

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

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

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

TRAVIATAS QUE CANTAN HABANERAS Y FAUSTOS QUE TOCAN TAMBOR. PARODIAS OPERÍSTICAS EN LA CUBA DECIMONÓNICA

Irina Bajini*

NOTA DEL EDITOR

La autora del presente artículo propone una contribución para la inserción de este género teatral cubano en los enfoques culturales de actualidad, reactualizando el tema y colocándolo en las coordenadas de los debates, particularmente, poscoloniales.

Resumen: Si la transformación de una pieza teatral en ópera lírica es ya de por sí un ejemplo de hibridización, la metamorfosis «bufa» y cubana, a finales del siglo XIX, de dos obras maestras de la tradición musical europea *Traviata* de Giuseppe Verdi y *Faust* de Gounod se presenta como un verdadero ejemplo de ruptura de cánones estéticos, lo que permite suponer la existencia de un contraste entre la retórica del colonizado y la del colonizador, no solo en Cuba sino en todo el continente americano.

Un estudio sobre la recepción del espectáculo europeo en los teatros cubanos de la segunda mitad del siglo XIX, que es la que llevé a cabo en el marco de un proyecto de investigación patrocinado por la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Università degli studi di Milano, en 2007 y 2008, impone una reflexión sobre el concepto de traducción, porque la transformación paródica de un espectáculo musical la ópera lírica italiana o el *grand-opéra* francés en zarzuela española y comedia bufa cubana puede verse también como la traducción de un modelo cultural en un modelo lingüístico.

Palabras clave: bufos habaneros, parodia, ópera italiana, zarzuela, comedia cubana, *Traviata*, *Fausto*.

Abstract: If the transformation of a play into a grand opera is an example of hybridization, the Cuban «bufa» metamorphosis of two masterpieces of the European musical tradition —Traviata by Giuseppe Verdi and Faust by Gounod— of the end of the XIX century is an appropriate example of the break with any aesthetic canons, which allows to assume the existence of a contrast between the rhetoric of colonized and colonizer not only in Cuba but in all of the American continent.

* Investigadora y Profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Università degli studi di Milano, Italia. Correo electrónico: Irina.Bajini@unimi.it

Fecha de recepción: 24-09-2011. Fecha de aceptación: 06-12-2011.

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 63-74.

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

The research on the reception of the European stage show in the Cuban theaters during the second half of the XIX century, which I carried out in the frame of a research project patronized by the chair of Hispano-American Literature of the Università degli Studi di Milano in 2007 and 2008, requires a reflection on the concept of translation: as a matter of fact the parodic transformation of a musical show —the Italian grand opera or the French grand-opera— into the Spanish zarzuela and the Cuban comedy can be also considered as the translation of a cultural model into a linguistic model.

Keywords: Havana *bufos*, parody, italian opera, zarzuela, cuban comedy, Traviata, Fausto.

Si es verdad que desde la Antigüedad Clásica siempre se ha considerado como parodia a una composición literaria o musical que deforma en sentido cómico o grotesco el estilo de un autor o el contenido de una obra, me parece legítimo afirmar que los dos ejemplos que voy a considerar en este artículo —la deformación del mito de Fausto y la criollización de la trágica historia de una prostituta francesa— son el resultado de una deconstrucción del modelo a través de su traducción recontextualizada, donde por traducción se entiende, según la escuela semiótica, cualquier intento de traslado de contenidos entre dos códigos culturales diferentes (Lefevère, 1990; Osimo, 2002).

El 10 de octubre de 1868, cuando en Cuba se dio el alzamiento que significó el comienzo de las luchas por la creación del Estado nacional, ya se conocía muy bien y se apreciaba muchísimo la ópera, especialmente, la italiana. El *melodramma* había hecho su irrupción en el siglo anterior con la ópera *Didone abbandonata* —el 12 de octubre de 1776, en el Coliseo de La Habana— y, a partir de aquel momento, el género se fue haciendo habitual para los habaneros, al punto que, según informa Riné Leal (1980), hacia la década de 1830, constituía su principal medio de distracción; y el caso de Marietta Gazzaniga, soprano verdiana, objeto de delirante veneración, nos induce a pensar que se trataba de una verdadera pasión compartida más que de una simple moda pasajera:

Quando la cantante hizo su aparición, una lluvia de poemas escritos en seda y papel de colores, flores y hasta pájaros y palomas cayeron sobre la actriz, mientras se escuchaba una ovación ensordecedora... Al final, mientras de la bambalina descendía una interminable sucesión de monedas de oro, una niña vestida de ángel en medio de telares iluminados al fuego rojo avanzó para coronar a la cantante con un[a] diadema de oro (Leal, 1975, pp. 410-411).

Para comprender un movimiento teatral esencialmente cubano como el de los *bufos habaneros*, que hizo su aparición en 1868, y se oponía con piezas cómicas

enriquecidas de obras musicales criollas a los espectáculos extranjeros más en boga, es decir, a la ópera italiana y a la zarzuela española, hay que remontarse a su modelo próximo, que es el de los «bufos madrileños», encabezados por Francisco Arderius (Alier, 2002). Este último —que, antes de volverse empresario de éxito, había sido pianista de café y compositor ocasional—, durante un viaje a París, en 1866, había quedado sorprendido ante la vitalidad de las operetas y óperas cómicas de Jacques Offenbach en el *Théâtre des Bouffes Parisiens*, y se le ocurrió aprovechar la idea para el público madrileño. Lo que pretendía Arderius era presentar, a la manera del compositor francés, los temas mitológicos y clásicos, por ejemplo, la historia de Elena de Troya o el mito de Orfeo, reducidos a «pura chacota burlesca, no exenta de sátira social» (Martín Moreno, 1992, p. 52). La fórmula arraigó rápidamente en Madrid, gracias también al hecho de que en los dos países se vivía un malestar político y social parecido, y existía cierta correspondencia entre el régimen de Napoleón III y el de Isabel II, próximo a su fin.

El debut de los *bufos habaneros*, compañía que en sus inicios fue dirigida por el actor y autor Pancho Fernández, se dio de forma extraordinariamente exitosa el 31 de mayo de 1868. Al ser influidos de manera directa en su nacimiento, como ya se ha dicho, por los bufos madrileños, este grupo de actores se inspiraba, sin dudas, en los *minstrels shows* norteamericanos que, entre 1860 y 1865, habían visitado La Habana. Sin embargo, a la desenfadada fórmula satírica y musical española y estadounidense, se le había añadido un elemento humano nuevo y original: los personajes locales —gallegos tacaños, mulatas «sandungueras», chinos hambrientos, muchachas «impuras»—, incluyendo también a los negros, desde los arlequinescos y bondadosos «negritos» hasta los tenebrosos «brujos» o «ñáñigos», con una serie de importantes consecuencias en relación con situaciones y temas, con preocupaciones sociales y hasta en lo referente a su expresión lingüística. Los nuevos bufos —que al proponer creaciones populacheras alternativas a la estética teatral dominante, en pocos meses, se multiplicaron en toda la isla hasta formar ocho compañías— triunfan, como bien ha sido sintetizado por Riné Leal (1980), precisamente «porque recogen elementos de la nacionalidad cubana» (p. 75).

La cubanía de estos nuevos cómicos —es decir, su principal razón de éxito— es evidente no solo en la creación de enredos directamente relacionados con la actualidad y el problema racial, sino en el empleo sistemático de géneros musicales de raíz negra o «guajira» —la rumba, el guaguancó, la décima

campesina, la guaracha y el danzón, con la necesaria participación de una gran variedad de instrumentos de percusión, casi siempre ausentes de las orquestas oficiales— que a ningún dramaturgo precedente se le hubiera ocurrido incluir en el escenario. A esto hay que añadir el uso teatral de un idioma distinto del elevado y literario, una lengua llena de distorsiones negras, gallegas, asturianas, chinas, campesinas que se diferencia del español de la metrópoli y contribuye a la definición de la identidad cultural de la nación (Leal, 1986).

Los bufos, al tener cierta independencia de expresión —porque vivían muy bien de su trabajo y no se veían obligados a pactar compromisos con los empresarios teatrales—, se transformaron casi sin quererlo en portavoces de «lo cubano» justo al comienzo de la guerra por la Independencia, y chocaban con las autoridades coloniales de una forma extremadamente seria: el 21 de enero de 1869, desde las candilejas del teatro Villanueva, donde actuaba la compañía de Pancho Fernández, alguien dio un «viva a Céspedes», y esta fue la chispa que provocó una serie de tumultos que acabaron en un tiroteo con consecuencias dramáticas. Las autoridades mandaron cerrar el teatro y los bufos se vieron obligados a exilarse a México y los Estados Unidos.

El regreso de los artistas al terminar la guerra, diez años después, significó otra temporada de triunfos con salas de teatro siempre llenas, con una ampliación de estructuras y temas, y mayor politización a favor del autonomismo, escenografías ricas y espectaculares, partituras musicales más complejas y la definición de un verdadero estilo «bufo» de actuación, dirigido por Miguel Salas, otro actor y empresario de gran talento.

Al amparo de Salas, Ignacio Sarachaga —cronista respetado, figura de la sociedad elegante que se codeaba con Julián del Casal en cuanto compañeros de redacción de la revista *La Habana elegante* y en el desprecio por la colonia— se dedica a escribir parodias y piezas teatrales llenas de personajes humildes, en defensa de lo nacional frente a lo extranjero (Leal, 1990).

En casi toda su obra, cuantitativamente modesta debido a su muerte bastante prematura (falleció a los cuarenta y ocho años, había nacido en La Habana en 1852), pero muy significativa, este hombre de letras asume la música como el factor definitorio de lo cubano. Ya desde el principio lo hace introduciendo en las piezas números musicales directa o indirectamente relacionados con la componente negra y mulata de la sociedad. No se trata con exactitud de una defensa o de una abierta citación de la música de los esclavos y de sus cantos «en lengua» (que pertenecían a un área cultural y religiosa todavía

secreta y vedada a los blancos); es significativo, sin embargo, que las diferentes situaciones de baile —que, desde principios del siglo XIX, constituían la diversión preferida de los criollos— sean representadas de manera corriente, así como sus artífices (cantadores, músicos, tamboreros), que aparecen en escena sin matices caricaturescos.

Es muy evidente, en cambio, que las preocupaciones de Sarachaga no eran filosóficas, sino muy concretas y relativas a la contingencia política y social cubana. En efecto, si este autor, en 1896, decidió escribir una parodia en un acto y seis cuadros, *Mefistófeles*, directamente inspirada en un personaje tan complejo como Fausto, no lo hizo para hacer hincapié en su «sed de ciencia y de vida», sino porque el elemento fantástico y ultraterrenal de la fábula en su conjunto —que por cierto el público cubano conocía bien en las anteriores versiones europeas serias y cómicas— se prestaba a la creación de una pieza algo espectacular y pirotécnica, en cierta relación estética con la *zarzuela de magia* española del siglo XVIII.

No deja de ser sorprendente, en su escueta sencillez, la primera acotación de la obra: *Fausto prepara su brujería* (Sarachaga, 1990, p. 148). En estas cuatro palabras, se encierra un mundo irónicamente opuesto al del Fausto tradicional. El protagonista de la parodia de Sarachaga es un viejo *brujo* que engaña al prójimo con prácticas supersticiosas. Pertenece al submundo barriotero y es de raza negra, aunque no se diga nunca, porque es impensable que un blanco en el siglo XIX conociera los rezos y rituales «en lengua» necesarios para ejercer la brujería. Su desesperación, que lo lleva a invocar al diablo, no se debe a reflexiones filosóficas, sino a la tremenda envidia que siente por unos jóvenes que bailan la conga. En seguida, se le presenta un viejo con «cara de pimiento morrón» (Sarachaga, 1990, p. 148), el propio Mefistófeles, que con un gesto mágico hace aparecer la imagen de Margarita, por lo que Fausto se muestra muy agradecido. Dada la situación, a Mefistófeles no le cuesta mucho trabajo convencer a Fausto para que firme el famoso pacto.

Para que Fausto pueda seducir con toda comodidad a Margarita, Mefistófeles tiene que entretener a Marta, negra y fea, anunciándole que su marido, Mateo Jorobitis, acaba de morir de un ataque de «cólico miserere beriberi» (Sarachaga, 1990, p. 160). La mujer, asquerosa como «vomitivo de hipecacuana» (Sarachaga, 1990, p. 160), se enamora perdidamente de Mefistófeles, y esta situación favorece diálogos de abierta comicidad.

Los demás personajes, Siebel y Valentín, mantienen cierta cercanía con su modelo francés, aunque el contexto cubano transforme a Valentín en un guapo

de arrabal, en un bravucón que al recibir la estocada mortal por mano de Fausto, grita: «Ay, socorro que me han rajado! ¡Cojan agujas de cañamazo y cósanme el ojal que me han abierto...!» (Sarachaga, 1990, p. 160).

Llamativo es el cinismo de Margarita, que después de preguntarse si el hermano habrá muerto, se prepara para comer su ajiaco de boda; y grande, sin embargo, es el susto de todos los comensales cuando, al destapar la sopera, se aparece la cabeza de Valentín, que tacha a su hermana de desprestigiada y mala mujer, y a Fausto de asesino.

La escena final, «iluminada de rojo vivo y con decoración alegórica» (Sarachaga, 1990, p. 165), es la más espectacular de la obra, al igual que en el *Mefistófele* de Boito y en el *Faust* de Gounod. Mefistófeles vuelve al infierno seguido por «dos amigos deliciosos, grandes pecadores» (Sarachaga, 1990, p. 165), que bajan del cielo en un globo aerostático. Marta, en cambio, llega de una forma aún más original, a través de una especie de paracaídas.

Desde luego, es indudable el carácter desacralizador contenido en este desenlace, donde los tres pecadores, lejos de arrepentirse, deciden buscar amparo entre los diablos para huir de la justicia terrenal.

Muchas, en la obra, son las alusiones al mundo negro, sea a través de la presencia de números musicales de matriz africana, como la conga y el yambú, sea en la caracterización física de Marta, más «totó» que «flor de ébano» y definida por Siebel de la siguiente forma:

Eso debe ser cuestión de narices; como que es un poco chata, le gustan los olores fuertes. ¡Qué lástima que el Ayuntamiento no la haya elegido para composición de las cloacas! ¡Marta! ¡Marta! Con esa nariz tan privilegiada, tú hubieras llegado a ser un buen empleado de la Sección de Higiene (Sarachaga, 1990, p. 163).

Se trata, sin embargo, de un desprecio bondadoso que no incluye un real y fuerte juicio moral de matiz racista.

Frecuentes, también, son las alusiones contemporáneas que contribuyen a reforzar el aspecto costumbrista de este *Mefistófeles*. «¿Usted vino por telégrafos?» (Sarachaga, 1990, p. 146), pregunta Fausto a Mefistófeles, sorprendido por la rapidez de su llegada, mientras que la poción mágica que devuelve la juventud a Fausto es una mezcla de bebidas alcohólicas a la moda bautizada Maspatán, en la que destacan el nacional ron Bacardí, el español Anís del Mono y el francés anisete. Finalmente, cuando Marta, al saberse viuda, se desmaya entre los brazos de Mefistófeles, este exclama: «La fortuna es que el fotógrafo de *La Caricatura* —revista de la época— no anda por estos barrios» (Sarachaga, 1990, p. 153).

Desde el principio, la música autóctona parece insinuarse con el objetivo de poner en tela de juicio la tradición europea. Efectivamente, el *Mefistófeles* de Sarachaga es una zarzuela muy singular, puesto que no comprende piezas originales de autor (cubano o extranjero), sino números famosos del repertorio culto y popular ya bien conocidos por el público. En esta parodia, asistimos a un desfile musical de congas, danzones, habaneras, guarachas, canciones y rumbas que sugiere un acercamiento de Sarachaga a la estética de los espectáculos de revista que, de allí en más, triunfarán en el teatro Alhambra de La Habana.

Otro aspecto evidente de este *Mefistófeles* es que el modelo lingüístico alto y artificioso de los anteriores libretos europeos se transforma en vernáculo. Todos los personajes se expresan empleando modismos cubanos, aunque no de forma evidente como en otras piezas del repertorio bufo, donde en especial los personajes negros se expresan en un español gramaticalmente incorrecto y caracterizado por la presencia abundante de oclusivas sonoras, términos «en lengua», neologismos pseudoafricanos. Aquí, el empleo del *español bozal* (Civantos, 2005) se da solo en ocasiones («Tú quié cambiá?» (Sarachaga, 1990, p. 151), pregunta Mefistófeles a Fausto); sin embargo, abundan los juegos de palabras, el empleo de americanismos antillanos, y las alusiones a refranes y dichos populares que contribuyen a crear una atmósfera cómica cercana al vodevil, como por ejemplo: «¡Qué cara de cherna ciguata tiene!» (Sarachaga, 1990, p. 151); «¿Habrá largado el piojo?» (Sarachaga, 1990, p. 165); «Esta mujer tan sabrososa... Está de arranca pescuezo» (Sarachaga, 1990, p. 147).

Si el *Faust* de Gounod había tenido éxito en Cuba a pesar del carácter erudito de su libreto y de su música algo fría, el «bel canto italiano», con sus arias fáciles de recordar como boleros y grandes enredos de amor y muerte, estaba destinado a triunfar.

Gracias al estudio completo sobre la presencia de las óperas de Verdi en Cuba de Enrique Río Prado (2001) sabemos que el estreno cubano de la *Traviata* fue el 29 de diciembre de 1856, en el Gran Teatro Tacón de La Habana. La compañía, compuesta por cantantes italianos y una «prima donna» francesa, la célebre soprano Anna de Lagrange, venía de una larga gira por América, y en el mismo teatro, cuatro días antes, había representado *Trovatore*.

Prescindiendo de las reseñas de las críticas, algunas en contra, otras a favor de la calidad de la música, es interesante subrayar cómo este acontecimiento llegó a influir en las costumbres sociales. Pronto en Cuba, por ejemplo, empezó a

usarse el término «violeta» o «traviata» como sinónimo de prostituta, y aumentó la popularidad de la ópera el hecho de que su segunda gran intérprete fuera la diva Marietta Gazzaniga, que presentó una nueva versión de la *Traviata* el 30 de enero de 1858. Las dos versiones paródicas por mí analizadas se realizan, por lo menos, veinte años después.

En *Traviata* o *La dama de las clavellinas*, parodia bufo-catedrática en un acto y prosa, escrita por el autor santiaguero José Tamayo y luego refundida por Miguel Salas —que la vio representada en los escenarios de Santiago de Cuba, en 1879—, los conflictos sociales y raciales se hacen patentes a través de un enredo sencillo que solo de lejos recuerda a Dumas. En efecto, la dama de las clavellinas, prostituta de color, vive en un apartamento de cierto lujo, trata de asumir las modas europeas no solo en lo artístico, sino en lo gastronómico (a través de un proceso sincrético donde la ópera italiana se une al danzón, y los plátanos y el quimbombó se cocinan «a la andaluza» y «a la vizcaína»), con lo que aspira al rango de Señora del Viejo Mundo. En la fiesta refinada y musical organizada por su cumpleaños participan dos de sus pretendientes: Tragabolas, negro «catedrático» con mucho dinero y deseo de ascenso social —«dice que ha estudiado en París de Francia; pero yo creo que donde ha estudiado Literatura es en el país de Ceiba Mocha» (Leal, 1982, p. 327), declara nuestra «Traviata» entre risas— y Eduardo, «mulatico claro color de crema» (Leal, 1982, p. 328) cuyo padre sueña casar con una extranjera para «blanquear» a la familia. En la pieza, aparecen algunos ingredientes de la *Traviata* verdiana, como el brindis del primer acto y el pedido de Germond (que en este caso se llama Concho) para que Margarita renuncie al amor de su hijo, hasta llegar a la transformación del aria *Addio del passato* en:

Addío, mulatico mío,
addío para siempre,
para siempre addío.
Perdona a tu negra mona,
porque es inocente
en esta ocasión (Leal, 1982, p. 335).

En el caso de *La dama de las clavellinas*, sin embargo, el motivo de la enfermedad se transforma en lúdica ingesta. La protagonista —tras la decepción amorosa— se refugia en la comida y no resiste la tentación de comerse un plato de criollísimo (y africanísimo) quimbombó que le sienta mal. El médico sugiere un remedio eficaz: un danzón, gracias al cual nuestra dama se recupera milagrosamente y obtiene además la mano de Eduardo.

Margarito o el Traviato, segunda pieza que se conserva en el Fondo Coronado de la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas (y de la cual existe una edición crítica a mi cuidado) lleva como fecha de impresión el 1892. Su autor, José Domingo Barberá, mientras que se encapricha en mantenerse pegado a la estructura del libreto italiano —siguiendo las mismas acotaciones— subvierte por completo el género, e invierte las relaciones de poder entre los dos protagonistas. Alfredo, en consecuencia, el joven rico que en la ópera de Verdi (y anteriormente en la novela de Dumas) se pierde por una prostituta de rango, se transforma aquí en Alfredo, mujer pudiente y enamorada de Margarito, hombre vago y solo interesado en su dinero.

La acción se desarrolla en un salón madrileño, con un criado gallego que representa el papel de gracioso, muchas alusiones a Cuba y una constante parodia del romanticismo novelesco, la cual llega a su apoteosis en el famoso brindis de Violetta, *Libiam ne' lieti calici...*, que en el escenario cubano se transforma en:

¡Querer a un pollo lánguido
que mira con ternura
y enamorado apura
la copa del placer.
Querer a un pollo escuálido
que á este se parece
dicha es que no merece
si siente una mujer! (Bajini, 2009, p. 162).

Por lo demás, asistimos a una sistemática subversión de los papeles originales: en vez de un «padre Germont», hay una «baronesa de los Tomares», subteniente casada con un militar de las tropas dominicanas, y la tisis de Violetta Valery se reduce a ciertos «dolores de pie», que Margarito inventa para quedarse a solas con Alfredo, aunque no faltan alusiones metatextuales directas al modelo original:

ALFREDA: Ya no tardaré en cantar
aquello de la Traviata
aquel hermoso final
prendi quest'è tua imagine (Bajini, 2009, p. 182).
TOMASA: Oiga un momento doctor
me parece recordar
que la Traviata se muere
en cuanto llega el final (Bajini, 2009, p. 185).

Siempre del santiaguero José Tamayo es *Caneca*, zarzuela bufa en un acto y cuatro cuadros, con varios mulatos y negros, y un personaje gallego. En este caso, el protagonista de esta pieza, parodia del *Trovatore* de Giuseppe Verdi,

no es el galán Juan Felipe sino su criado, el borracho Caneca, que siendo blanco enamora a una mulata, reivindicando su derecho a amarla más allá de los prejuicios raciales, como se ve en la escena tercera:

PASTORA: Pero Caneca: ¿tú no ves que eso no puede ser? ¡Ten en cuenta la color!

CANECA: ¿Cómo la color?

PASTORA: ¡Claro! Yo soy una mulata callejera y tú eres un hombre blanco.

CANECA: ¿Y eso qué tiene que ver? Yo estoy en peores condiciones que tú; y eso de la color se queda bueno para las bebidas, por ejemplo: para distinguir la ginebra del aceite de San Jacobo (Tamayo, c. 1879, s. d.).

La mulata Pastora es en realidad prometida a Juan Felipe (el *trovatore*), cuya madre, que es negra, termina en la cárcel por culpa de un sereno corrupto (en el teatro de los bufos abundan los celadores sobornables). Su hijo corre a salvarla y, curiosamente, empieza a hablar en italiano:

¡Madre infeliche
Corro a salvarte
Si no te salvo
Peor para tí! (Tamayo, c. 1879, s. d.).

Sin embargo, el malvado sereno Fintorera, que también desea a Pastora, logra meter preso al trovador, y le paga a Caneca para que lo ayude en su conquista. A partir de este momento, se impone, como verdadera protagonista de la historia, la joven mulata, quien al quejarse de la difícil situación en que se encuentra su amado no cita un verso de ópera sino casi literalmente a Calderón de la Barca:

PASTORA: ¡Apurar cielos pretendo
ya que me tratáis así
¿Qué delito cometí
contra vosotros mintiendo? (Tamayo, c. 1879, s. d.).

Fintorera le promete sacar a Juan Felipe de la cárcel a cambio de su amor y Pastora finge aceptar, pero enseguida, declara que se está muriendo porque acaba de envenenarse.

Caneca se brinda para curar a Pastora con su aguardiente, pero los demás optan por llamar a un médico chino que, por supuesto, resulta ser un charlatán. Y así la pieza termina con el triunfo de la mulata, a quien todo el mundo felicita por su sagacidad:

CORO: Y cuando suena la rumba
tiqui tiqui tiqui ta,
como baila la mulata,

¡valgame Dios, camarál
Cuando la mulata baila
es azúcar y no más
no más no más
que mulata tan salá (Tamayo, c. 1879, s. d.).

CONCLUSIONES

La fiebre operística que arrasó la capital cubana y hasta la oriental Santiago en la segunda mitad del siglo XIX, unida al gran éxito popular de los cantantes italianos, desde Marietta Gazzaniga, objeto de devoción fanática, hasta Enrico Caruso, debe interpretarse a la luz de las específicas condiciones históricas de Cuba. En efecto, con la intensificación del conflicto anticolonial, la ópera italiana, con sus coros patrióticos y sus anhelos libertarios (pensemos en *Nabucco*, en *Ernani* o también en *I Lombardi alla Prima Crociata* de Giuseppe Verdi), podía percibirse como una alternativa no solo estética sino ideológica a la música española, un poco como había pasado en el *Risorgimento* italiano, cuando dar viva a Verdi significaba auspiciar la independencia nacional.

Sin embargo, la atracción fatal por un espectáculo de extraordinaria fuerza emotiva, frecuentemente preferido a la zarzuela, no impedía a los artistas de una nación próxima a la independencia y al público de estos, afirmar con orgullo criollo su particular idiosincrasia, al definir las relaciones con los modelos europeos en términos de autonomía y no de imitación.

De acuerdo con la reflexión moderna de la relación entre literaturas periféricas y centrales, tal como ha sido planteado por quienes se ocupan de literaturas latinoamericanas en clave postcolonial (De Toro, 2001; García Canclini, 2001), me parece que estos primeros ejemplos de peculiar modificación del canon operístico en tierra cubana permiten suponer la existencia de un contraste entre la estética del colonizado y la del colonizador, lo que podría seguirse investigando a través del análisis de otras parodias criollas de óperas no solo en Cuba sino, por ejemplo, en el área rioplatense y, particularmente, en Buenos Aires, que desde finales del siglo XIX se transformó en etapa obligada en las giras artísticas de sopranos y tenores italianos (Bajini, 2011).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alier, R. (2002). *La zarzuela*. Barcelona: Ma non troppo.
Bajini, I. (2009). *Tutto nel mondo è burla. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*. Venezia: Mazzanti.

- Bajini, I. (2011). Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario. *RiMe*, 6, 265-286.
- Civantos, C. (2005). Race/Class/Language: «El Negro» Speaks Cuban Whiteness in the Teatro Bufo. *Latin American Theatre Review*, 39, 1, 49-70.
- De Toro, A. (2004). Hacia una teoría de la cultura de la «hibridez» como sistema científico transrelacional, «transversal» y «transmedial». *Actas del XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*. Newark.: Juan de la Cuesta.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Leal, R. (1975). *La selva oscura* (Tomo I). La Habana: Arte y Literatura.
- Leal, R. (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.
- Leal, R. (Ed.). (1982). *Antología del teatro bufo del siglo XIX* (Tomo I). La Habana: Letras Cubanas.
- Leal, R. (Ed.). (1986). *Teatro del siglo XIX*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lefevère, A. (1990). *Translation, History and Culture*. Londres-Nueva York: Pinter.
- Martín Moreno, A. (1992). *Historia de la música española*. Siglo XVIII (Tomo IV). Madrid: Alianza Música.
- Osimo, B. (2002). *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milano: Hoepli.
- Río Prado, E. (2001). *Pasión cubana por Giuseppe Verdi*. La Habana: Unión.
- Roger, A. (1984). *La Zarzuela*. Madrid: Aedom.
- Sarachaga, I. (1990). *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas.
- Tamayo, J. (c. 1879). *Caneca*. Manuscrito. Cuba: Fondo Coronado, Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas.

PENSAMIENTO Y SENTIMIENTO EN LA OBRA DE ALBERT CAMUS: *RÉVOLTE*, REFLEXIÓN Y EVOLUCIÓN

Ana María Llurba*

NOTA DEL EDITOR

Avalada por una fructífera trayectoria en el estudio de la literatura francesa, la Doctora Llurba realiza en este artículo un peculiar abordaje al concepto de *révolte* en la obra de Camus, y elabora una cuidada reflexión basada, no en el relevamiento sistemático de una o varias teorías literarias, sino en los textos mismos del escritor francés, los cuales entretengan una poética que denuncia el Arte como punto de anclaje de la realidad facetada del alma humana.

Resumen: Para Camus, el Arte es una necesidad vital surgida de «una fuente única que alimenta, toda su vida, lo que es y lo que dice», nacida de impulsos del alma canalizados que dan sustento a sus obras y le permiten conocer y conocerse. La creación es, a su juicio, un largo camino para reencontrar, por los desvíos del arte, «las dos o tres imágenes simples y grandes a las que por primera vez se abrió el corazón», un ejercicio necesario para «construir la obra soñada».

El primer hombre puede considerarse el esbozo de ese sueño, perfilado en la totalidad de sus creaciones y en la evolución de su planteo ético, estructurado sobre la base de conceptos de felicidad, verdad y justicia, asociados a los de libertad y solidaridad. Es nuestra intención señalar las prefiguraciones de ese proyecto en las reflexiones y los escritos anteriores del autor.

Palabras clave: verdad, absurdo, *révolte*, reflexión, dignidad, felicidad, libertad, verdad.

Abstract: *For Camus, Art is a vital necessity arose from «a single source that feeds all his life what he is and what he says», born of impulses of the soul channeled to support their work and let know and meet themselves. Creation is, in his view, a long way to rediscover, through the detours of art, «the two or three simple and large images which was first opened her heart», a necessary exercise to «build the dream work».*

The first man can be seen as the outline of that dream, all outlined in his work and the evolution of ethical wont, structured on the concepts of happiness, truth and justice, associated

* Doctora en Letras por la Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Se desempeñó como docente de esta institución hasta el año 2010. Actualmente, es miembro de la SIEY y la AALC, e integra el Consejo Editor de la revista *Textos*, de la Clemson University. Correo electrónico: amllurba@hotmail.com
Fecha de recepción: 04-05-2011. Fecha de aceptación: 29-06-2011.

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 75-88.

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

Autores

AUTORES

HILDA ALBANO

Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, UBA). Profesora Adjunta de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (UBA). Ha sido becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la República Argentina y es miembro en la categoría Profesional Superior de la Carrera de Apoyo a la investigación y desarrollo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador (USAL) y es docente de la Universidad J. F. Kennedy; de la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE y de la Maestría en Análisis del Discurso (UBA). Desde 1998, ha codirigido seis proyectos UBACyT sobre léxico y aprendizaje: uno de ellos, premiado con una beca del Banco Santander Río para investigación aplicada. Publicó artículos sobre gramática y léxico en libros y revistas del país y del exterior. En 2006, en coautoría con Mabel Giammatteo, publicó: *¿Cómo se clasifican las palabras?* y, en 2009, ambas coordinaron la edición del texto *Lengua. Léxico, gramática y texto*.

JORGE AULICINO

Poeta, periodista, crítico y traductor argentino. Autor de los libros: *Vuelo bajo* (1974); *Poeta antiguo* (1980); *La caída de los cuerpos* (1983); *Paisaje con autor* (1988); *Hombres en un restaurante* (1994); *Almas en movimiento* (1995); *La línea del coyote* (1999); *La poesía era un bello país* (antología 1974-1999) (2000); *Las Vegas* (2000); *La luz checoslovaca* y *La nada* (2003); *Hostias* (2004); *Máquina de faro* (2006); *Cierta dureza en la sintaxis* (2008); entre otros. Es Subdirector y Columnista de la Revista Ñ.

GRACIELA ALETTA DE SYLVAS

Profesora en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Doctora en Filología por la Universidad de Valencia, España. Profesora de Análisis del Texto y de Integración Cultural en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, y de Análisis del Discurso, en el sistema a Distancia Puntoedu. Realiza tutorías de postítulo y dirige tesinas. Ha obtenido becas del Instituto de Cooperación Iberoamericana y ha dictado seminarios en la Universidad de Lérida y en la Universidad de las Palmas de la

Gran Canaria, España. Ha publicado trabajos relativos a enfoques de género y escritura de mujeres. Publicó cuentos en distintos medios y ha recibido diversos premios: Primera Mención en el Concurso de Ensayo de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe; Primer Premio del Concurso convocado por el Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe por el Día Internacional de la mujer sobre *Mujeres Rev/beladas* (2010); entre otros. Actualmente, investiga y trabaja sobre temas relacionados con la Memoria.

MARIDÉ BADANO

Licenciada en Filosofía. Desde 2009, se desempeña como Secretaria Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (USAL). Desde enero de 1980, y por espacio de diez años, incursionó en la actividad literaria independiente, iniciándose en el taller del prestigioso escritor tucumano Juan José Hernández. Produjo numerosos trabajos, principalmente, en la categoría cuento. Ha obtenido varios premios y menciones literarias. Una de sus publicaciones, *Paul Ricoeur: en busca del sujeto perdido*, es texto obligatorio para realizar el Diplomado Internacional en Derechos Humanos y Comunicaciones, en la Fundación Henry Dunant-América Latina.

IRINA BAJINI

Investigadora y Profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Università degli studi di Milano, además de traductora literaria y miembro del Comité Científico de la revista electrónica *Altre Modernità* del mismo ateneo milanés. Sus líneas de trabajo, inicialmente concentradas en la relación entre música y literatura, y en diferentes aspectos lingüísticos y culturales cubanos (*Il dio delle onde, del fuoco e del vento. Leggende, riti, divinità della santería cubana*, 2000, y *Tutto nel mondo è burla. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*, 2009) se desarrollaron, asimismo, en el ámbito de la literatura peruana, argentina y afroamericana, con específica atención en los estudios de género y en la teoría del discurso político. Acaba de realizar una investigación sobre la presencia de artistas italianos en la Buenos Aires del Centenario, cuyos primeros resultados se encuentran en: *Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario* (2011).

DIANA BATTAGLIA

Profesora en Letras. Realizó estudios de posgrado en Literatura Latinoamericana, Semiótica, Análisis del Discurso y Estudios de Género, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue integrante del Grupo TEALHI (Teatro Español, Argentino, Latinoamericano e Hispánico) con sede en la UBA, ámbito donde organizó jornadas e intervino en numerosas publicaciones. Participó en congresos internacionales. Se especializó en Literatura Femenina y publicó numerosos trabajos. Desarrolló, además, cursos y talleres de Teoría Literaria para escritores. Es Socia Fundadora y Secretaria del Centro de Estudios de Narratología.

AGUSTINA MARÍA BAZTERRICA

Investigadora independiente y escritora. Estudiante de la Licenciatura en Artes, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ganadora de más de treinta concursos literarios, tiene publicaciones en catálogos, antologías, revistas y diarios.

ENZO CÁRCANO

Corrector Literario, Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), en cuya Facultad de Filosofía y Letras se ha desempeñado como Profesor Auxiliar de las cátedras de Lingüística I e Historia de la Lengua. Actualmente, cursa la Maestría Lengua Española y Literaturas Hispánicas en la Universitat de Barcelona.

ADOLFO COLOMBRES

Narrador y ensayista. Se graduó en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Derecho y Ciencias Sociales. Realizó estudios de Filosofía, Literatura y Antropología. Como narrador, publicó trece novelas, entre las que se pueden citar: *Viejo camino del maíz* (1979), llevada al cine por Miguel Mirra; *Karái, el héroe* (1988); *Tierra incógnita* (1994); *Las montañas azules* (2006); *El desierto permanece* (2006); *El exilio de Scherezade* (2009). Su obra ensayística incluye títulos como *La colonización cultural de la América indígena* (1977); *Sobre la cultura y el arte popular* (1987); *Celebración del lenguaje: Hacia una teoría intercultural de la literatura* (1997); *Seres mitológicos argentinos* (2001); *América como civilización emergente* (2004); *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (2005); *Nuevo Manual del Promotor Cultural* (2009). Por su obra literaria y antropológica, recibió numerosos premios en Argentina, México y Cuba.

OSCAR CONDE

Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Entre 1983 y 2006, enseñó Griego Clásico en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es Profesor de Latín en la carrera de Filosofía de la USAL. En el IES N.º 1, Doctora Alicia Moreau de Justo, enseña Latín y dicta un seminario sobre Literatura Popular, y un taller de escritura académica. Es Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús. Es autor de varias publicaciones, entre ellas, del *Diccionario etimológico del lunfardo* (2004) y del poemario *Cáncer de conciencia* (2007). Participó en la compilación de *Poéticas del Tango* (2003); *Poéticas del Rock Vol. 1* (2007) y *Poéticas del Rock Vol. 2* (2008); tiene en prensa *Gramática personal*.

NICOLÁS D'ANDRADE

Estudiante de segundo año de la Licenciatura en Letras en Universidad del Salvador (USAL) y corrector asistente de la revista *Gramma*.

DANIEL DEL PERCIO

Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Ha cursado la *Maestría en Diversidad Cultural* en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e investiga sobre Lengua Árabe Clásica y Literatura Islámica. Ha cursado seminarios de doctorado en la Universidad Católica Argentina (UCA). Miembro de la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, desde 2007. Es docente de Literatura Italiana I en la USAL, Profesor Adjunto en las cátedras de Literatura Italiana y de Metodología de la Investigación Literaria en la UCA, y Profesor asociado a cargo de las cátedras de Literatura Latinoamericana, Literatura Argentina y Obras Maestras de la Literatura en la Universidad de Palermo (UP). Ha publicado los libros de poesía *Archipiélago* (2007) y *Apuntes sobre el milagro* (2008). Actualmente, trabaja en un tercer poemario, *Historia del Instante*. Primer premio en el certamen literario *Leopoldo Marechal* (1998); finalista de los concursos de cuento *Más Allá* (1993), Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía, y *Haroldo Conti* (1996), Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

MARIANO DÍAZ

Estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Realización Cinematográfica en el CIEVYC. Desde hace cinco años participa del taller

literario de Liliana Díaz Mindurry. Por su novela *La Mediocridad y sus dones*, obtuvo el Segundo Premio en el Certamen Nacional de la Municipalidad de General San Martín (2010).

LILIANA DÍAZ MINDURRY

Narradora, poeta y ensayista. Obtuvo la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por la novela *La resurrección de Zagreus*; el Primer Premio Municipal de Buenos Aires en cuentos editados (1990-1991) por el libro *La estancia del sur*; el Primer Premio Municipal de Córdoba por el mismo libro; el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (1993) por la novela *Lo extraño*. Autora de varios poemarios: *Sinfonía en llamas* (1990); *Paraíso en tinieblas* (1991); *Wonderland* (1993); *Resplandor final* (2011). Muchos de sus poemas fueron publicados en Colombia, Austria y otros países. Su obra fue traducida al alemán y al griego. Realizó el prefacio de las obras completas de Onetti, en la Editorial Galaxia Gutenberg de España, y ha escrito numerosos ensayos sobre su obra. Coordina talleres literarios desde 1984. El cuento *Onetti a las seis* fue llevado a la escena teatral por Hernán Bustos.

ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES

Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Pablo (USP). Es Profesor de la Facultad de Ciencias y Letras, UNESP-Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, Estado de San Pablo (Brasil), donde se desempeña como docente en las carreras de grado y en posgrado (Maestría y Doctorado). Además de profesor y crítico, ha traducido varias obras al portugués, entre las que se encuentra *Lazarillo de Tormes*, con Heloisa Costa Milton (2005). Estudioso de la Novela Histórica Contemporánea y de Literatura Comparada, tiene varios trabajos publicados, entre libros, capítulos de libros y artículos, de los cuales se destacan *Ficção e história. Leituras de romances contemporâneos* (2007), junto con Ana Maria Carlos, y *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (2010). Se desempeñó como Profesor en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (España), durante 2002-2003. Miembro de varias asociaciones, entre ellas, la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), fue presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas (ABH), bienio 2008-2010.

OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

Escritora, Docente e Investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora en dicha universidad y también, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. Tiene una diplomatura superior de Lengua y Literatura Francesas, de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Es autora de más de cien trabajos éditos —libros, fascículos y artículos— publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales como el Primer Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes y de las Letras y el Premio KONEX de Platino, entre otros. Además, es Fundadora de la Asociación Amigos de la Educación Artística (AAEA) y Presidenta Fundadora de la Institución Ferlabó.

MARIANO GARCÍA

Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha publicado *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira* (Beatriz Viterbo, 2006) y, en 2012, publicará *Estirpe de Proteo*, un estudio sobre las metamorfosis en autores latinoamericanos. En 2009, Adriana Hidalgo Editora publicó *Letra muerta* y, próximamente, editará su nueva novela, *Seres desconocidos*. Ha traducido a W. H. Auden, John McGahern y Honoré de Balzac, entre otros autores. Es Profesor de Literatura Argentina en la UCA e Investigador Asistente en el CONICET. Su línea de investigación se centra en el punto de contacto entre *gender* y *genre*, la disolución de los límites de la identidad en la Literatura. Ha publicado artículos sobre Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Marosa di Giorgio y Eduardo Gutiérrez.

PABLO GARCÍA ARIAS

Psicólogo. Posee un posgrado en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Además, es Profesor de las cátedras Psicología del Caos: de Kant a Freud y Literatura y Arte, en dicha Universidad. Tiene varios artículos publicados en revistas científicas del ámbito de las Letras, la Filosofía y la Psicología.

MABEL GIAMMATTEO

Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, UBA). Profesora asociada a cargo de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (UBA). Ha sido becaria del CONICET y de la Secretaría de Ciencia y Técnica (UBA). Es Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador (USAL) y dicta clases en la Maestría en Análisis del Discurso (UBA); en la Diplomatura en Ciencias del Lenguaje del ISP Doctor Joaquín V. González (GSBA) y en la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE. Desde 1998, dirige proyectos sobre léxico y aprendizaje: uno de ellos, premiado con una beca del Banco Santander Río para investigación aplicada. Se especializa en temas de gramática y léxico. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas y ha dictado cursos y seminarios en diferentes instituciones del país y del exterior. En 1999, recibió el premio de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL). En 2006, en coautoría con Hilda Albano, publicó *¿Cómo se clasifican las palabras?*; y, en mayo de 2009, coordinaron la edición del texto, *Lengua. Léxico, gramática y texto. Un enfoque para su enseñanza basado en estrategias múltiples*, producto de la investigación de los proyectos UBACyT.

NURIA GÓMEZ BELART

Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Licenciada en Letras y Correctora Literaria por la USAL, miembro del PEN Internacional en Argentina, Presidente de la Asociación Amigos del Museo Casa de Ricardo Rojas; tiene a cargo las cátedras de Literatura Argentina y de Lingüística General de la USAL en la sede de Ramos Mejía. Es miembro del grupo de investigación que editó *María de Montiel* de M. Sasor (seudónimo de Mercedes Rosas) con la dirección de la Doctora Beatriz Curia. Asimismo, forma parte del equipo de investigación de la Doctora Alicia Zorrilla. Ha publicado varios artículos en la revista *Notas Negras*, publicación de la Escuela de Blues del Collegium Musicum de Buenos Aires y coordina la corrección de la revista *Gramma* (USAL).

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA), egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Miembro del CONICET, en la categoría Investigador Independiente. Director del Departamento de Letras de la UCA, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto ordinario de Historia de la Lengua

Española, Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada María Teresa Maiorana y Secretario de Redacción de la revista *Letras*. Ha publicado los libros *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (Rawson, Argentina, 1999); *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (Alcalá de Henares, 2000); la edición de este mismo libro de caballerías (Alcalá de Henares, 2004) y *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008).

ANA MARÍA LLURBA

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras, egresada de la Universidad del Salvador (USAL), con Diploma de honor. Realizó seminarios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires (UBA), en el área de la Teoría Literaria y de las Literaturas Francesa e Iberoamericana, y ha realizado investigaciones en el campo de la Literatura Comparada.

Desde 1989 hasta 2010, se desempeñó como Profesora Titular de Introducción a la Literatura, Teoría literaria, Literatura Iberoamericana, Literatura Francesa y Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL; desde 2001 hasta 2010, de Literatura Francesa, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha publicado, en colaboración, *Estudios de Narratología* (1991). Es autora de *El Fuego y la Sombra. Eros y Thanatos en la Obra de Marguerite Yourcenar* (2005) y editó *Diálogos, Ecos, Pasajes, Perspectivas Literarias desde el Fin del Milenio* (2003) y *Actas de Literatura Francesa* (2000). Es miembro de la SIEY y la AALC, e integra el Consejo Editor de la revista *Textos*, de la *Clemson University*.

MARÍA ROSA LOJO

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e Investigadora del CONICET. Narradora, poeta y ensayista. Ha publicado las novelas *La pasión de los nómades* (1994); *La princesa federal* (1998); *Una mujer de fin de siglo* (1999); *Las libres del Sur* (2004); *Finisterre* (2005); *Árbol de familia* (2010); y las colecciones de cuentos *Historias ocultas de la Recoleta* (2000); *Amores insólitos de nuestra historia* (2001) y *Cuerpos resplandecientes* (2007). Junto con la artista plástica Leonor Beuter, ha publicado en lengua gallega: *O Libro das Seniguais e do único Senigual* (2010). Su última producción, *Bosque de ojos* (2010), reúne microficciones y textos poéticos. Obtuvo, entre otros, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985); y en novela (1986); Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea, en narrativa (1996); Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); Premio KONEX a las figuras de las

Letras argentinas (1994-2003); Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), la Medalla de la Hispanidad (2009); y la Medalla del Bicentenario del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2010).

SILVIA LONG-OHNI

Poeta, traductora y crítica de arte argentina. Ha sido colaboradora permanente (1967-1970) en la revista *Inédito*, dirigida por Mario Monteverde; Asistente-Ayudante (1974-1980) en el Taller Literario de Syria Poletti; asistente (1998-1999) y Secretaria Académica (1999-2001) en el Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas (Secretaría de Cultura de la Nación). Entre sus obras se destacan: *Tiempo y Lugar* (1981), en la Revista de la UCALP; obra poética publicada en la revista digital *Adamar* (Madrid) y textos en la revista digital *Poetas* (Miami). Su novela *El Árbol de las Flores Amarillas* ha sido publicada en formato impreso (2005) y en la revista digital *El Cuarto de Atrás* (2003).

Ha recibido numerosos premios por su obra, entre ellos: Primer Premio en Babel Literaria (1967); Primer Premio de la Asociación Letras Argentinas (1976); Mención Especial del Centro de Residentes Salteños y Casa de Salta (1998); Premio de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta (2005).

JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ

Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es Profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es Profesor de Griego en la carrera de Filosofía.

Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español – Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Ayudante de Prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *Los viajes de Hércules*; *La casa de Atreo*; *Los mitos griegos*; entre otros.

AUGUSTO MUNARO

Periodista egresado de la Universidad del Salvador (USAL). Escribe en diarios argentinos: *El Día*, *Página/12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*; además de colaborar en otros medios uruguayos y chilenos. Es autor del libro *Ensoñaciones: Compendio de Enrique de Sousa* (2006); tiene en preparación *El cráneo de Miss Siddal* y *Recuerdos del soñador evasivo*. Ha publicado ensayos literarios en revistas especializadas latinoamericanas.

CLAUDIA TERESA PELOSSI

Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Maestranda en Literaturas Comparadas por la Universidad de La Plata. Licenciada en Letras por la USAL y Correctora de textos por la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE. Docente y miembro de grupos de investigación de la USAL. Profesora de Castellano, Literatura y Latín en la ENS N.º 1. Es autora de trabajos especializados en italianística y Literatura Francesa, publicados en volúmenes de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, y en las revistas literarias *Gramma* y *Letras de Buenos Aires*. Además, colaboradora en el equipo de investigación de la Doctora María Rosa Lojo, que realizó la edición crítica y publicación de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla. Es coautora en los volúmenes colectivos: *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)* (2010) y *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos* (en prensa).

SANDRA PIEN

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), poeta y periodista cultural. Ha publicado diversos libros, entre ellos: *La fiesta del ser* (1994); *Mascarón de proa* (2002) y *Aquí no duele* (2011). En 2007, su obra fue seleccionada por la Fundación Argentina para la Poesía y formó parte del tomo 1 de la *Antología de Poesía Argentina Contemporánea* (2007).

MARILÉ RUIZ PRADO

Graduada en Letras por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, y Magíster en Cultura Latinoamericana por el Instituto Superior de Arte. Se ha desempeñado como Profesora de Literatura Latinoamericana para las carreras de Letras, Periodismo y Comunicación Social, en la Universidad Central «Marta

Abreu» de Las Villas, institución en la que continúa dictando la cátedra de Literatura Latinoamericana, en Letras. Es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Islas*. Ha desarrollado investigaciones en torno a las poéticas narrativas de José María Arguedas y Ernesto Sábato, la identidad cultural en la literatura latinoamericana, y la configuración del espacio artístico en textos narrativos. Los resultados de estas investigaciones han sido publicados en revistas nacionales e internacionales.

ENRIQUE SOLINAS

Licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Desde 1989, colabora con publicaciones de Argentina y del exterior. Es docente y forma parte de grupos de investigación (CONICET). Publicó en poesía: *Signos Oscuros* (1995); *El Gruñido* (1997); *El Lugar del Principio* (1998); *Jardín en Movimiento* (2003); *Noche de San Juan* (2008); *El gruñido y otros poemas* (2011). En narrativa: *La muerte y su conversación* (cuentos, 2007). Por su labor literaria, obtuvo varios premios, entre ellos: Primer Premio Rotary Club Bienio 1990-1991; Primer Premio Nacional Iniciación Bienio 1992-1993, de la Secretaría de Cultura de la Nación; Primer Premio Dirección General de Bibliotecas Municipales de Buenos Aires (1993); Mención Especial Concurso Dorian (2007), por la Promoción de la Diversidad y la Cultura, Lima, Perú, entre otros. Su obra forma parte de antologías nacionales e internacionales. Actualmente, su actividad incluye la narrativa, el periodismo, la crítica literaria y de artes plásticas y la investigación.

SANTIAGO SYLVESTER

Poeta y ensayista salteño. Ha recibido los premios Sixto Pondal Ríos; Fondo Nacional de las Artes; Nacional de Poesía y Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges. En España, recibió el premio Ignacio Aldecoa (cuentos), y el Jaime Gil de Biedma (poesía). Es autor de la antología *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX* (2003). Dirige la colección Pez Náufrago, de poesía, en Ediciones del Dock. Ha escrito, entre otros títulos de su abundante obra: *En estos días* (1963); *Palabra intencional* (1974); *Perro de laboratorio* (1987); *Café Breaña* (1994); *Antología*, Premio Jaime Gil de Biedma, Fondo Nacional de las Artes (1996); *Oficio de lector* (2003); *Calles* (2004).

RICARDO TAVARES LOURENÇO

Magíster en Lingüística Aplicada por la Universidad Simón Bolívar (USB) (Caracas, Venezuela). Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) (Caracas, Venezuela). Profesor de la cátedra de Morfosintaxis en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, desde 2008. Corrector de ortotipografía y de estilo, desde 2005. Ha publicado los artículos «Contacto lingüístico entre el español y portugués: caso de inmigrantes portugueses radicados en Venezuela» (*Bacijelmo*, 1, 2006, UCAB) y «Bilingüismo estético en *Mariana de Coimbra*, de José Jesús Villa Pelayo» (*Investigaciones Literarias*, 12 Universidad Central de Venezuela). También ha participado como ponente en congresos internacionales de lingüística y corrección de textos.

PABLO GABRIEL VARELA

Profesor y Doctor en Geografía por la Universidad del Salvador. Secretario General de dicha universidad. Ha publicado más de doce libros sobre educación y sobre su especialidad y numerosos artículos, en revistas científicas. En materia literaria, ha escrito *Alfa poética* (1982, Enrique Rueda Editor) y diferentes poemas y cuentos para diarios y revistas culturales.

SUSANA VILLALBA

Dramaturga, directora, poeta, periodista, gestora cultural. Pertenece al Consejo Editor de la revista y editorial *Último Reino*. Tiene seis libros de poesía publicados. Dirige la Casa de la Lectura y, anteriormente, lo hizo con la Casa de la Poesía de la Ciudad y la Casa Nacional de la Poesía del Gobierno de la Nación. Dictó talleres literarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Participó de congresos, encuentros, ferias en el exterior y en su país. Integra numerosas antologías. Algunos de sus libros publicados son: *Oficiante de Sombras* (1982); *Clínica de muñecas* (1986); *Susy, secretos del corazón* (1989); *Matar un animal* (1995, en Venezuela; 1997, en Argentina), *Camínatas* (1999), *Plegarias* (2002, en Estados Unidos; 2004, en Argentina). Una de sus obras, *Corazón de cabeza*, fue incluida en la antología *La Carnicería argentina* (2007) publicada por el Instituto Nacional del Teatro. En 2010, dirigió su pieza *La muerte de la primogénita*, en el Centro Cultural Rojas. En 2011, obtuvo la Beca Guggenheim para realizar *El animal humano*, un libro de poemas en el que se integrarán la naturaleza y la filosofía.

ALICIA WAISMAN

Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora y traductora (especializada en Ciencias Sociales) de Francés. Como tal, trabaja en el Laboratorio de Idiomas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Traduce para el Instituto de Altos Estudios Universitarios de Barcelona, España. Escribe poesía desde hace quince años y, actualmente, trabaja sus textos con la escritora y poeta Liliana Díaz Mindurry.

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:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.
Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	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.
Datos personales	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.
Resumen y <i>Abstract</i>	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.
Palabras Clave y <i>Keywords</i>	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las <i>keywords</i> van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito 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.
Tablas y figuras	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.

Notas al pie	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.
Referencias	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.
Apéndice	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.