



Quintú Quimán N° 4, Q041, 2020, ISSN: 2591-541X

Lingüística que no muerde: ensayos divulgativos

Bandoneones, lenguas y el peligro de extinción*

Bandoneons, languages, and the danger of extinction

María Mare

Universidad Nacional del Comahue/IPEHCS-CONICET

mare.purcigliotti@gmail.com

ORCID: [0000-0002-9250-2467](https://orcid.org/0000-0002-9250-2467)

Recibido: 23 de agosto de 2020

Aceptado: 2 de noviembre de 2020

RESUMEN. Los mitos están presentes en diferentes ámbitos. En este ensayo nos centramos en el mito de la dificultad que se plantea en relación con una supuesta falta de lógica. Para desarticular este mito, proponemos un recorrido en torno a uno de los instrumentos musicales más característicos de la música popular argentina, el bandoneón, y a la predicación de dificultad aplicada a ciertas lenguas. Nuestro objetivo es mostrar de qué manera este mito no solo es falaz para lenguas y bandoneones, sino que puede tener un resultado sumamente perjudicial.

Palabras claves: lenguas, instrumentos musicales, mitos, recursividad

ABSTRACT. Myths are found in different fields. In this essay we focus on the myth of difficulty in relation to an apparent lack of reasoning. In order to question this myth, we propose an account of one of the most characteristic instruments in Argentinian popular music, the bandoneon, and of the alleged difficulty associated with some languages. Our goal is to show that this myth is not only false for languages and bandoneons, but it also may result in dangerous consequences for both.

Keywords: languages, musical instruments, myths, recursión

* Mi agradecimiento a Dani Buyanovsky, Diego Estomba, Clau Herczeg, José Mare y Amijai Shalev por aportes, preguntas, comentarios, intercambios y motivación. Como suele decirse en estos casos, los “pifíes” que pudiera haber cometido son de mi entera responsabilidad.

A Heinrich Band y a Juan Carlos Moreno Cabrera, *sine quibus non* (¡Gracias totales!, en criollo)

El título de este ensayo suena un tanto “ilógico”. Sin embargo, como ocurre con muchas cosas que parecen ser el resultado de la arbitrariedad, si nos detenemos y prestamos atención, podremos captar —o al menos intuir— una lógica. Hay algo que relaciona los tres elementos que componen este título y explica que los juntemos en una coordinación. Cuando comenzamos a indagar, vemos que el patrón que determina este conjunto es el mito de la dificultad. Estas líneas pretenden explicar por qué es tan peligroso este mito —aunque seguramente varios ya habrán empezado a intuir alguna respuesta— y por qué, tanto para el bandoneón como para las lenguas, esta idea no tiene ningún tipo de sustento.

Empecemos por las lenguas, que es el tema conocido por defecto, ya que el mero hecho de estar leyendo estas palabras supone un conocimiento lingüístico. Entre los cien mitos que identifica Juan Carlos Moreno Cabrera en una de sus obras se encuentra el de la dificultad atribuida a algunas lenguas y la facilidad que se predica sobre otras (Moreno Cabrera, 2016). Este mito tiene dos caras que seguramente los bandoneonistas van a reconocer también en relación a su instrumento. Una de ellas muestra la valoración de quienes no hablan la lengua (“es imposible de aprender”, “no tiene ninguna lógica”, “toma mucho más tiempo que tal otro idioma”, “ya casi no se habla”) y la otra cara refleja la valoración de quienes sí la hablan (“es muy especial”, “solo algunas personas que presenten determinadas características —una conexión particular con la naturaleza, por ejemplo— pueden aprenderla”).

Hay muchos ejemplos de lenguas que han recibido la etiqueta de “difíciles” a partir de explicaciones asociadas a “la falta de lógica”, pero nos detendremos en dos clásicos de la lingüística: el pirahã y el euskera (o vasco). Vamos primero con el pirahã, porque en varios sentidos, podríamos decir que el bandoneón es “el pirahã de los instrumentos musicales”. Esta es una lengua que se habla en una de las comunidades de la Amazonia brasilera y que, según una línea de investigación en lingüística, se diferencia totalmente de las demás lenguas conocidas y, por eso, es “imposible de aprender” (pueden consultar, principalmente, la obra de Daniel Everett). Seguramente con estas pocas frases los bandoneonistas ya habrán entendido la analogía. El tema con el pirahã es sumamente complejo y ha generado intensos (y violentos) debates, porque hay quienes sostienen que esta lengua no se rige por ninguna regla lingüística conocida, que viola algo tan básico y universal como es la *recursividad*. Esta noción refiere a la propiedad que permite construir conjuntos no arbitrarios a partir de

unidades menores que se combinan para formar estructuras. Tal como se menciona en numerosos trabajos, la recursividad se encuentra en contextos muy diversos, como patrones musicales, lingüísticos, estructuras geométricas, funciones matemáticas, programas de computación, etc. (Hofstadter, 2019 [1979]; Watumull, Hauser, Roberts & Hornstein, 2014).

Cuando uno lee este ida y vuelta de intercambios sobre la falta de lógica del pirahã, que violaría hasta la universalidad del lenguaje, según algunos, llega a dos conclusiones: primero, el pirahã, como tantas lenguas, ha sido víctima de una valoración realizada desde una lógica que se corresponde con la gramática de otras lenguas y, segundo, ha habido un mal entendimiento de la noción de *recursividad* como propiedad universal desarrollada desde lo que se conoce como Gramática Generativa a partir de la obra de Noam Chomsky (1957, en adelante). Esta segunda conclusión simplemente la dejamos ahí para el lector curioso que quiera seguir indagando en el tema. A los fines musicales, nos interesa la primera. Y volvemos a Moreno Cabrera con dos frases del capítulo “La facilidad y dificultad de las lenguas” de su obra reeditada en 2016:

La dificultad de una lengua, entre otros factores, depende de la similitud con la lengua de la que se parte. (2016: 152)

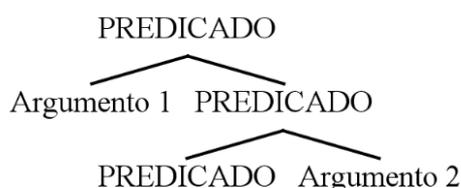
Lo que pasa es que, instalados en la cultura gramatical dominante, algunos gramáticos no echan la culpa a esos conceptos gramaticales tradicionales sino a la propia lengua que se intenta describir utilizándolos. (2016: 162)

Es probable que a medida que leyeron estas frases, los bandoneonistas hayan ido realizando los cambios de referente correspondientes. Evidentemente, si se analiza el bandoneón desde la lógica del piano, encontraremos dificultad. Pero si partimos del bandoneón y buscamos aplicar en el piano un método diseñado para bandoneón como el de Heinrich Band (1850), creador de este instrumento, es muy probable que la dificultad cambie de dirección¹.

¹ Este principio de analizar un objeto desde la lógica de otro se ve plasmado de manera muy clara en las gramáticas que escribieron los jesuitas para distintas lenguas habladas en lo que hoy se conoce como América Latina: partían de la gramática del latín y aplicaban ese patrón para describir lenguas con sistemas muy diferentes, como en el caso del mapuzungun, por ejemplo (Cancino 2020).

Veamos cómo se aplica esto a la otra lengua “difícil e ilógica” de la que queremos hablar: el euskera. Si comparamos el español con el euskera, veremos que la forma en la que se identifican las funciones sintácticas es diferente. Exploremos un poco esas diferencias, empezando por la idea que ya mencionamos de formar objetos mayores a partir de la combinación de unidades menores. En Gramática Generativa, esta idea se plasma proponiendo una estructura como la de la Figura 1, que se va construyendo de abajo hacia arriba, de manera binaria.

Figura 1. Hipótesis de la estructura arbórea



Para obtener la oración *Él vio a Paquita*, el PREDICADO se une al Argumento 2 formando un conjunto (Figura 2) y luego, se ensambla el Argumento 1 (Figura 3) y así se pueden seguir ensamblando elementos hasta obtener una oración. Cada uno de los argumentos es a su vez un conjunto no arbitrario de unidades menores. Por ejemplo, puede ser un artículo + sustantivo (*el hombre*), un pronombre (*él, ella, yo*) o un nombre propio (*Paquita*).

Figura 2

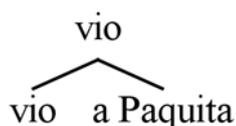
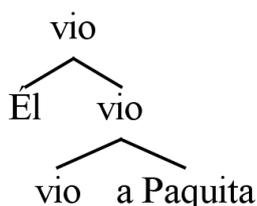


Figura 3



En muchas lenguas, esos argumentos reciben una marca diferente que se denomina *caso*. En español, la manera de marcar con *caso* el Argumento 1 y el Argumento 2 (Figura 1) se hace de arriba hacia abajo, de ahí la numeración que pusimos. Si hay un solo argumento, se marcará siempre de la misma forma, a la que llamamos *caso nominativo*, no importa en qué lugar esté (Figuras 4 y 5) y si hay dos elementos nominales se marcará el primero (el que está más arriba) como *nominativo* y el segundo, o sea, el que está más abajo, con lo que llamamos *caso acusativo* (Figura 6). Siempre el argumento en nominativo funciona como sujeto (es

decir, concuerda con el verbo) y el argumento en acusativo, como objeto directo (sustituible por *lo, la, los o las*).

Figura 4. Verbo intransitivo con Argumento 1

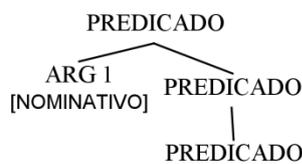


Figura 5. Verbo intransitivo con Argumento 2

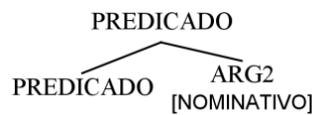
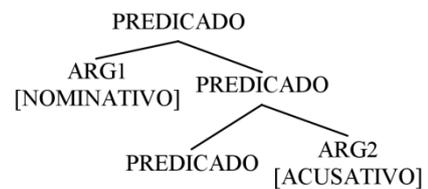


Figura 6. Verbo transitivo con Argumento 1 y Argumento 2



Ahora veamos cómo funciona en euskera esta marcación. Comencemos con una oración parecida a la que propusimos para el español. Destacamos en **negrita** las marcas de caso de los elementos nominales.

- | | | | |
|-------------------------------|-------------------|-----------|--------------------|
| (1) Gizon- a-k | mutil-a- Ø | ikusi du | [verbo transitivo] |
| hombre-el-CASO | chico-el-CASO | visto AUX | |
| ‘El hombre ha visto al chico’ | | | |

Mirando únicamente esta oración, el euskera parece funcionar como el español: el sujeto presenta una forma (-*k*) y el objeto directo otra (*Ø*). El problema surge cuando agregamos oraciones que tienen un solo argumento. Desde la lógica del español, esperaríamos que ese argumento, que será el sujeto, tuviera la marca -*k*, pero nos encontramos con que en las variedades orientales del euskera tiene la marca *Ø*, es decir, la marca que aparecía en el objeto directo en la oración de (1).

- | | | |
|--|-------------|--------------------------------------|
| (2) Gizon-a- Ø | dantzatu du | [verbo intransitivo con Argumento 1] |
| hombre-el-CASO | bailado AUX | |
| ‘El hombre ha bailado’ | | |
| Marcación en español: El hombre _{NOMINATIVO} ha bailado | | |

una falta de lógica; lo único que quiere decir esto es que estamos ante sistemas gramaticales diferentes: al primero se lo llama nominativo-acusativo y al segundo ergativo-absolutivo. Y en el medio hay unas cuantas posibilidades más.

Evidentemente, si nuestra lengua materna es nominativo-acusativa y estudiamos lenguas con esta característica, esa parte del sistema, al menos, puede resultarnos más fácil que si abordamos una lengua ergativo-absolutiva. Por esto, la noción de facilidad y dificultad, como bien señala Moreno Cabrera, es relativa. Y si no hay un entendimiento claro de la lógica que subyace a las lenguas, no es raro terminar haciendo afirmaciones falsas, que alimentan mitos.

Lo mismo podemos decir con respecto al bandoneón. Un estudio puede ser sencillo para piano, por la lógica de este instrumento, con un teclado sumamente visual y ordenado espacialmente —va de más grave a más agudo avanzando de izquierda a derecha—, pero ser difícil para ejecutar en el bandoneón, porque no presenta ese mismo ordenamiento de las teclas, a las que tampoco vemos cuando intentamos tocar. Las figuras de abajo muestran estas diferencias al ejecutar, por ejemplo, la escala de Do mayor en cada uno de estos instrumentos. Como se ve en la Figura 11, en el bandoneón no solo cuesta ver un orden, sino que además tenemos las variedades que brinda el teclado de cada mano abriendo y cerrando.

Figura 10. Escala de Do en el piano



Figura 11. Escala de Do en el bandoneón (mano derecha)



Ahora bien, esto no supone que el bandoneón no tenga un orden, sino simplemente que se trata de un orden distinto... que sigue una lógica diferente a la del piano. Cuando uno analiza y ejecuta las piezas que conforman, por ejemplo, el método ideado por Heinrich Band para bandoneón, empieza a identificar una lógica en la que los patrones armónicos se siguen perfectamente con cambios mínimos de posiciones al abrir y cerrar el “fueye”. Visto así, el problema no es ya del objeto de estudio, sino de quien lo analiza. De hecho, si se ejecutan los estudios N°1, N°2 y N°3 del *Método Band* en bandoneón y en piano, vemos que en el primero suponen movimientos mínimos de los dedos, mientras que en el piano hay mayor complejidad a nivel articulario, ya que se requieren posiciones que involucran más movimientos e incluso se vuelve necesario realizar adaptaciones. La disposición del teclado del bandoneón favorece las distintas posturas necesarias para realizar acompañamientos armónicos, simplificando los movimientos de los dedos y permitiendo optimizar los recursos del instrumento³.

Otro de los aspectos que suele mencionarse para argumentar a favor de la idea de que el bandoneón es un instrumento difícil tiene que ver con la posibilidad de ejecutar en distintas posiciones una misma nota o acorde. Si pensamos en esto, las opciones son varias, principalmente en el caso de los acordes, pero tampoco son infinitas y mucho menos imposibles para la anatomía de la mano. Ahora bien, si comparamos las posibilidades que ofrece el bandoneón en este sentido, con las que brinda la guitarra (el “inglés” de los

³ Como aporta Amijai Shalev, de más está decir que reconocer la lógica del piano o del bandoneón no implica que uno sea capaz de ejecutar esos instrumentos, así como saber la gramática de una lengua no supone que uno pueda comunicarse en esa lengua.

instrumentos, siguiendo con las analogías lingüísticas), vemos que la diferencia es abismal. Vamos con un ejemplo muy simple: la nota Mi en el cuarto espacio en clave de Sol.

Figura 12. Notas musicales en la partitura



En el bandoneón esta nota se puede ejecutar en dos posiciones, si seguimos una partitura (en clave de Sol se indican las posiciones para la mano derecha, mientras que las que corresponden a la izquierda van en clave de Fa). Por lo tanto, tenemos una posición para ese Mi abriendo y otra diferente para el cerrando. Cuando pasamos a la guitarra, ese Mi puede tocarse en la primera cuerda al aire, en la segunda en el quinto espacio, en la tercera en el noveno espacio, en la cuarta en el espacio catorce, etc... En muchas partituras de guitarra se indica con un círculo en qué cuerda ejecutar la nota, así como en las partituras del bandoneón se indican los abriendo y los cerrando. Incluso, si dejamos de lado las partituras y simplemente respondemos a “toque la nota Mi”, tendremos muchas posibilidades en el bandoneón considerando las distintas octavas que abarca cada teclado, pero las que se derivan de todas las posiciones en las seis cuerdas de la guitarra son aún más. Lo interesante es que en relación a la guitarra nada de esto desencadena la idea de que es un instrumento imposible.

Por lo demás, tener muchas opciones no debería ser un problema, sino una ventaja, ya que incluso esa opcionalidad facilita la ejecución. La dificultad radica en analizar un elemento aislado, sin ningún tipo de contexto, en lugar de entenderlo dentro de una combinación mayor. En ese sentido, la elección de una de las opciones no se realiza de manera arbitraria, sino en función de los movimientos previos y posteriores que tendrían lugar al ejecutar una pieza musical. Este principio es justamente el que explota Heinrich Band

en su método y el que determina en gran medida los abriendo y los cerrando en la música popular rioplatense que recibió al bandoneón con los brazos abiertos.

La cuestión de la opcionalidad encuentra una analogía en el orden en el que pueden aparecer ciertas unidades en una lengua. Como puede verse en las oraciones de abajo, la predicación *Él- ver- a Paquita- ayer*, puede materializarse de distintas maneras. Sin embargo, elegiremos una u otra en función de un contexto (de qué venimos hablando, qué sabe nuestro interlocutor, si estamos respondiendo una pregunta, etc.).

- (4)a. Él vio a Paquita ayer.
- b. A Paquita, él la vio ayer.
- c. Fue a Paquita a quien él vio ayer.
- d. Hablando de Paquita, él la vio ayer.
- e. A Paquita ayer él la vio.
- f. Paquita fue vista por él ayer.

De la misma manera, al armar un acorde podemos jugar con la ubicación en las octavas de las distintas notas que lo conforman⁴. De hecho, en el bandoneón podemos no solo jugar con octavas, sino con los abriendo, los cerrando y las combinaciones que se pueden obtener al realizar el acorde a dos manos. Si pensamos que las notas que forman un acorde (I, III, V) tienen una correspondencia con los bloques que reconocimos como la base de las oraciones de (4), las maneras en las que finalmente se organicen esas notas responderán a una intención dentro de una estructura mayor. Que podamos tener diferentes posibilidades de ordenamiento, lejos de ser un problema, es una gran ventaja en cualquier intercambio comunicativo tanto lingüístico como musical.

Además del estudio pormenorizado que se puede realizar sobre el teclado del bandoneón para demostrar que las notas no están colocadas de manera arbitraria y azarosa y que uno debe lidiar con ese desorden para poder ejecutar una pieza musical, hay abundante evidencia empírica que lleva a descartar el mito de la dificultad. Esa evidencia empírica

⁴ Un acorde es un conjunto de tres o más notas diferentes que suenan de manera simultánea. Un acorde de tres notas se puede formar a partir de la primera nota de la escala (I), la tercera (III) y la quinta (V). Así, el primer acorde de la escala de Do mayor (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) está compuesto por las notas Do (I), Mi (III) y Sol (V) que suenan en simultáneo. Este acorde se denomina Do mayor.

refiere a la cantidad de personas que ejecutan este instrumento en distintas partes del mundo, algo inimaginable si estuviéramos efectivamente ante un instrumento que va en contra de los patrones de procesamiento de la información del cerebro humano (simetría, recursividad, agrupamiento, categorización, etc.). Sumado a esto, encontramos evidencia relacionada con la rápida adopción de este instrumento en el Río de la Plata y su incorporación a la música popular de la región. Esto también hubiera sido imposible si se tratara de un instrumento realmente “diabólico”⁵ y con un teclado ideado “por algún loco”⁶.

La dificultad del bandoneón como resultado de una falta de lógica es tan insostenible como predicar la falta de lógica del euskera. Si llegamos a esa conclusión es porque no estamos logrando un conocimiento de nuestro objeto de estudio, ya sea por la carencia de un análisis exhaustivo, ya porque nos estamos aproximando a él con las anteojeras que incorporamos en el estudio de un objeto diferente. Incluso, dejando al margen la cuestión de la lógica, describir el bandoneón en términos de dificultad/facilidad no deja de ser una apreciación aplicable a cualquier instrumento a partir de la manera en la que nos aproximemos a este.

Por supuesto que hay instrumentos más *accesibles* que otros, pero la pregunta es si esa accesibilidad es el resultado de propiedades inherentes al instrumento o de factores externos, como costos, cantidad de docentes, acceso a información, aspectos históricos y un largo etcétera. En este sentido, la guitarra es claramente más accesible que el bandoneón. Volviendo a las lenguas, estos factores externos son los que llevan a que el inglés o el español tenga más convocatoria que el euskera o el pirahã a la hora de aprender una lengua. La dificultad, por tanto, tiene más que ver con el acceso que con las propiedades del instrumento o de la lengua en cuestión. Y tomar conciencia de esto es fundamental para desarticular los mitos y planificar acciones que contribuyan a mantener la vitalidad de lenguas e instrumentos.

Para terminar, faltaría hablar del último coordinado del título de este ensayo: el peligro de extinción. Desafortunadamente, los mitos en torno a las lenguas han llevado a legitimar el avasallamiento de lenguas (y culturas... y comunidades) minorizadas. Esta

⁵ Astor Piazzolla *dixit* ([entrevista BBC](#), 1989)

⁶ De la [página](#) de Ricardo Fiorio. (Aporte de Dani Buyanovsky).

situación es doblemente preocupante, porque no solo los mitos que perjudican a estas lenguas son sostenidos por quienes no las hablan, sino por los propios hablantes, algo similar a lo que ocurre con el bandoneón. Este atributo de misticismo es peligroso, ya que reduce totalmente el ámbito de utilización de una lengua a lo privado y lo religioso. Una lengua reducida a estos espacios difícilmente pueda mantener la vitalidad de otras lenguas. Y esto también sucede con el bandoneón, cuando se lo reduce a un determinado estilo musical y se lo limita a este... el tango, por dar un ejemplo, cuando en realidad, como sucede con cualquier instrumento musical, pueden ejecutarse con él diferentes estilos (música barroca, jazz, folklore y un largo etcétera⁷).

Esta idea tanto para las lenguas como para los instrumentos está muy arraigada en la sociedad y, desafortunadamente, está legitimada muchas veces por quienes tienen una relación más directa con esas lenguas o esos instrumentos. Tal perspectiva no puede de ninguna manera ser avalada por los especialistas, ya que carece de toda científicidad y resulta sumamente riesgosa. Por el momento, los bandoneonistas han tenido más éxito que los lingüistas en aportar evidencia empírica en contra de este mito, ya que su instrumento goza de una vitalidad importante, que va en aumento, y eso, tarde o temprano, ayudará a romper de una vez y para siempre con la idea de “el bandoneón como el pirahã de los instrumentos musicales”.

A los lingüistas nos queda un camino más extenso, entiendo, por dos razones: primero, porque las presiones de la academia no son muy amigables a la hora de encarar grandes empresas que verán sus frutos en el larguísimo plazo; y segundo, porque los mitos lingüísticos les hacen daño a ciertas lenguas, pero también las exceden y recaen de una u otra forma sobre todas las lenguas, de hecho, sobre el lenguaje mismo. En gran parte de la sociedad sigue arraigada la nostalgia de Babel y cuesta entender que no necesitamos buscar la “lengua perfecta”, sino que esa perfección, como sea que se defina, se encuentra en todas las lenguas. Así como sería impensable reducir la música a un único instrumento que sea el que determinados factores socio-políticos llevan a que se considere “el más fácil” o “el mejor para la comunicación musical”, dejando a un margen las posibilidades reales de otros instrumentos, deberíamos lograr que esto mismo fuera impensable en torno a las lenguas.

En conclusión, el argumento de la falta de lógica aplicado al bandoneón y a ciertas lenguas solo refleja el desinterés por descubrir lógicas diferentes a las ya conocidas. Y esa

⁷ Si buscan en YouTube, se van a sorprender.

actitud, indefectiblemente, conduce a alimentar mitos y empobrece nuestra comprensión del mundo.

Referencias

- Band, Heinrich (1850). *Practische Schule für 108 töniges Accordion (Harmonika)*. Disponible en Digitale Sammlungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Disponible en: <http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/890562814/1/>
- Berro, Ane (2015). Inacusatividad e inergatividad en las variedades del euskera: predicados alternantes. Handout del trabajo presentado en *La información sintáctica en los atlas lingüísticos*- Noviembre 26-27, 2015, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cancino, Nataly (2020). El modelo latino en las primeras descripciones del mapudungun: herencia e innovación en el saber lingüístico misionero-colonial. *Revista ALEA-Estudios Neolatinos*, 22/1, 263-280.
- Chomsky, Noam (1957). *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
- Hofstadter, Douglas (2019 [1979]). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets editores.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2016). *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica a la discriminación lingüística*. Madrid: Alianza.
- Watumull, Jeffrey; Hauser, Marc; Roberts, Ian, and Hornstein, Norbert (2014). On recursion. *Frontiers in Psychology*, 4:1017.

Otras fuentes consultadas

- Bandoneón-TV, Amijai Shalev (3 de julio de 2020) *Entrevista con Janine Krüger*. [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=dK4LBxFesCg&t=100s>
- Bandoneón-TV, Amijai Shalev (15 de agosto de 2020) *La lógica del teclado*. [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=3mg64Il6l4o&t=964s>
- Eco, Umberto (1993). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica.

- Everett, Daniel (2014). *'No duermas. Hay serpientes'. Vida y lenguaje en la Amazonia*, Madrid: Turner.
- Krüger, Janine (2020). *Heinrich Band. Bandoneon. Die Reise eines Instruments aus dem niederrheinischen Krefeld in die Welt*. Essen: Klartext Verlag.
- Mendivil-Giró, José Luis (18 de enero de 2016) ¡Es la estructura, insensatos! ([parte 1](#) y [parte 2](#)). Zaragoza lingüística.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2011). “*Unifica, limpia y fija*. La RAE y el los mitos del nacionalismo lingüístico español”, en: Senz, Silvia y Montserrat Alberte (Eds.) *El dardo en la academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española*. Barcelona: Melusina, vol. I, 157- 314.