagonista se funden en uno por medio de un movimiento circular que cierra el texto tal como inicia:

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 unas 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 si la podía dejar cerca de su casa y él decidió sentarse detrás junto a la secretaria. Eso le salvó la vida” (378).

Efectivamente el viaje es un *point of no return* definitivo para Cabrera Infante, tanto en términos del exilio como de su literatura: las novelas publicadas en vida respetan este otro espacio, esa identidad marcada por el exilio como límite, pero aquí el mapa se superpone a las cartografías previas de La Habana, completa el panorama global y se desapega del estilo para retomar directamente la crítica política y social. Los trazos de *Mapa dibujado por un espía* se concretan en una figura autoral que recorrió La Habana entre intensidades y recuerdos desterritorializados. El espacio ha sido modificado a tal grado que le fue imposible aceptar, ni por la seducción de lo cubano que aún quedaba, la posibilidad de quedarse. Gilles Deleuze afirmaba que:

Es curioso lo de decir algo en nombre propio, porque no se habla en nombre propio cuando uno se considera como un yo, una persona o sujeto. Al contrario, un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren [...]. Se habla desde el fondo de lo que no se conoce, desde el fondo del propio subdesarrollo (Deleuze 1995: 14-15).

Así pues, este texto constituye un proceso radical de despersonalización en la obra de Cabrera Infante: orientado desde esa “falsedad” de la tercera persona, renuncia a su estilo; suprimido el nombre, en marcado contraste con el juego y las alusiones de *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto*, no evita que lo pronuncien las madres que representan la época perdida, ni encubre los nombres de su familia; transformado el espacio vital, el autor-protagonista se enfrenta a una realidad que lo excluye de sí, sin ánimo de apropiarse de ella mediante el enriquecimiento paródico e intertextual. *Mapa dibujado por un espía* se erige entonces como un acto de confrontación en el que se reconoce claramente qué es lo que perdió La Habana añorada.

### Conclusiones

La experiencia del espacio adquiere nuevas dimensiones si se la toma como cartografía de tendencias múltiples. Más allá de las coordenadas históricas, el trazado de afectos, de sentidos personales, de dislocaciones entre límites y fronteras son formas de desterritorializar un código y orden espacial impuesto desde tendencias dominantes —políticas o sociales— para luego reterritorializarlo armando un conjunto de líneas que bosquejan la perspectiva propia.

Considerando las particularidades de la publicación de *Mapa dibujado por un espía* se le podría interpretar como un texto más allá del canon o de los materiales oficiales. Pero ese mismo límite puede ser desplazado si se tiene en cuenta que la obra, como espacio que sólo “es” —en palabras de Blanchot (11)— adquiere cierta autonomía, en este caso, para obtener su propio lugar en el conjunto general de la producción de Cabrera Infante.

El tiempo y lugar históricos que explora son el comienzo de una larga trayectoria escritural que es circular, como sucede al interior de *Mapa dibujado por un espía* y también en los textos que la preceden. La circularidad marca fronteras, como si de un parámetro del espacio estriado se tratara, pero que depende de lo temporal: supone una base desde la que se escribe y en la que el autor, narrador o personaje se inscriben, un marco evidente en el que se juega a volver una y otra vez. La Habana de Cabrera Infante está hecha de literatura en muchos movimientos, con entradas a veces disímiles, y se cartografía por superposiciones, palimpsestos del tiempo. Ahí se engloban tanto los procedimientos formales recurrentes de la parodia, la alusión y la ironía, así como la temática prerrevolucionaria que el tex-

to en cuestión supera al narrar los meses de reclusión: el centro ya no es 1959 y los cabarets. Como germen de sus obras, el recuerdo de La Habana como centro deseado se encuentra fuera de *Mapa dibujado por un espía*.

Cada autor elige sus máscaras, sus narradores. En el espacio por conformar de La Habana se conjugan egos, Walter Ego, como decía Cabrera Infante, que definen al autor pero también su noción de literatura. *Mapa dibujado por un espía* muestra cómo, del espacio del texto (ficcional o testimonial, pero al fin y al cabo mediado por la palabra) al espacio de la “realidad”, la multiplicidad de experiencias e identidades ofrece al lector una miscelánea para reflexionar sobre su tiempo y espacio: la parcialidad propia de la percepción de lo real que deforma, amplía y cuestiona todo orden —racional o no— afanado por constreñir al sujeto.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-BORLAND, ISABEL. “Viaje Verbal A La Habana, ¡ah Vana!, entrevista de Isabel Álvarez-Borland con G. Cabrera Infante, Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo”, en *Hispamérica*, 31 (abril, 1982): 51-68.
- BENJAMIN, WALTER. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario* [1955]. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkins. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- BOOTH, WAYNE C. *La retórica de la ficción* [1961]. Trad. Santiago Gubern Garriga. Barcelona: Bosch, 1978.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. “Ars Poética o el oro de la parodia”, en *América. Cahiers du Crical*, 20, 1998a: 149-160.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. *La Habana para un infante difunto* [1979]. Madrid: Club Internacional del Libro, 1998.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. *La ninfa inconstante*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. *Tres tristes tigres* [1967]. Madrid: Cátedra, 2010.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas* [1972]. Trad. José Vázquez Pérez Pardo. Valencia: Pre-textos, 2002.
- DELEUZE, GILLES. *Conversaciones*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995.
- HAMMERSCHMIDT, CLAUDIA. “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”, en *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*. Trad. Beatriz Galán y Claudia Hammerschmidt. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- HAMMERSCHMIDT, CLAUDIA. “Indagaciones acerca de un mito: conversación con Guillermo Cabrera Infante”, en *Iberoamericana*, 4:15 (septiembre, 2004): 157-168.
- MACHOVER, JACOBO. *La memoria frente al poder: Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- MUNNÉ, ANTONI. “Nota a esta edición”, en *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- SANTÍ, ENRICO MARIO. *Bienes del siglo sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

DAVID ISSAI SALDAÑA MONCADA

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor de Teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Se especializa en temas como la parodia, la ironía y la metaficción en la narrativa latinoamericana, y el orientalismo en la narrativa mexicana. Actualmente realiza una estancia posdoctoral con el proyecto *Visiones de Japón y lo trascendente en la narrativa mexicana contemporánea*, adscrito al Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, de la UNAM.