

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

REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN LAS CAUSERIES, DE LUCIO V. MANSILLA, Y JUVENILIA, DE MIGUEL CANÉ

Matías Lemo*

NOTA DEL EDITOR

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Argentina a cargo de la Licenciada María Laura Pérez Gras. El alumno cursa el segundo año de la Licenciatura en Letras.

Resumen: Aproximación al género autobiográfico en función de las teorías más recientes y posterior análisis de *Entre-nos. Causeries de los jueves* y *Juvenilia*, obras de Lucio V. Mansilla y Miguel Cané, respectivamente.

Palabras clave: autobiografía, autofiguración, Mansilla, *Causeries*, Cané, *Juvenilia*.

Abstract: Approach to the autobiographical genre applying the most recent theories and subsequent analysis of *Entre-nos. Causeries de los jueves* and *Juvenilia*, written works by Lucio V. Mansilla and Miguel Cané, respectively.

Keywords: autobiography, autofiguration, Mansilla, *Causeries*, Cané, *Juvenilia*.

*Moverse es vivir, decirse es sobrevivir.
No hay nada real en la vida que no lo sea
por el hecho de que ha sido bien descrito.
PESSOA, 2010*

LA CREATURA HABLA DE SU CREADOR

La forma de estar en la vida es conflictiva. El animal social es pura división; es un sistema en perpetuo desequilibrio, que puede desbordarse. Cuenta con el olvido y el lenguaje. Sin embargo, ambas herramientas exceden su voluntad; cree dominarlas, cuando, en realidad, son ellas las que lo dominan a él.

Lo mismo le sucede con la memoria. Las impresiones son relativas. La conciencia del ahora, la suma viva del pasado, es intermitente. La Historia es un consenso de interpretaciones distraídas. La identidad, una trampa retórica.

* Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador.

Correo electrónico: mats20@hotmail.com

Fecha de recepción: 12-11-2011. Fecha de aceptación: 19-12-2011.

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 357-371.

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

No obstante, y a pesar de todos los condicionamientos de la existencia, se puede afirmar que la Literatura sirve para darle forma a la vida. El escritor necesita de la escritura para completarse, y el autobiógrafo, más que cualquier otro.

En adelante, me propongo demostrar la pertinencia de lo antedicho, a partir de la comparación de dos obras autobiográficas: *Causeries de los jueves* y *Juvenilia*.

La primera fue escrita por Lucio V. Mansilla; publicada inicialmente como folletín todos los jueves, desde 1888 hasta 1890 en el diario *Sud América*¹. Después, entre 1889 y 1890, el autor compiló ochenta y cinco de dichas *causeries* —el término francés significa charla o conversación breve— y las editó bajo el título *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Los temas que trata van desde recuerdos de infancia hasta polémicas de actualidad.

La segunda fue escrita en 1884. En ella, Miguel Cané cuenta episodios de su vida como estudiante interno del Colegio Nacional de Buenos Aires, durante los años 1863 y 1868.

Ambos escritores vivieron tiempos agitados. Crecieron junto con la *Patria* y les tocó desempeñar diferentes roles: ser políticos, periodistas, viajeros; ser hombres de letras y de armas; ser hombres de campo y cosmopolitas. Les tocó vivir lo que fueron las *grandes aldeas* y lo que serían las grandes ciudades. Hablar de ellos y hablar de la formación de la Nación es todo uno. Por consiguiente, sus obras están minadas de *referencias al medio en el que vivieron*, en otras palabras, de referencias autobiográficas.

APROXIMACIÓN AL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

En el siglo XVIII nace la subjetividad moderna como fenómeno que concuerda con el afianzamiento del capitalismo y del orden burgués. Y en efecto, las *Confesiones* de Rousseau aparecen entre 1766 y 1770 (Arfuch, 2007, p. 27).

El filósofo ilustrado siguió el modelo de las *Confesiones* de San Agustín (354-430). Por lo tanto, el inicio del género se podría ubicar² en siglo IV (Amícola, 2007, pp. 37-43). Sin embargo, eso no es posible, por la simple razón de que la obra de San Agustín es, en esencia, distinta de la de Rousseau; aquel narró

¹ Eventualmente escribió en otros días de la semana, y publicó en otros diarios, como colaborador.

² «La estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto, son algunas de las condiciones de posibilidad que producen el verdadero florecimiento de un género escriturario intimista como la [autobiografía], cuyo momento de eclosión más singular se da —no por casualidad— en el siglo XVIII» (Amícola, 2007, p. 15).

su evolución espiritual con el fin de reconocer la grandeza de Dios, este, en cambio, tiene como finalidad la autofiguración³.

En el horizonte histórico del espacio biográfico, marcado por el gesto fundante de las *Confesiones* de Rousseau, se dibuja tanto la silueta del gran hombre, cuya vida aparece inextricablemente ligada al mundo y a su época [...], como la voz autoconcentrada que dialoga con sus contemporáneos (lectores, pares) y/o su posteridad en las autobiografías que aparecen como «modelo» del género, pero también la errancia, el desdoblamiento, el desvío, la máscara, las perturbaciones de la identidad (Arfuch, 2007, p. 27).

Por consenso general, la primera entre las obras autobiográficas es las *Confesiones* de Rousseau. ¿Pero cómo definir las? He aquí un problema que suscita discusiones que todavía no tienen punto final. En la bibliografía sobre el tema, el primer hito es *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (1975). El concepto fundamental desarrollado por el teórico es, como lo dice el título de su obra, el pacto:

Es la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. [...] Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve. Su verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría «conectadas», como en la vida cuando alguno nos cuenta su existencia. Uno se pregunta si la persona dice la verdad o no, se equivoca sobre sí mismo, etc. Uno se pregunta si le gusta. Lo compara con su propia vida, etc. (Lejeune, 2004, párr. 4).

Destaco que, a partir de esta idea, resulta inconducente preguntarse por la identificación del autor con el narrador. Hay una sola voz y es la del hombre comprometido a narrar su vida de acuerdo con lo que él entiende por verdadero. El lector debe asumir el riesgo de ser inocente. Solo después podría preguntarse por la verdad de la narración, aunque, para ello, deba conocer la biografía del artista, e incluso el proceso de génesis del texto.

Para el teórico francés, esta forma de escribir está cerca de las narraciones históricas. Pero no es Historia, sino Literatura, por los recursos utilizados en su elaboración. Para él, la autobiografía es, pues, una forma de escribir caracterizada por el acuerdo entre el escritor y el lector.

Con el pasar del tiempo, Lejeune fue abiertamente acusado de «ingenuo»; y si él no lo fue, sí lo fue su propuesta de lectura (¿Cómo distinguir la escritura de tipo autobiográfico de tantas otras en las que se puede utilizar un narrador testigo o protagonista, como en la Novela Histórica?).

³ «... el modo en que el género A juega en la mente de autobiógrafos y autobiógrafas para lograr una imagen pública propia que coincida con aquella que el individuo tiene para sí, esto que llamaremos aquí la “autofiguración”» (Amicola, 2007, p. 14).

Leonor Arfuch acepta el concepto de pacto, pero solo en tanto herramienta discursiva del autor, con la cual puede jugar con entera libertad. Hay una trama de referencias internas y externas, dice, a la que denomina espacio biográfico. Es un rasgo que comparten las autobiografías, las confesiones, las memorias, los diarios íntimos y las correspondencias. Todas estas maneras de escritura tienen en sí un más allá que las trasciende, al conectar la vivencia individual con la vida en general (Arfuch, 2007, pp. 35-36). Para la investigadora argentina, la autobiografía es un enunciado caracterizado como «esencialmente destinado, marcado por una prefiguración del destinatario —«tal como me lo imagino»— y, por lo tanto, por una actitud respecto de él, que es, a su vez, una *tensión a la respuesta*» (Arfuch, 2007, p. 55). Dicha concepción encuentra su respaldo en la teoría sobre la polifonía de Bajtín. Pero, aquí, la tensión a la respuesta no tiene que ver con una de las características de cualquier enunciado, sino con el elemento pragmático intrínseco de la autobiografía. Asimismo, Arfuch retoma, de la teoría bajtiniana, la noción de valor biográfico, propia de todos los géneros «donde la vida, como *cronotopo*, tiene importancia» (Arfuch, 2007, p. 57). Esto implica un orden narrativo, que como tal, es una actitud ética. El ordenamiento consta de dos instancias: qué cuento y cómo lo cuento. Las dos están ligadas a la percepción que el escritor tiene de su propia existencia como totalidad, de «lo que era y lo que *ha llegado a ser*» (Arfuch, 2007, p. 47). Ambos momentos señalan, retóricamente, una interioridad preparada para la aparición pública. Y este carácter del enunciado como destinado, en tensión a la respuesta, lo hace paradójico, porque expresa una individualidad, pero objetivizada:

El proceso es en sí mismo contradictorio: el yo —la conciencia de sí— que enuncia desde una absoluta particularidad, busca ya, al hacerlo, la réplica y la identificación con los otros, aquellos con quienes comparte una *habitus social* —etnia, clan, parentela, nacionalidad— (Arfuch, 2007, p. 43).

El espacio biográfico es, dicho de otra forma, la enunciación de una cara oculta de la vida (el ocultamiento surge en tanto el escritor está inmerso en una sociedad, y por ende, sujeto a la represión propia de cualquier sistema axiológico). Es, también, un «hacer creer» a través de estrategias del discurso tendientes a la verosimilitud (distinto de la veracidad).

Hasta aquí hablé de dos instancias: el qué y el cómo. También podría mencionar una tercera: para qué. Y con ella, la enunciación se vuelve un acto performativo: «...contar la historia de una vida es dar vida a esa historia»

(Arfuch, 2007, p. 38). La narración impone una forma a su materia, un pasaje en limpio de lo ya existente, una transformación.

Yendo a la delimitación del espacio biográfico, como coexistencia intertextual de diversos géneros discursivos en torno de posiciones de sujeto autenticadas por una existencia «real», podría afirmarse que, más allá de las diferencias formales, semánticas y de funcionamiento, esos géneros —que hemos enumerado en una lista siempre provisoria [en la que se incluyen autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos y correspondencias]— comparten algunos rasgos —temáticos, compositivos y/o estilísticos, según la clásica distinción de Bajtín— así como ciertas formas de recepción e interpretación en términos de sus respectivos pactos/acuerdos de lectura. El espacio, como configuración mayor que el género, permite entonces una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva [...] Pero, además, esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones, sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, «lo fuera de género» (Arfuch, 2007, pp. 101-102).

La definición de espacio, como modelo de producción y recepción amplio, responde a una exigencia natural de las autobiografías, producto de la hibridación y de la variabilidad de recursos retóricos que contienen:

[...] las habrá en primera, segunda, tercera persona, elípticas, encubiertas; se las considerará, por un lado, como repetición de un modelo ejemplar, pero sujeto a la trivialidad doméstica, por el otro, como autojustificación, búsqueda trascendente del sentido de la vida, ejercicio de individualidad que crea cada vez su propia forma (Arfuch, 2007, p. 103).

Y me detengo aquí: cada autobiografía representa su modelo porque da cuenta de la individualidad de un solo sujeto. Esta forma propia, o salida de género, es mayor cuando el enunciado tiene un estilo personal; es decir, un tratamiento privativo de la lengua, que no es otra cosa que cómo el escritor se vuelca en su texto, y le confiere calidad literaria.

La autobiografía, entonces, considerada como obra literaria, no está exenta de la autoficción:

El relato de sí mismo que tiene trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites —con la novela, por ejemplo—, [...] que puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es, justamente, la de perturbar la identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento (Arfuch, 2007, p. 105).

Arfuch pregunta:

¿Podríamos, así, pensar las autobiografías como una especie de «palabra dada», pero no ya como garantía de mismidad, sino de cierta permanencia en un trayecto,

que estamos invitados a acompañar, de un posible reencuentro con ese yo, después de atravesar la peripecia y el espacio de la temporalidad? (2007, p. 97).

Sí, respondo, podríamos aceptar esa palabra dada como una afirmación del autor, como expresión «propia» del artista, y, al mismo tiempo, como promesa de una relativa permanencia. Es una maniobra del «yo» sobre la realidad, la aseveración de experiencias vividas por un sujeto que intenta articular «momentos» y la «totalidad».

Como se habrá podido ver en mayor o menor medida, la autobiografía puede ser definida desde diversos enfoques. Me interesa, particularmente, el que tiende a concebirla como un texto en el cual su autor se desdobra en dos «yoes», uno público y otro privado, en busca de fusionarlos.

Agrego que enunciar la palabra «yo» es un fenómeno psicológico, gramatical y sintáctico complejo. Y resulta aún más complejo cuando se dice «yo» en un texto literario. Así, la autofiguración, llevada a cabo a partir de la escritura, implica ficcionalización. Por tal motivo, se puede hablar de verosimilitud y no de veracidad, como ya he dicho.

Ahora bien, la figura contenida en el relato autobiográfico parece responder a una necesidad de representación de un Yo-«personaje», escindido del Yo que narra en un proceso de objetivación. Ambos «Yoes» estarían marcados por pautas ideológicas saturadas de intencionalidad individual dentro de un gesto de afirmación social ante un campo cultural determinado. Este Yo doble pudo afirmarse de ese modo solo a partir de una condición de posibilidad, centrada en la importancia de su individualidad como patrón de lectura subjetiva y moderna. Las A[utobiografías] serían por ello, en definitiva, el esfuerzo por imponer un Yo, nacido exclusivamente en el espacio de la escritura, haciendo de esa ausencia una presencia (Amícola, 2007, p. 17).

Esta manera de definir la autobiografía legitima la libertad para jugar consigo mismo que tiene el escritor, y la libertad que tiene el lector para cuestionar la pertinencia y verdad de lo referido.

En la Argentina, el género en cuestión aparece en un ambiente distinto del europeo. Sin embargo, las condiciones de producción son similares; en ambos casos, surge de la mano con el crecimiento precipitado de las ciudades.

Adolfo Prieto explica que la característica principal de nuestra autobiografía decimonónica es la actitud de justificación del artista ante el público, que él denomina «opinión pública»: «...es decir, opinión política, la forma de opinar que nació violentamente con las luchas de la independencia y se proyectó hacia el futuro con poderosa exclusividad» (Prieto, 2003, p. 21).

Los escritores pertenecían al grupo social depositario del control económico y político. A tal punto fue así, que Prieto dice: «...la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la *élite* del poder en la Argentina» (2003, p. 23). La opinión pública estuvo compuesta, salvo raras excepciones, por los políticos, los periodistas, los militares, los hacendados, los hombres y mujeres que frecuentaban los salones, las tertulias y los teatros. (Y quien quisiera ser una persona respetada en ese medio debía reunir las aptitudes de todos estos tipos en sí misma.)

La sociedad argentina, aún después de 1810, siguió organizada de manera patriarcal⁴; herida, hasta su más íntima fibra, por la colonización española. Se explica así, en cierto grado, el interés de la *élite* por las genealogías. Pero no es un tema simple; para entender el ambiente de las primeras generaciones, habría que considerar los cambios políticos, la agitación propia de un país que pocos años atrás se había independizado. Tierra cristiana y española por herencia; terreno fértil para el Romanticismo y el Liberalismo.

Por estas razones, dos temas recurrentes en la literatura nacional fueron el esclarecimiento sobre las estirpes y la justificación de actitudes políticas.

Según Prieto (2003, p. 20), el primer escritor en publicar un texto autobiográfico fue Sarmiento, en 1843. *Mi defensa* significó para la Argentina lo que las *Confesiones* de Rousseau para Europa. Sin embargo, la crítica local, todavía retrasada respecto del Viejo Continente, creyó una inmodestia escandalosa el hecho de publicar un texto de esas características. No obstante, para cuando Sarmiento lo dio a conocer, otros personajes históricos ya habían escrito los suyos, como Pedro José Agrelo, Cornelio Saavedra, Manuel Belgrano, Gervasio Antonio de Posadas y Juan Cruz Varela.

Solo después de la publicación del sanjuanino, muchos se atrevieron con el género y el público. Tal es el caso de Florencio Varela, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, nuevamente Sarmiento, Carlos Guido y Spano, Vicente Quesada, Santiago Calzadilla, y el autor de las *Causeries*, Lucio V. Mansilla, entre otros. Las justificaciones o temas de estas autobiografías eran, en especial, de índole política. Hay otras, como las de Paz, Ferré, Iriarte, La Madrid, Pueyrredón, De Elía, Villafañe, José de Moldes y Manuel Alejandro Pueyrredón, en las que, con alusiones intercaladas a la vida privada, se relatan episodios militares.

⁴ No es casual que la gran mayoría de los textos literarios y políticos hayan sido producidos por varones.

Por último, hubo quienes escribieron con la excusa de la evocación o entre las pausas de viajes, como Mariquita Sánchez y Eduarda Mansilla⁵, José Antonio Wilde y el segundo escritor que aquí me interesa, Miguel Cané.

ANÁLISIS DE *ENTRE-NOS. CAUSERIES DE LOS JUEVES Y JUVENILIA*

LA VOZ NARRATIVA

En sus textos autobiográficos, Lucio V. Mansilla utiliza la primera persona singular, interpela al lector (en ocasiones usa el modo imperativo), hace referencias metatextuales, elabora una poética de la oralidad⁶, se muestra temerario y hace juicios de valor en cada oportunidad. De hecho, el narrador que se figura fuerte, parece autosuficiente. No solo interpela al lector, sino que hasta se burla de él. El tratamiento que le da depende de lo que refiera en cada texto, pero siempre lo tiene presente (cfr. *Horfandad sin bache* como ejemplo del tratamiento del lector).

En algunas *causeries*, cuenta que le dicta a un secretario, que escribe lo que él va diciendo. Este personaje toma entidad por momentos; le sugiere cosas al escritor y llega a decir que resuelve no reproducir determinadas oraciones por indecorosas. Puede citarse, como ejemplo, la *causerie* «¿Si dicto o escribo...?», donde Mansilla dice:

Mi secretario me observa que lo que estoy dictando es una contradicción [...] General [dice el escribiente], usted dirá lo que quiera; pero yo le aseguro que lo que está diciendo es una contradicción. (Por poco no dice: una barbaridad...) [...] Y ahora mi secretario se resiste a escribir eso... (Mansilla, 1889, párr. 72).

Por tal motivo, el secretario, que es funcional para el relato, representa la moral colectiva. A través de él, Mansilla se excusa por las faltas de estilo propias de la oralidad y construye la identidad del narrador como «raro», mediante el contraste. Además, le permite introducir algunas digresiones y juegos: «¿Escribir no es un arte y un juego? Déjenme entonces entretenerme y triunfar de ustedes» (Mansilla, 2000, p. 130).

Miguel Cané, a diferencia de Mansilla, vacila entre la primera persona singular y plural. A aquella la utiliza en el prólogo, en el cual reconoce la identificación

⁵ Mariquita Sánchez de Thompson escribió *Recuerdos del Buenos Ayres virreyrial*, pero fue publicado casi un siglo después; Eduarda Mansilla publicó en 1882 *Recuerdos de viaje*.

⁶ Por ejemplo: «Yo adoro el perfil (ustedes me permiten esta confidencia). Y también les ruego que me permitan seguir usando y abusando de los paréntesis. Este recurso gramatical es como las ‘guiñadas’ en la conversación» (Mansilla, 2000, p. 428). Véanse *De cómo el hambre me hizo escritor*, *El famoso fusilamiento del caballo* III, IV y V, *Bis*, *¿Por qué...?* I y III para comprobar lo referente a la oralidad.

narrador/autor; a esta, en la mayoría de los recuerdos. Gracias a ella se produce un efecto que suaviza la exposición pública; al mismo tiempo que legitima su voz y es coherente con lo que relata, es decir, la vida del estudiante pupilo. Aquí el «nosotros» remite siempre a sus compañeros y a él.

El tono del narrador es grave. Está tamizado por la melancolía de lo perdido. Y no deja lugar para el humor ni la ironía, como sí lo hace Mansilla.

Cané expresa en su prólogo que escribe para matar el tedio; que le gustaría tender a lo universal, para llegar a la verdad; procurará escribir de manera sencilla, pero solo la vida es simple y verdadera; la escritura no. Por lo tanto, trata de comunicar la acción con palabras.

La primera parte del prefacio, una especie de introducción, está firmada por «M. C.». Tiene, como cita, un escrito de Sainte-Beuve⁷, crítico y preceptista francés. Según este, se podía explicar la obra de un escritor a partir del conocimiento de su existencia. En conexión con lo dicho, Cané señala:

Tal era el epígrafe que había puesto en la primera hoja del cuaderno en que escribí las páginas que forman este pequeño volumen. *Quería tener presente el consejo del maestro del buen gusto [...] Lo confieso y lo afirmo con verdad; nunca pensé al trazar esos recuerdos de la vida de colegio en otra cosa que en matar largas horas de tristeza y soledad, de las muchas que he pasado en el alejamiento de la patria, que es hoy la condición normal de mi existencia [...]* Creo que me falta una fuerza esencial en el arte literario, *la impersonalidad*, entendiéndolo por ella la facultad de dominar las simpatías íntimas y afrontar la pintura de la vida con el escalpelo en la mano, que no hace vacilar el rápido latir del corazón [...] Cada uno debe seguir la vía que su índole le impone, porque es la única en que puede desenvolver la fuerza relativa de su espíritu. La perseverancia, el arte y el trabajo pueden hacer un versificador elegante y fluido; pero cada estrofa no será un pedazo de alma de poeta, y el que así horada el ritmo rebelde para engastar una idea, tendrá que descender de las alturas para elegir su símbolo, dejando al *pelicano*⁸ cernirse en el espacio, o desgarrarse las entrañas en el pico de una roca (1967, p. 8; la cursiva es mía).

Cané explicita su ideal poético, que resumo así: simpleza, belleza, impersonalidad, verdad. No obstante, dice no ser capaz de alcanzarlo. De todas formas, se manifiesta orgulloso de su intento, con lo cual pareciera estar

⁷ «*Toutes ces premières impressions... ne peuvent nous toucher que médiocrement; il y a du vrai, de la sincérité: mais ces peintures de l'enfance, recommandées sans cesse, n'ont de prix que lorsqu'elles ouvrent la vie d'un auteur original, d'un poète célèbre*» (Cané, 1967, p. 7). [Todas estas primeras impresiones... no pueden tocarnos más que mediocrementemente; hay verdad, sinceridad: pero estas pinturas de la infancia no tienen valor más que el de abrir la vida de un autor original, de un poeta célebre.]

⁸ Para el bestiario medieval, el pelicano simbolizaba el sacrificio. Se creía que alimentaba a sus crías con su propia sangre. Es una imagen poética de la eucaristía. En el prólogo de Cané, está utilizada con un sentido claro: el escritor es el pelicano y la obra, su cría.

haciendo uso del tópico de la falsa modestia. Es discutible. Por un lado, se podría afirmar que el narrador consiguió parte de la simpleza buscada; por el otro, que su escritura no es impersonal. Él mismo se acusa de transfigurar la verdad de lo sucedido por no tener más pruebas que sus impresiones.

La búsqueda de sencillez es constante entre los dos autobiógrafos. Cané leyó a Sainte-Beuve, y Mansilla, también. Pero este menciona al preceptista en dos momentos: uno es claramente paródico; en el otro, habla de la crítica literaria en relación con el género histórico y la compara con el cilicio de un fraile que siente que nunca está ajustado lo suficiente. Cito un fragmento:

Comprendo que Sainte-Beuve no suelte jamás una opinión definitiva sobre sus personajes. Son temas literarios. Puede ser envidia o temor de comprometerse. No hay cómo saberlo. Apenas cabe el juicio inductivo. Pero el historiador tiene otros deberes. Sus hombres deben tener un alma. O se les menta o se les suprime. Si lo primero, hay que tratarlos psicológicamente y que resumirlos en una fórmula. Si lo segundo, su epitafio será olvido. Deben valer o no valer. Deben servir para algo o no servir para nada, en cualquier momento histórico, en cualquier latitud en que se desenvuelvan. Wolsley, no digo al hablar de Napoleón, cuando habla de Massena da su opinión concreta y dice: «era todo un general» (Mansilla, 2000, p. 455).

Mansilla se mofa de Sainte-Beuve. En la construcción de su personaje histórico —es decir, de sí mismo—, se compromete por completo, en evidente contraste con la escritura del francés.

LA ELECCIÓN FORMAL

Dije que la materia y la forma constituyen una unidad. Y como los dos escritores trabajaron el recuerdo, sus estructuras narrativas son fragmentarias.

Mansilla cuenta episodios vividos por él o referidos por terceros, que van desde la década de los años treinta hasta 1890. En tanto el lapso temporal es tan amplio, los espacios físicos descriptos son igualmente numerosos. Voy a mencionar solo algunos: París y Tierra Adentro; Santa Fe, Chaco, Córdoba y San Telmo (lugar donde nació en 1831); Egipto, la India y Rusia; las estancias de sus tíos maternos Juan Manuel Ortiz de Rosas y Gervasio Ortiz de Rosas.

Cané, por el contrario, circunscribe sus episodios a un segmento temporal comprendido entre los años 1863 y 1868 (el tiempo que pasó en el Colegio Nacional). Y los espacios físicos se reducen a tres: el colegio (claustros, dormitorios y aulas), rincones anónimos de la ciudad porteña y la quinta de veraneo del Colegio (situada en la actual Chacarita). La elección de la forma limitó la libertad expresiva de ambos. Así, uno tuvo posibilidades que el otro no, y viceversa.

Mansilla utilizó el recurso de las digresiones, propio de la oralidad. Y no hay una sola *causerie* donde no se encuentren. Aparentemente, el *causeur* no podía evitar hablar de «todo», aunque nunca perdiera el hilo narrativo. Esto le permitía hacer de sus recuerdos una red de opiniones e ideas, conectados con la vida en general.

Asimismo, las digresiones le servían para detener el avance de la narración y crear suspenso. A la par, eran un recurso para autolegitimarse. Al leer sus *causeries*, encuentro referencias a los folletines pasados y futuros (anticipaciones de contenidos, por ejemplo), al resto de su obra literaria y a producciones escritas de otros autores, que funcionan, en cierta forma, como documentos. La inclusión de cartas, notas, anónimos y respuestas que generaban sus textos en el público puede ser interpretada de esta manera.

Las *causeries* aparecían una vez por semana. El formato, como dije, era el del folletín. Las narraciones, si bien podían estar relacionadas entre sí, empezaban y terminaban el día de su publicación. Colaborar en un periódico le daba la oportunidad de variar de temas e incluir reflexiones sobre la actualidad, exigiéndole un estilo llano y conciso.

Cané narró episodios. Pero respetó una cronología y una evolución espacio-temporal. Debido a esto, la estructura es similar a la de la novela moderna. Desarrolló la evolución psicológica de algunos personajes, aunque pocas veces: la vida de Amédée Jacques, por ejemplo, a través de la cual cuenta las peripecias intelectuales y políticas del maestro. El hecho de elaborar episodios también le permitió a Cané trabajar con cierta facilidad la tensión narrativa. Utilizó las digresiones, pero sin la extensión ni la frecuencia de las de Mansilla. De todas maneras, eso no le impidió dejar clara su opinión sobre algunos temas, avanzar o retroceder cronológicamente y hablar, por citar un ejemplo, del futuro del Colegio.

REFERENCIALIDAD, VERISMO Y MEMORIA

Mansilla dice: «Vivimos en unos tiempos experimentales, en los que es necesario presentar documentos auténticos de todo, cuando algo se afirma, ¿no es así?» (2000, p. 171), y Cané pareciera contestar: «Sin documentos a la vista [...] me veo forzado a recurrir a mis recuerdos» (1967, p. 24).

Podría hablar de un afán por las referencias en ambos escritores. Y es entendible si se presta atención a tres cuestiones: por un lado, el positivismo, y la exaltación romántica del individuo y la historia; por el otro, las dificultades

para decir «yo» y no resultar excéntrico en la Argentina del siglo XIX. En este punto se diferencian las motivaciones personales de Mansilla y de Cané. Ser considerados excéntricos ponía en peligro la credibilidad de lo referido. Sin embargo, Mansilla juega con su imagen de «raro».

Ahora, independientemente de las motivaciones, por tratarse de relatos autobiográficos, los dos debieron asegurar un elevado grado de verosimilitud.

Un recurso utilizado es el panegírico. Este sirve para marcar el momento de la enunciación, para definir al enunciador y para garantizar la ilusión de realidad. Ejemplifico con un fragmento de Mansilla y con uno de Cané, respectivamente:

Hace muchos años, recién se había fundado la institución de crédito que la República Argentina debe a uno de sus más nobles hijos.

Me refiero al señor don Francisco Balbín, cuya efigie, en mármol imperecedero, debiera estar en el frontispicio de todo Banco Hipotecario, para recordarles a los presentes, tan olvidadizos como los venideros, que es a él a quien Buenos Aires debe, en gran parte, sus progresos materiales.

Aprovecho de paso esta coyuntura luctuosa, desgraciadamente, para rendir homenaje a la memoria de tan ilustre ciudadano (2000, p. 96).

[...] Patricio Sorondo, arrebatado por la fiebre amarilla, cuando era conocido y por su inteligencia extraordinaria, unida —lo que no es común— a una laboriosidad perseverante y tenaz [...] La muerte de Sorondo fue una pérdida real para el país; habríamos tenido en él un hombre de estado, liberal, lleno de ilustración y con un carácter firme y recto (1967, p. 37).

Mansilla contó con las dedicatorias que colocaba en la mayoría de las *causeries*, las introducciones (donde solía contextualizar los episodios y hacer reflexiones sobre su tiempo) y la fama de *causeur*, más las fechas en la solapas de las hojas de los periódicos. Cané contó con la existencia de sus compañeros de colegio (y las pequeñas biografías que hizo de cada uno: «tal persona, procedente de tal lugar, que hoy trabaja en tal sitio»), a quienes presenta como destinatarios, y con estrategias discursivas; confesar su voluntad de no modificar la verdad de lo que cuenta es una de ellas:

Si modificara una sola línea de estas páginas, las más afortunadas de las que he escrito, creería destruir el encanto que envuelve el mejor momento de la existencia, introduciendo, en la armonía de sus acordes juveniles, la nota grave de las impresiones que acompañan el descenso de la colina (1967, p. 7).

Como es natural, sitúan espacial y temporalmente cada episodio. El lector puede, sino comprobar la veracidad de los hechos, sí la de los lugares y los

personajes. Los dos aspiran a una reconstrucción total del pasado. Para ello tienen, en última instancia, una sola herramienta: la memoria.

Mansilla, «un federal de familia» (2000, p. 87) que había «padecido por defender a sus padres» (2000, p. 86), necesitó justificarse cuando los tiempos cambiaron políticamente. «Me estoy ocupando de mí mismo» (2000, p. 109), dice, y después agrega sobre su desempeño militar en la Guerra del Paraguay: «Todo esto era algo para que se me respetara y nos respetaran. Pero no bastaba tener prestigio y ni mi estilo ni el estilo del núcleo en el que yo me apoyaba era el que por entonces gustaba» (2000, pp. 111-112). Por último, llevando al extremo la autofiguración: «Yo había sido mejor que mi fama» (2000, p. 104).

¿Qué se deduce de estas palabras? Que Mansilla sintió cómo su imagen pública no coincidía con la que él tenía de sí mismo. Por eso escribe. Por eso increpa al lector.

[...] el hombre es un animal crédulo y creyente.

Ahora; por qué es que con más facilidad se inclina a creer en lo malo que en lo bueno, eso ya es un poco más complicado, más metafísico, más abstracto. Dilucidarlo, me obligaría a desvirtuar el carácter de estas charlas. Pretendo que se deduzca de ellas alguna moraleja, y no hacer filosofía trascendental (2000, p. 101).

Defiende su posición, se vale de la autorreferencia. Y la memoria, dice, «es independiente de la conciencia» (2000, p. 43).

El caso de Cané, otra vez, es distinto. A pesar de haber sido gestado en el exilio, su estilo no es combativo. Pero el efecto legitimizador es el mismo. Cuenta la infancia interrumpida del estudiante que debe ir a la Guerra del Paraguay. La infancia, hago notar, del futuro profesor⁹ (reemplazante de Amédée Jacques, que al igual que Cané se tuvo que exiliar por «liberal y patriótico»). Asimismo, pone el acento sobre la formación intelectual del futuro Intendente de Buenos Aires y diputado nacional, que creció rodeado de las mejores mentes de su época. Es decir, insiste sobre la formación de una personalidad fuerte, capaz de hacer lo que se esperaba que hiciera (de hecho, no es un dato menor que la primera palabra de *Juvenilia*, después del prólogo, sea «Debía» (1967, p. 15).

RECONFIGURACIÓN

Lucio V. Mansilla y Miguel Cané buscaron su identidad a partir de la escritura. Transfiguraron la vida valiéndose del lenguaje, como estetas. Partieron de las

⁹ *Juvenilia* termina con una escena en la cual Cané recorre los pasillos del Colegio Nacional escuchando los ecos del pasado y la voz que le dice «Señor Doctor, lo están esperando...» (p. 70): debía ir a presidir la mesa de exámenes de fin de año.

mismas limitaciones humanas. Sin embargo, sus textos solo tienen en común la autorreferencialidad. Este hecho confirma que cada texto contiene en sí mismo su propio modelo. Y demuestra diferencias lingüísticas, que también pueden ser rastreadas en un plano psicológico: Mansilla se mostró enérgico, apasionado, vibrante, pero contradictorio; Cané, entristecido por el exilio, apaciguado por los años, completo, pero aún buscándose.

Siguieron las pistas de lo perdido para reconstruir el presente. Investigaron sobre lo que fueron para determinar lo que eran en el momento de la enunciación. Crearon un registro histórico de un período determinado. Necesitaron escribir. Y lo hicieron con una finalidad artística, pero también política. Dentro de todas las maneras de escritura de que disponían, eligieron la autobiografía; porque, más que cualquier otro género, este les permitía (re)afirmarse en el terreno del arte, de la política y de lo personal, inmersos en el devenir del tiempo.

Debo agregar, por último, que no existe otro testimonio más certero acerca de la identidad de un sujeto que el que da él mismo sobre sí mismo. Si el lector logra olvidarse de lo relativas que son las impresiones, las autobiografías descubren al individuo totalizado, la identidad cambiante de cada sujeto, fija por un momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amícola, J. (2007). *La autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Cané, M. (1967). *Juvenilia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lejeune, P. (2004). *La pasión por la autobiografía*. Recuperado el 19 de sept. de 2011 de http://autoficcion.es/?page_id=47
- Lojo, M. R. (dir.) (en prensa). *Introducción a Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental de Lucio V. Mansilla*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Mansilla, L. (1889). ¿Si dicto o escribo? *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Recuperado el 13 sept. de 2011 de www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/entrenos3/b-372103.htm
- Mansilla, L. (2000). *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Buenos Aires: El elefante blanco.
- Pessoa, F. (2010). *Libro del desasosiego*. Buenos Aires: Emecé.

- Prieto, A. (2003). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rousseau, J. J. (1870). *Las Confesiones. Obras de J. J. Rousseau. El ciudadano de Ginebra*. Barcelona: Obras del espíritu humano libre.
- San Agustín (2006). *Confesiones*. México: Lectorum.

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.