

ISSN 1850-0153 (Impresa)  
ISSN 1850-0161 (En línea)

# *Gramma*

*Revista de la Escuela de Letras  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador*



Buenos Aires  
Año XXII, Número 48, 2011

## *Gramma*

Anual

### **Fundadora-Directora**

Alicia Lidia Sisca

### **Editora**

Marcela Crespo Buiturón

### **Secretaria de Redacción**

Marina Guidotti

### **Coordinadora de Corrección**

Nuria Gómez Belart

### **Correctores Asistentes**

Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, Nicolás D'Andrade,  
Constanza González, Paola Nadina Grasso, María Soledad Herrera,  
Pablo Scarpaci, Ingrid Terrile y Gabriel Tripodi

### **Composición y Diseño**

Nuria Gómez Belart

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** [marcela.crespo@usal.edu.ar](mailto:marcela.crespo@usal.edu.ar)

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

**Correo electrónico:** [revista.gramma@usal.edu.ar](mailto:revista.gramma@usal.edu.ar)

**Cláusula de Garantía:** Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0161. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

### **Consejo de Redacción**

ANA BENDA - Universidad del Salvador  
BEATRIZ CURIA - Universidad del Salvador / CONICET  
JUAN JOSÉ DELANEY - Universidad del Salvador  
MARÍA ROSA LOJO - Universidad del Salvador / CONICET  
RODOLFO MODERN - Academia Argentina de Letras  
ANTONIO REQUENI - Academia Argentina de Letras  
EDUARDO SINNOTT - Universidad del Salvador  
ENRIQUE SOLINAS - Universidad Católica Argentina

### **Comité de Referato Internacional**

LISANA BERTUSSI - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)  
MALVA FILER - Brooklyn College (Estados Unidos)  
ROSA MARÍA GRILLO - Universidad de Salerno (Italia)  
KARL KOHUT - Universidad de Eichstätt (Alemania)  
JAVIER DE NAVASCUÉS - Universidad de Navarra (España)

### **Consejo Editorial**

HAYDÉE ISABEL NIETO - Directora de Publicaciones Científicas  
MAURA OOMS - Jefa del Departamento Editorial  
LILIANA LAURA REGA - Directora de la RedBUS

Agradecemos muy especialmente la colaboración de Irene Riveira por su inestimable contribución y a Romina Soledad Acuña y a Marcos Rodríguez, por su colaboración en la primera etapa de la corrección de este número.

*Gamma* está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, LATINDEX, y en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, INFOLING.

Puede consultarse el formato en línea en el PORTAL DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA UNIVERSIDAD DEL SALVADOR (P3-USAL): <http://p3.usal.edu.ar/index.php>



# Gramma

## Año XXII, Número 48, 2011

### ÍNDICE

#### INVESTIGACIÓN

ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES (BRASIL). <i>Palimpsestos: Ana Miranda y la Lectura de la Historia Literaria Brasileña</i>	10
MARILÉ RUIZ PRADO (CUBA). <i>De la Polémica Encendida a lo Íntimo Individual: Los Bares y Cafés en Sobre Héroes y Tumbas</i>	32
GRACIELA ALETTA DE SYLVAS (ARGENTINA). <i>Las Voces del Desierto. Vivencias de la Memoria en la Obra Teatral Bálsamo de Maite Aranzábal</i>	42
IRINA BAJINI (ITALIA). <i>Traviatas que Cantan Habaneras y Faustos que Tocan Tambor. Parodias Operísticas en la Cuba Decimonónica</i>	63
ANA MARÍA LLURBA (ARGENTINA). <i>Pensamiento y Sentimiento en la Obra de Albert Camus: Révolte, Reflexión y Evolución</i>	75
CLAUDIA TERESA PELOSSI (ARGENTINA). <i>Tristana, Del Caleidoscopio de Galdós al Laberinto de Buñuel</i>	89
MARIANO GARCÍA (ARGENTINA). <i>Reformulación de lo Heroico Borgiano en la Obra de Adolfo Bioy Casares</i>	108
ENZO CÁRCANO (ESPAÑA). <i>Hacia la Nada Absoluta: La Muerte y la Noche como Simbólicas Cardinales de la Expresión Mística de la Poesía de Jacobo Fijman en el Período 1931-1970</i>	122

#### ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

##### COLUMNAS

OSCAR CONDE (ARGENTINA). <i>Del Habla Popular. Mentiras y Verdades acerca del Lunfardo</i>	145
JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ (ARGENTINA). <i>Gramática Pedagógica. Esquemas Semicopulativos Aspectuales de Cambio Episódico en Producciones de Alumnos de ELSE</i>	152

##### ARTÍCULOS

HILDA ALBANO Y MABEL GIAMMATTEO (ARGENTINA). <i>¿No le Importa si Fumo? El Caso de las Condicionales Argumentales</i>	159
RICARDO TAVARES LOURENÇO (VENEZUELA). <i>Estrategias y Soluciones en la Corrección de Textos: Dos Estudios de Caso</i>	170

## ANTICIPO DE LIBRO

- JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ (ARGENTINA). *Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo, ¿Laus o Exemplum?* 192

## CREACIÓN

- SUSANA VILLALBA (ARGENTINA). *El Diluvio* 228  
PABLO GABRIEL VARELA (ARGENTINA). *Poemas* 232  
DANIEL DEL PERCIO (ARGENTINA). *Poemas* 235  
ADOLFO COLOMBRES (ARGENTINA). *El Desierto* 237  
MARIDÉ BADANO (ARGENTINA). *Pueblo Sepia* 243  
NICOLÁS D'ANDRADE (ARGENTINA). *El Cambio* 246

## MEMORIA DEL «CICLO DE ENCUENTROS CON ESCRITORES» DEL IDILL

### TERCER ENCUENTRO: ¿SE PUEDE HABLAR DE POESÍA REGIONAL EN ARGENTINA?

- ENRIQUE SOLINAS (ARGENTINA). *Literatura y Región* 253  
SANTIAGO SYLVESTER (ARGENTINA). *La Diversidad en la Integración* 254  
JORGE AULICINO (ARGENTINA). *Tabona Estuosa* 263  
SANTIAGO SYLVESTER (ARGENTINA). *Las Casas* 267  
JORGE AULICINO (ARGENTINA). *Música para Aeropuertos* 269

### CUARTO ENCUENTRO: EL DILEMA DE LA VERDAD EN ONETTI

- LILIANA DÍAZ MINDURRY (ARGENTINA). *Onetti: La Pasión de la Des-Gracia* 271  
LILIANA DÍAZ MINDURRY (ARGENTINA). *Onetti a las Seis* 276

## MISCELÁNEA

- MARÍA ROSA LOJO (ARGENTINA). *La Argentina Gallega: Más Allá de los Estereotipos* 286

## ENTREVISTAS

- NURIA GÓMEZ BELART (ARGENTINA). *Alicia Zorrilla. Una Auténtica Pionera* 300  
AUGUSTO MUNARO (ARGENTINA). *Paulina Vinderman. La Poesía, un Juego Mayor* 305

## RESEÑAS

- DIANA BATTAGLIA (ARGENTINA). *Daniel Alejandro Capano*, Sicilia en sus Narradores Contemporáneos. Bufalino, Consolo, Lampedusa y Sciascia 322
- OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS (ARGENTINA). *Maximiano Trapero*, Religiosidad Popular en Verso. Últimas Manifestaciones o Manifestaciones Perdidas en España e Hispanoamérica 330
- MARIANO DÍAZ (ARGENTINA). *Enrique Solinas. De Ángeles, pero También de Insectos* 334
- SILVIA LONG-OHNI (ARGENTINA). *Celia Clara Fischer*, Imágenes del Silencio 337
- AGUSTINA MARÍA BAZTERRICA (ARGENTINA). *Luis Alberto Ambroggio. Activo Militante de la Lengua* 340
- ALICIA WAISMAN (ARGENTINA). *Alicia Aza*, El Viaje del Invierno 344
- SANDRA PIEN (ARGENTINA). *Mercedes Giuffré. Entre el Policial Clásico y el Policial Negro: A la Búsqueda de la Propia Voz Narrativa* 347
- PABLO GARCÍA ARIAS (COLOMBIA). *Magdalena Cámpora y Javier Roberto González*, Borges-Francia 349

## TRABAJOS DE CÁTEDRA

- MATÍAS LEMO (ARGENTINA). *Reflexiones sobre la Escritura Autobiográfica en las Causeries, de Lucio V. Mansilla, y Juvenilia, de Miguel Cané* 357
- PABLO SCARPACI (ARGENTINA). *Luces sobre el Lodo: Visión de la San Petersburgo Gogoliana en «La Avenida Nevski»* 372

AUTORES 390

NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS 403

## LUCES SOBRE EL LODO: VISIÓN DE LA SAN PETERSBURGO GOGOLIANA EN «LA AVENIDA NEVSKI»

Pablo Scarpaci\*

### NOTA DEL EDITOR

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Rusa y Escandinava a cargo de la Licenciada Celia Clara Fischer.

**Resumen:** El presente trabajo se propone analizar la perspectiva que de la ciudad de San Petersburgo ofrece Nikolái Gógol en «La Avenida Nevski».

Fundada con el propósito de incorporar en la Rusia zarista dentro del floreciente mercado capitalista europeo, San Petersburgo recibió la influencia de la Ilustración francesa en su fachada, mientras que su interior aún guardaba costumbres medievales.

A través del relato de las peripecias de dos protagonistas totalmente opuestos en sus decisiones y personalidades, Gógol se mueve en un espectro de duplicidades, y hace de la ciudad un actante en cuanto el día se torna noche, y la avenida que da título a la *novela* deja emerger, por debajo de la piedra que forja sus cimientos, lo más bajo de una ciudad de varios rostros, pero con dos caras: la del bien y la del mal, que contrastan como la luz de la modernidad reflejándose sobre el barro primordial.

**Palabras clave:** San Petersburgo, Nikolái Gógol, Avenida Nevski, Novelas de San Petersburgo.

*Abstract: The aim of the following essay is to analyze the perspective on Saint Petersburg portrayed on Nikolai Gogol's «Nevski Avenue».*

*Founded as a way to incorporate Czarist Russia into the growing European capitalist market, Saint Petersburg was influenced by French Illustration only in its façade; although its core continued to hold medieval costumes.*

*Through the account of the adventures of the two protagonists, completely opposite to one another in their decision and personalities, Gogol moves in a duplicity halo, and transforms the city into another character in the story as the day takes the night, and the avenue that gives title to the novel allows to emerge, from below its cornerstone, the lowest of a city with many sides, but two faces: Good and Evil, which contrasts like the light of Modernism flashing into the primeval mud.*

**Keywords:** Saint Petersburg, Nikolai Gogol, Nevski Avenue, Novelas de San Petersburgo.

---

\* Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador y Realizador Integral de Cine y Televisión. Correo electrónico: pabloscarpaci@gmail.com

Fecha de recepción: 04-11-2011. Fecha de aceptación: 18-11-2011.

*Gramma*, XXII, 48 (2011), pp. 372-387.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.



Hace algunos años, cuando del balance subjetivo de la asignatura quedó, en mí, la sensación de una imponente San Petersburgo como algo más que un telón de fondo en todas las obras del período literario ruso estudiado, me atreví a creer que el camino más enriquecedor para encarar este ensayo sería traer al frente ese gran marco, e indagar no tanto en la enunciación *rousseauiana* que advierte que «las casas constituyen un espacio urbano, pero a una ciudad la hacen sus ciudadanos» (Rousseau, 1999, p. 27), sino en esa especie de ente fantasmagórico omnipresente que marca los destinos de los Akákievich y los Raskólnikov.

San Petersburgo es tanto la Ilustración importada de Occidente como la tradición mágica que irrumpió, involuntaria, a fuerza de aquellos migrantes rurales que fueron instados a encumbrarla; es tanto el capricho erigido sobre el barro, como un ventanal de Oriente al capitalismo. Estas duplicidades logran que una lectura mínimamente perspicaz haga tomar conciencia de la influencia que ostenta sobre sus habitantes el altivo índice de cobre del monumento a Pedro el Grande, de la hipocresía que guardan esas grandilocuentes fachadas amarillentas que velan tugurios de mala muerte.

La frustrada pretensión inicial de abarcar la visión de la ciudad de cuatro autores fundacionales (Pushkin, Gógol, Dostoievski y Tolstoi) en tan pocas páginas me hizo caer en la cuenta de que toda la Petersburgo que habita mi imaginario, más que desplegando textos cual mapa de guía turística, se halla en un solo autor, y en un conjunto de relatos que brotaron de su pluma.

Así como, si intento llegar a las entrañas de la Buenos Aires que sueño, me basta con recurrir a un par de versos de Evaristo Carriego, para llegar al meollo de *mi* ciudad de Pedro, me es suficiente con un análisis de Nikolái Gógol y sus *Novelas de Petersburgo*. A continuación, me adentraré en la Petersburgo de este autor, a partir del análisis de su relato «La Avenida Nevski».

## MI CIUDAD DE PEDRO

*Importa poco no saber orientarse en una ciudad.  
Perdersé, en cambio, en una ciudad como quien se  
pierde en un bosque, requiere aprendizaje.*  
BENJAMIN, *Infancia en Berlín hacia 1915.*

A menudo, en la Literatura tropezamos con ciudades y mundos aparentes. Desde la Santa María de Juan Carlos Onetti o la Coronel Vallejos de Manuel

Puig, lugares en los cuales sus personajes ven pasar el tiempo en bares o fantasean vidas folletinescas en cinematógrafos, hasta el Discworld de Terry Pratchett o la Middle Earth de J. R. R. Tolkien, sobre cuyos terrenos se debaten orcos y elfos. Asimismo, hay quienes toman la decisión de cobijar su relato en espacios que pueden señalarse fácilmente en el mapa, ante lo cual el lector cree estar en presencia de la ciudad misma de hierro y hormigón, antes que frente a una urbe edificada con palabras.

No encontramos rastros de los paisajes orilleros de Borges en la Buenos Aires por la que circulamos día a día; pero si tras la lectura de uno de sus cuentos nos nombrasen el barrio de Palermo, nos remontaríamos de manera inconsciente al espacio mítico al que alude la segunda fundación de Buenos Aires. Un artificio literario puede más que mil recuerdos, tiene más ímpetu que una visita al lugar en cuestión.

Y así me vinculo con San Petersburgo. Acaso la encuentre más viva en la dualidad de la Avenida Nevski, heroína y villana del relato de Gógol que lleva su nombre, acaso en todas esas calles innominadas por las cuales Akaki Akákievich marcha ensimismado tras su capote, o tal vez en ese encrespado Neva al cual el barbero Iván Yákovlevich intenta arrojar la nariz del funcionario Kovaliov. Voy sorbiendo el espíritu que Gógol infunde a esa ciudad, aura que acaso no me dé una visita guiada, porque mi Petersburgo privada anida en tinta, sobre el papel, elevándose en cada adjetivo.

El autor citado en el epígrafe, Walter Benjamin, se refiere a esta sensación de propiedad en su ensayo *Demasiado cerca*, luego de haber conocido París, de la siguiente manera:

Yo estaba subyugado ante Notre-Dame. Y lo que me subyugaba era la nostalgia. Nostalgia precisamente del París en el que, en sueños, me encontraba. ¿De dónde venía esa nostalgia? ¿Y de dónde su objeto desplazado, irreconocible? Ya está: me acerqué demasiado a él en mi sueño. La inaudita nostalgia, que me había sobrecogido en el corazón mismo de lo que añoraba, no era esa que desde lejos apremia hacia la imagen. Era la venturosa que ha traspasado ya el umbral de la imagen y de la posesión y sólo sabe aún de la fuerza del nombre por el cual lo que vive se transforma, envejece, se rejuvenece y, sin imagen, es el refugio de todas las imágenes (Benjamin, 1989, p. 145).

Tal vez, la diferencia entre el pueblito ficticio o el mundo imaginario y los relatos asentados sobre metrópolis modernas sea que estas últimas representaciones nos entregan un espíritu de espacio urbano, una imagen de la ciudad como devoradora de los hombres, mientras que los primeros son el marco para centrar los conflictos en las relaciones «de aldea», o desenvolver sucesos de índole feérica.

Así y todo, no puede compararse livianamente a San Petersburgo con otras ciudades corpóreas sobre las cuales se ha escrito a lo largo de la historia. Se sitúa en un punto intermedio entre el sueño y el pragmatismo. El sueño de Pedro el Grande, quien estableció la piedra fundacional y la elevó, contra todo pronóstico, en medio del pantano; la practicidad de refundar una Nación medieval que mire hacia Europa, con ánimos de absorber la Ilustración y un capitalismo que ya regía los destinos del mundo occidental y «civilizado», frente a la «barbarie» de casas de madera y cúpulas bulbosas de Moscú.

Toda ciudad nace con un objetivo, y es puramente utilitaria, y la necesidad que materializa a San Petersburgo es la de un puerto que conecte Rusia con el mercado europeo. Pero esta definición obvia no se ajusta a *mi* ciudad de Pedro, donde el zar que emerge del lodo, balbuceando un soliloquio con la mirada desafiante, perdida en el horizonte que forman el Neva y las costas escandinavas. Para Pushkin, y a partir de Pushkin para la Literatura Rusa y Universal, esa urbe es la epifanía de un semidiós.

La gran parábola que establece el Autor Nacional en el prólogo de su poema, es la madre de las ironías: no cabe, en la historia de San Petersburgo, y a pesar de que el fundador haya recurrido a su santo patrono, un ápice de religiosidad. Sus cimientos se afirman al lodo por medio de la razón, de la ponderación del talento occidental, antes que avanzar sobre el paradigma moscovita, encolumnado en la tradición cristiana ortodoxa y el modelo agrario ancestral.

No debe haber, desde los tiempos de las Cruzadas, otra ciudad que, en tres siglos, haya mudado de nombre en igual número de ocasiones. Más allá de las coyunturas que han posibilitado estos cambios de nominación, al destacar este fenómeno lo único que me interesa hacer notar es que su carencia de alma la hace víctima de un desapego al nombre, mientras que, al mismo tiempo, su importancia la vuelve codiciada como símbolo de bautismo constante. San Petersburgo, piedra del zar; Leningrado, madre del Octubre; y, finalmente, Petrogrado, escueta referencia al «todopoderoso».

Como bien señala Marshall Berman, durante los primeros tres años de construcción «la nueva ciudad había devorado un ejército de unos 150.000 trabajadores [...] y el Estado hubo de acudir al interior de Rusia en busca de más hombres» (Berman, 1989, p. 179). El Estado reclutaba, a destajo, habitantes de las provincias como mano de obra. A la vez que los extranjeros eran arquitectos del sueño del zar, los rusos dejaban la vida transformando el barro en roca. Una babel moderna se encumbraba a costa del resto de la nación.

No fue hasta la llegada de un hombre que creció en medio de leyendas populares de su Ucrania natal que esta falta de espíritu se puso en evidencia. Un hombre que quitó el velo de la hipocresía imperante, que llegó al alma decadente que anidaba en los intersticios de aquellos gigantes de piedra que alojaban huesos de compatriotas. Porque toda ciudad tiene sus espíritus, los espíritus que merece.

### GÓGOL, PINTOR DE LA VIDA MODERNA

*Alguna clase de presión debe existir; el artista existe porque el mundo no es perfecto. El arte sería innecesario si el mundo fuese perfecto, pues el hombre no buscaría la armonía, sino que viviría en ella. El arte nace a causa de un mundo enfermizo.*

ANDRÉI TARKOVSKI, *Esculpir el tiempo*.

No pocas veces, en reseñas bibliográficas o Historias de la Literatura, nos encontramos con autores que han logrado la posteridad siendo referidos, más que por el talento de su pluma, por su gracia para rehuir de la censura impuesta por el aparato ideológico dominante. Aquello que no debiera ser más que una nota al margen ha logrado elevar mediocres al rango de maestros, así como reducir grandes nombres a pequeños burladores del *status quo*.

Tal es el caso de Nikolái Vasilievich Gógol, al cual se suele aludir, antes que como agudo observador de los primeros fracasos del mundo moderno, como escritor fantástico o precursor del absurdo, motes certeros y complementarios, pero derivados de sus ardidés por evadir la censura del Zar Nicolás I y su política opresora. Pushkin mismo, contemporáneo y amigo personal de Gógol, pese a ser considerado el Autor Nacional, sufrió más que nadie el veto de los funcionarios del zar, en parte por su afinidad con la pléyade decembrista.

Pero la historia nos ha dado la pauta de que, en épocas de mayor revisión oficial sobre la producción artística, mayor ha sido la pusilanimidad con la que se han manejado quienes tienen como tarea resguardar las apariencias. Asimismo, y aún si existiese toda la libertad concebible para publicar, el autor siempre elegiría rebelarse contra alguien, sujetándose de una figura contra la cual cifre sus mensajes. Bien puede ser el Estado, o bien la cegadora autoridad paterna.

Precisamente, debemos remontarnos al seno familiar para intentar comprender qué llevó a Gógol a una visión tan peculiar de San Petersburgo. Llegado a los

diecinueve años a la capital del Imperio, logra una cierta popularidad por dos volúmenes de relatos acerca de la vida en su Ucrania natal. *Las veladas de Dikanka*, sobre todo, conforma la irrupción de un mundo de ritos solsticiales, ferias y mascaradas de aldea en la abstracta y premeditada —como la definiría luego Dostoievski— ciudad de piedra. Gógol vuelca sobre el papel aquellos relatos que, por las noches, narraban los obreros que levantaron el sueño del zar, para olvidar como caían compañeros, día tras día, en la construcción del gigante. A través del joven Gógol, esos relatos que lo acompañaban desde su infancia llegaban, por vez primera, a los salones de lectura «estilo Versalles» de la burguesía.

En un ensayo que constituye la quintaesencia de la *flânerie*, *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire hace referencia al artista como sujeto de un estado de convalecencia espiritual, lo que constituye una suerte de retorno a la infancia (1994, p. 5). Esta «convalecencia» le otorga la facultad de interesarse vivamente por las cosas, algo que comparte con el niño. Se expresa de la siguiente manera:

El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulados involuntariamente (Baudelaire, 1994, p. 7).

Gógol, a pesar de ser algunas décadas mayor que Baudelaire, comparte espíritu de época. Esos personajes que deambulan por las calles de San Petersburgo intentan apropiarse a cada paso perdido de una ciudad a la que creen pertenecer, pero que les es totalmente ajena. Piskariov, el artista, pierde el juicio y las ganas de vivir frente a la utopía del sueño; Kovaliov pierde su nariz, y con ella sus aspiraciones sociales; Akákievich pierde la dócil satisfacción de su rutina al tener que salir en busca de un nuevo capote, del cual será despojado. En esta sociedad de jerarquías marcadas con fuego, de empleos magros y profesiones grises, vivir es ir perdiendo cosas, y la peor de las pérdidas es la de la fantasía, sustento de la inocencia.

Si comparamos la visión de San Petersburgo en los relatos de Gógol con la de su compañero de época, Aleksandr Pushkin, encontraremos diferencias varias —de ajuste político, por ejemplo—, pero un hálito similar: toda la ciudad es un espejismo. El espectro de un espacio que incita al sueño —la Avenida Nevski—, pero que estruja a quien se atreva a querer vivirlo; un espacio que ofrece el

cobijo de una aparente estabilidad —trabajo administrativo, la esperanza de un hogar, una prometida—, pero que ante la primera inclemencia de la naturaleza, muestra los colmillos de su indiferencia y desnuda la miseria humana, como apreciamos en *El jinete de bronce*.

Como mencioné antes, la Petersburgo que leemos en estos relatos es, a la vez, una ciudad bajo la influencia política de la Tercera Sección secreta, es decir, producto de políticas de opresión y vigilancia que filtran la cotidianidad, y una ciudad sufrida por un hombre que no ve en ella rastros del *locus amoenus* de provincias. Por lo tanto, San Petersburgo ha dejado de ser, a partir de la lectura de este autor, un punto en el mapa, para convertirse en la San Petersburgo de Gógol, la San Petersburgo gogoliana a la que hace referencia el título de este trabajo: un espacio dentro del cual el bien y el mal baten sus fichas sobre un tablero que se tambalea ante esa ráfaga irrefrenable de modernidad que arremete a través del ventanal artificialmente abierto a Europa.

### AVENIDA NEVSKI, MUNDO APARENTE

*Y sueño con un alma diferente, vestida de otra  
manera, que arde, recorriendo siempre el camino  
entre la timidez y la espera, como una llamada  
seca, sin reflejo, que corre al ras del suelo y,  
como un recuerdo, nos deja el ramo de lilas en  
la mesa.*

ARSENY TARKOVSKI, *Cuarto Poema*

Los sueños son el alimento de la Avenida Nevski. Echa bocado de aquellos paseantes que atraviesan sus más de cuatro kilómetros que van desde la plaza del Almirantazgo, hasta la estación que conecta San Petersburgo con Moscú, sin discriminar edad, posición social o nacionalidad. Sus bien pavimentadas veredas están selladas por las huellas de administrativos o funcionarios que se trasladan desde sus apartamentos hasta alguna oficina o ministerio, damas de la alta sociedad que buscan tras el reflejo de sus vidrieras comerciales el próximo capricho a ser consentido, y artistas que, en su andar ocioso y despreocupado, intentan desentrañar el misterio de la modernidad, entre otros.

Reformada al estilo neoclásico durante el reinado del Zar Alejandro I, a principios del siglo XIX, se ubica a la vanguardia de las demás avenidas de la

ciudad, no solo por la ligazón que establece entre espacios fundamentales, sino porque simboliza una zona franca, el «único lugar de San Petersburgo que se había desarrollado y estaba desarrollándose independientemente del Estado» (Berman, 1989, p. 208).

Emancipado del ojo del zar, este espacio ofrece una falsa sensación de pluralidad, dado que se confunden, sobre todo bajo la artificial iluminación nocturna, el artista con el funcionario, la prostituta con la hija del capitán. A eso se sujeta Gógol para insertar a sus personajes en la escenografía de la Avenida Nevski.

Como señalé en el comienzo de este ensayo, sería de lector inocente creer que la avenida es el mero espacio dentro del cual los personajes dan punto de partida a sus peripecias. Desde su estructura, incluso, el autor le otorga más párrafos a la «descripción» de la Nevski que al devenir de Pirogov y Piskariov. Es consciente de que, al mismo tiempo que impele sangre a esa arteria, que dimensiona su carácter de heroína y villana, la funda para la Historia de la Literatura Moderna, y da a luz un mundo tan aparente como los personajes que, furtiva o displicentemente, la transitan.

No debemos olvidar que Gógol forma parte de una literatura tardía, y que su pintura de la ciudad moderna lo lleva a trascender, a partir de este relato y de sus *Novelas de Petersburgo*, lo local, y, de este modo, allana el camino a los autores posteriores como Tolstoi o Dostoievski, quienes lograron la universalidad hurgando en las esferas más oscuras de la psique humana.

A continuación, pasaré a desglosar el relato, sin dejar de tener conciencia de la ligazón que se busca establecer entre los tres personajes principales de «La Avenida Nevski»: Piskariov, el artista que es, a su vez, víctima; Pirogov, el oficial burlado; y la Avenida en cuestión, la instigadora.

### PISKARIOV, VÍCTIMA

Todo artista que se precie de serlo debe poseer una cualidad, intrínseca de su naturaleza: la avidez. La voracidad por nuevos relatos que vayan más allá de las «Poéticas de Oro» que persiguen al creador desde las preceptivas helénicas, la ansiedad por descubrir nuevas imágenes y perspectivas de la realidad que se le escapen a otros; todo ello es su sustento esencial. El rehuir de los métodos establecidos, de los discursos oficiales y de aquellas unidades inquebrantables lo llevan a enfrentarse con el ámbito circundante, y se juega en cuerpo y alma ante un mundo que, en la mayoría de los casos, le es hostil o ingrato.

Viene al caso retomar ese impacto que la ciudad, entendida en su concepto innovador, produjo en el artista decimonónico. El dejar de estar ligado al mecenazgo de la corte, a un círculo acotado de personas, el surgimiento de una nueva burguesía que consumía sus relatos, que podía adquirir sus pinturas o apreciar su música, lo ubica frente a un nuevo receptor, en una coyuntura que nunca antes la historia había atravesado. Para encontrarse con ese *algo* llamado modernismo, la extrema atención que el artista debe registrar en lo real se confronta con la práctica de una libertad que, simultáneamente, respeta y viola lo real.

En aquella burguesía derrochadora donde se ve obligado a pedir limosna, tras incumplidas promesas de prosperidad, el artista ve una oportunidad de hallar la piedra fundamental de un relato que lo ayude a dominar al espacio, y a imponerse en una sociedad que solo parece necesitarlo para afirmar su «yo» de impecable traje de domingo.

¡Dios mío, que magníficos cargos y empleos hay en el mundo! ¡Cómo elevan y deleitan el espíritu! Pero yo, ¡ay!, no soy funcionario, y me quedo sin el gusto de experimentar la amabilidad de los jefes (Gógol, 1979, p. 159).

La mordacidad del narrador, en este pasaje, pone de manifiesto la conflictiva relación del artista con aquella bestia que lo desafía agitando el tridente cívico «familia, empleo y bienestar económico».

Pero el artista petersburgués dista mucho del artista *flâneur* parisino, sujeto que puede decir de sí mismo, a pesar de ser incierto, que ocupa un rol en la sociedad, el rol que siglos antes ejerció, por ejemplo, otro artista en la corte. El artista petersburgués pisa terreno virgen, un terreno que no posee tradición ni temple histórico.

Era pintor. ¿No es, en verdad, un fenómeno extraño? ¡Un pintor petersburgués! Un pintor en la tierra de las nieves, un pintor en el país de los fineses, donde todo es húmedo, liso, monótono, pálido, gris, brumoso... Esos pintores nada tienen en común con los italianos, altivos y ardientes como su patria y su cielo (Gógol, 1979, pp. 163-164).

Para Gógol, hijo del romanticismo, el artista es producto del ambiente que lo rodea: así como los camellos desarrollan su giba para autoabastecerse de líquido bajo el sol del desierto, el pintor de Petersburgo desarrolla un carácter pálido y brumoso. En lugar de salir a buscar a la multitud, de apropiarse de ella, se ensimisma en su habitación y retrata su perspectiva; en lugar de pretender que su arte sea accesible para una burguesía que entrega sus billetes con tal de



lograr estatus social, se abstrae con sus pares. Esta imagen nos acerca a Piskariov, epítome del artista angustiado, como indica vagamente su nombre<sup>1</sup>.

Si San Petersburgo simboliza el sueño del hombre más importante de la Rusia zarista, y la Avenida Nevski, la devoradora de sueños, en Piskariov encontramos al mártir de esta maquinaria onírica. Se sabe que Gógol mismo, como reseñan las biografías y como evidencia su obra, fue víctima de sus sueños, de ese anhelo por hallarse, por encontrar su espíritu, monomanía que lo llevó a adentrarse en pasajes oscuros que desembocaron en la locura del final de sus días. El primer borrador de este relato fue escrito al mismo tiempo que «Diario de un loco», en 1831, y en ambos se gemina la espiral descendente que sufre el hombre sensible dentro de una sociedad en la cual no hay un indicio de espiritualidad.

Ante la visión de la muchacha, Piskariov adopta la actitud del sujeto romántico, frente al pragmatismo de Pirogov, quien es incapaz de comprender la timidez de su compañero. Apartado de los ritos sociales, el pintor no goza de la experiencia suficiente para ver más allá de los rasgos segmentados de la muchacha, mientras que para el oficial, la profesión de esta es evidente desde un principio. Es Piskariov el hombre subyugado por la belleza, que busca amar no al Otro, sino algo que logre despertar su inspiración. Cada rasgo, cada caída de párpados de la mujer, tiene repercusión en su cuerpo. No solo la belleza de la dama en sí, sino la aprobación que ella parece tener de una persona que cumple un rol social destinado al rechazo, produce en él la elevación de su alma.

No experimentaba ningún sentimiento terrenal; no era el fuego de una pasión terrena el que lo hacía arder; en aquel instante era puro y casto como un mancebo a quien invade una necesidad espiritual e indefinida de amor. Y, lo que en un hombre depravado despertaría procaces deseos, santificó más los suyos (Gógol, 1979, p. 166).

Es la imagen de la *donna angelicata* del *Dolce Stil Novo* lo que leemos aquí, heredera de la Beatrice de Dante, de la Laura de Petrarca; la mujer que eleva el espíritu, la mensajera de todas las perfecciones divinas<sup>2</sup>.

El hombre que piensa con el corazón, que se deja llevar por su sentimiento antes que por su poder de raciocinio, a menudo, es víctima de los mayores

<sup>1</sup> El apellido Piskariov remite al término ruso «chillido».

<sup>2</sup> No hay que olvidar, cuando atravesamos tópicos como este, la estadía de Gógol en Roma, lugar que caló hondo en su sentir y configuró gran parte de su obra posterior, a pesar de su anhelo perenne por regresar a su nación.

desengaños. Tras penetrar en el mundo de pesadilla a través de la escalera en espiral, símbolo que antagoniza con el círculo cerrado del anillo (Chevalier, 1986, p. 100), a la vez que se vincula con el simbolismo cósmico de la luna y con el erótico de la vulva (Chevalier, 1986, p. 479), lo reciben tres figuras femeninas que se disponen, cual rito iniciático en las artes oscuras, en diferentes sitios de la habitación. Se rompe la armonía del ser en Piskariov, mientras «una araña extendía sus redes por la moldeada cornisa» (Gógol, 1979, p. 167). El caos<sup>3</sup> se apodera de su existencia, y ya no volverá a ser el mismo. Mientras el mal teje su red al borde de la cornisa, la Avenida Nevski toma como presa de su encantamiento al hombre romántico.

Al perder su pureza ante la mirada de Piskariov, aquella mujer deja de ser el ser inmaculado que su fantasía labró, para transmutar en un envase de rasgos depurados, pero vacío de contenido. La sustancia, entonces, la encontrará el artista en sus sueños, único lugar a resguardo de los reverses del mundo tangible.

En la que denominaré «etapa del sueño» de Piskariov, se da el aspecto más interesante del relato. La maldición de la Avenida Nevski comienza a surtir efecto en él. Como la misma Avenida, Piskariov «tan solo al llegar la noche se animaba» (Gógol, 1979, p. 178), aislándose en sus ensoñaciones, al mismo tiempo que la necesidad de más sueños lo llevaba a tener que salir a enfrentar la realidad. Lo ordinario «hería extrañamente su oído» (Gógol, 1979, p. 178), convirtiendo su existencia en una espiral descendente.

En un ademán que se adivina más como intento de volver la vida sueño antes que llevar el sueño a la realidad, Piskariov regresa en busca de la prostituta, enfrentando, sin haber cruzado el umbral que deben atravesar los héroes para librarse de sus demonios, el perfil más vil de la Avenida Nevski, para volcarse, tras el fracaso, en un sinsentido que lo llevará a una muerte tan absurda como su objetivo.

### PIROGOV, EL BURLADOR BURLADO

En todo juego de cartas existe aquel participante que cree, vanamente, poseer la combinación exacta para derrotar al casino, aquel que ve a la suerte de su lado y se aventura sin pensar que, tanto en el juego como en la vida, la casa siempre gana. San Petersburgo es la casa, la Avenida Nevski el *croupier*, y el

---

<sup>3</sup> Tomado aquí en el sentido de Ovidio, como «confusión elemental», y no como «hendidura», su sentido griego original.

oficial Pirogov aquel jugador que supone que, porque su sogra fue desplegada algo más que la del resto, ha sido liberado.

Su impronta es la de la misoginia impuesta por una sociedad paternalista, regida bajo el poder del dinero y la lógica de clases. Consciente de esto, el narrador se preocupa por describirlo a partir de la sociedad estratificada a la que pertenece. Su título, los años de servicio, las mujeres que lo siguen, todo lo extrínseco a su ser lo define, en consonancia con Piskariov, hombre descrito desde dentro hacia fuera. Pirogov es la sinopsis del «nuevo hombre» ruso, representante de una sociedad subdesarrollada que, de pronto, se ha encontrado con una ciudad de primer mundo ante sus barbas, aquellas barbas rusas que, «aunque huelan a coles todavía, no se resignan de ningún modo a tener por yerno a nadie que no sea general o, como mínimo, coronel» (Gógol, 1979, p. 184).

Persiguiendo a la rubia muchacha —en oposición con la de cabellos negros que obsesionó a Piskariov—, Pirogov muestra su descaro, se vanagloria de ese carácter dulzón<sup>4</sup> y atrevido que todo *gentilhomme* que se precie de tal debe poseer.

Tras atravesar el umbral hacia lo desconocido que simboliza la Puerta de Kazán, el oficial se adentra en los barrios bajos, hasta llegar al caótico hogar de la muchacha. Así como el sueño de Piskariov se derrumbó al ver el desorden reinante en casa de *su* doncella, Pirogov le resta importancia al hecho, y lo excita más aún el adivinar que la mujer está casada.

«Después de un instante de vacilación, Pirogov, fiel a la regla rusa, decidió avanzar» (Gógol, 1979, p. 185). La oración citada, sumada a la posterior aparición de los alemanes dentro del relato, es la síntesis del concepto que Gógol tenía del petersburgués típico. Por esa misma razón, establece un relato especular entre los dos individuos del relato. Allí donde Piskariov es poco fiel a la «regla rusa» y retrocede, se abstrae, Pirogov avanza, como buen oficial adoctrinado en el valor y con sus objetivos, aunque inmorales, claros. Ante ese espejo en donde Pirogov alza su brazo derecho, se refleja el izquierdo de Piskariov. El hombre romántico enfrentándose con la tradición rusa.

Schiller, que no es el Schiller con mayúscula de la Literatura Germánica, y Hoffman, que no es el romántico E. T. A. Hoffman, hacen su aparición. ¿Cabe alguna duda de que la elección de los nombres remite a cómo trataría San Petersburgo a estos artistas si hubiesen tenido la desgracia de nacer allí?

<sup>4</sup> Su apellido remite al término ruso con el cual se denomina al pastel (пирог; пирожок).

El narrador los muestra como una suerte de dueto cómico que atraviesa el relato entre copas, desplegando situaciones tan inverosímiles como el intento de amputación de la nariz<sup>5</sup> de Schiller por parte de Hoffman.

Schiller, «todo un alemán» (Gógol, 1979, p. 190), responde al preconceito que se tenía de los hijos de aquella cultura: preciso en su trabajo, moderado en sus gastos, con el orden como imperativo en su vida, a pesar de pronunciados deslices con el alcohol.

Así, la Avenida Nevski, ese gran titiritero, pone frente a frente a dos de sus especímenes más tercos. Por un lado, Pirogov, el fiel seguidor de la regla rusa; por el otro, Schiller, todo un alemán. Ni siquiera podemos establecer que la causa de la disputa sea una mujer, pues la rubia y anodina esposa de Schiller no posee en su configuración social la capacidad de decidir. Menos cuando se la considera «aún con toda su belleza, muy pazguata» (Gógol, 1979, p. 189).

La batalla concluye como concluirá Rusia a lo largo de toda su historia frente a los germanos, con la vulneración de su honor. Vejado, el representante local decide denunciar el hecho, pero, fiel a la regla rusa, sucumbe ante los encantos de la Avenida Nevski, esa dama en la que nunca se debe confiar, que hechiza con su llamada de sirena, volviendo nimia, incluso, la pérdida de la «hombría» de un Don Juan.

### AVENIDA NEVSKI, LA VICTIMARIA

A lo largo de la jornada, la gente que circula por la Avenida Nevski es reflejo de la intensidad de luz que ilumina sus calles y veredas: a la palidez de sus mañanas la circulan quienes no reparan en ella, y es utilizada como mera conexión entre un punto y otro; a partir del mediodía, su tránsito es lo más cercano al ágora del que siempre careció San Petersburgo, con pedagogos instruyendo a los pupilos en los quehaceres ciudadanos que deberán afrontar dentro de algunos años. La tarde está destinada a las compras, y con la salida de los funcionarios de los ministerios, comienza el desfile de quienes sustentan San Petersburgo. A la Nevski no le interesa esa gente, al menos a esa hora del día. Los observa, segmentados, los cosifica en barbas, bigotes, capotes y cabelleras, porque para

<sup>5</sup> La nariz, esta sinécdoque tan presente en Gógol, es vista por el autor como un órgano fuera de lugar, como símbolo con una importante carga sexual, a la vez que metáfora de las aspiraciones sociales del ser humano. Yendo más allá, puede buscarse una razón de esta obsesión enfrentando algún retrato del autor. En su prominencia encontraríamos gran parte de esa fijación con este apéndice.

ella, hasta el momento en que cae el sol y se encienden los faroles, no son más que autómatas.

Durante el día, la Avenida Nevski es la heroína del relato, la gran benefactora que nos ofrece un fresco de la vida petersburguesa, con sus administrativos, sus preceptores importados y su aroma a primer mundo. Pero llega la noche, y la Perspectiva transmuta en coto de caza dentro del cual cada viandante es presa de sus intereses. Berman interpreta, de manera muy acertada, que es durante la noche cuando la Nevski se vuelve, al mismo tiempo, más real e irreal: real porque las barbas y bigotes se tornan personas, real porque la necesidad de sexo, alcohol y aventuras conforma el objetivo del cual se careció durante el día; irreal, porque las luces que la iluminan artificialmente, así como sacan a relucir los instintos básicos del ser humano, amplifican las sombras, mostrando el contraste entre las diferentes especies que salen a cazar y ser cazadas.

A la Nevski de tez pálida, al orgullo de todo petersburgués, se le opone la madre del engaño, esa dama de la cual hay que desconfiar, porque su fulgor artificial es producido por el propio demonio, quien «enciende las luces con el único fin de que todo parezca distinto de cómo es» (Gógol, 1979, p. 194).

En un ensayo que se ha establecido como esencial para el estudio de la ciudad moderna, *Justicia y políticas de diferencia*, la politóloga estadounidense Iris Marion Young critica el concepto de «comunidad» como un ideal de interacción personal. Desde su punto de vista, esto ha dependido tanto de la exclusión como de la inclusión, de modo que las comunidades obedecen a la definición de ámbitos externos, que sitúan las ideas categóricas fijas y dogmáticas de identidad por encima de las ideas relacionales. Young, por el contrario, considera la vida urbana como una convivencia de extranjeros. El rol que ocupa la Avenida Nevski, como epicentro de civismo en el ámbito de la ciudad moderna, es más afín al concepto de «erotismo», término que Young utiliza como reverso de «comunidad», refiriéndose a las «profundas atracciones que ejercen los otros, al juego rayano en el miedo y en la delectación que provoca la extraña impersonalidad de una ciudad» (Young, 1990, p. 35).

El narrador de los últimos párrafos de la novela, ese que rompe con la isotopía del lugar idílico del comienzo para quitar el velo de una Nevski fatal, hace hincapié en la precaria iluminación de farol que es capaz de revelarnos el verdadero carácter de ese pasaje. Los bajos instintos, que todo el sol del día es incapaz de hacer salir a la luz, ven su ámbito en la noche, en la magia y el erotismo de sus luces, lugares, yuxtaposiciones y encuentros imprevistos. La

noche de la ciudad moderna es el ámbito indicado para que el halagador de oficio despliegue un intento de amor cortés, la noche es el momento propicio para que el sujeto apartado pueda dar rienda suelta a sus apetitos, la noche, esa mujer fatal, es la socia perfecta de una Avenida Nevski que encuentra, entre las tinieblas, el bastidor perfecto para refugiarse y efectuar la metamorfosis de ángel a demonio.

### CONCLUSIÓN

Como bien expresa Chevalier (1986, p. 179), el barro como símbolo tiene una doble interpretación cósmica, al ser la confluencia de dos elementos, Agua y Tierra. Tomando a la tierra como materia cardinal, simboliza el nacimiento de una evolución, la tierra ya no como un elemento estático, sino que recibiendo influencia e iniciando un movimiento. Si partimos del agua, en cambio, aparece como un proceso de pérdida de la pureza esencial, como corrupción, vinculado a menudo con todo aquello que remite a lo bajo.

Los cimientos de San Petersburgo se encuentran asentados sobre fango, a pesar de las toneladas de piedra con las cuales Pedro el Grande logró darle consistencia a su sueño. Su endeble coloración puebla esas fachadas que conviven con los frentes de blanca e ilusoria pureza; el barro simboliza el progreso que va desde un grupo de islotes y una ribera inconsistente, hasta un gigante de piedra que desplazó a la mítica capital rusa. A su vez, la pérdida de la pureza es retratada como pocas veces lo había logrado otro autor hasta ese momento en «La Avenida Nevski».

El objetivo general de este trabajo ha sido intentar desentrañar el revés de la trama de esa ciudad que me ha cautivado como lector. No aquella tangible en la cual los Pushkin, Gógol y Dostoievski ostentan su monumento de bronce, sino la que fue estableciéndose desde sus plumas. Un espacio con varios rostros, pero de dos caras: la del bien y la del mal, que contrastan como la luz de la modernidad reflejándose sobre el barro primordial

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, C. (1994). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Tecnic.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Chevalier, J. (1986). *El Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- Gógol, N. (1979). *Taras Bulbas. Novelas de Petersburgo*. Moscú: Progreso.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Buenos Aires: Paidós.
- Young, I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University.

## NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

### PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

1. Los textos serán redactados en **español**. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.
2. Todos los textos de investigación deberán ser de **carácter inédito y original**. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.
3. La **extensión** de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.
4. Los textos de investigación serán sometidos a un **proceso de evaluación** con la **modalidad «doble ciego»**: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.
5. Todos los autores deberán enviar un **CV breve, en archivo aparte**, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.



---

**FORMATO DE LOS ARTÍCULOS**

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

<b>Tamaño de la página</b>	A4 (21cm x 29,7cm).
<b>Márgenes</b>	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
<b>Tamaño y tipo de letra</b>	Times New Roman, 12 puntos.
<b>Interlineado y alineación del cuerpo del texto</b>	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
<b>Sangría de comienzo de párrafo</b>	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
<b>Título</b>	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Solo mayúscula la primera palabra.
<b>Datos personales</b>	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
<b>Resumen y <i>Abstract</i></b>	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El <i>abstract</i> va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
<b>Palabras Clave y <i>Keywords</i></b>	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las <i>keywords</i> van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
<b>Estructura del manuscrito</b> No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
<b>Tablas y figuras</b>	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, solo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etc. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etc.

<b>Notas al pie</b>	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
<b>Referencias</b>	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, solo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
<b>Apéndice</b>	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

**a. Citas directas o textuales.** Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

**b. Paráfrasis o cita indirectas.** No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

**c. Citas de autoridad.** Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones

de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo... (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma>

### **DOCUMENTOS DISPONIBLES EN LA INTERNET**

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).

Se incluye la información que está disponible.

La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».

En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

*Merriam-Webster's Online Dictionary* (s. d.). Recuperado 20 abr. 2009 de: <http://www.m-w.com/dictionary/>

En la página web de la revista: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma>, se puede consultar un documento, en el enlace *Normas de publicación* (en la sección *Acerca de...*), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.