



LA CONSTRUCCIÓN DEL PASADO EN LA *HISTORIA*
VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA
Y LA *CASA DE LOS ESPÍRITUS*

VERÓNICA CORTÍNEZ
Harvard University



I los seres humanos no tuviéramos memoria, no existiría la literatura. Para que un narrador pueda contar una historia necesita, sobre todo, poder recordarla. Afirma categóricamente Genette: "Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe . . . tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. . . . Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle raconte . . ." ¹ (228).

Sin embargo, en muchas obras literarias, o en muchas lecturas, la presencia de la memoria se da por sentada, y no se cuestiona su existencia. Si leemos, por ejemplo, una novela de intriga, nuestro interés se centra en la historia, y no en quién la narra, cuándo, ni cómo se las ingenia para recordarla. El que no se explicita la necesidad de recurrir a la memoria no quiere decir que ésta no esté

¹ ("Yo puedo, sin problema, contar una historia sin precisar el lugar donde acontece . . . en cambio, me es casi imposible no situarla en el tiempo con respecto a mi acto narrativo, porque tengo, necesariamente, que contarla en un tiempo presente, pasado o futuro. . . . Parece evidente que la narración sólo puede ser posterior a lo que cuenta.") Genette nos recuerda asimismo la existencia de lo que Todorov llama "*récit prédictif*," es decir, relatos proféticos, apocalípticos, astrológicos, etc.

realizando su función. Ya el poeta épico de *La Ilíada* tenía que recordar los hechos antes de poder narrarlos: "A la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla, aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, y aunque mi voz fuese infatigable y mi corazón de bronce: sólo las Musas olímpicas, hijas de Zeus, que lleva la égida, podrían recordar cuántos a Ilíon fueron" (Homero 66). La memoria es igualmente importante dentro de la tradición hispánica, incluso en las obras en que el narrador prefiere no recordar el nombre de ciertos lugares de la Mancha. Sin embargo, aun cuando no se pueda afirmar que las anacronías temporales² sean de creación reciente, sí es cierto que el cuestionamiento de la memoria se intensifica considerablemente en la literatura moderna.

Pensemos, por ejemplo, en *Recuerdos de provincia*, uno de los textos que inaugura el género de la autobiografía en Latinoamérica. En las primeras páginas Sarmiento justifica su elección genérica:

Gusto, a más de esto, de la biografía. Es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe, una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud obscurecida. Hay en ella algo de las bellas artes que de un trozo de mármol bruto puede legar a la posteridad una estatua. La historia no marcharía sin tomar de ella sus personajes, y la nuestra hubiera de ser riquísima en caracteres, si los que pueden, recogieran con tiempo las noticias que la tradición conserva de los contemporáneos. (21-22)

Esta confianza en la capacidad del ser humano para reconstruir "lo pasado" se mantiene a lo largo de sus memorias. Es interesante notar, más aún, que los dos personajes descritos con más amor por Sarmiento—su maestro don José de Oro en la primera parte, su madre en la segunda—son justamente aquéllos que se encargan de preservar el pasado.³ Consciente, incluso, de la imposibilidad de

² "Le repérage et la mesure de ces *anachronies* narratives (comme j'appellerai ici les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire." Genette 79. ("El señalar y medir estas *anacronías* narrativas [como llamaré las varias formas de discordancias entre el orden de la historia y el del relato] postula implícitamente la existencia de una especie de grado cero que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre relato e historia").

³ Sarmiento resume de este modo la formación adquirida junto a su maestro: "Salí de sus manos con la razón formada a los quince años . . . con nociones sobre muchas cosas, y recargado de hechos, de recuerdos y de historia de lo pasado y de

reproducir todos los detalles significativos de su vida, Sarmiento le atribuye esta limitación a la "palabra impresa," no a la capacidad de su memoria: "tanto nos amábamos maestro y discípulo, tantos coloquios tuvimos, él hablando y escuchándole yo con ahínco, que, a hacer de ellos uno solo, reputo que haría un discurso que necesitaría dos años para ser pronunciado" (53-54). Casi un siglo más tarde, *Historia de una pasión argentina* desarrolla, implícitamente, las ideas planteadas por Sarmiento. En primera instancia el propósito de la angustiada confesión de Mallea es dejar estampada la historia de su pasión. Sin embargo, su autobiografía se convierte, progresivamente, en la biografía de sus compatriotas argentinos. Quiere remecerles las conciencias dormidas y motivarlos a recuperar las raíces:

Si según la teoría socrática recogida por Platón en su *Fedón*, ciencia es reminiscencia, lo que necesitamos en todo momento es reminiscencia, o sea conocimiento anterior del origen de nuestro destino, y en el origen de nuestro destino está el origen de nuestro sentimiento, conducta y naturaleza. En nuestro origen natural está potencialmente contenido nuestro devenir; si perdemos el recuerdo, o sea la ciencia, de nuestro origen anterior, ¿qué podremos ser más que un optimismo errabundo? (20)

Reaparece, como vemos, la confianza ilimitada en el poder de la memoria para rescatar cosas pasadas.

A modo de contraste pensemos, por ejemplo, en el problemático texto de Joseph Brodsky "In a Room and a Half." En ese ensayo autobiográfico cada intento del narrador de reconstruir la imagen de sus padres muertos va seguido por el comentario del que descreo en la posibilidad de hacerlo:

Memory betrays everybody, especially those whom we knew best. It is an ally of oblivion, it is an ally of death. It is a fishnet with a very small catch, and with the water gone. You can't use it to reconstruct anybody, even on paper. What's the matter with those reputed millions of cells in our brain? . . . On what number of details must one be prepared to settle? (492)

En este trabajo me propongo demostrar la conexión que existe entre la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de

lo entonces presente, que me han habilitado después para tomar con facilidad el hilo y el espíritu de los acontecimientos" (54). Al describir el legado de su madre, Sarmiento enfatiza la misma idea: "ella me instruye de cosas de otros tiempos, ignoradas por mí, olvidadas de todos" (134).

Bernal Díaz del Castillo y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende. Al igual que los escritos de Sarmiento, Mallea y Brodsky, estos dos textos representan, en primera instancia, una crónica del tiempo pasado. Cada narrador intenta recuperar, a través de la memoria, hasta el más mínimo detalle de mundos ya desmoronados. Conscientes, sin embargo, de los límites que caracterizan la narración en primera persona, sólo Bernal y Allende, como Brodsky, problematizan el acto de recordar. La naturaleza selectiva y caótica de la memoria, y la necesaria subjetividad de este tipo de narración, dificultan el proceso de su escritura. Cada texto responde a estas exigencias con sorprendente originalidad. A pesar de la distancia temporal que los separa y de las intenciones, supuestamente tan distintas,⁴ que motivan a sus escritores, espero poder señalar la cercanía de esos textos y la pertinencia de leerlos frente a frente.

En la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, el narrador Bernal pretende contar, como sugiere el título, la verdad acerca de la conquista de México. Es interesante notar que la etimología de la palabra *aletheia*—verdad—significa “quitar el olvido.”⁵ El narrador quiere, explícitamente, corregir la falsa versión de los hechos contados en los textos de los cronistas oficiales en España. Bernal dice:

los verdaderos conquistadores y curiosos lectores que saben lo que pasó claramente les dirán que si todo lo que escriben de otras historias va como lo de la Nueva España, irá todo errado. Y lo bueno es que ensalzan a unos capitanes y abajan a otros, y los que no se hallaron en las conquistas dicen que fueron en ellas, y también dicen muchas cosas y de tal calidad, y por ser tantas y en todo no aciertan, no lo declararé. (30)

Su texto se articula, entonces, como una respuesta a textos anteriores que, aún cuando le ayudan a recordarlos, le imponen una selección particular de hechos, que lo molesta: “En todo escriben

⁴ Ver: Dorrit Cohn, “Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases,” en *The Journal of Narrative Technique*.

⁵ Esta es mi traducción de “removal of forgetting,” etimología acuñada por Gregory Nagy, Profesor de literatura griega clásica y de literatura comparada, Harvard University. Entrevista personal, Harvard University, 5 de abril de 1988. Platón desarrolla esta idea en *Fedón o acerca del alma*: “Pues, según mi parecer, habiendo obtenido el conocimiento antes de nacer, y más tarde usando de las percepciones volvemos a recobrarlo cual lo tuvimos antes. ¿No es cierto que esto que llamamos aprender es recuperar un conocimiento que nos pertenece, y al llamar esto recuerdo hablamos con propiedad?” (48).

muy vicioso. ¿Y para qué yo meto tanto la pluma en contar cada cosa por sí, que es gastar papel y tinta?” (30). Su memoria, sin embargo, no sólo se apoya en estos textos previos, sino también en las “cartas de marear,” que menciona constantemente. Cada vez que alude al nombre dado por los conquistadores a una tierra recién descubierta, invita al lector a corroborarlo en las cartas de marear. No existe, claro está, la posibilidad de que éstos no coincidan, ya que son justamente los nombres que aparecen en ellas los que le ayudan al narrador a recordar su viaje. Esta idea de que su narración va, por así decirlo, siguiendo un mapa, se refleja en el rasgo más sobresaliente (y, por lo mismo, menos obvio) de su estilo: la obsesión de seguir un solo “camino” narrativo. El patrón lingüístico “volvamos a nuestro cuento,”—“plática,” “materia,” “diálogo,” e incluso “calzada,” como lo llama indistintamente—se repite tanto, se vuelve hasta tal punto la norma, que dejamos de atribuirle importancia. A primera vista, esta frase indica la intención de no caer en digresiones. Pero, si nos detenemos a examinarla con cuidado, de inmediato nos preguntamos: ¿Cuál es, finalmente, su “cuento,” su “calzada”? ¿Por qué al estar describiendo un hecho fundamental de la conquista se excusa por haberse alejado de su materia? El propio Bernal nos da una respuesta tentativa:

Y porque en una sazón acontecían tres y cuatro cosas, no puedo seguir la relación y materia de lo que voy hablando, por dejar de decir lo que más viene al propósito, y a esta causa no me culpen porque algo salgo y me aparto de la orden por decir lo que más adelante pasa. (95)

Bernal se frustra, aparentemente, por la simultaneidad de los hechos. ¿No es éste, sin embargo, un obstáculo al que se enfrentan todos los narradores? ¿Por qué es incapaz de eliminar el problema usando los consabidos adverbios temporales como “a la vez,” “mientras tanto,” “simultáneamente,” entre otros? Creo que su frustración radica en el hecho de que su “cuento” es, esencialmente, el dominio de su propia memoria. Su obsesión no es eliminar las digresiones, ni superar el problema de la simultaneidad de los acontecimientos, sino controlar la naturaleza caótica de los recuerdos. Si éstos no le salieran a borbotones interrumpiéndole el proceso de su narración, si la memoria acatará las leyes de la cronología, la imagen de la “calzada” perdería su importancia. Enfrentado al mismo problema, al tratar de resumir toda su vida, explica Brodsky: “So I would be lying if I resorted to chronology

or to anything that suggests a linear process. A school is a factory is a poem is a prison is academia is boredom, with flashes of panic" (17).

La situación de Bernal al escribir su crónica, viejo de más de ochenta y cuatro años y sin nada que dejar a sus hijos, tiñe su narración de manera definitiva. No sólo está a la búsqueda del tiempo perdido, sino que también está tratando de recuperar un mundo heroico que ya no existe. Carlos Fuentes subraya la amargura del narrador de esta obra al decir que la voluntad épica de Bernal vacila entre el asombro de haber conquistado la utopía y el deber guerrero de tener que destruirla.⁶ La visión melancólica del pasado refleja, sin duda, su actual sensación de vacío. Lo único que le queda de los hechos heroicos que realizó en el pasado son los recuerdos y la posibilidad de escribirlos.⁷ Lo que no se escribe se olvida:

nos habían de considerar los coronistas que también nos habían de entremeter y hacer relación en sus historias de nuestros esforzados soldados, y no dejarnos a todos en blanco, como quedáramos si yo no metiera la mano en recitar y dar a cada uno su prez y honra. (593)

Su texto adquiere de este modo la calidad de testamento; un testamento que no es más que un testimonio, y que tiene un solo testigo. La frustración de Bernal culmina cuando los dos licenciados a

⁶ "As the tale unfolds the epic will vacillate between the astonishment of the discovery of an enchanted world and the bellicose obligation to destroy it." Carlos Fuentes, "History and Fiction in Spanish America," The Core Program, Harvard University, 19 de septiembre de 1984.

⁷ La idea de que la palabra escrita "perdurará en lo eterno" se remonta, por lo menos, a Horacio: "Más perenne que el bronce un monumento alcé" (199). Sarmiento, consciente de lo efímero de la "palabra de viva voz," recurre a la pluma para denunciar al enemigo: "Rosas teme más a la prensa que a las conspiraciones; una conspiración puede ser ahogada en sangre, pero un libro, una revelación de la prensa, aunque haya un puñal como el que dio fin con Varela, queda ahí siempre; porque lo que está impreso queda estampado para siempre, y si en el momento presente es inútil y sin efecto, no lo es para la posteridad, que, juzgando por el examen de los hechos y libre de toda preocupación y de toda intimidación, pronuncia su fallo inapelable" (178). Mallea, al querer describir a su padre, nos remite a un texto previamente escrito: "Mi padre era pariente de Sarmiento y la historia de su familia está escrita a lo largo de varios capítulos de *Recuerdos de provincia* (26). Funes, en el cuento de Borges, es el único que no necesita recurrir a la escritura para mantener vivo el recuerdo: "No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse" (124).

quienes les ha prestado un borrador de todo el texto le critican la falta de testigos. ¿Cómo pretende dar crédito a sus palabras si no tiene a nadie que las atestigüe? Su propósito inicial de contar toda la verdad recuperando los detalles del pasado queda, por lo tanto, frustrado. El tratarse de la memoria de un solo narrador impide la reconstrucción íntegra del pasado. Lo que él no recuerda, y por consiguiente, no escribe, está condenado al silencio. Más aún, la imposibilidad de Bernal, como de todo narrador en primera persona, de incluirse, objetivamente, dentro de su testimonio, cuestiona la veracidad de lo narrado. Bernal, consciente del contrasentido que se le exige, aclara: "porque yo no soy testigo de mí mismo. . . ¿por qué no lo diré? Y aún con letras de oro había de estar escrito. ¿Quisieran que lo digan las nubes o los pájaros que en aquellos tiempos pasaron por alto?" (593).

La casa de los espíritus se articula también como respuesta a textos previos. Se intenta, de manera implícita, corregir la versión oficial de los acontecimientos:

De una plumada, los militares cambiaron la historia universal, borrando los episodios, las ideologías y los personajes que el régimen desaprobaba. Acomodaron los mapas, porque no había ninguna razón para poner el norte arriba, tan lejos de la benemérita patria, si se podía poner abajo, donde quedaba más favorecida. (337)

Y, al igual que la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, este texto incorpora múltiples escritos que le permiten al narrador básico reconstruir el pasado: "me entero de las cosas a través de los cuadernos de Clara, las cartas de mi madre, los libros de administración de Las Tres Marías y tantos otros documentos que ahora están sobre la mesa al alcance de la mano" (379). Estos testimonios no sólo le imponen una selección determinada de hechos, sino que también le permiten la posibilidad de rescatarlos del olvido. Pero, a diferencia de Bernal, Alba, ante la gran dificultad de controlar tal cantidad de recuerdos acumulados y la naturaleza caótica de la propia memoria, que no respeta la cronología, recurre a otra alternativa. En vez de la "calzada" de Bernal, o la eliminación definitiva de la cronología de Brodsky, el rasgo estructural más sobresaliente de *La casa de los espíritus* es la prolepsis narrativa. El constante uso de frases como "pero eso ocurrió mucho después," "hasta que muchos años más tarde," o "mucho tiempo después," demuestran que Alba no puede reprimir el deseo de escribir lo que se le

viene a la cabeza, desordenadamente. Sin embargo, la prolepsis es, en general, un recurso de doble filo: a la vez que le asegura al lector un dominio de la totalidad del mundo narrativo, le socava, de paso, el interés en la intriga. Se nos adelanta, por ejemplo, la mudéz, el casamiento y la muerte de Clara, la maldad de Esteban García, la importancia de Tránsito Soto, la muerte del Poeta, la pira infame de los militares, etc., mucho antes de que ocurran en la línea cronológica de la historia. Pero, justamente al aprovechar la ventaja y la desventaja que este recurso implica, el texto logra desplazar el interés del lector—de los acontecimientos a la figura del narrador. ¿Quién es este “yo” que sorpresivamente se entromete en la narración (y que nos recuerda las primeras líneas)? ¿Quién puede controlar en su mente tanto tiempo? ¿Quién escribe, finalmente, estas líneas?: “las rumas de cuadernos donde [Clara] anotó la vida durante cincuenta años y que mucho tiempo después, en la soledad de la casa vacía y el silencio de los muertos y los desaparecidos, yo ordené y leí con recogimiento para reconstruir esta historia” (263). El epílogo de la obra nos da la respuesta a esta prolongada incógnita: Alba, “mientras aguardo que lleguen tiempos mejores,” en medio de “los acontecimientos de los últimos tiempos,” “gestando a la criatura que tengo en el vientre,” escribe para “rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto” (379–80). Desde este presente, pues, ella se dedica a reescribir la saga familiar y el desmoronamiento de ese mundo que Esteban “había creído bueno” (337). Su texto, al igual que todos los escritos mencionados en la narración, funciona como la única herencia:

Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. Escamoteados por algunos espíritus cómplices, se salvaron milagrosamente de la pira infame donde perecieron tantos otros papeles de la familia. Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. (380)

Una vez más, lo que no se recuerda ni se escribe está condenado al silencio eterno. Sin embargo, podemos preguntarnos ¿cómo se las ingenia este narrador en primera persona para rescatar la totalidad de los recuerdos ajenos? La respuesta alude a una de las innovaciones narrativas más interesantes de esta obra: la caracterización de los personajes. No sólo Alba, Esteban Trueba, Clara, y el resto de los cronistas, sino que incluso los personajes que no escriben

están en búsqueda del tiempo perdido. Son ellos también personajes con historia que nos cuentan sus vidas desde la infancia. Si el lector tiene la impresión de que “conoce” a los personajes cabalmente, esto se debe a que todos ellos—pienso que sin excepción—están tratando de recuperar sus memorias individuales. Más aún, los personajes, al relacionarse entre sí y crear nexos importantes, se cuentan la infancia:

Un día el Coronel García se sorprendió acariciando a Alba como un enamorado y hablándole de su infancia en el campo, cuando la veía pasar a lo lejos, de la mano de su abuelo, con sus delantales almidonados y el halo verde de sus trenzas, mientras él, descalzo en el barro, se juraba que algún día le haría pagar cara su arrogancia y se vengaría de su maldito destino de bastardo. (362)

Así, mediante este recurso novedoso, Alba supera la limitación de Bernal Díaz y de todo narrador en primera persona: la imposibilidad de recuperar todas las memorias y las memorias de todos. Sin embargo, este texto llega aún más lejos. Ante la subjetividad impuesta por las leyes de la gramática—un narrador no puede incluirse, desde fuera, en su testimonio—Alba introduce un giro sorprendente. No necesita, como Bernal, pedirle a las nubes o a los pájaros que sean los testigos de su historia. Tampoco falsifica la temporalidad, como Brodsky, quien se incluye a sí mismo en el recuerdo de sus padres:

How is it possible that I see myself in this scene? And yet, I do; as clearly as I see them. Again, it is not nostalgia for my youth, for the old country. No, it is more likely that, now that they are dead, I see their life as it was then; and then their life included me. (17)

A diferencia de lo que sugieren los críticos de esta obra, estoy convencida de que es Alba la que controla todo el mundo narrativo. La objetividad con que se narra su propia vida nos engaña, y nos impide identificar al “yo” con ella. No obstante, es crucial la aparición del pronombre de primera persona en pocos pero reveladores pasajes: “Llenaba [Clara] incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo, que gracias a eso no se perdieron borrados por la neblina del olvido, y ahora yo puedo usarlos para rescatar su memoria”⁸ (73). Los críticos, inexplicablemente, ignoran estos pa-

⁸ “Es una delicia, para mí, leer los cuadernos de esa época, donde se describe un mundo mágico que se acabó” (78). “Tengo un retrato de Féruña tomado en esos

sajes en lo que se nos asegura, textualmente, que es Alba la encargada de la disposición del material narrativo. Además, la muerte de todos sus informantes en el momento en que organiza los testimonios heredados, la dejan a ella como la única testigo. La originalidad de Alba consiste, entonces, en decidir contar su vida en la tercera persona.⁹ No sólo sorprende así al lector cuando revela en el epílogo que es ella la que escribe, sino que le permite, finalmente, y gracias a la circularidad del texto, entender cabalmente el pronombre "me" y el adjetivo "mi" del comienzo:

Ya entonces [Clara] tenía el hábito de escribir las cosas importantes y más tarde, cuando se quedó muda, escribía también las trivialidades, sin sospechar que cincuenta años después, sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto. (9)

Alba, en su construcción del pasado, logra superar las restricciones de Bernal, Brodsky, y otros narradores en primera persona, para convertirse, así, en testigo de sí misma.

OBRAS CITADAS

- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1971. 117-27.
- Brodsky, Joseph. *Less than One. Selected Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

años, durante un cumpleaños de Blanca. Es una vieja fotografía color sepia, desteñida por el tiempo, donde, sin embargo, aún se la puede ver con claridad" (102). Otra novela en la que un "yo" interrumpe la narración en tercera persona es *Paradiso*: "La cera de la cara y de las manos perfeccionaba lo que yo, por indicación de mi Abuela y por desconocimiento de que existen esos trabajos en cera, creía que era la verdadera muerte" (275). Es curioso que Gregory Rabassa traduzca oraciones como ésta usando la tercera persona: "The wax of the face and hands epitomized what he, because of what she said and because he had never seen a wax piece like that before, thought was real death" (141).

⁹ Otro narrador que decide contar su vida en tercera persona es el Juan Goytisolo de "Cronología": "(Escrita por el propio autor en tercera persona, de lo que humildemente se excusa con los lectores, rogándoles que no tomen por vanidad personal lo que no es más que un común recurso estilístico.)" (327).

- Cohn, Dorrit. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases." *The Journal of Narrative Technique*. 19.1 (1989): 3-24.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1983.
- Genette, Gérard. "Discours du récit." *Figures III*. París: Seuil, 1972. 65-282.
- Goytisolo, Juan. "Cronología." *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977. 327-46.
- Homero. *La Ilíada*. Trad. Luis Segalá Estalella. Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal. Buenos Aires: Losada, 1939.
- Horacio. *Odas*. Trad. Miguel Romero Martínez. Sevilla: Agrupación Editora de Amigos de Horacio, 1950.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Trad. Gregory Rabassa. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- . *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Mallea, Eduardo. *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1961.
- Platón. *Fedón o acerca del alma*. Trad. José de la Cruz Herrera. Buenos Aires: Aranjó, 1939.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1960.

