



HAL
open science

Babel porteño

Francisco Alvez Francese

► **To cite this version:**

Francisco Alvez Francese. Babel porteño. Cuadernos LIRICO, 2022, 24, 10.4000/lirico.12664 . hal-04384685

HAL Id: hal-04384685

<https://hal.science/hal-04384685>

Submitted on 10 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

24 | 2022

¿Qué pasado para el porvenir? Historias y tiempos de la literatura

Babel porteño

Babel à Buenos Aires

Babel in Buenos Aires

Francisco Álvarez Francese



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/12664>

DOI: 10.4000/lirico.12664

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Francisco Álvarez Francese, «Babel porteño», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 24 | 2022, Publicado el 01 junio 2022, consultado el 03 junio 2022. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/12664> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.12664>

This text was automatically generated on 3 June 2022.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Babel porteño

Babel à Buenos Aires

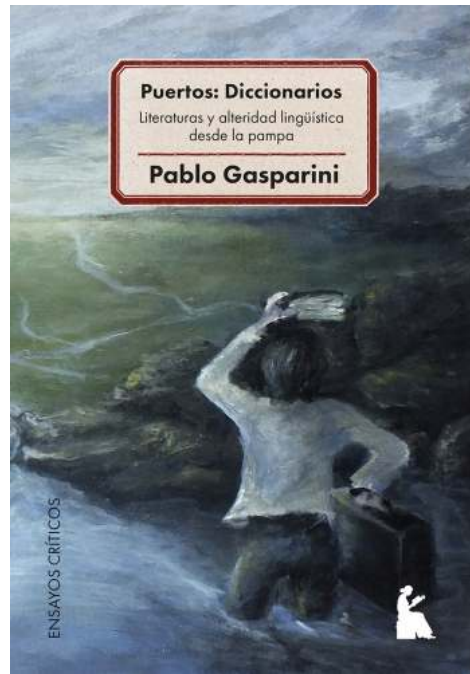
Babel in Buenos Aires

Francisco Álvez Francese

REFERENCES

Gasparini Pablo. *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2021, 340 páginas
2021.

1 Los dos puntos en el título del nuevo libro de Pablo Gasparini, editado el año pasado por la editorial Beatriz Viterbo, unen y separan los términos en principio dispares que lo componen. “Puertos” y “Diccionarios”, entonces, aparecen como equivalencias, como si hubiera tras de ellos una lógica que los uniera e hiciera de uno el complemento del otro. Así, aunque ambas palabras no aparecen más que un puñado de veces en el libro, la imagen producida por su yuxtaposición marca el tono de los ensayos, centrados —por medio del carácter portuario, con todo lo que eso significa, de Buenos Aires— en la pluralidad de lenguas, en las escrituras híbridas, nacidas precisamente en el pliego que habilita el fluir, el ir y venir de los autores que componen este conjunto de estudios.



- 2 El libro, que recorre un espectro amplio de obras y funciona en consecuencia como un notable compendio de textos que trabajan desde —según el famoso concepto de George Steiner— una extraterritorialidad, comienza en su primer capítulo sentando algunas bases teóricas al dirimir (no sin matices) las ideas de glotopolíticas de Ángel Rama, apoyadas en el supuesto de una relación centro-periferia de Latinoamérica con respecto a Europa. Al contrario, por poner un ejemplo, que los uruguayos Alejandro Magariños Cervantes o Juan Zorrilla de San Martín, cuyas obras incluían infaltables glosarios puestos para explicar las palabras locales ajenas al español estándar, César Vallejo, argumenta Rama, utiliza sin pudor términos que pueden resultar incomprensibles para el lector extranjero, así como los escritores extranjeros no se preocupan por cómo serán recibidas sus obras, en palabras del crítico, en las zonas marginales. Esta despreocupación implica, según Rama, que Vallejo “*está hablando dentro da cumplicidades da língua comum e dentro da complicitade do mútuo conhecimento de uma realidade em que a função referencial das palavras parece ser reforçada*” (Rama 2001: 126). Este sentido, sin embargo, parece ser contradicho por el mismo poeta en palabras que Gasparini tiene a bien citar un poco más adelante: contra la visión de Vicente Huidobro, que cree en la posibilidad de la traducción de dar cuenta de la poesía, Vallejo sostiene en un ensayo de 1932 que esta es intraducible, rasgo que implica que lo que le importa al peruano no es tanto “lo que se dice” (y, así, la función referencial del lenguaje), sino “el tono con que se dice” (Vallejo en Gasparini 2021: 48). De este modo, la palabra local o extranjera entra al discurso, parece afirmar, más por su sonoridad (o tono) que por su significado en sí. Allí radican, se puede concluir, tanto la irrelevancia de ser “comprendida” como su carácter irremplazable.
- 3 Más allá de estas consideraciones, el libro da cuenta ya desde el inicio de una serie de presupuestos que resultarán muy útiles y, en su postulación de las ideas de Rama en conjunción con las de Saúl Yurkievich, ofrece una lectura que abre, a través de una serie de preguntas, a la problemática elaborada en los once capítulos que lo siguen. Con

la discusión sobre el vanguardismo planteada, Gasparini va a dedicar su segundo ensayo al “criol” de Xul Solar, artista a quien opondrá en cierto modo a su amigo Jorge Luis Borges. En efecto, mientras este último, famosamente, desconfiaba de las “deformaciones” de la lengua que introducen los nuevos pobladores de la ciudad (el “italianaje mirón” que es mero testigo de los sucesos en el cuento “Hombre de la esquina rosada”), el pintor políglota abraza la pluralidad de lenguas y promueve una hibridación creativa que tiende a lo caótico. En su *San Signos*, en consecuencia, no hay, como sostiene Gasparini, “transparencia edénica ni homogeneidad”, sino que estamos frente a una creación que no deja de lado “el desentendimiento y el equívoco” (67), por lo demás constitutivos de toda experiencia lingüística. De esta manera, la búsqueda del artista es una auténtica celebración de lo extranjero (de ahí lo de “xenolingua”) que lleva a Gasparini a preguntarse si lo que está haciendo Xul en sus textos no es sino “psicografiando, pintando, la multicolor fiesta sonora de la Babel porteña de los años 20” (73). Frente a este disfrute de lo otro, el capítulo cuatro se centra en la apropiación del discurso popular por parte de Borges y Adolfo Bioy Casares en “La fiesta del monstruo”, publicado originalmente en el semanario montevideano *Marcha* el 30 de setiembre de 1955 bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq.

- 4 Tras delinear la genealogía del texto de los dos argentinos, Gasparini lo ofrece como un cuento ejemplar de la visión tradicional del “subalterno” en el Río de la Plata, que incluye por supuesto la tradición gauchesca. El centro de la narración estaría entonces en la construcción de la voz, que vacila según el crítico entre una primera versión en tercera persona (de la cual sobreviven algunos rasgos, como la ironía) en la línea de “El matadero”, de Esteban Echeverría, y la final en primera persona, que se sirve, como el Hilario Ascasubi de “La refalosa”, de la voz del sujeto representado, cuya lengua “se construye con los imaginarios del cocoliche y del lunfardo, es decir, con los materiales y sonoridades de la inmigración” (82). En esta ruptura lingüística y en la vacilación propia del texto escrito en tándem, el protagonista narrador aparece, según Gasparini, como “una plena completud animal al que se le niega toda posibilidad de subjetividad” (84). Así, si para Borges (y Bioy) el lunfardo y el cocoliche representan lenguas artificiales, “literarias”, la construcción de este sujeto corresponde a su vez a una apropiación de su léxico y a la creación de una figura paradigmática y estilizada en su uso sarcástico de una “jerga” que los autores consideran falsa (59). Según el crítico, entonces, el uso de esta “media lengua”, jamás usada por los autores en “la zona central de su literatura”, funciona en el cuento de Bustos Domecq como un punto de tensión con el joven judío que es linchado por la turba.
- 5 En esta discusión que gira, en un principio, en torno a la figura de Borges y sus cofrades (ya de *Proa* o *Martín Fierro*, ya de *Sur*), criollos viejos (en palabras de Beatriz Sarlo) renuentes a la mezcla lingüística, la figura de Xul encuentra su contraparte en Antonio Porchia, de origen italiano. Si el artista plástico, como recuerda Gasparini, había publicado apenas algún que otro texto en *Martín Fierro*, Porchia se sorprende cuando desde *Sur* le corrigen sus voces. El ensayo sobre el poeta, que aprenderá el español, como asegura Gasparini “fuera de cualquier circuito institucional o académico” (89), abre en el libro una serie de estudios sobre escritores originarios de países cuya lengua no es el español, pero que la utilizaron sin embargo para sus obras. Porchia, calabrés llegado a Argentina en 1902, está marcado de algún modo ya al llegar por las discusiones lingüísticas de su país de origen, cuya población mayoritaria todavía utilizaba el dialecto de su tierra para comunicarse. Esa vacilación entre lenguas, que concluye con un español que no tiene rasgos del cocoliche y conserva incluso remanentes en su

pronunciación del castizo, tal como nota Gasparini, abre al autor a una externalidad que lo lleva a buscar “revelar lo propio en lo ajeno y viceversa” (94). Así, entre sus pequeñas disonancias de sentido, el crítico ve precisamente esas ambivalencias entre el dialecto natal, el florentino y los castellanos aprendidos, de modo que toda normalización (como la pretendida por *Sur*) implica un desgaste de la riqueza semántica y sintáctica de sus producciones verbales. El acierto de Gasparini en este caso está en ver en esas “fallas” el modo en que afectan precisamente estas “voces” que hablan, en gran medida, de una “descomposición del yo” (101).

- 6 En su búsqueda, Porchia sería por eso un buen modo de comprender lo que Silviano Santiago llama “cosmopolitismo del pobre”, dado que su bilingüismo (o políglotismo) viene dado no por una situación de privilegio, sino por su carácter inmigrante, que sin embargo lo lleva a acercarse “por su propio camino”, como asegura Gasparini, “al paradigma borgeano del polígota que sabe escuchar su lengua de producción estética desde el punto de vista relativo que Vilém Flusser, en su filosofía del *Bodenlos*, le reservaba al ‘apátrida sin fundamento’” (102). Mientras que su contracara será, como se verá más adelante, J. Rodolfo Wilcock, Witold Gombrowicz ocupa un lugar similar al de Porchia en tanto inmigrante, aunque sus orígenes y relaciones con el campo intelectual difieran. Gasparini —por otro lado autor de *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2007)— parte de las prácticas traductoras del polaco frente a sus propias obras, traducidas al español o al francés junto a amigos en un gesto que marca con claridad el sentido que el autor da al “original”. En efecto, dice Gasparini, la idea de un sentido “que debería ser unidireccionalmente desplazado, se ve desafiada por la dinámica colectiva y dialógica de la ‘gauchada’ que, dándose por método la continuidad transformativa de diferentes voces y lenguas, no se presta a la estabilización ni de estas ni de los sentidos convocados en su operación” (109). De ese modo, la prosa se renueva, las palabras rejuvenecen en un devenir de los sentidos que abre el texto a lo improbable, lo que para el crítico implica también una postura fuerte del autor frente al pasado. En la llegada de Gombrowicz a Buenos Aires, de este modo, Gasparini ve la posibilidad del autor de revivir, por medio de la traducción, obras que, como *Ferdydurke*, creía muertas. En este sentido, la experiencia de Copi, figura central de los desplazamientos lingüísticos rioplatenses, ocupa un lugar distinto, al adoptar una lengua como el francés —asociada a las “bellas letras”— para escribir obras que se mueven siempre al borde (o más allá) de la corrección gramatical. En un largo ensayo que toma en consideración sobre todo *L'Uruguayen* (1971) y *Le bal des folles* (1977), Gasparini se fija en estos textos como ejemplos de un “desmadre” que implica salirse también de la “lengua materna”, romper los límites genéricos y habitar un espacio “entre” hecho de encubrimientos, ejemplificados por los deslizamientos del narrador y el autor en su primera novela, que requieren para este último “escribir en francés, pero pensar en uruguayo y, en caso del narrador, pensar–escribir en francés y contaminarse del uruguayo” (Gasparini 2021: 121). El “frañol” de Copi le permitiría entonces una libertad inmensa frente a una lengua de un peso cultural mayor y la creación de una lengua literaria personal a través del desborde, jugando a estar más allá de la intervención del padre.
- 7 De esta manera, si bien *Le Bal des folles* implica una corrección mayor de la lengua, Gasparini encuentra los resquicios por los cuales se introduce cierta disonancia a través del entrecruzamiento de lenguas o el *code switching*, que lleva (y en este caso el autor cita a Cristina Burneo Salazar) a un deslizamiento de las identidades típico “de los sujetos que viven entre varias lenguas” (130). Este devenir, además, no se restringe a lo

lingüístico, sino que también implica un movimiento de género que acompaña los otros de forma continua y compleja. El cambio de lengua, por su parte, involucra una decisión fuerte de pertenencia a un mundo determinado, decisión que quedará evidenciada por el acento como señal indeleble de extranjería. Para trabajar estos términos, Gasparini recurre al concepto de “prótesis”, acompañado por el propio autor. Cuando la prótesis se hace visible, entonces, “de nada valdrá el celo puesto en exhibirse como un cabal conocedor de la gramática y la prosodia francesa” (143), porque la revelación de uno en tanto un otro ya está en juego. Esta brumosa identidad, por su parte, resulta llamativa en las palabras del autor. “Argentina, para Copi”, argumenta Gasparini, “es un inmenso puerto por el que se desplazan sujetos (como él mismo) de las más variadas procedencias, e indagado sobre su pertenencia nacional dirá provenir de españoles, uruguayos, entrerrianos, judíos e indios confirmando, de alguna manera, la inexistencia tanto del país ‘crisol de razas’, como de la homosexualidad en tanto entidad consolidada” (160). En esta libertad expuesta por el autor, que se ve más allá de las restricciones nacionales o sexuales, su obra aparece como la corporización de un estilo que, entre otras cosas, rehúye también del argot en francés, acaso como forma de evitar, en palabras de Gasparini, “la rigidez identitaria” que esta forma “promovería” (165).

- 8 “Instalarse desde cierta ‘extranjería’”, asegura el crítico sobre Copi, “parece habilitar o exacerbar, entre otras muchas posibilidades [...] el descontrol gozoso del significante, la saturación bulliciosa, la sonoridad festiva de jerga o jolgorio que atribuíamos al desmadre. Y, en este sentido, *L’Uruguayen* [...] anticiparía el goce poético de Néstor Perlongher con el portuñol” (123). El capítulo siguiente, séptimo, estará en consecuencia dedicado al poeta argentino, cuya relación con el portugués tendrá grandes frutos y alterará su relación con el castellano, en un trabajo, precisamente, con otra lengua no central, es decir sin el estatus que tenía entonces el francés preferido por Copi. A través de una lectura de algunos poemas de Perlongher guiada por su observación de que cada lengua es “o ‘erro’ da outra, seu devir possível, incerto e improvável” (173), Gasparini localiza lugares en los que estos rebases de idiomas diversos se hacen más evidentes y rompen la aparente estabilidad de los significantes, que se refractan, búsqueda que se evidencia en el uso del concepto de “trasplatino” como una forma de atravesar las fronteras nacionales y lingüísticas. En el proyecto poético de Perlongher, Gasparini ve una búsqueda de desacralización que tiene un punto central en la lectura por el autor de su poema “Cadáveres”, en la que la voz aparece “insubordinada al género y al territorio por su timbre y por su al parecer incontrolable y aportuñalado acento” (180) en contraste con el tono “solemnemente” masculino y grave dedicado por lo general a decir las tragedias históricas (179). Así, una vez más, el exilio no es sólo político, como todo exilio, sino también sexual, porque el cuerpo se transforma también en este ir y venir de la lengua y en su hibridación.
- 9 Con Wilcock la historia es distinta: tempranamente políglota, se va a Italia con un lugar consolidado ya en el grupo cosmopolita de *Sur*, donde publicaba tanto textos propios como traducciones de diversas lenguas. En su propia historización de sí mismo, Wilcock sitúa de hecho el aprendizaje del español afuera, en Londres, por lo que el idioma de su país de origen sería para él extranjero, en tanto su primera lengua fue el francés. En el estudio de Gasparini, que pasa de su producción argentina a los libros publicados ya en Italia, donde morirá, se puede ver cómo el ascetismo de sus poemas iniciales es seguido por una exploración de inmensa densidad que, sin embargo, no deja de estar escrita en una lengua estándar admirada por los propios italianos. En “el rechazo del léxico que

podría causar imprecisión y, por lo tanto, ambigüedad; el énfasis en construcciones sintácticas simples y convencionales; la tentativa de evitar desarrollos y digresiones que pudiesen torcer la línea de un raciocinio meridiano y, entre otros aspectos, el mantenimiento de un registro lingüístico ya consagrado” (195), que de algún modo Wilcock ya venía practicando en el castellano, Gasparini ve un clasicismo que implica una confianza en la palabra. Sin embargo, a partir del volumen de poemas *Sexto* (1953) y de los relatos que luego serían publicados en el libro *Il caos* (1960), aparece una nueva visión, que Ricardo Herrera caracteriza por “la disonancia imaginativa’ y por una ‘vigilante desconfianza de los signos” (198). Este cambio, al que acompaña una nueva dicción y cierto interés por lo grotesco, marca precisamente el pasaje del autor a una nueva lengua, en la que escribirá ya íntegramente *Il tempio etrusco* (1973), que el crítico estudia como representativo de las “disonancias” mencionadas. Si bien hay en el Wilcock de este período un interés por la parodia y una voluntad de narrar la degradación, Gasparini nota cómo la lengua aparece a su vez “intocada por el desastre” (205). De este modo, “*Il tempio etrusco* parece jugar con el incesante desplazamiento (sumerio-etrusco-latín-toscano-italiano) que esconde la fundación de todo comienzo, destacando de esa manera que todo origen es siempre, en última instancia, extranjero (‘etrusco’ o ‘negro’)” (211) y, así, utilizando una lengua monumental, erige el no monumento de la modernidad, que se hace más visible en favor del contraste o la disonancia entre la lengua toscana, intocada por los dialectos, y lo narrado.

10 En el mismo viaje a Europa, junto a Wilcock, iba también Héctor Bianciotti, que terminaría en Francia, legitimado nada menos que por la Académie française. Desde el principio, siguiendo en parte los planteos de Axel Gasquet sobre el autor, Gasparini ve por su parte el recorrido de Bianciotti como una “transición entre la asfixiante-provinciana *Gemeinschaft* (la pequeña comunidad) a la abierta y central *Gesellschaft* (sociedad)” (221). En este pasaje habría en Bianciotti un reconocimiento del estatus de la lengua francesa, con el peso que esta tuvo en la tradición sudamericana. Al contrario que Copi, que “desmadra” el francés en su primera novela, Bianciotti buscará la corrección absoluta. Así, resulta interesante la afirmación recogida por Gasparini de Jacqueline de Romilly, que cuando el escritor ingresa en la Academia marca la ambivalencia entre el perfecto francés de su prosa y su acento al hablar. De este modo, si el proyecto de Wilcock se podía leer enmarcado en una política estatal de institución del italiano toscano por sobre los dialectos, Gasparini ve la obra de Bianciotti en el marco de la tradición de las *Belles Lettres* francesas, que aboga por una pureza mítica, a la vez que, como asegura el crítico, evidencia la falta. Sin embargo, el estudio no se queda afortunadamente en esta explicación de tipo sociológico sobre la adopción de francés por el autor, sino que indaga otras razones en un interés por recuperar cierta intimidad y sonoridad perdidas, hipótesis que se sostiene en un conjunto de pasajes de novelas de Bianciotti en las que el francés aparece como una lengua más íntima mientras que al español se lo caracteriza por su exterioridad, que implica cierta impersonalidad, intercambio con el otro, y por lo tanto estaría “dada al malentendido, a la opacidad”, mientras que el francés se ve ligado a una “comunicación íntima [...] en la que el ‘control’ y cuidadosa selección del otro quiere evitar, precisamente, su riesgo” (237). Más allá de este posible deseo de legitimación, este paso a la “sociedad”, habría entonces en la elección del francés como lengua literaria un deseo de retorno a la infancia, incluidos los sonidos del piamontés de sus padres.

11 La elección del sefardí por Juan Gelman para escribir parte de su obra, por su parte, responde a una necesidad distinta. El cambio del poeta —que, como recuerda Gasparini,

tiene el reparo de advertir que sus orígenes familiares no son sefardíes, aunque sí judíos—, tiene un gran impacto, por tratarse precisamente de una lengua con muchas variantes. En efecto, en *Com / posiciones* (1983-1984) Gelman juega con las traducciones de poetas judíos de la antigüedad, a los que altera y moderniza incluso a través de los nombres de los poemas, gestos en los que el crítico ve un experimento con la anacronía, que por su parte funciona como una búsqueda hacia atrás, al origen de la lengua a través del idioma de aquellos que fueron expulsados de España el año mismo de la edición de la fundante *Gramática* (1492) de Nebrija. Como en *El templo etrusco*, Gasparini nota en los poemas que conforman *dibaxu* (1994) la constatación de que “el substrato o fundamento de toda identidad es siempre extranjero” y que “a este fundamento se lo alcanza, primordialmente, en traducción” (256), de modo que habría en ese deslizamiento algo que significa: más allá de todo, al final, entonces, no hay una lengua, como no hay una identidad, sino que ambas son un devenir, un proyecto en continuo presente.

- 12 Entre identidad, memoria y lengua se desarrollan los últimos dos capítulos del libro. El undécimo, centrado en la novela *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), de Laura Alcoba, y en su traducción *La casa de los conejos* (2008), realizada por Leopoldo Brizuela, se centra en las decisiones del traductor frente a aquellas palabras que la autora consideró, de algún modo, intraducibles. En la conservación de la cursiva, por ejemplo, Gasparini observa una marca que hace que, por ejemplo, “tortitas negras” no tenga el mismo significado en ambos textos: mientras que otras palabras aparecen normalizadas, la aparición de este sintagma de algún modo extrañado produce “un suplemento” (266), un valor extra del texto que altera la experiencia lectora para el que se acerca a la obra en castellano. Algo similar sucede cuando “*le projet des militaires*” pasa a ser el “Proceso”, con la carga histórica que esa palabra tiene. A su vez, Gasparini ve cómo Alcoba misma juega con la multiplicidad de las referencias, en un texto que tiene rasgos de autobiografía que está poniendo siempre en tensión. Hay, según el crítico, en la elección de ese “aséptico francés racional”, un cierto distanciamiento relativizado por la entrada de vocablos del “castellano militante y político” (275) de los padres de la autora, que Gasparini estudia a través de la palabra “embute”.
- 13 En el capítulo final, que toma el pasaje de Sylvia Molloy entre el francés, el inglés y el español, lo autobiográfico no se tensa con la invención como en el caso de Alcoba sino con la escritura ensayística, que hace que *Vivir entre lenguas* (2015) sea a la vez un libro sobre la vida de la escritora y una reflexión sobre la existencia bilingüe o políglota. Así, Gasparini se centra en las distintas interdicciones que marcaron la experiencia de Molloy en su casa familiar, entre las que destaca la prohibición del *code switching* que disfrutaban los personajes de Copi. Con base en un artículo académico de la escritora sobre *Los naufragios* (1542), de Alvar Nuñez, el crítico observa una vez más el rol de la lengua en la conformación de la identidad y en el acento como un elemento de reafirmación o evidencia de esta construcción. Así, pasa por varios autores bilingües relacionados con el mundo rioplatense (desde W. H. Hudson a Jules Supervielle y Silvia Baron Supervielle, pero también la franco-libanesa y nacionalizada estadounidense Etel Adnan) para ver los rasgos específicos de la prosa de Molloy, que “nunca se presta a la construcción de mitologías personales, sino más bien a su desconstrucción a partir de un tono despojado, renuente a inscribirse en genealogías que no remitan a lo inmediatamente experimentado” (295) y establece de ese modo un cierto corte entre el pasado europeo y el presente. En este sentido, para Molloy (como para Adnan), se podría decir en palabras de Charles Melman que “no hay nada en la lengua que asegure

una identidad” (299) y en consecuencia que de este desarraigo lingüístico surge el ensayo como forma privilegiada.

- 14 El libro de Gasparini, que logra con un corpus diverso establecer recurrencias, vinculaciones, y abrir al lector nuevas interpretaciones, funciona también por eso en este sentido: como un ensayo que nace de la ruptura de las lenguas y se sirve de esa multiplicidad para pensar desde las distintas tradiciones lingüísticas y teóricas a sus autores estudiados, que no aparecen como casos si no en su singularidad. Cada uno, en consecuencia, establece con las lenguas tomadas, aprendidas, llevadas a sus límites o asimiladas en sus reglas rigurosas una relación distinta de apertura hacia lo otro, con distintos efectos y en función de distintas búsquedas, emprendidas también desde diferentes visiones de la lengua que Gasparini reconoce y evidencia. La relativizada conclusión final —que “la tan mentada ‘extraterritorialidad argentina’ no es tan solo producto de los desastres de la historia, sino fundamentalmente [...] de un distintivo de clase frente al ‘cosmopolitismo del pobre’”—, por eso, resulta tal vez demasiado restrictiva, considerando la variedad de orígenes y recorridos de los autores estudiados. *Puertos: Diccionarios* funciona, más allá de esto, como una excelente forma de introducirse en esas idiosincrasias escriturales, una lectura rigurosa de un puñado de algunos de los mejores escritores que dio Argentina.

AUTHORS

FRANCISCO ÁLVEZ FRANCESE

Université de Paris VIII

alvezfrancesse@gmail.com