

La sonora lengua de Nikolái Gógol

Omar Lobos

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

calfucur@yahoo.com.ar

A partir de Nikolái Gógol, la literatura rusa se pobló de sonidos, la lengua abandonó la superficie plana del papel y quiso hacerse oír: abrió las puertas al vasto mundo de la interjección, empezó a hacer amplios ademanes, a solazarse en la mera pronunciación de las palabras. En nuestro trabajo examinaremos brevemente por qué este autor significó un definitivo punto de inflexión en las letras de su patria y luego analizaremos cuánto de ese mundo sonoro pasa al castellano en las traducciones.

Ciertamente, el lenguaje le interesa a Gógol fundamentalmente en sus aspectos plásticos, puramente expresivos. De allí la trascendencia que cobran en su obra los rasgos procedentes del *skaz*, de la relación oral de un hecho cualquiera. (Los formalistas, Eichenbaum sobre todo, se ocuparon de estudiar este fenómeno en la literatura rusa en general.) El *skaz* no solamente remite a un tipo de registro, sino a la estructura del relato oral, a sus recursos estilísticos. En el *skaz* el lenguaje es manipulado de otra manera, y la voz, la voz como sonido, es un elemento fundamental en el tipo de expresividad que se despliega. De allí también la importancia de lo interjeectivo, que es lo que ahora vamos a observar (Eichenbaum 1975).

Las gramáticas clasifican interjecciones propias, en general monosilábicas: ¡ah!, ¡oh!, ¡puf!, ¡huy!, ¡zas!; impropias, esto es, palabras que accidentalmente funcionan como tales: ¡mirá!, ¡bravo!, ¡bueno!, ¡Dios mío! (agregaríamos aquí las palabras que categorizamos como insultos y maldiciones –las “malas palabras”–); y finalmente hay también quien incluye las onomatopeyas, esto es, las palabras que imitan sonidos que no son de naturaleza vocal: ¡paf!, ¡snif!, ¡chuic!, ¡crash!, etc.

Un célebre filólogo español, Don Vicente García de Diego, contemporáneo de Menéndez Pidal, se lamentaba de que el tema de la afectividad en el lenguaje estuviera poco estudiado, y de que las gramáticas hablaran de la interjección como expresión de las emociones y punto, desestimando ocuparse de ese mundo intenso. Asimismo –afirmaba–, el carácter espontáneo, irracional de la interjección hace que también sea difícil estudiarlo en el terreno de la gramática (Pérez Rioja 1978: 234 y ss.).

Otro gramático español, Don José Antonio Pérez-Rioja, observa que “es difícil encontrar ejemplos literarios que recojan toda la riqueza afectiva de las interjecciones”, por cuanto serían ajenas a la lengua culta y propias de otros registros: poéticos, orales, familiares, populares (Pérez Rioja 1978).

Pues bien. Gógol no. Gógol justamente va a construir buena parte de su literatura sobre interjecciones.

Es cierto que la lengua literaria rusa tiene una historia distinta de la castellana, que se vino construyendo como tal desde por lo menos los tiempos de Alfonso el Sabio, a fines del siglo XIII. El rey sabio jerarquizó el castellano al oficializarlo como lengua del Estado y determinar que todos los documentos públicos dejaran de redactarse en latín y se hicieran en castellano. Y con ello nace también el español literario (*El conde Lucanor* es de los primeros frutos de esa institucionalización).

A partir de allí, empeños siempre renovados irán perfilando de determinado modo la escritura del español, que sufrirá los latinazos del Renacimiento, se italianizará con la corte de Carlos V en Nápoles, se verá aliviado por los nuevos aires de la Contrarreforma y la prosa urgente de los cronistas de Indias, sufrirá y se revitalizará en América.

La lengua escrita rusa, en cambio, no quedará al margen de la brecha que abrirán en la cultura de ese país las reformas de Pedro el Grande, en la inflexión entre los siglos XVII y XVIII. Hasta ese momento, campean las obras cronísticas y hagiográficas, salidas de las celdas monasteriales y construidas en las formas rígidas del ruso eclesiástico.

A partir de esas reformas de Pedro, la lengua rusa sufre un desprestigio. La alta nobleza empieza a privilegiar el francés o el alemán como lenguas de trato (la propia familia reinante se irá llenando de componentes alemanes), los *ukaces* del zar se redactan en francés y luego se traducen al ruso, la ciencia e industria europea inunda también de términos el léxico ruso. Rusia necesita absorber, imbuirse de todos los modos de Occidente –abandonando los propios– para poder “modernizarse”.

Así es como también la literatura occidental y sus períodos entran en Rusia. Pero los rusos carecen de una lengua propia plástica y flexible para las bellas letras. Hay que crearla.

Recién con el Romanticismo, digamos, llegarían los primeros auténticos poetas. (Sí, tuvo algún gran poeta también el clasicismo ruso, pero sería en el Romanticismo donde se consolidaría la plena independencia de la literatura rusa.) La literatura rusa moderna debió empezar entonces por conquistar una lengua. ¿Y dónde habría de encontrarse ese ruso genuino: en las celdas monasteriales, en la artificiosa literatura del clasicismo? No, en el único lugar donde el ruso se había mantenido vivo: en el pueblo. Eso determinaría en gran medida el profundo mérito fundacional de Iván Krylov, Alexandr Pushkin y Nikolái Gógol.

El primero usó el ruso popular para traducir y recrear en él –siempre en verso– fábulas de distintas épocas y confines. La lengua es el gran hallazgo de Krylov. Pushkin se abre paso en la literatura con su poema *Ruslán y Liudmila*, donde imita los modos de la *skazka*, esto es, el cuento maravilloso ruso, un género de tradición oral, con todo lo que ello implica en el plano de la forma. Incluso sus primeros experimentos en prosa realista están totalmente contruidos sobre recursos del *skaz*. Y Gógol, finalmente, hará decir de su obra: “todo el mundo hablaba así, pero nadie lo había advertido”.

Así, Gógol incorpora no solamente un léxico, sino y por sobre todo los modos expresivos en que ese ruso oral se manifestaba: las inflexiones, los ritmos, la gestualidad, las palabras fuertes. De él en adelante, la prosa escrita rusa “se oirá” más que leerse, a diferencia de otras literaturas.

Su relato sobre por qué se malquistó Iván Ivánovich con Iván Nikíforovich (de 1834) está construido fundamentalmente sobre puros recursos interjectivos. Aquello que mencionábamos al comienzo.

Borís Eichenbaum, en su célebre artículo “Cómo está hecho ‘El capote’ de Nikolái Gógol”, señalaba que todo el relato está fundado sobre una lógica mímica, articularia y gestual, antes que sobre el discurso lógico, lo que llamaríamos “lo argumental”. Y que las palabras están elegidas y son utilizadas según el principio de lo que él denomina la “semántica fónica” (el carácter fónico que se vuelve significativo) (Eichenbaum 1918). Menudo esfuerzo para un traductor hacerse cargo de semejante estilo.

Como lo ha señalado Donald Fanger en su libro *La creación de Nikolái Gógol*, nuestro autor es sobre todo un creador de “artefactos verbales” (Fanger 1979). Nada hay por debajo de esa pura sonoridad.

Sobre el relato que hemos elegido podemos decir algo análogo, partiendo del tono que domina desde el comienzo mismo. Así arranca Gógol con su historia:

¡Glorioso abrigo tiene Iván Ivánovich! ¡Excelentísimo! ¡Y los detalles de astracán! ¡Qué delirio ese astracán! ¡Gris azulado y nevado! ¡No sé lo que apuesto a ver si alguien encuentra uno así! Fíjense, por Dios, especialmente si él se pone a hablar con alguien, fíjense de costado: ¡es una delicia! No se puede describir: ¡terciopelo!, ¡plata!, ¡fuego! ¡Señor mío y Dios mío! ¡San Nicolás Milagroso, siervo de Dios!, ¡por qué no tengo yo un abrigo así! (Gógol 2001)¹

Signos de exclamación encerrando cada oración, invocaciones a Dios y los santos y giros hiperbólicos rezumando por todo el texto. Y todo para hablar de qué: ¡del abrigo de uno de los personajes! Detalle que, por otra parte, no tiene ni tendrá ninguna relevancia “argumental”. Además, debemos tener en cuenta que aquí se está expresando la voz del narrador, un narrador testigo, a quien –digamos– reservaríamos el lugar de la escritura, de un registro escrito, sin considerar por el momento las intervenciones de los personajes por cuanto serían todas ellas de naturaleza oral.

Decíamos: todo el relato está construido sobre este principio interjectivo. Incluso la peripecia del cuento se da a partir de una interjección, un insulto (que por otra parte es sólo percibido como tal por el “agredido” y no tanto por quien lo suelta, amigo de proferir palabras gruesas): el hecho de que uno de los dos amigos, tan pero tan incomparablemente amigos, fastidiado, trate al otro de ¡ganso! Es que Gógol abre también la ancha puerta de la literatura a los denuetos y las maldiciones: ¡El diablo me lleve!, ¡Que el diablo me despelleje! Todas palabras que “repugnan a Dios” (como dice uno de los personajes de nuestro cuento).

En general, este recurso se asocia con otro que es fundamental en Gógol: la hipérbole, en tanto –como sucede en el relato que estamos considerando– esa expresividad exacerbada se aplica a naderías.

Si se acercan a la plaza de Mírgorod, seguramente se detendrán un momento a admirar la vista: en ella hay una charca, ¡una charca asombrosa, única, como no habrán visto nunca ninguna otra! Ocupa casi toda la plaza. ¡Magnífica charca! Las casas y casitas, que de lejos pueden tomarse por parvas de heno puestas en derredor, se maravillan de la belleza de ese espacio acuático, ¡que el alcalde denomina lago!

Este lugar reservado a lo exclamativo, tal que poco pareciera quedar por fuera de ello, nos obliga también a ser cuidadosos con el ritmo que Gógol elige. Hablamos de ritmo en sentido poético: métrica, aliteraciones, rimas, recurrencias fonéticas. Y ese ritmo tiene que ver también con los signos de puntuación: el amontonamiento de frases separadas solo por comas, el frecuente recurso a los puntos suspensivos, los signos de admiración a cada paso, etc. Debemos aprender también a traducir los signos de puntuación, no son automáticamente correspondientes de una lengua a la otra, y especial cuidado con ellos debemos tener cuando la carga expresiva es tan particular como en el caso que estamos considerando: Gógol quiere que respiremos, nos entusiasmemos, nos exaltemos *de una manera determinada*.

¹ Salvo aclaración en contrario, todas las traducciones del ruso nos pertenecen.

En un estudio clásico sobre nuestro autor: *La maestría de Gógol*, del escritor simbolista Andréi Bieli, el capítulo cuarto, “El estilo de la prosa de Gógol”, analiza los verbos “que arrancan los objetos de su lugar”, raros, interjectivos, los inagotables sustantivos, los epítetos excéntricos, las repeticiones (a las que es tan hostil la prosa española) y, muy importante para nosotros, el ritmo –en términos métricos– de su prosa. Bieli considera inclusive la función de la puntuación, para llamar la atención sobre esa palabra que quiere arrancarse de la superficie plana del papel y cantar por sí sola. Este exhaustivo relevamiento de cómo trabaja Gógol en el *plano del significante*, en la superficie del texto, resulta clave para considerar todos los problemas que comporta su traducción (Bieli 1934).

Los puros sonidos

Así, tenemos que *oír* el texto de Gógol, sentir la curva de su entonación, las pausas, los jadeos, cómo paladea ciertas combinaciones fonéticas. Claro, las vamos a perder en su paso al castellano. A menos que, habiéndolas oído, nos hagamos cargo de ellas y tratemos de reproducir algo análogo.

Veamos ahora el caso de los nombres propios, que se pueden trasladar como tales. Pero el problema aquí está en que esos nombres probablemente no nos den risa, y sea antes una dificultad el solo hecho de deletrearlos. Eichenbaum en su mencionado artículo sobre “El capote” se detiene sobre el tema de los nombres en Gógol, en cierto regodeo puramente articulatorio que guía a veces sus elecciones. En el siguiente pasaje tenemos un muestrario de lo que hemos dicho. En ruso comienza: Что за ассамблею дал городничий! (*Chtó za assambleiu dal gorodñichi!*), que rimará con los patronímicos de todos los nombres que liste a continuación:

¡Qué reunión que ofreció el alcalde! Permítanme que les lea todos los que estuvieron allí: Tarás Tarásovich, Evpl Akínfovich, Evtiji Evtijievich, Iván Ivánovich –no Iván Ivánovich, sino otro–, Savva Gavrílovich, nuestro Iván Ivánovich, Elevferi Elevférievich, Makar Nazárievich, Fomá Grigórievich... ¡No puedo seguir! ¡no tengo fuerzas! ¡La mano se cansa de escribir! ¡Y cuántas damas había! Morenas y de tez blanca, largas y cortitas, gordas, como Iván Nikíforovich, y otras tan delgadas que parecía que a cada una se la podía esconder en las vainas de la espada del alcalde. ¡Cuántas cofias! ¡cuántos vestidos! Rojos, amarillos, color café, verdes, azules, nuevos, reformados, rehechos; ¡pañuelos, cintas, carteritas! ¡Adiós, pobres ojos! Para nada han de servir ustedes después de este espectáculo. ¡Y qué mesa larga fue tendida! ¡Y cómo conversaron todos, qué murmullo levantaron!

En cuanto a las interjecciones propias, el ruso tiene mayor precisión y variedad que el español, e incluso se permite con más soltura acuñar nuevas. Distingue por ejemplo entre “A” (de asombro) y “Aj” (suspiro, dolor), lo mismo entre “O” y “Oj”. Distingue el “ay” de dolor del “ay” retórico con “ay” y “uvý”, respectivamente. Tiene asimismo una deliciosa interjección, también muy propia de su idiosincrasia, que es “Ej”, una exclamación cáustica, o de fatalismo. ¡Ej, de otro modo habría que hablar...!

También el esfuerzo por reproducir sonidos, o hacer que los imaginemos lo más claramente posibles, que los oigamos casi:

Iván Ivánovich le hizo una higa [me pregunto cómo traducimos ese gesto sin recurrir a esa forma española peninsular, extraña para nosotros] y se fue

cerrando con un golpe la puerta, que *roncó con un chillido* y se abrió de nuevo. [El destacado es nuestro.]

La gestualidad

Además del recurso a la lengua oral viva, es probable que la necesidad de dar cuenta de los gestos, de las expresiones, de los ademanes, tenga que ver con el hecho de que Gógol haya sido actor, o al menos haya pretendido serlo.

Iván Ivánovich no podía dominarse más: sus labios temblaban; su boca cambió la habitual posición de *íyitsa* [no tenemos esa letra en nuestro alfabeto, tenemos que inventar otra cosa] y se hizo parecida a una O; con los ojos pestañeaba tanto que dio miedo.

Los gestos, entonces, tienen en Gógol un lugar de absoluta relevancia y plagan sus obras; ingredientes “teatrales” que, por una parte, construyen su estilo, y por la otra contribuyen a crear un puro “artefacto verbal”. Cuadros vivos, como el que el narrador explicita luego de la pelea entre los dos amigos:

Todo el grupo ofrecía un intenso cuadro: ¡Iván Nikíforovich, de pie en medio de la habitación en la plenitud de su hermosura sin ninguna ornamentación! ¡La mujer, con la boca abierta y reflejando en su rostro la expresión más sin sentido y llena de miedo! ¡Iván Ivánovich con el brazo levantado en alto, como se representaba a los tribunos romanos! ¡Era un momento extraordinario! ¡un espectáculo grandioso! Y entre tanto había solo un espectador: era el muchachito de la levita inmensurable, que estaba parado bastante tranquilo y limpiaba su nariz con un dedo.

Otro ejemplo:

No alcanzó a decir esto, que la puerta *empezó a chirriar* y la mitad delantera de Iván Nikíforovich desembarcó en la sala de audiencias, la restante quedaba aún en la recepción. La aparición de Iván Nikíforovich, y encima en el juzgado, pareció tan fuera de lo corriente que el juez *soltó una exclamación*; el secretario *cortó su lectura*. Un oficinista, con una semejanza de semifrac de frisa, *tomó la pluma entre los labios*; otro *se tragó una mosca*. Aun el inválido que cumplía la función de estafeta y guardia, que hasta eso estaba de pie junto a las puertas, *rascándose* en su camisa sucia con un galón en el hombro, aun este inválido *abrió la boca y le pisó a alguien el pie*. [Los destacados son nuestros.]

El discurso referido

Pasemos ahora al modo en que hablan los personajes de Gógol.

En capítulos de su libro *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Valentín Volóshinov analiza los modos de incorporación –en la lengua rusa– del discurso referido en lo que él denomina “el contexto autorial” (Volóshinov 1992: 156). Allí, Volóshinov menciona a Gógol como ejemplo de autor donde las palabras de los personajes a veces “pierden el sentido temático, predominando en ellas su sentido *pictórico*”. Esto sucede, dice Volóshinov, cuando “la palabra autorial aparece de por sí llena de colorido y reificada, o donde se introduce de plano un narrador caracterizado verbalmente”... (Podemos decir que en Gógol sucede lo uno y lo otro). Y habla de *estilo directo reificado* cuando el contexto autorial

se estructura de tal manera que las definiciones objetivamente del personaje (por parte del autor) echan una espesa sombra sobre el propio discurso de aquel. Las valoraciones y emociones que saturan la representación objetivadora del héroe se transfieren a sus mismas palabras. El peso semántico de las palabras ajenas disminuye, pero en cambio se refuerza su importancia caracterológica, su colorido o su tipicidad cotidiana. Así, al reconocer en escena a un personaje cómico según su maquillaje y su *tenu* general, ya estamos prestos a reír aun antes de comprender el sentido de sus palabras. Así es, en la mayoría de los casos, el discurso directo en Gógol. (Volóshinov 1992: 179)

La manera en que hace hablar a los dos personajes principales del relato en cuestión es decisiva en la estructura misma. Lo remarca el autor, y contrasta lo extraordinariamente agradable que es oír a Iván Ivánovich, comparándolo con “una sensación parecida a cuando a uno le buscan en la cabeza o le pasan despacito un dedo por el talón”, con el carácter taciturno y las expresiones demasiado directas e “indecorosas” que suelta Iván Nikíforovich, que siempre tiene al diablo en la boca.

–Hace buen tiempo hoy.

–No lo elogie, Iván Ivánovich. ¡Al diablo con él! No hay donde meterse del calor.

–Y ya fue preciso mencionar al diablo. ¡Ey, Iván Nikíforovich! Usted se va a acordar de mis palabras, pero ya será tarde: le darán su merecido en el otro mundo por esas palabras que repugnan a Dios.

De modo que a un narrador extremadamente individualizado en su discurso hay que sumar al menos los dos estilos discursivos tan característicos como contrastantes de los protagonistas.

Consideramos un fragmento de una traducción directa de este relato, publicado en una edición comercial:

–Yo no soy culpable de ningún mal propósito –dijo Iván Ivánovich sin mirar a Iván Nikíforovich–. Juro ante Dios y ante esta respetable nobleza que no he hecho nada a mi enemigo. ¿Por qué me censura y ataca a mi rango y a mi categoría?

–¿Y en qué es en lo que le ataco, Iván Ivánovich? –dijo Iván Nikíforovich. (...) Permítame que le diga, amigo Iván Ivánovich –diciendo esto, Iván Nikíforovich tocó con un dedo un botón de Iván Ivánovich, lo que demostraba sus buenas disposiciones hacia él–, que usted se ha ofendido sabe el diablo por qué..., porque le he llamado “ganso”.

Iván Nikíforovich se dio cuenta inmediatamente de que había cometido una imprudencia pronunciando esta palabra, pero ya era tarde; la palabra estaba pronunciada. ¡Todo se vino abajo! (...) Si Iván Nikíforovich hubiera obrado de otra manera..., si hubiera dicho “pájaro” en vez de “ganso”..., quizá la cosa hubiera podido arreglarse. Pero no. ¡Todo terminó!

Tenemos la impresión de una débil individuación de los discursos, además de cierto dejo retoricista generalizado con el que siempre nos impresionan las viejas traducciones españolas. Pero también es posible encontrar otros aspectos contrarios a lo que vinimos defendiendo, como cambios en la puntuación efectuados por el traductor: el agregado de puntos suspensivos, el reemplazo por rayas de los paréntesis que encierran la acotación de que Iván Nikíforovich tocó el botón de Iván Ivánovich, paréntesis que la acercan a

una didascalía teatral, antes que manifestarse como una simple intervención del narrador conectando los discursos referidos directos. El traductor, no se sabe por qué, prefiere usar la expresión “¡todo se vino abajo!”, en boca del narrador, en lugar de la más colorida “¡todo se fue al diablo!”, y en sintonía con cierta empatía con el discurso provinciano y colorido que muestra el narrador. Y además con todo lo que se ha hablado del diablo en este cuento.

Otra traducción:

–No soy culpable de nada –decía Iván Ivánovich sin mirar a Iván Nikíforovich–. Lo juro ante Dios y ante esta respetable asamblea, ¡yo no causé ningún daño a mi enemigo! Entonces, ¿por qué me calumnias?, ¿por qué ataca mi rango y mi linaje?

–¿Y en qué lo he calumniado, Iván Ivánovich? –dijo Iván Ivánovich (...) Permítame que le diga una cosa, amigo Iván Ivánovich –diciendo esto, Iván Ivánovich tocó con un dedo un botón de Iván Ivánovich, lo que demostraba sus buenas intenciones–. Usted se ofendió porque... , el diablo lo sabe... porque yo lo llamé “ganso”...

Iván Nikíforovich se dio cuenta inmediatamente de que había cometido una verdadera imprudencia al pronunciar esta palabra; pero ya era tarde: la palabra había sido pronunciada y todo se fue al diablo. (...) Si Iván Nikíforovich hubiera pronunciado otra palabra, digamos que hubiera dicho “ave” y no “ganso”, pues bien, todavía se hubiese podido hacer algo. Pero no...

Que Iván Ivánovich diga simplemente que no es culpable de nada, en lugar de “no soy culpable de ningún designio malvado”, escatima el modo ampuloso en que Gógol nos ha dicho y nos ha mostrado que se expresa el personaje. Luego convierte el vocativo “honorable nobleza” (marca dialogal, oral) por el circunstancial de lugar “ante esta honorable nobleza”. Borra también los paréntesis del gesto teatral de Iván Nikíforovich de tocarle el botón a su rival, y lo mismo evita los signos de exclamación en todo se fue al diablo, expresión que narrativiza e integra a la frase con el conector “y”. E inexplicablemente, al final de la cita, traduce solamente y sin exclamación: “Pero no...” en lugar de “Pero... ¡todo había terminado!”...

Proponemos a cambio:

–No soy culpable de ningún designio malvado –decía Iván Ivánovich, sin dirigir la mirada a Iván Nikíforovich–. Juro ante Dios y ante ustedes, honorable nobleza, que no he hecho nada a mi enemigo. ¿Por qué entonces él me difama y causa daño a mi rango y condición?

–¿Pero qué daño le he causado, Iván Ivánovich? –dijo Iván Nikíforovich (...) ¡Permítame que le diga como amigo, Iván Ivánovich! (con esto Iván Nikíforovich tocó con un dedo un botón de Iván Ivánovich, lo que señalaba su más completa predisposición), usted se ofendió por el diablo sabe qué: porque yo lo llamé ganso...

Iván Nikíforovich cayó en la cuenta de que había cometido una imprudencia al pronunciar esta palabra; pero ya era tarde; la palabra había sido pronunciada.

¡Todo se fue al diablo!

(...)

Hubiera actuado Iván Nikíforovich no en tal forma, hubiera dicho ave, y no ganso, todavía se hubiera podido enmendar.

Pero... ¡todo había terminado!

El famoso cierre del relato, que comporta un ánimo inverso al del comienzo (lo cual a menudo sucede en Gógol, cuando parece haberse desgastado el impulso entusiasta), el cierre del relato, el corolario de toda esta interminable historia del pleito entre Iván Ivánovich e Iván Nikíforovich, es nuevamente una interjección:

—¡Qué hastío en este mundo, señores!

Bibliografía

Eichenbaum, Borís. “La ilusión del *skaz*”. En E. Volek. *Antología del formalismo ruso*, Madrid: Fundamentos, 1995.

Fanger, Donald, *La creación de Nikolai Gogol*, México: FCE, 1979.

Pérez-Rioja, J. A. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Tecnos, 1978.

Volóshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.

Виноградов В. В. *Избранные труды. История русского литературного языка*. Москва: Наука, 1978.

Белый А. *Мастерство Гогол*. Москва: ОГИЗ, 1934.

Гоголь Н. В. *Вечера на хуторе близ Диканьки - Миргород*. Москва: Экстро-Пресс, 2001.

Эйхенбаум Б. М. «Как сделана “Шинель” Гоголя», 1918. Consultado en: <http://opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>