

Fuentes iconográficas inéditas y una propuesta de traducción al italiano de algunas viñetas de *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante

Unpublished iconographic sources and a proposal
for an Italian translation of some vignettes from
Vista del amanecer en el trópico (1974)
by Guillermo Cabrera Infante

ALESSANDRA GHEZZANI
UNIVERSITÀ DI PISA, ITALIA
alessandra.ghezzani@unipi.it

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.



Resumen: El objetivo de este trabajo es ofrecer un comentario crítico, acompañado de aparatos, de algunos fragmentos de la traducción italiana aún inédita de *Vista del amanecer en el trópico* (1974) del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante y dar cuenta de algunos resultados de la investigación que se ha llevado a cabo sobre las fuentes iconográficas inéditas del libro. Esta narración fragmentaria, que emplea materiales diversos (fuentes documentales e iconográficas, manuales y testimonios orales) y entreteteje e hibrida las formas discursivas (el relato, el diálogo, la éfrasis, la poesía, el comentario crítico), es una suerte de “contrahistoria” nacional concebida como un catálogo de instantáneas dirigidas a destacar los aspectos más controvertidos de la historia cubana. El trabajo de investigación llevado a cabo, por un lado, ha permitido alcanzar una plena comprensión del texto con el fin de lograr

una buena versión en lengua italiana; por otro lado, ha constituido un valioso laboratorio de reflexión sobre las modalidades narrativas del texto y, por ende, sobre su naturaleza de discurso histórico fuertemente crítico y alternativo a la historiografía oficial.

Palabras clave: *Vista del amanecer en el trópico*, fuentes iconográficas, contrahistoria cubana, traducción italiana.

Abstract: The aim of the article is a critical commentary, accompanied by scholarly apparatus, on some fragments of the still unpublished Italian translation of *Vista del amanecer en el trópico* (1974) by the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante, with the aim of presenting some of the results of the research I have conducted on the book's previously unpublished iconographic sources. This fragmentary narrative, which employs diverse materials (documentary and iconographic sources, manuals, and oral testimonies) and interweaves and hybridizes discursive forms (narrative, dialogue, ekphrasis, poetry, critical commentary), constitutes a kind of national "counter-history," conceived as a catalogue of snapshots intended to foreground the most controversial aspects of Cuban history. The research conducted, on the one hand, enabled a thorough understanding of the text with the aim of producing an accurate Italian version; on the other hand, it served as a valuable site of reflection on the text's narrative strategies and, consequently, on its nature as a form of historical discourse that is strongly critical of, and positioned as an alternative to, official historiography.

Keywords: *Vista del amanecer en el trópico*, iconographic sources, Cuban counter-history, Italian translation.

Recibido: 3 de febrero de 2026

Aceptado: 3 de marzo de 2026

DOI: 10.15174/rv.vi19i38.883

Cuando *Vista del amanecer en el trópico* fue dado a conocer en 1974 por la editorial Seix Barral, Guillermo Cabrera Infante vivía en Londres, adonde había llegado con el propósito de dedicarse a la escritura de guiones cinematográficos. Desde 1965 hasta 1972, año de redacción del guion *Bajo el volcán*, adaptación de la novela de Malcolm Lowry concebida para el director Joseph Losey, la práctica cinematográfica constituyó su principal medio de subsistencia. El interés por el cine es precoz y constituye una constante en la trayectoria artística de Cabrera Infante, como lo demuestra el número de reseñas y artículos de crítica cinematográfica que redacta y luego reúne en el volumen *Oficio del siglo XX* en 1962. Esa predilección del autor deja huellas indelebles en *Vista del amanecer en el trópico*, obra de marcado carácter visual.

El autor deja Cuba en 1962, a raíz de la clausura de *Lunes*, el suplemento literario del periódico *Revolución* que dirigía por decisión del gobierno revolucionario, y vuelve a la isla una sola vez en 1965, con el fin de acompañar a su madre, internada de urgencia en un hospital y fallecida mientras él se encontraba en tránsito. Durante ese último periodo de permanencia en su país natal, la isla se le reveló como un espacio endurecido y desolado, frustrado en sus más altas aspiraciones de emancipación, desarrollo y afirmación de la libertad, a pesar del persistente magnetismo y la generosidad de sus bellezas naturales.

A partir de entonces, el escritor proyectó sobre Cuba una mirada profundamente crítica, que mantendría a lo largo de toda su trayectoria intelectual, y la isla pasó a constituirse —en ocasiones incluso de manera obsesiva— en el eje temático y en el horizonte problemático central de su producción literaria. La reiteración, a lo largo de los siglos, de procesos históricos signados por la violencia, junto con el indiscutible atractivo ejercido por sus inagotables recursos y prodigiosas bellezas naturales, configura los dos

polos en torno a los cuales, según Cabrera Infante, se ha urdido una trama cruel que ha entregado a los cubanos a una historia de dominación e iniquidad. Esta amarga constatación impulsa al escritor a concebir *Vista del amanecer en el trópico*, donde se propone narrar con una sagacidad punzante y una ironía incisiva —agudizadas con el paso de los años por su condición de exiliado— una historia personal del país, centrada en algunos de sus episodios más contradictorios. La génesis de *Vista del amanecer en el trópico* remonta al proceso de reescritura y reconfiguración de la primera versión de su novela más célebre, *Tres tristes tigres*, que ocupó al autor de manera sostenida durante la década de 1960. En 1964, Cabrera Infante obtuvo el Premio Joan Petit-Biblioteca Breve instituido por la editorial barcelonesa Seix Barral y considerado en aquel momento el más prestigioso de los galardones destinados a la narrativa en lengua española, con una novela titulada *Vista del amanecer en el trópico*. El texto proponía un relato de la vida nocturna de algunos cubanos en los suburbios de La Habana durante los últimos años de la dictadura de Fulgencio Batista, intercalado con fragmentos que recreaban episodios de violencia urbana dirigidos contra dicho régimen.

En esta primera versión, la obra presentaba claras afinidades formales con el libro inaugural de Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, publicado en 1960 e inspirado en *In Our Time* (1930) de Ernest Hemingway: una colección de relatos escritos en la década de 1950, entreverados con pasajes dedicados a la guerrilla urbana en tiempos de Batista. Como ocurrió con todas las obras galardonadas con el premio Seix Barral, *Vista del amanecer en el trópico* fue sometida a la censura franquista que, debido tanto al carácter considerado escabroso de ciertas descripciones como al contenido políticamente subversivo de las viñetas, exigió una reordenación y una reescritura sustanciales del texto bajo la amenaza de impedir su publicación.

El proyecto narrativo obtuvo su aprobación definitiva el 2 de noviembre de 1966, dos años después de que Cabrera Infante ganase el premio y tras la cuarta intervención autoral, que consistió en la supresión de veintidós pasajes y en la asignación de un nuevo título: *Tres tristes tigres*. El libro aparecería en 1967, una vez que Cabrera Infante introdujo las modificaciones exigidas, aunque sin haber podido revisar las pruebas de la versión final. Parte del material expurgado —los fragmentos de temática histórica— sería posteriormente recuperado y articulado con nuevos textos relativos al periodo posterior a la independencia, con el propósito de dar forma al nuevo *Vista del amanecer en el trópico*, publicado finalmente en 1974.

La obra se compone de 101 fragmentos textuales o viñetas, término que remite a la dimensión a la vez verbal y visual del texto.¹ Son numerosos, en efecto, los elementos que hacen de *Vista del amanecer en el trópico* un ejemplo particularmente logrado de las fecundas relaciones entre artes visuales y literatura. En primer lugar, hay que subrayar que catorce de los fragmentos que integran la obra pueden leerse como écfrasis, es decir, descripciones de un referente iconográfico ausente. A continuación, se presentarán los resultados del estudio del material iconográfico e historiográfico realizado en parte en Cuba y acompañado de algunos fragmentos de la traducción italiana de la obra, para mostrar tanto el trabajo llevado a cabo como las características específicas de la obra del escritor cubano. Al

¹ Viñeta en el sentido de relato de una escena, según lo explica Rosa María Pereda, que añade: “El nombre está tomado del comic, y sabido es que dos elementos componen este género, o dos lenguajes unidos en otro, complejo: dibujo y palabra, que se auto-interfieren mediante un código de señaladores, de indicios que marcan la relaciones. La viñeta es la unidad mínima con sentido completo en el lenguaje del *comic*, y forma parte de su capacidad de unirse a otras en una cadena significativa” (Pereda 41-42).

igual que lo hicieron el escritor salvadoreño Roque Dalton con *Historias prohibidas del Pulgarcito*, publicada el mismo año que *Vista del amanecer en el trópico*, y Eduardo Galeano con los tres volúmenes de *Memorias del fuego* (1984), la obra de Cabrera Infante recorre la historia nacional problematizando y en algunos casos invirtiendo las versiones de los hechos ofrecidas por la historiografía oficial. Se trata de narraciones fragmentarias, que recurren a materiales diversos (fuentes documentales e iconográficas, manuales y testimonios orales) y entrelazan e hibridan formas discursivas distintas (el relato, el diálogo, la écfrasis, la poesía, el comentario). A modo de “contrahistorias” nacionales concebidas como catálogos de instantáneas, estas obras denuncian el fracaso de las certezas de la historiografía positivista, en un proceso que, a lo largo del siglo xx, registra el tránsito desde la caída de la visión secuencial y rectilínea del tiempo, propia de la producción de mediados de siglo, hasta la verdadera disolución de la historia tanto en su objeto (los hechos) como en su método (las pruebas). Esta concepción de la Historia, compartida por muchos grandes narradores hispano-americanos del siglo xx, se basa en una nueva manera de concebir y emplear la historiografía moderna, que no sólo cuestiona su función principal como testimonio del pasado a través de fuentes fiables, sino que también pone de relieve su carácter parcial, su subjetividad e incluso su posible dimensión narrativa o fabuladora. El debate sobre las formas de la narrativa de temática histórica se muestra especialmente vivo en los años noventa, cuando la variedad de propuestas refleja la complejidad de la época y se convierte en vehículo de múltiples puntos de vista y de la coexistencia de diferentes dimensiones históricas. En ese momento, Fernando Ainsa sentaba las bases de una de las reflexiones con las que contribuiría de manera sustancial a animar la discusión, afirmando:

Las relaciones entre historia y ficción han sido siempre problemáticas, cuando no abiertamente antagonicas. Una —la historia— se ha dicho, narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras la otra —la ficción— finge, entretiene y crea una realidad alternativa, “ficticia” y, por lo tanto, no “verdadera” (Ainsa 111).

A esta producción intelectual pertenece también *Vista del amanecer en el trópico*, obra que, mediante la reorganización del material y en los procesos de transtextualidad llevados a cabo, ofrece una visión propia y peculiar del mundo y del ser humano. El lugar central que Cabrera Infante otorga a los temas de la violencia y de la guerra encuentra un correlato en las observaciones formuladas por Foucault en *Il faut défendre la société*,² donde el filósofo define la *contrahistoria* como aquella narración alternativa a la historia oficial, fundada en el conflicto de los procesos históricos. Según Foucault, ésta se configura como una perspectiva alternativa a la versión oficial, en la medida en que revela la naturaleza violenta de los sistemas de poder que subyacen a la construcción del Estado y de las instituciones.³

En la obra del escritor cubano, la particular pregnancia que asume la violencia se debe también al uso intensivo del elemento visual. La estructura de *Vista del amanecer en el trópico* remite a la de un inventario de instantáneas, como si se tratara de las páginas de un catálogo. Está concebida como una secuencia

² Se trata del curso impartido por el filósofo en el Collège de France en 1976.

³ Aunque el discurso de Foucault se basa en los relatos sobre las dominaciones normandas, más en general el filósofo identifica un potencial subversivo de gran alcance en el “historicismo” propio de los discursos histórico-políticos de la conquista, de las luchas y de las razas.

de imágenes fijas, de instantes decisivos orientados a poner de relieve los aspectos más controvertidos de la trayectoria nacional, para cuya elaboración el autor se apoya en procedimientos discursivos tomados del cine. Uno de los ejemplos más significativos de esta práctica escritural lo constituye el fragmento núm. 84 en el que el sistema de focalizaciones, junto con el uso de cromatismos, apunta a reproducir la simultaneidad de las acciones narradas. En este caso específico, el procedimiento consiste en describir —sugiriendo la ilusión del movimiento— el instante en que se consuma una muerte violenta, hipóstasis de las múltiples muertes violentas de las que la isla es escenario durante los años de la guerrilla urbana, bajo los reflectores de una luz solar deslumbrante y pretendidamente igualitaria que todo lo nivela y todo lo uniforma:

Sta cadendo, dietro la collina: il braccio grigio è alzato senza rabbia contro il cielo bianco, dove c'è un sole ancora più bianco, che adesso non si vede; la mano grigia, l'avambraccio grigio scuro, il fucile nero accanto a lui, incollato, fuso col petto grigio pallido, con la macchia nera di lato, senza dolore né sorpresa perché non gli hanno dato il tempo, senza capire che sta cadendo sull'erba nera, senza venire mai a sapere che lo vedranno cadere una volta e poi un'altra, come adesso, che non è ancora caduto ma sta cadendo perché una spalla nera, i pantaloni nero-grigio-nero (il colore non c'è più, non ci sono più l'uniforme verde oliva,⁴ la banda rossa e nera, né gli occhi azzurri: ogni sfumatura è determinata dall'eterna, uguale luce del sole), il collo grigio, il volto grigio-grigio, tutto il fian-

⁴ El uniforme verde oliva era precisamente el tipo de indumentaria que las fuerzas revolucionarias cubanas utilizaron en la guerra contra el régimen de Batista, especialmente hacia el final de la Revolución Cubana.

co sinistro grigio-nero è offuscato, svanisce e, svanito, si china verso la terra nera, verso la morte per sempre: non si è sentita la scarica o lo sparo ma si sente l'impatto e cadrà, fintanto che esisterà l'uomo, e lo vedranno cadere senza cadere mai, quando lo guarderanno e non lo dimenticheranno, fintanto che esisterà il ricordo⁵ (Cabrera Infante 191).

La naturaleza verbal y visual de la obra se anuncia en el epígrafe inaugural, incluso antes de emprender su lectura. Se trata de la acotación “Si amanece, nos vamos”, que acompaña a la litografía núm. 71 de *Los caprichos* de Francisco Goya: una serie de pinturas alegóricas que transmiten un sentido literal a través de la imagen y otro oculto mediante la acotación. El primer significado, el que comunica la imagen —ausente en el libro de Cabrera Infante—, se refiere a la disolución del conciliábulo de brujas con la llegada del día; el segundo, el transmitido por la citada didascalía retomada por el escritor cubano, alude implícitamente a la luz de la razón como instrumento de liberación del hombre frente a la ignorancia. En *Los caprichos*, Goya describe una España sumida bajo el poder despótico de Fernando VI, una España en espera de un alba, de una modernidad capaz de despertar al pueblo del sueño de la razón y liberarlo de ancestrales supersticiones que lo condenan al atraso. La conexión con la litografía núm. 71 de Goya, citada únicamente en su dimensión verbal y despojada del referente iconográfico, constituye una anticipación clara de un aspecto formal fundamental de la obra: la naturaleza ecfrástica de numerosos fragmentos. Además, este guiño previo anuncia también contenidos cruciales que el texto desarrollará más adelante. La acotación, de hecho, mediante la referencia al alba —metafóricamente concebida como la llegada de la mo-

⁵ La traducción italiana es mía.

derinidad y el despertar de la razón— refleja y enfatiza lo que el escritor cubano insinúa en el título. Para Cabrera Infante, Cuba se encuentra sumida en las tinieblas y aún a la espera de un alba, tal como lo estaba la España de comienzos del siglo XIX retratada por Goya. Además, puesto que el título *Vista del amanecer en el trópico* fue concebido en el momento de la redacción de la primera versión de su gran novela, puede suponerse que el autor consideraba a Cuba en la oscuridad desde los primeros años de la década de 1960.

Esta visión sobre la situación política y social de su país encuentra, en su doble y metafórico referente —tinieblas y alba—, un respaldo adicional si se interpreta el título de la obra no sólo en relación con el epígrafe de Goya, sino también a la luz de la frase inaugural de lo que, con justicia, puede considerarse el hipotexto más relevante de *Vista del amanecer en el trópico*: la *Historia de Cuba* de Fernando Portuondo del Prado, publicada en 1964 y utilizada en las escuelas durante décadas. El manual, caracterizado por un discurso marcadamente narrativo y, en ocasiones, comentativo, proporcionó a Cabrera Infante buena parte del material historiográfico sobre el cual se apoyó para redactar los fragmentos que integran el libro hasta la época de la independencia. Del ensayo de Portuondo del Prado, el autor extrajo imágenes, datos y fuentes, citando, parafraseando o recuperando fragmentos enteros, notas y acotaciones.

En su historia de Cuba por imágenes redactada en 1974, Cabrera Infante hace preceder el inicio del relato propiamente dicho con un epígrafe que consiste en una cita de su fuente más importante:

...la storia inizia con l'arrivo dei primi uomini bianchi, dei quali registra le imprese.

FERNANDO PORTUONDO

El comienzo de la narración se presenta luego como una continuación y, a la vez, como una refutación parcial de lo afirmado por el historiador; véase el fragmento núm. 2:

Ma prima dell'uomo bianco c'erano gli indios. I Siboney —giungevano, come tutti, dal continente— furono i primi ad arrivare. Poi arrivarono i Taino, che trattavano i Siboney come servitori. I Siboney non sapevano lavorare la terra né costruire utensili: quando arrivarono i Taino, erano ancora un popolo raccoglitore. A loro volta Taino e Siboney erano alla mercè dei Caribe, feroci guerrieri cannibali, che facevano incursioni dalla parte orientale dell'isola. I Caribe erano valorosi e fieri, e avevano un motto: "Ana carina roto" —Solo noi siamo persone (Cabrera Infante 13).

Pero la red de relaciones intertextuales tejida por los elementos del paratexto continúa estableciendo fructíferas conexiones semánticas cuando, a partir de una primera comprobación en el manual del historiador, se constata que la cita utilizada por Cabrera Infante es, a su vez, la continuación de una afirmación en la que Portuondo del Prado hace referencia explícita a los dos conceptos de *amanecer* y *modernidad*: "El amanecer de la Edad Moderna ilumina el nacimiento de nuestra historia" (Portuondo del Prado 2).

El escritor cuestiona la idea del historiador según la cual el descubrimiento marca el inicio de la historia del país, no sólo para refutar su fundamento —señalando que existe una historia anterior a la llegada de los españoles, la de los pueblos autóctonos—, sino también para mostrar que la violencia define su especificidad, es decir, que ha sido ejercida desde siempre, desde los primeros asentamientos indígenas.

Ni la época moderna, la de los grandes descubrimientos a la que el historiador Portuondo del Prado atribuye el inicio de la historia de Cuba, ni la de la modernidad, del progreso científico, a la que el pintor Francisco de Goya confía una esperanza de evolución social para la humanidad, han supuesto un verdadero cambio para el país en términos de progreso civil. En la historia contada por Cabrera Infante, aprovechando las potencialidades de las relaciones establecidas entre las artes visuales y la narración —basándose, asimismo, y de manera más general, en la capacidad de la imagen para transmitir significados—, todas las épocas están marcadas por la sucesión de rebeliones sofocadas, crímenes cometidos y avances fallidos que, al repetirse, reducen la historia del país al inmovilismo y a la rigidez. Este trágico destino constituye, de hecho, la historia nacional desde el nacimiento de Cuba, tal como lo expresa claramente el autor, estableciendo el vínculo con el epígrafe y con el hipotexto mediante la cita.

El desembarco de Colón, la llegada de los primeros blancos, los intentos de evangelizar por la fuerza —de los que la obra ofrece un ejemplo en el relato ecfrástico dedicado al cacique Hatuey (fragmento núm. 3)⁶— no son más que evoluciones de una práctica sangrienta de la que la isla ha sido escenario desde su formación hasta el presente de la escritura. La violencia y la tiranía constituyen los dos núcleos temáticos centrales del relato, a los que puede vincularse cada uno de los fragmentos textuales, ya sean crónicas de un episodio histórico, ya sean transcripciones de llamadas telefónicas, écfrasis o descripciones de objetos o animales.

Con respecto a estos últimos casos, se pueden citar, por ejemplo, los fragmentos núm. 6 y núm. 7, dedicados respecti-

vamente a dos instrumentos de muerte: el machete y el perro de caza adiestrado para rastrear a los esclavos fugitivos.

Nell'isola si inventò una superba macchina da fiuto e annientamento per inseguire gli indigeni in fuga e i negri *cimarrones*: il segugio assassino.⁷ La sua fama si propagò per tutto il territorio e, in poco tempo, molti di loro furono esportati a sud degli Stati Uniti, dove erano conosciuti come i Cuban Hounds (Cabrera Infante 21).

Nel disegno si vede uno schiavo fuggiasco braccato da due seugugi. Il *cimarrón* impugna una *guámpara* o un machete, ha abiti logori ed è scalzo. Uno dei cani gli si avvicina pericolosamente da sinistra mentre l'altro chiude il fianco destro.⁸ Al centro del disegno si vedono un tegame e un fuoco spento. C'è anche un cappello di *guano*, *yarey* o paglia locale. Tra il fuggitivo e i cani c'è a malapena lo spazio delle mandibole che fendono l'aria. La didascalia recita: "Il *cimarrón*, sorpreso dai cani, si difende come una bestia braccata" (Cabrera Infante 23).

⁷ "Perseguidos con perros amaestrados, si caían en manos de sus dueños eran sometidos a azotes la primera vez; pero si huían de nuevo se les cortaba una oreja al ser capturados y se les hacía trabajar encadenados. De fugarse una vez más, por lo general, era ahorcados" (Portuondo del Prado 129).

⁸ Es necesario al menos mencionar el cuento de Alejo Carpentier "Los fugitivos", publicado por primera vez en *El Nacional* de Caracas en 1946 y luego reunido en *Guerra del tiempo*, en el cual el gran narrador cubano narra la historia de Cimarrón y de Perro. Este último, enviado a perseguir al primero conforme a la práctica en vigor en la época colonial, se deja distraer por el olor de una hembra, se desorienta y, al encontrar finalmente a Cimarrón, en lugar de capturarlo comparte con él un periodo de fuga durante el cual ambos —el hombre esclavo y el perro adiestrado— parecen una única entidad. Sin embargo, prevalecerá trágicamente el instinto animal más feroz en la conclusión dramática en que Cimarrón es brutalmente asesinado por Perro.

⁶ Para un comentario sobre el fragmento, véase: Ghezzani "El hipotexto".

A continuación, la pintura a la que se refiere el escritor cubano al inicio, la cual, al igual que el material iconográfico relativo al periodo previo a la independencia, ha sido extraída de la *Historia de Cuba* de Portuondo del Prado:



Fotografía A: *Cimarrón luchando con perros cazadores* (1860),
Víctor Patricio de Landaluze Portuondo del Prado (129).

La centralidad de estos temas está garantizada por un relato que prescinde por completo de datos precisos, omitiendo referencias a los lugares y a las personas mencionadas, a pesar de tratarse de sucesos bien conocidos de la historia del país, que el autor narra apoyándose en una abundante documentación. La obra, al hacer referencia implícita a hechos y protagonistas de acontecimientos realmente ocurridos y documentados, puede leerse también como una historia más general de crímenes y opresiones. Por ello, se dirige a dos tipos antitéticos de lector: el cubano, capaz de descifrar los hechos y personajes de su propia historia nacional, así como de reconocer algunos de los referentes iconográficos descritos en las écfrasis; y el lector de otra nacionalidad, que interpreta esos mismos eventos como una representación simbólica de un destino más general, aunque sudamericano, marcado por crímenes, violencias, tiranías y opresiones.

Se narran hechos, anécdotas o episodios paradójicos, fruto de las estridentes contradicciones de la historia y todos unidos por la violencia y la opresión, que pueden ser recibidos por su valor

simbólico, como capítulos de una historia de violencia común a muchos países sudamericanos, pero a la vez es posible vincularlos con hechos y personajes de la historia específica de Cuba. Esto permite establecer un vínculo adicional de carácter formal con el epígrafe de Goya que, además de anticipar la doble naturaleza verbal y visual del texto —formando parte de una obra alegórica, *Los caprichos*— también anuncia su naturaleza simbólica.

Además del epígrafe de Goya, el texto está acompañado por dos dedicatorias: una a Plinio Prieto, guerrillero del Segundo Frente Nacional del Escambray fusilado en la Sierra de Escambray en octubre de 1960, considerado uno de los ideólogos de una conspiración contra el gobierno revolucionario; y otra a Alberto Mora, amigo de Cabrera Infante involucrado en el caso Padilla, encarcelado durante algunos meses y que se suicidó en 1972. Tanto en la referencia al suicidio como al asesinato, las dedicatorias anticipan e introducen los dos rostros de un mismo trágico destino que tocó a muchos cubanos. Las dos trayectorias existenciales debieron resultar sumamente evocadoras para Cabrera Infante y ejemplares: una, la muerte de Prieto, anunciada por el hecho mismo de oponerse al gobierno vigente, es decir, de carácter político; la otra, el suicidio de Mora, concebido también como acción política, como una deliberada retirada de una conducta que habría implicado una traición insoportable a principios éticos o ideológicos.

En el fragmento dedicado a la muerte de Alberto Mora destaca la anticipación del suicidio contenida en el relato escrito por el propio comandante: un recurso sumamente evocador para reafirmar la voluntariedad del acto, que la prensa contemporánea negará, silenciándolo. Por lo tanto, las dedicatorias parecen sugerir la inevitabilidad del destino de muchos hombres cubanos valientes y libres, y establecen un vínculo de contigüidad semántica con el contenido de numerosas viñetas.

La investigación y el análisis de las fuentes han permitido, en primer lugar, comprender que la obra de Cabrera Infante mantiene una deuda realmente considerable con el manual de Portuondo del Prado, hasta el punto de llevarnos a afirmar que, al menos hasta la época de la independencia —periodo sobre el que concluye el manual—, *Vista del amanecer en el trópico* constituye en buena medida un “saqueo” de la *Historia de Cuba* del historiador cubano.

En segundo lugar, este tipo de estudio ha permitido, al mismo tiempo, identificar los modos y procedimientos de utilización de las fuentes historiográficas, los criterios de selección y organización del material, así como plantear algunas hipótesis sobre su carácter. La obra posee, de hecho, una naturaleza predominantemente argumentativa, que el estudio de las fuentes ha definido con mayor precisión, aunque presente partes concebidas a partir de circunstancias históricas reales o hechos concretos, pero desarrolladas recurriendo a la invención, a menudo con el propósito de resaltar una imagen, un detalle o un hecho singular especialmente representativo, dotado de un potencial de significación más amplio que el propio de un mero relato de acontecimientos.

Basándose en el estudio de las relaciones existentes entre el manual de Portuondo del Prado y la obra, parece plausible considerar que esa misma “apropiación” de las fuentes —voluntaria, deliberada, a veces lúdica y en ocasiones indebida, dado que no siempre se declara— haya constituido el criterio elegido, aunque aplicado también recurriendo a otras fuentes, para narrar la historia correspondiente a la época posterior, es decir, la que va desde el periodo posindependencia hasta el poscastrismo.

A pesar de las numerosas investigaciones realizadas sobre los manuales, ensayos, revistas y periódicos cubanos de la época, esta hipótesis ha obtenido un respaldo parcial, lo que se debe

también a que la historia más reciente —más o menos cercana al presente de la escritura— es narrada por el autor a partir de testimonios, conocimientos directos y recurriendo a anécdotas que, en muchos casos, provienen de un caudal de recuerdos y experiencias personales difícilmente documentable. *Vista del amanecer en el trópico*, como ya se ha señalado en un trabajo previo (Ghezzani “Storie”), en las secciones relativas a la historia más reciente relata fragmentos de realidades vividas, además de leídas y documentadas.

Se sabe que, entre 1959 y 1962, periodo en el que en Cuba se firmó la ley agraria, Cabrera Infante fue enviado como reportero a la Sierra Maestra tras la pista de Raúl Castro, quien se había extraviado; asimismo, el escritor se encontraba entre quienes se desplazaron a Camagüey para relatar la búsqueda de Camilo Cienfuegos, desaparecido con su avión en 1962, episodio al que el autor dedica la viñeta núm. 86. Además, en la *Historia de Cuba* redactada por Hugh Thomas —herramienta de consulta valiosa para la investigación realizada en el presente volumen—, en los agradecimientos se lee: “Sono particolarmente grato, poi, a Cabrera Infante, il quale è *una* straordinaria miniera di informazioni sui differenti aspetti della storia cubana” (Thomas 19). Cabe también recordar que, para conmemorar el asalto al Palacio Presidencial de 1957, el 13 de marzo de 1960, el autor elaboró un programa televisivo que definió como “hecho en viñetas que escribí”.

Para ofrecer algunos ejemplos de los distintos tipos de viñetas presentes en el libro, podría comenzar justamente con el asalto al Cuartel Moncada, proponiendo en traducción el fragmento núm. 61, que pertenece a los efrásticos y cuyo referente iconográfico se ha identificado tras no pocas investigaciones de archivo realizadas en La Habana.

L'unica cosa viva è la mano.⁹ O almeno, la mano appoggiata al muro sembra viva. Il braccio non si vede e forse anche la mano è morta. Forse è la mano di un testimone e la macchia sul muro è la sua ombra insieme ad altre. In basso, mezzo metro sotto, il prato è bruciato dal sole di luglio. Nell'erba ci sono spiazzi: impronte o sentieri di terra o cemento. I sentieri appaiono biancheggianti, abbacinanti, per la luce. Un oggetto lì vicino —una granata, il bossolo di una palla di cannone di grande calibro, una macchina da presa? — sembra nero, è come un buco nella foto. Sul sentiero, nel prato, ci sono quattro, no, cinque feretri, cinque semplici casse di legno di pino (sembrano sei ma l'ultima cassa è l'ombra nel muro). Una delle casse è semiaperta e ha un morto per terra e nella cassa più vicina il morto, anche questo fuori, ha un braccio messo come se la reclamasse. La cassa che si vede meglio, quella sulla destra, è chiusa e pronta per il viaggio. Al centro dello spiazzo c'è solo un morto che non ha feretro ma che lo aspetta, goffamente ricurvo con un secchio della spazzatura a coprire la testa, un gesto che può apparire di pietà o di scherno. Alcuni alberi in fondo formano un'ombra scura. In alto a sinistra un gancio di ferro lavorato si fonde agli alberi neri e sembra un segno. Non è che una decorazione del muro o di un balcone della caserma (Cabrera Infante 135).



Fotografía B: retrata algunas de las ejecuciones de los rebeldes responsables del ataque al Cuartel Moncada. Se conserva en los archivos de la Biblioteca Nacional de La Habana.

Otro ejemplo de alcance similar puede ofrecerse en relación con el fragmento núm. 53, écfrasis de una secuencia de fotografías que se localizaron en la Biblioteca Nacional de La Habana, mediante la cual Cabrera Infante narra el despiadado asesinato de Emilio Tró.

Decisero di arrendersi quando rimasero senza munizioni. Nel giardino, vicino alla siepe di bouganville, c'era un cadavere. Passando non riuscirono a riconoscerlo perché era caduto bocconi. Indossava un pullover giallo e l'uomo che dal portico stava raggiungendo il sentiero si domandò chi a quei tempi potesse indossare un pullover giallo. Oltre l'inferriata, sul marciapiede, intravide un altro civile morto. Ma non provò a immaginare chi fosse, perché non pensava più ai morti ma ai carri armati, ai soldati e ai poliziotti che erano fuori. Era disarmato, come gli altri. In quel momento vide il primo uomo che usciva oltrepassando la cancellata col bambino ferito in braccio, lo vide raggiungere la strada e vide che lo arrestavano. Lui e la donna incinta passarono sotto la scritta di ferro dell'entrata, che diceva Villa Carmita, e poiché gli parve che lei scivolasse e cadesse, cercò di aiutarla. I due caddero insieme abbattuti al primo colpo. A terra lui cercava ancora di sollevare la donna, che ormai era morta, quando sulla sua camicia bianca comparvero diverse macchie rosse e per l'impatto, arretrò e sbatté contro il muro. Era morto ma i proiettili continuavano a perforargli il corpo. Una delle colonne del giardino si sgretolava e la sabbia e il mattone saltavano (Cabrera Infante 117).

⁹ La descripción de Cabrera Infante parece el negativo de la foto.



Fotografía C: conservada en los archivos de la Biblioteca Nacional de La Habana.
Fue publicada en Bohemia el mismo año del asesinato de Tró.

El hecho, recordado como la Masacre de Orfila, fue un enfrentamiento armado entre dos grupos de gánsteres cuyos jefes ocupaban altos cargos dentro de la Policía Nacional. Emilio Tró era veterano de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, y había sido comunista en la década de 1930, para luego integrarse a la organización Joven Cuba. A su regreso a la Isla fundó la Unión Insurreccional Revolucionaria (UIR), un grupo de corte gansteril que se declaraba anticapitalista y nacionalista, pero que se caracterizó por las acciones de terror y el atentado personal como método de lucha. Para contrariedad de Salabarría —quien veía en Tró un rival peligroso—, Grau lo nombró jefe de la Academia Nacional de la Policía con grado de comandante. En horas del mediodía del 15 de septiembre de 1947, Tró, acompañado de otros miembros de su grupo, acudió a un almuerzo en casa del jefe de la policía de Marianao, comandante Antonio Morín Dopico en el reparto Benítez (también conocido como Orfila). Ignoraba Tró que sobre él pesaba una orden de detención firmada por un juez desde que fuera identificado por los testigos como uno de los autores del atentado en que había sido abatido el capitán de la policía Rafael Ávila. A poco de presentarse Tró en la casa de Marín Dopico, dos patrulleros tirotearon la casa, que pronto se vio rodeada por unos doscientos efectivos de policía

y civiles al mando del Salabarría. Una lluvia de balas y bombas lacrimógenas cayó sobre la casa del reparto Orfila. El hombre que intenta ponerse a salvo saltando sobre Emilio Tró es el policía Luis Padierno, alcanzado varias veces en el abdomen durante la fuga. El comandante Morín Dopico logró escapar con su hija de 18 meses en brazos. Los hechos fueron relatados en una película de Eduardo “Guayo” Hernández, cuya proyección fue prohibida por Alejo Cossío del Pino inmediatamente después de la primera función.

Otro caso —el único, en verdad, pero un ejemplo elocuente de lo heterogéneo que resulta el panorama de fuentes en las viñetas relativas a la historia más reciente— es la transcripción de la llamada telefónica entre la madre de Boitel y una amiga. El estudiante de Ingeniería Electrónica Pedro Luis Boitel fue un ferviente opositor del régimen de Fulgencio Batista. Al regresar del exilio en Venezuela, se unió al Movimiento 26 de julio y luego se afilió a la organización clandestina MRR (Movimiento de Recuperación Revolucionaria). Acusado de conspirar contra el Estado, fue recluido en la prisión de la Isla de Pinos, de la cual intentó escapar sin éxito. En septiembre de 1964, según el *Plan de Trabajos Forzados*, fue trasladado al Bloque 19, donde organizó un grupo de resistencia. Murió el 25 de mayo de 1972, reducido a un esqueleto debido a una huelga de hambre.

Según lo afirmado por la madre durante una conversación grabada —probablemente sin que ella se diera cuenta— y luego publicada en el *Miami Herald*, la familia ni siquiera pudo ver el cuerpo antes de que fuera enterrado. La viuda Miriam Gómez relata que Cabrera Infante trabajó durante días en la transcripción de esa conversación, con el fin de hacer emerger la tragedia del dolor provocado por los crímenes políticos, cuidando, sin embargo, de eliminar la parte más política del discurso. En *Mea Cuba*, el autor declara:

He relatado con la voz de su madre en *Vista del amanecer en el trópico*, cómo murió Boitel. Pero ni su madre ni yo dijimos que había sido un suicidio: Boitel murió en huelga de hambre en ese Castillo del Príncipe, de nombre tan elegante, que es una prisión sórdida de La Habana. Boitel, sin otras armas que su voz, murió por su propia mano (Cabrera Infante 605).

A continuación, algunos fragmentos en traducción de la viñeta núm. 100:

Non posso scrivere... ma va, se sono da buttare. Forse più avanti. A loro digli che il dolore va sopportato ma che non ci sono parole per descrivere quello che hanno fatto. Ascoltami... ieri l'altro siamo andate al cimitero e ci sono corse dietro perfino le auto pattuglia e quant'altro; ci siamo mosse con discrezione e ci sono venuti incontro circa trecento soldati e duecento auto pattuglia —lo temono perfino da morto, figlia mia. Diglielo al mondo libero, se qualcosa ancora conta... Perché nulla più ha importanza! Ascolta bene... ho chiamato per dire che mio figlio stava morendo per la patria, cazzo! Dove sono i diritti umani? Questo è il più grande che ci sia! Capisci cosa vuol dire che lo seppelliscano e ti avvertano dopo tre giorni... no cara no... no... no... NO! NO! NO! Non ci sono parole! Ho lottato dodici anni per salvare mio figlio e lo vedo morire come un cane; non sapevo neppure dove fosse... non volevano neppure dirmi dov'era, sai, dov'era seppellito. Sono stata in prigione, sappilo... per otto ore, poi mi hanno detto: suo figlio è morto, lo abbiamo seppellito, e io, in carcere, trattenuta lì... mi hanno fatto cose atroci, cazzo. Perché mi dicevano che non aveva assistenza medica. E io salivo le scale del Castello del Principe... tanto sono una cagna io. Cazzo, questo non si dovrebbe fare a nessuno... Sono stata perfino in prigione... Dopo che hanno ucciso mio

figlio, mi hanno fatto arrivare tre medici... perché quello che ho passato è stato terribile... Perfino le botte mi hanno dato, cazzo! Non ci sono parole per descrivere questo dolore... E lui che è stato un vero uomo! Credo che lì non si sia fatto nulla per mio figlio... Quarantacinque giorni senza assistenza medica! I suoi compagni detenuti hanno bruciato materassi, letti, hanno bruciato ogni cosa per chiedere aiuto, cazzo, e nessuno che li abbia soccorsi... Lo sapete, no?... Ma quali grandi organizzazioni, la Croce Rossa? [...] No, ma va, se non mi dicono nulla... Non so neppure come l'hai saputo tu [...] Quando mi dissero Pedro Luis Boitel è sepolto, è già stato sepolto... Dire questo a una madre... E mi hanno messa in prigione e mi hanno addirittura picchiata... No... No... No, pensa tu che sono stati proprio loro ad ammettere di aver commesso il più grande errore della loro vita! Ma lui è morto! Ormai è morto! I suoi compagni di cella hanno bruciato materassi, mandato all'aria letti e tutto il resto per protesta, perché gli dessero, perché gli dessero assistenza medica, cazzo... (Cabrera Infante 227).

Los modos de utilización del material historiográfico y documental del que dispone el autor —que incluye fotografías, recuerdos, testimonios y grabaciones— pueden vincularse a una concepción de la historia como espacio abierto, lugar de confrontación y encuentro de múltiples perspectivas y focalizaciones. El escritor se permite cierta libertad al apropiarse de las herramientas que le ofrece la historiografía porque concibe la Historia como relato y no como simple crónica de hechos. Esto no implica negar su veracidad ni que se base en principios de verdad, sino asumir los conceptos de relatividad, parcialidad y subjetividad del discurso historiográfico como instrumentos al servicio de la comprensión de los procesos históricos. Según esta concepción, el autor confía el sentido profundo de lo vivido

y experimentado por una colectividad a la operación de selección, organización y ensamblaje de las fuentes historiográficas, cuya procedencia no siempre declara o declara parcialmente, o bien recurre a testimonios orales, anécdotas y reconstrucciones. La historiografía, pero también, de manera más general, la producción cultural de temática histórica, se convierte así en una ciencia abierta a la crítica, a la continua alternancia o cruce de diferentes puntos de vista en un terreno de confrontación y disputa, en el que la memoria y el recuerdo poseen una validez documental equivalente, y en ciertos casos incluso superior, a la de la fuente historiográfica oficial. Además de sustentar todo el planteamiento argumentativo de *Vista del amanecer en el trópico*, esta concepción se tematiza también en comentarios autorales explícitos.

Por ejemplo, véase el fragmento núm. 12, en el que se refiere a la rebelión de los esclavos encabezada por José Antonio Aponte en 1812:

La storia dice: “Le classi di colore stavano maturando il proposito di imitare gli haitiani. Le sedizioni dei negri delle piantagioni erano sempre più frequenti ma prive di unità e di guida”.

La leggenda racconta che la sollevazione più grande fu sedata in tempo, sventata dal governatore in persona, il quale udì una conversazione tra alcuni negri in una capanna fuori dalle mura mentre effettuava una ronda.

In realtà, come spesso accade, i cospiratori furono denunciati da qualcuno che viveva nella stessa casa, sulla cui terrazza essi si riunivano.

I cospiratori furono impiccati tutti (Cabrera Infante 33).

No menos elocuentes, e igualmente significativos respecto a la reflexión sobre las formas de representación de lo real, son

los comentarios sobre fotografía y literatura, entendidas como formas de representación y no meramente de descripción de la realidad, que vehiculan verdades históricas y que son capaces de transmitir sentidos implícitos a partir de episodios de realidad circunscritos.

El relato de las acciones sanguinarias cometidas durante la dictadura de Machado, presente en el fragmento núm. 47, es confiado a los chicos que se esconden en una casa de la calle Esperanza y que se declaran perseguidos por la Tiranía. “Dissero proprio che era la Tirannia a inseguirli e fu questo che li trasformò in eroi”, afirma Cabrera Infante: “Non si può forse pensare che dove c’è un’intuizione poetica ci sia anche un’intuizione storica?” (Cabrera Infante 105). Comentarios e interpretaciones afloran con frecuencia como intuiciones artísticas, momentos epifánicos alcanzados al observar la realidad mediante la mirada prospectiva de quien percibe sus lados ocultos, elementos reveladores, contenidos políticos o históricos; en definitiva, interpretándola.

Véase el fragmento núm. 85, écfrasis de la famosa fotografía que retrata a Fidel Castro y Camilo Cienfuegos en un jeep en enero de 1959 (Ghezzi “El hipotexto”). Entre los episodios controvertidos de la historia nacional se encuentra, sin lugar a dudas, la condena a veinte años de prisión de uno de los comandantes del ejército rebelde: Huber Matos Benítez. Éste, como es sabido, al concluir la revolución comenzó a manifestar su disenso respecto a la política de gobierno, criticando especialmente la apertura hacia el Partido Comunista por el temor a su injerencia en asuntos relacionados con la gestión del ejército. Cabrera Infante narra esta controvertida página de la historia nacional describiendo la imagen, difundida en todos los medios internacionales, que retrata la llegada de los rebeldes a la capital: una de las escenas más emblemáticas de la victoria castrista.

En la écfrasis que la describe, haciéndola verbalmente “visible”, el escritor cubano también se concentra en lo que queda fuera del encuadre: el comandante Huber Matos, quien se encontraba en el mismo jeep en el que Castro y Cienfuegos hicieron su entrada triunfal en la capital. Lo hace ironizando sobre el hecho de que el fotógrafo eligió deliberadamente excluir al “tercer comandante” de la toma porque no lo conocía. Esa exclusión, producto de una intervención subjetiva dictada por motivos contingentes —razones que de hecho orientaron los criterios de la intervención: la selección de los sujetos a retratar, el encuadre, la perspectiva adoptada—, adquirió sólo algún tiempo después un carácter premonitorio, anticipando el destino del “tercer comandante” y por extensión de la Historia. La fotografía, de este modo, no inmortaliza una porción de la realidad, sino que la interpreta, transmitiendo, precisamente por ello, contenidos de verdad. “Ciò che si scrive su una persona o su un evento è chiaramente un’interpretazione”, afirma Sontag, “come lo sono i rendiconti visivi fatti a mano quali la pittura e il disegno. Le immagini fotografate invece non sembrano rendiconti del mondo ma pezzi di esso, miniature di realtà che chiunque può produrre o acquisire” (Sontag 4).

Cabrera Infante hace propia la idea de miniaturización, reduciendo la gran Historia a eventos circunstanciales, anécdotas, bromas, crónicas, objetos, parábolas, imágenes, relatos populares, dispuestos en secuencia como si fueran imágenes de un inventario, basándose en un principio de relativización de la verdad y, al mismo tiempo, afirmando la ilusión del concepto de *representación objetiva* de la realidad obtenida mediante su fiel descripción. Al inmortalizar un “fragmento del mundo” específico, el fotógrafo realiza sus elecciones. La selección de lo que considera pertinente incluir en el encuadre, así como los criterios mismos del encuadre, se fundamentan en las coordenadas

culturales que orientan su conocimiento de lo que observa y, al mismo tiempo, en decisiones de naturaleza estética.

Pero la imagen también da testimonio del inexorable disolverse en el tiempo; es una manera de participar de la vulnerabilidad y la mortalidad del sujeto, y es por ello que la fotografía es un *rara avis*: la imagen del héroe muerto en vida (Ghezzi “El hipotexto”). De este modo, expresa la idea de que momentos significativos, fragmentos de una realidad o detalles aislados pueden ofrecer perspectivas de mayor alcance, abrir ventanas hacia aspectos de la realidad más amplios que los contenidos en ese único fragmento o documento, en ese específico “pedazo del mundo”. La fotografía de Camilo Cienfuegos descrita en el fragmento núm. 87, por ejemplo, captura un instante de su vida tan significativo que permite poner de relieve lo que lo hizo ejemplar. Su écfrasis —la descripción de esa imagen ausente— propone una distinción entre fotografía como imagen y fotografía en sí, y se convierte en una *etopeya*, la única del libro. Es la imagen simbólica del carácter nacional: “Il comandante è fermo, i piedi ben saldi al suolo, in posizione di riposo. La postura è militare ma anche cubana e molto personale: le gambe sono ben aperte e la brezza increspa i suoi pantaloni ampi”, y continúa Cabrera Infante: “nella foto si notano il coraggio, il valore, la disinvoltura, l’illimitata fiducia in sé stesso, la riluttanza a credere nella morte e, allo stesso tempo, si vede che dentro di lui ha abitato sempre un ragazzo giocoso, donnaiolo e quasi frivolo che in un’altra epoca, e in un altro paese sarebbe stato un torero pieno di cornate, un fugace automobilista o un playboy felice” (Cabrera Infante 197-199).

En otra época y en otro país, al igual que ocurrió con otros héroes nacionales, ese mismo coraje, orgullo y alegría habrían entregado a Cienfuegos a un destino distinto. También en el caso de José Luis Tasende, por ejemplo, la écfrasis del fragmen-

to núm. 62 resalta el orgullo y el valor del hombre, sugiriendo que esos mismos rasgos de su personalidad habrían podido, en otro contexto, dar lugar a otras posibilidades existenciales y que su fotografía habría ofrecido otras posibilidades interpretativas; y, una vez más, Cabrera Infante logra esto activando el paralelismo con el torero.

Nella foto è seduto per terra e guarda il fotografo come guarderà la morte, serenamente. È ferito, lo si nota dal sangue che scende lungo la gamba destra e da una macchia scura sulla coscia, la ferita —e non è una cornata—. Quindi nessuno corre per portare il torero in infermeria. Non è una corrida e il pavimento di piastrelle scure non è quello della cappella di un'arena di provincia. È una caserma nel periodo del carnevale, è domenica. Il ferito non si è vestito di lustrini perché non è un torero e non ha voluto posare da matador. Ha cercato di porre fine a una tirannia, all'alba si è mascherato da soldato ed è venuto ad attaccare la caserma con altri novanta ragazzi. L'attacco adesso è fallito e lui è gettato sul pavimento del posto di guardia in attesa che lo interrogino. Non ha paura e non sente dolore ma non se ne vanta e non pensa né al dolore e né alla paura: affronta la fine con la stessa semplicità con cui ha affrontato l'inizio, e spera (Cabrera Infante 137).

En más de un pasaje del texto, el autor establece este paralelismo entre el perfil genérico de un matador y uno de los protagonistas de la historia. Elige al torero para representar el orgullo y el valor de muchos compatriotas, poniendo énfasis en su destino trágico, en la fatalidad de haber nacido en un país como Cuba y de haber tenido que emplear sus fuerzas y cualidades en la lucha por defender su libertad de acción y pensamiento o por liberar a su país de la opresión y la tiranía. Frente a las aberracio-

nes de la historia, el escenario de los trágicos acontecimientos, es decir la Isla “bella, verde, imperitura ed eterna [...] reterà là, dopo l'ultimo indio, dopo l'ultimo spagnolo, l'ultimo africano, l'ultimo americano e dopo l'ultimo dei cubani, sopravvivendo a tutti i naufragi, eternamente bagnata dalla corrente del golfo” (Cabrera Infante 233).

Referencias

- Ainsa Fernando, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. *La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, K. Khout (ed.). 1997, pp. 111-121.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Así en la paz, como en la guerra*. Ediciones R, 1960.
- _____. *Tres tristes tigres*. Cátedra, 2010.
- _____. *Vista del amanecer en el trópico*. Seix Barral, 1974.
- _____. *Mapa dibujado por un espía*. Galaxia Gutenberg, 2013.
- _____. *Mea Cuba antes y después. Escritos políticos y literarios*. Ed. Antoni Munné, en *Obras completas II*. Galaxia Gutenberg, 2015.
- Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, “Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo”. *Hispamérica*, núm. 31, 1982, pp. 51-68.
- Foucault, Michel. *Bisogna difendere la società. Corso al Collège de France (1975-1976)*. Mondadori, Feltrinelli, 1998.
- García Morales, Alfonso. “Cuba y la revolución según *Vista del amanecer en el trópico*”. *Utopía. Los espacios imposibles*,

Rosa García Gutiérrez, Eloy Navarro Domínguez, Valentín Núñez Rivera (ed.). Peter Lang, 2003, pp. 165-186.

Ghezzi, Alessandra. “El hipotexto figurativo en *Vista del amanecer en el trópico*” de Guillermo Cabrera Infante”. *Confluenze*, vol. 7, núm. 1, 2015, pp. 1-17.

_____. “Storie “minori” di una “grande” storia: *Vista del amanecer en el trópico* di Guillermo Cabrera Infante”. *Altre modernità*, vol. 18, núm. 11, 2017, pp. 58-83.

Pereda, Rosa María. *Cabrera Infante*. Edaf, 1978.

Portuondo del Prado, Fernando. *Historia de Cuba*. Editorial Nacional, 1965.

Sontag, Susan. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Einaudi, 2004.

Thomas, Hugh. *Storia di Cuba 1762-1970*. Einaudi, 1973.



VALENCIANA

ESTUDIOS DE LITERATURA
Y FILOSOFÍA

VISITA NUESTRO SITIO WEB

