

## ¿Yo no soy el tema de mi libro? La fiesta vigilada de Antonio José Ponte

Adriana Kanzepolsky <sup>1</sup>

**Resumen:** Reconocemos en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte el diseño de una multiplicidad de “yos”, que, en principio, nos situaría sin demasiada ambigüedad ante lo que consideramos un texto de carácter autobiográfico. Sin embargo, poco o nada sabemos de la intimidad de ese narrador. A partir de esa aparente contradicción entre la abundancia de “yos” y la “reticencia” (cf. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2006) de relato íntimo, investigamos la posibilidad de construcción de un sujeto autobiográfico y, por lo tanto, de un texto autobiográfico cuando todos los relatos y, en particular, el relato de la memoria se presentan monopolizados por el Estado, un Estado que parece haber abolido la distinción entre público y privado. Indagamos hasta qué punto ese sujeto para poder narrarse, vuelve, desde una posición inversa, la de la exclusión, al modelo autobiográfico que privilegió el siglo XIX hispanoamericano, momento previo a la autonomización de la literatura en el continente, cuando el relato del yo, porque se identifica, no se diferencia de la narración de la historia nacional.

**Palabras clave:** público; privado; intimidad; Estado; yo; memoria

**Abstract:** We can recognize in *La fiesta vigilada* by Antonio José Ponte the outlining of a I multiplicity, which, at first, would place us without excessive ambiguity in front of what we consider an autobiographical text in its nature. However, we know almost nothing or nothing about the narrator’s private life. From this apparent contradiction between the I abundance and an shortage of intimate report, we ask ourselves about the possibility of construction of an autobiographical subject, therefore, an autobiographical text when all reports and, particularly, the memoir are monopolized by the state, which seems has abolished the distinction between public and private. We wonder as far as this subject, in order to be able to narrate himself, returns, with an opposite position, the exclusion position, to the autobiographical model that was privileged by the Hispano-American 19<sup>th</sup> century, that prior the literature’s autonomy in the continent, when the first-person report, just because it identifies itself, is not distinct from national history narration.

**Keywords:** public; private; private life; state; I; memoir

<sup>1</sup> Doctora en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Posdoctorado en Teoría Literaria, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas. Docente en la Universidade de São Paulo. adrianakanze@gmail.com

---

En su ya clásico *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Sylvia Molloy (1996) aclara que restringe su análisis a textos autobiográficos de los siglos XIX y XX porque, pese a que en la colonia abundan los relatos en primera persona (la *Respuesta a Sor Filotea*, los *Naufragios*, los *Comentarios reales* de Garcilaso), en ellos la autobiografía es un logro involuntario. Explica enseguida que las condiciones de esos textos – el estar destinados a un lector en particular, así como la ausencia de un yo en crisis – excluyen o modifican aquello que caracteriza al género autobiográfico, lo que denomina: “la autoconfrontación textual”, y traduce juguetonamente con la conocida fórmula ‘yo soy el tema de mi libro’.

Por eso, desaparecido ese otro al que los textos del yo se destinan durante el período colonial, un otro que los legitima, podría hablarse de autobiografía recién en el siglo XIX, cuando se produce una crisis de autoridad que se incorpora a la textura de la autfiguración hispanoamericana. Desde la perspectiva de Molloy, en ese momento surgiría una pregunta: ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia?

Me interesa retener tres ideas: la del sujeto en crisis, crisis vinculada a la crisis de autoridad, la de la necesidad de autoconfrontación textual para la existencia del texto autobiográfico y la pregunta en torno al destinatario de esa escritura, ya que a diferencia de otros ensayistas que se cuestionan acerca de cuándo surge la necesidad de transmitir, es decir, por qué se escriben memorias, una pregunta que creo le cabe al libro de Ponte,<sup>2</sup> Molloy se interroga acerca del para qué, es decir, para quién.

---

2 Pienso particularmente en Jacques Hassoum (1996), que señala que la necesidad de transmisión surge en sociedades que han estado sometidas a conmociones más o menos profundas. Si bien su reflexión trasciende el espacio de la literatura, creo que de cualquier modo que es pertinente cuando se está ante un libro como *La fiesta vigilada*, surgido en la “conmoción” del deterioro del régimen cubano, en lo que podría considerarse como un estado de excepción.

Pienso también en algunas reflexiones de Andreas Huyssen (2002), que plantea que la “cultura de la memoria”, que caracteriza al presente, surge a partir de la pérdida de la ilusión en las utopías de progreso que se da en la década del setenta. En consecuencia, postula que si la alta modernidad trata de asegurar el futuro, la contemporaneidad asume la responsabilidad por el pasado e intenta construir formas de continuidad en el tiempo, que nos posibiliten movernos en el marco de “formas extensas de temporalidad”.

A las preguntas de Molloy, agregaría una: ¿qué significa ser el tema de *mi libro*? ¿qué presupone que alguien sea el tema de *su libro*?<sup>3</sup>

Pero detengámonos por ahora en el siglo XIX. Es ya un lugar común señalar<sup>4</sup> que gran parte de los autobiógrafos del XIX hispanoamericano asimilan el relato de su vida, sus recuerdos, su memorias, a la historia de las recientes naciones americanas. Se sabe también que un ejemplo paradigmático en ese sentido es *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento, identificación que se condensaría en la declaración del argentino, quien afirma: “Yo nací en 1811, el noveno mes después del 25 de mayo”, con lo que Sarmiento establecería una relación “casi biológica” entre su nacimiento y la también naciente patria.

Identificados con y protagonistas de la formación de los recientes estados nacionales, los autobiógrafos del XIX, o gran parte de ellos, conciben sus memorias como textos públicos, textos de servicio, ya sea a la esfera de la política o a la esfera de la educación y, en ese sentido, la intimidad está ausente o casi ausente de los discursos que ahora conocemos como escrituras del yo o escrituras íntimas, entre otra serie de denominaciones que esa textualidad ha recibido en los últimos años.

¿Por qué ese rodeo por el siglo XIX al momento de comentar *La fiesta vigilada*, un libro publicado en el 2007? Primero porque si bien los textos críticos y el propio Ponte insisten en el carácter híbrido del libro, ya que cruza crónica, memorias, autobiografía y ensayo, por mencionar las calificaciones que más se reiteran, paralelamente se lee una mezcla de admiración y decepción ante la “reticencia” (la palabra es de González Echevarría) de relato íntimo que el mismo pone en escena, o ante ese impulso autobiográfico vigilado, para usar las palabras del propio Ponte en entrevista a Mónica

3 Hace algunos años, en “Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica” Molloy invierte la perspectiva de las preguntas que se había formulado en *Acto de presencia...* y a partir de un episodio de su propia vida, en el que un lector quiere comprobar la referencialidad entre un personaje de *En breve cárcel* y una amiga de la escritora, hecho que en principio la irrita y la lleva a negar cualquier semejanza, se interroga acerca de quién es el dueño de aquello que se cuenta en un texto autobiográfico. Creo que esa interrogación de Molloy traduce en el plano de la lectura, lo que nos preguntamos en el cuerpo del texto: ¿qué significa ser el tema del propio libro?

4 En lo que respecta particularmente a Sarmiento, cabe mencionar el clásico ensayo de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: “Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*”. En una perspectiva similar puede ubicarse el libro de Adriana Rodríguez Pérsico: *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*.

Tal es la perspectiva de Molloy, no sólo en *Acto de presencia...*, sino incluso en “La narrativa autobiográfica”, publicado en el segundo volumen de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker.

---

Bernabé. “Se trata de un impulso autobiográfico bastante contenido. Vigilado, si pensamos que la fiesta del título se refiere también al propio libro” (2009: 265).

Es como si el lector se quedara con hambre frente a esa ausencia de intimidad en un texto que, por otra parte, dibuja insistente y obsesivamente, casi con la misma obsesividad con que transita por La Habana, una multiplicidad de yos: un yo lector, *flâneur*, testigo, guardián de la ruina, guardián de la literatura nacional, espía, falso espía, personaje literario; un yo vigilante, memorialista, pero también un yo insomne.

Por lo general, entonces, las lecturas enuncian esa inestabilidad genérica y después se abocan a leerlo como un ensayo, tal vez en la perspectiva de Teresa Basile, quien afirma que la multiplicidad genérica del libro se resuelve en la lengua de Ponte, en el estilo.

Si volvemos una vez más al siglo XIX y seguimos el razonamiento de Molloy, veremos que el relato de lo íntimo y de la *petite histoire* no son los elementos que definen al género; puede haber un relato en cuyo centro esté el yo, aunque la intimidad se hurte al lector. Pero esta observación sería en principio anacrónica, ya que, como dije, estamos ante un texto publicado en el 2007, momento en el que la intimidad desborda en múltiples formas de relato.

A partir de esas consideraciones me pregunto cómo este texto opera con lo íntimo, si lo hace, cómo trabaja esa materia y también: en qué medida es posible la construcción de un sujeto autobiográfico si todos los relatos y, en particular, el relato de la memoria han sido monopolizados por el Estado. Es decir, me pregunto: qué tipo de yo se representa en *La fiesta vigilada*.

Al promediar un ensayo acerca del retorno de la figura del autor, desterrado por la crítica francesa desde finales de los sesenta, Graciela Speranza (2008) hace una observación que me resulta particularmente sugestiva para pensar en el yo que Ponte construye. Señala Speranza que el autor que retorna en la contemporaneidad, retorna como fantasma entre ruinas, para registrar la ruina, ya sea a través del ataque, como en el caso de Fernando Vallejo, o del lamento, como en el de Sebald, que son los escritores a los que se refiere, o de la reticencia y la implacabilidad, como en el caso de Ponte, podríamos agregar nosotros. Aunque el ensayo de Speranza tiene por propósito revisar “el giro autobiográfico en la literatura argentina” y la tan mentada autoficción, procedimiento que considero ajeno a *La fiesta vigilada*,

su observación parece convertirse en una literalidad cuando pensamos el narrador de Ponte; no sólo se trata de un regreso fantasmagórico porque es alguien que está y no está en la superficie del texto, sino también porque en tanto el narrador – ese yo – ha sido expulsado de la ciudad letrada, escena que se despliega en el capítulo 6 de la parte I, y puede deambular como fantasma por las ruinas de la ciudad real. Al comienzo del capítulo 6, el narrador nos informa:

“Pronto, con sólo regresar a casa, yo iba a encontrarme enredado en una historia de espías y fantasmas. En el aeropuerto chequearían minuciosamente cada artículo de mi equipaje, hojearían libro tras libro”.

Y, párrafos más abajo, nos cuenta:

“Días después, en la terraza de la Unión de Escritores, dos funcionarios me notificaron la expulsión de la ciudad letrada” (PONTE 2007: 40-41).

En adelante, el libro presenta un fantasma que por haber sido expulsado del orden de la ciudad letrada deambula entre las ruinas de la ciudad real, con las cuales comparte algo de su naturaleza doble, ya no la de ser exterior e interior a un tiempo, ni tampoco un híbrido entre naturaleza y cultura, sino la de una presencia y ausencia simultáneas. Hay alguien que mira pero no puede contar.

Si – y sigo a Badiou (2002) – en Platón el poeta es expulsado de la ciudad para proteger la subjetividad colectiva del encanto poderoso del poema y, una vez a salvo del deleite que ese ofrece, de su proposición sin ley, esa colectividad está en condiciones de exponerse al pensamiento discursivo, *La fiesta vigilada* parece contar en otra clave la misma estrategia. Se expulsa al escritor porque su discurso desbarata la cifra del discurso del Estado que, en el plano urbanístico, hace de los espacios vacíos parqueos y de la ruina museo como forma de silenciar la arquitectura devastada, un discurso que en el plano literario descansa aparentemente en la figura de viejos escritores a quienes también acecha el “polen de la destrucción”. El libro no se priva en más de un párrafo de describirlos como ruinas menos graciosas o, en todo caso, menos trágicas, y sí más mediocres que las de La Habana. Así, esos viejos escritores, de los que se reitera que son cercanos al ministro de cultura, se representan como perdidos en hoteles de provincia, alegres sólo ante la perspectiva de una botella de ron.

---

¿Cómo apropiarse, entonces, de la memoria de la ciudad y, sobre todo, de la propia memoria cuando el discurso del Estado amenaza con su presencia atravesar todas las grietas? Es decir, ¿cómo narrar un discurso en primera persona, donde, como dije, el yo insiste página tras página, cuando lo público ha tomado el lugar del privado?

En principio, podríamos afirmar, que la forma que encuentra el narrador de Ponte para resguardarse del discurso de la política es acogerse a lo que llamaría los fueros de lo íntimo, esta “especie de suplemento de lo privado”, este “campo extra de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos”, tal como lo define César Aira en “La intimidad” (2007-2008).

A un tiempo, lo íntimo se retacea como estrategia para decirse y como modo de defenderse de la política. A diferencia de los autobiógrafos del siglo XIX, hurtar el relato de lo íntimo no está vinculado a la construcción de una ejemplaridad, de ahí un sujeto que apuesta no a la presentación de su figura pública para insertarse en las redes del discurso político, sino a la construcción de un relato que resista al discurso invasor del Estado que todo lo quiere para sí. Si porque nadie está solo en la ciudad, en Cuba la privacidad es imposible y el texto es pródigo en ejemplos (la música de la fábrica y de la casa vecinas que se alzan como paredes ilusorias, entre otros), lo íntimo se construye y se concibe como el último bastión de los fueros del individuo.

Sin embargo, pienso que si el refugio en la intimidad opera como una forma de resistencia, el texto la hurta pero no la niega.

Reconozco en *La fiesta vigilada* dos formas diversas de trabajar con la intimidad.

En principio, lo íntimo se cuenta en otro espacio y en otra lengua, se cuenta contra el horizonte del portugués de Porto, donde pasa un año resguardado del encuentro con cubanos.

Dentro de la Isla, lo íntimo se politiza y se traduce en un relato que hace de la memoria de la ciudad, pero sobre todo de su lectura del campo intelectual y de la tradición literaria cubanas, un asunto de familia.

Al final del capítulo 2 de “Un paréntesis de ruinas”, el narrador concluye: “Y sólo a esas altas horas de la noche (ahora que escribo) podría tomármeme por el último habitante de una ciudad abandonada” (PONTE, 2007: 157).

De inmediato, el capítulo 3 se abre con el relato de los insomnios del año en Portugal y con la narración del sueño en el que Ponte dialoga con el puente “Dom Luis Primeiro”, sueño que pone en escena el tema del doble, ya que en portugués el puente es “a ponte”, lo que reduplica en clave onírica la inicial del nombre y el apellido de Antonio José Ponte. El relato del sueño y su interpretación es hasta cierto punto pormenorizado y ha sido leído por González Echevarría (2007), quien lo relaciona con la profesión de ingeniero de Ponte, con el vínculo entre orillas separadas por un abismo, y con cierta tradición de memorables poemas sobre puentes en la que se dan cita Neruda, Lezama y Lorca. Sin embargo, lo que llama la atención es que este ingreso en la intimidad es posible sólo a condición de ser dicho en otra lengua y en un estado, el del sueño, en que el sujeto es ajeno y desconocido para sí mismo.

Pero el viaje a Portugal reserva aún dos escenas más donde lo íntimo ocupa el primer plano.

Mientras en el capítulo 2 de “Un paréntesis de ruinas” acude al sueño como forma de decirse sin responsabilizarse, en el capítulo 5 de “La caja negra de la fiesta”, la intimidad se había hecho presente mediada por la ficción y por el relato del pasar un frijoles negros que el narrador y N dejan en el fuego para cumplir con la promesa de un viaje a Lisboa que se habían hecho un año antes.

El capítulo 5 comienza con el siguiente relato:

Vi por primera vez *Buena Vista Social Club* en la sesión vespertina de un cine de Porto. Llovía y yo era el único espectador. O puede ser que a esa hora existiera alguien más interesado en aquella historia de viejos músicos cubanos, una mujer de cincuentaitantos años y aspecto de bibliotecaria a la que borro ahora para quedarme a solas. Porque, aun cuando la sala hubiese estado llena, yo habría sido allí el único espectador para aquel filme (PONTE, 2007: 109).

---

Es necesario, entonces, el borrado de esa suerte de Berthe Trepas, que ahora no toca sino que es espectadora de la música que tocan otros, es decir, es necesaria la distorsión del recuerdo para contar la verdad de la sensación, para ponerle palabras a la intimidad de ese encuentro entre el espectador cubano y los músicos de la isla en un cine portugués.

El episodio siguiente, como dije, se articula en torno al viaje y la comida. Hay algo del clima de un secreto en el relato que se inicia en la Navidad anterior, cuando el narrador recibe un *bolo rei* y N encuentra dentro de esa rosca portuguesa “la judía que daba suerte”. En apariencia, el secreto está en la judía escondida dentro del dulce, en la identidad de N y en la promesa del viaje a Lisboa, pero pese a ello, creo que lo íntimo del fragmento pasa por una información que desliza sin ningún afecto en particular. “Pusimos al fuego una olla de frijoles negros y bajamos al bar” y, al final del párrafo, luego de decidirse por el viaje, el narrador escribe: “De manera que apagamos la olla de frijoles y nos pusimos en camino.”

Es en el hábito de la comida cubana, esos frijoles que porque ahora abundan pueden abandonarse en el fuego, frijoles que son alimento y metáfora de la isla, donde pienso que lo propio se cuenta. No sólo se cuenta en la referencia a la comida sino en la elección por el término judía cuando se habla de la rosca portuguesa y la manutención de frijoles cuando alude a la comida cubana.

Podría pensarse que dentro de Cuba, ese lugar en cuyo centro permanece para no verlo (“...[Mi] permanencia en Cuba estaba dictada por el deseo de olvidar. Dentro de Cuba, no veía a Cuba” (PONTE 2007: 17). Escribe en las primeras páginas del libro, la intimidad se cuenta como ruina. Y algo de eso hay en la enumeración de objetos domésticos inútiles que el narrador conserva, al igual que los demás cubanos, o en la descripción minuciosa del cuerpo de la abuela construido con sucesivas capas de relato que narran entre la ironía y la pena la paulatina pérdida de humanidad de la madre de su madre, hasta que se convierte en algo fijado en una mueca de contrariedad o en un gesto vacío ante el televisor. Una intimidad que alcanzaría su punto culminante cuando el narrador relata que acorrarla a la abuela con una escoba para que orine en el inodoro y no ensucie las sábanas.

Considero, sin embargo, que lo íntimo se cuenta, o se cuenta sobre todo, algunos párrafos más adelante cuando, agotados por las idas y vueltas al inodoro durante la noche y otras fatigas causadas por el deterioro de la anciana, decide

junto con su madre internarla en un asilo, ese “edificio mussoliniesco”, ese almacén, donde la abuela moriría “bajo vigilancia de otros”, las trabajadoras sociales, las asistentas del hogar, que todo lo robarían, según escribe. Es decir, lo íntimo se cuenta como zona ultrajada por el Estado, donde el miedo de la abuela en esa primera noche de asilo se superpone al miedo que el narrador niño sintió en un internado de su infancia. Escribe Ponte:

Aquel niño que fui al entrar a un internado era ella ahora. Más desvalida que ese niño. El primer largo atardecer, la primera noche en ese internado era el primer día de ella en un asilo. Expuesta igual a la violencia de los demás, a los saqueos, al pandillismo. Encerrada cuando ya no cabía educación para ella, cuando no podía adaptarse a nada nuevo, hecha una niña sin ardides de niña (PONTE, 2007: 31).

El episodio condensa e irradia múltiples sentidos. Articulado sobre una serie de afectos contradictorios, vuelve sobre la historia familiar, los miedos más íntimos, la serie de pequeñas traiciones y fidelidades que hacen a la historia de cualquier familia; denuncia una vez más el poder omnívoro del Estado que finalmente la domestica y la devuelve calma a morir en casa, y lleva al plano de lo literal y de lo biológico aquello que el texto cuenta como metáfora desde sus primeras páginas.

Me explico: si ante la perplejidad de los amigos que están afuera, el narrador declara que permanece en Cuba para no ver a Cuba, inmediatamente la verdadera razón se impone.

Ponte se queda, ya como hermano menor, ya como nieto, para velar por el nombre de viejos escritores de la literatura nacional, a los que, como sucede con los miembros de la familia, se alude a través de las palabras que nombran los parentescos. Es así que en los cuatro primeros capítulos el relato sobre el campo intelectual habanero y la tradición literaria se puebla de escenas en que los sintagmas “viejos escritores cubanos” o “viejos escritores nacionales” se alternan con la abundancia de términos que para nombrarlos remiten al universo familiar: hermano, hermano mayor, viejos padres, arteriosclerótico, casa paterna.

El narrador es explícito cuando luego de contar los últimos años de Virgilio Piñera, a quien sólo se refiere como “uno de los viejos escritores cubanos de quienes me ocupaba”, concluye:

De alguna manera, mis circunstancias parecían adoptar el aire de familia de las de su círculo, treinta años antes.

Empezaba a repetir sus manías y sus fatalidades hasta el punto de considerarlos, a él y a algunos otros escritores de su grupo, mis abuelos. Y parte de mi acercamiento a lo escrito por ellos podía entenderse como si intentara arrinconarlos contra la escoba y la pared. Como si, a una orden mía, procurara hacerlos orinar (PONTE, 2007: 34).

No se trata aquí de construir especialmente una autobiografía intelectual, sino de desplegar una treta, de hacerle una finta al Estado y convertir lo público en una historia de familia. Movimiento que también recuerda una manía de esos viejos escritores a los que a veces homenajea y con los que en otros momentos ajusta cuentas; vale recordar si no, el “ceremonial de Orígenes”, las comidas del grupo en la casa parroquial de Bauta, el poema de Piñera a la muerte de Lezama y finalmente *La familia de Orígenes* de Fina García Marruz.

## Referencias bibliográficas

AIRA, César. La intimidad. *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, [S.l.], 13/14, p. 6-13, 2007; 2008.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BASILE, Teresa. Interiores de una isla en fuga. El “ensayo” en Antonio José Ponte. In: \_\_\_\_\_. (Comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009, p. 163-248.

GARCÍA MARRUZ, Fina. *La familia de Orígenes*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. El puente de Ponte. *Encuentro de la cultura cubana*, [S.l.], 44, p. 235-240, 2007.

HASSOUM, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.

HUYSEN, Andrea. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

\_\_\_\_\_. Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica. In: GALLE, Helmut et alii (orgs.). *Em primeira pessoa. abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume: 2009, p. 37-60.

\_\_\_\_\_. “La narrativa autobiográfica”. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO WALKER, Enrique (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XX*. Madrid: Gredos, 2006, v. II, p. 697-701.

PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.

PONTE, Antonio José. Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte. In: BASILE, Teresa (Comp.) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009, p. 249-266. Entrevista concedida a Mónica Bernabé.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington D.C.: INTERAMER/OEA, 1993.

SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*. In: SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983, p. 163-208.

SPERANZA, Graciela. ¿Dónde está el autor? *Otra parte. Revista de letras y artes*, [S.l.], 14, p. 7-12, 2008.