

Entre tanta lingüística, algo de literatura

Una de las características que tradicionalmente ha distinguido el discurso literario del discurso cotidiano es su atención especial a las relaciones de significación y a la combinación de los signos entre sí. El lingüista ruso R. Jakobson llamó “función poética” a esta capacidad de un mensaje por enfocarse a sí mismo.

La poesía, en sus concepciones más tradicionales, se ha caracterizado por el trabajo de combinación de los significantes, a veces dando un lugar secundario al plano de los significados y otras, en cambio, estableciendo relaciones conceptuales inéditas precisamente por esa combinación.

Los géneros poéticos más clásicos se caracterizan por esquemas rígidos de cantidad de sílabas (métrica), ubicación de los acentos (ritmo) y similitud fonética (rima). Parte del talento del poeta clásico residía, precisamente, en la capacidad de encontrar los signos adecuados (“la palabra justa”) tanto por contribuir al significado global del texto como por tener las características significantes necesarias. Para ello, el poeta debe tener un íntimo y extenso conocimiento de su lengua, de manera tal que pueda asociar los signos adecuados y combinarlos sintagmáticamente de manera correcta.

Veamos, como ejemplo, la primera estrofa del clásico “Era un aire suave...” del poeta nicaragüense Rubén Darío:

Cada verso tiene un número de signos cuyos significantes suman 12 sílabas¹ y los significantes finales de los versos riman alternadamente: “giros” con “suspiros”, “vuelos” con “violoncelos”. A su vez, los significados se combinan creando un texto en el que se describe a una criatura encantada que compone poesía en un clima calmo de música y belleza.

¹ En algunos casos suman más sílabas, pero se produce la *sinalefa*, que consiste en pronunciar en una sola sílaba la vocal final de un significante y la vocal inicial del siguiente. Así, contamos: “E – raun - ai – re –sua – ve”, etc.

Cada uno de estos signos podría reemplazarse con otro, pero este reemplazo debería atender las relaciones asociativas y sintagmáticas exigidas por el poema. Por ejemplo:

<p>Era un aire suave, de pausados giros;</p>	<p>Era un aire suave, de pausados ríos;</p> <p><i>En este caso, el signo escogido por relación asociativa mantiene las sílabas y la rima del significante, pero su significado no se relaciona con el resto del texto.</i></p>
<p>el hada Harmonía rimaba sus vuelos,</p>	<p>el hada Harmonía rimaba sus revoloteos,</p> <p><i>En este caso, el signo escogido por relación asociativa mantiene parte del significado original y la rima, pero no la cantidad de sílabas.</i></p>
<p>e iban frases vagas y tenues suspiros</p>	<p>e iban frases vagas y tenues exhalaciones</p> <p><i>Aquí, el signo escogido por relación asociativa tiene mantiene parte del significado original pero no la rima ni las sílabas requeridas en su significante.</i></p>

Era un aire suave... (fragmento)

Rubén Darío

Era un aire suave, de pausados giros;
 el hada Harmonía rimaba sus vuelos,
 e iban frases vagas y tenues suspiros
 entre los sollozos de los violoncelos.

Sobre la terraza, junto a los ramajes,
 diríase un trémolo de liras _____
 cuando acariciaban los sedosos _____,
 sobre el tallo erguidas, las blancas magnolias.

La marquesa Eulalia risas y _____
 daba a un tiempo mismo para dos rivales:

el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los _____.

Cerca, coronado con hojas de _____,
reía en su máscara Término barbudo,
y, como un efebo que fuese una niña,
mostraba una Diana su mármol _____.

La orquesta parlaba sus mágicas notas;
un coro de sonos alados _____;
galantes pавanas, fugaces _____
cantaban los dulces violines de Hungría.

Al oír las quejas de sus caballeros,
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
pues son un tesoro las flechas de _____,
el cinto de Cipria, la rueda de _____.

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!
Con sus ojos lindos y _____,
la divina Eulalia ríe, _____.

Actividades

1. Complete los espacios en blanco con uno o más signos que considere adecuados, tanto desde el punto de vista del significado como del significantes.
2. Analice lo realizado en la consigna anterior. ¿Cómo puede explicarlo a partir del concepto de *valor* e F. de Saussure?
3. ¿Evaluó el empleo de *sinónimos* u *homónimos*? ¿Cómo puede definir estos conceptos desde el punto de vista de la teoría del valor?
4. Explique los conceptos de “relaciones asociativas” y “relaciones sintagmáticas”. Ilustre su funcionamiento con el poema y las opciones adoptadas por usted.

El pozo

Hugo Varela

Volvió al rancho donde vive
muy borracho el gaucho Alejo.

Y al asomarse en el aljibe,
vio en el agua, su reflejo.

Creyendo que era otro gaucho
preguntó: Quién se cayó?
Y desde el fondo del pozo
repercutió el eco: yooo...

Y qué buscás comadreja
con esa cara de oveja
que se perdió en el rebaño?
...baaaaño

-No te me hagas el gracioso
y contestame curiosos
Qué hacés en el fondo husmeando?
...meando.

Pucha! Que le erraste feo,
te equivocaste de agujero
Qué buscai? Un inodoro?
...orooo.

Ahhh, caiste por ambicioso
Y para sacarte del pozo
voy a buscar mi caballo.
...baaayo.

No es bayo, es un alazán
corre como un huracán
y su pelaje resalta.
...saaalta.

Saltaré para agarrarte
y cuando empiece a apretarte
con mi furia no respondo.
...hoooondo.

Sea hondo, sea profundo
despedite de este mundo
que te ataco por asalto.
...aaaaalto.

Qué pasa? Te agarró miedo,
te metiste en un enriedo,
o una cosa parecida?
...sida.

Virgencita milagrosa
si tiene la peste rosa
no creo que me convenga.
...veeeeenga.

No gracia! Y no es por cobarde
pero se está haciendo tarde
y me llama la Dominga.
...minga.

Es la verdad del asunto
y ahora yo le pregunto
Quién empezó esta disputa?...
Que quién empezó esta disputa!!!

Y le siguió preguntando
y el pozo se quedó callado
Porque será un pozo humilde
pero era un pozo educado.

La rima, como rasgo del discurso poético, ha sido también objeto de burla. Aunque en un principio se tomaba como atributo del buen poeta, los cantores populares no dejaron de observar el aspecto cómico que sus restricciones abrían.

¿Qué es lo que produce el efecto cómico de este texto? ¿Cómo se relaciona el eco producido por el pozo con los significantes emitidos por el gaucho Alejo? ¿Por qué piensa Alejo que alguien responde a sus palabras?

El tamaño de mi esperanza

Acotaciones (fragmento)

Jorge Luis Borges

LEOPOLDO LUGONES, *Romancero*.

Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos. Que el verso esté bien o mal hecho, ¿qué importa? Los mejores sonetos castellanos que me han desvelado

el fervor, los que mis labios han llevado en la soledá (el de Enrique Banchs al espejo, el *retorno* fugaz de Juan Ramón Jiménez y ese dolorosísimo de Lope, sobre Jesucristo que se pasa las noches del invierno esperándolo en vano) también sufren los ripios. Los parnasianos (malos carpinteros y joyeros, metidos a poetas) hablan de sonetos perfectos, pero yo no los he visto en ningún lugar.

Además ¿Qué es eso de perfección? Un redondel es forma perfecta y al ratito de mirarlo, ya nos aburre. Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en *ía* o en *aba*, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en *ul*, como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades. Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron *baúl* y *azul* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien.

Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?:

*Ilusión que las alas tiende
en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende
su insidioso alfiler azul.*

Esta quarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta quarteta indecisa, pavota y frívola es resumen del *Romancero*. El pecado de este libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, molestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho.

Actividades

Como reacción a la poesía extremadamente formalista, más atenta al ritmo y la rima que a los significados y la creación de imágenes, muchas corrientes reaccionaron, en los comienzos del siglo XX, contra la versificación. En América Latina, el verso clásico estaba representado por Rubén Darío y el *modernismo*, corriente a la que se asociaron otros escritores como el argentino Leopoldo Lugones. Los –entonces- jóvenes escritores de vanguardia, como Jorge L. Borges, comenzaron su ataque a la poesía modernista precisamente concentrándose en su excesiva atención a los significantes y el carácter previsible y estereotipado de sus significados.

1. ¿Qué es lo que Borges cuestiona a la poesía de Lugones? ¿Cómo podría explicarlo en términos de la teoría del signo de F. de Saussure?
 2. ¿Cuestiona Borges sólo el problema de la “forma”, es decir, de la métrica y la rima en la poesía? ¿Qué significa “es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma”? ¿A qué elementos, dentro del sistema de la lengua, refieren los “ripios”, por una parte, y la “miseria espiritual” o el “alma” de sus versos, por otra?
-

Relaciones peligrosas: asociativas, sintagmáticas, de las otras...

El canto en el estanque

Gianni Rodari

Si tiramos una piedra, un guijarro, un «canto», en un estanque, produciremos una serie de ondas concéntricas en su superficie que, alargándose, irán afectando los diferentes obstáculos que se encuentren a su paso: una hierba que flota, un barquito de papel, la boya del sedal de un pescador... Objetos que existían, cada uno por su lado, que estaban tranquilos y aislados, pero que ahora se ven unidos por un efecto de oscilación que afecta a todos ellos. Un efecto que, de alguna manera, los ha puesto en contacto, los ha emparentado.

Otros movimientos invisibles se propagan hacia la profundidad, en todas direcciones, mientras que el canto o guijarro continúa descendiendo, apartando algas, asustando peces, siempre causando nuevas agitaciones moleculares. Cuando finalmente toca fondo, remueve el limo, golpea objetos caídos anteriormente y que reposaban olvidados, altera la arenilla tapando alguno de esos objetos y descubriendo otro. Innumerables eventos o microeventos se suceden en un brevísimo espacio de tiempo. Incluso si tuviéramos suficiente voluntad y tiempo, es posible que no fuéramos capaces de registrarlos todos.

De forma no muy diferente, una palabra dicha impensadamente, lanzada en la mente de quien nos escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que se complica por el hecho que la misma mente no asiste impasiva a la representación. Por el contrario interviene continuamente, para aceptar o rechazar, emparejar o censurar, construir o destruir.

Tomo por ejemplo la palabra «canto», porque sugiere un objeto arrojado... Cayendo en la mente, arrastra, golpea, evita, en suma: se pone en contacto —

con todas las palabras que empiezan con «C», aunque no continúen con la «a», como «ceniza», «cien», «conejo»;

con todas las palabras que comienzan con «ca», como «casa», «cabeza», «cabina», «calle», «catedral», «camino»;

con todas las palabras que riman con «anto», como «santo», «manto», «cuanto», «tanto», «otranto»;

con todas las palabras que ideológicamente se les aproximan, por vía de su significado: «piedra», «guijarro», «roca», «peña», «peñasco», «adoquín», «mojón», «ladrillo»; etc.

Éstas son las asociaciones más fáciles. Una palabra golpea a otra por inercia. Es difícil que esto baste para provocar la «chispa» (pero nunca se sabe).

Pero la palabra continúa cayendo en otras direcciones, profundiza en el mundo del pasado, pone a flote presencias sumergidas. «Canto», en este caso, es para mi «Santa Caterina del Sasso» (Santa Catalina de la Peña), un santuario emplazado sobre un gran peñasco, a la orilla del lago Mayor... Íbamos en bicicleta, íbamos juntos, Amedeo y yo. Nos sentábamos bajo un fresco pórtico, a beber vino blanco y a hablar de Kant. A veces coincidíamos en el tren, ambos éramos estudiantes de música. Amedeo llevaba un gran abrigo azul. Algunos días, bajo el abrigo, se adivinaba el bulto del estuche de su violín. El asa de mi estuche estaba rota y tenía que llevarlo bajo el brazo... Amedeo se alistó en los Alpinos y murió en Rusia.

En otra ocasión, la figura de Amedeo me vino a la mente por una «evolución» de la palabra «ladrillo», que me recordó ciertos hornos o ladrillares, en la llanura lombarda, y largas caminatas en la niebla, o en los bosques... A menudo, Amedeo y yo pasábamos tardes enteras, en esos bosques, hablando de Kant, de Dostoyevski, de Montale, de Alfonso Gatto. Las amistades de los

dieciséis años son las que dejan las señales más profundas. Pero esto, aquí no interesa. Lo que interesa es la forma en que una palabra, escogida al azar, funciona como una «palabra mágica» para desenterrar campos de la memoria que yacían sepultados por el polvo del tiempo.

De manera no muy diferente actuaba el sabor de las magdalenas en la memoria Proust. Y, después de él, todos los «escritores de la memoria» han aprendido, y hasta han abusado, de los ecos escondidos en las palabras, los olores, los sonidos. Pero nosotros queremos escribir historias para niños y no narraciones que nos ayuden a recuperar el tiempo perdido. Si acaso, de cuando en cuando, será útil y hasta divertido jugar con los niños al juego de la memoria. Cualquier palabra podrá ayudarlos a recordar «aquella vez que...», a identificarse con el tiempo que pasa, a medir la distancia entre ayer y hoy, aunque sus «ayeres» sean todavía, por suerte, pocos y no muy complicados.

El «tema fantástico», en este tipo de evoluciones a partir de una sola palabra, nace cuando se crean «aproximaciones extrañas», cuando en el complejo movimiento de las imágenes y sus interferencias caprichosas, surgen parentescos imprevisibles entre palabras que pertenecen a cadenas diferentes. «Ladrillo» trae consigo (en una sucesión de imágenes y rimas): «piedra», «mojón», «canto», «canción»...

Ladrillo y canción se me presentan como una pareja interesante, aunque no tan «bella como el fortuito encuentro entre una sombrilla y una máquina de coser sobre una mesa anatómica» (Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*). En el confuso conjunto de las palabras hasta aquí evocadas, «ladrillo» es a «canción», lo que «canto» o «guijarro» (por su rima) es a «guitarro». Aquí, el violín de Amedeo añade probablemente el elemento afectivo y favorece el nacimiento de una imagen musical.

He aquí una casa musical. Construida con ladrillos musicales, con piedras musicales. Sus paredes, tocadas con unos palillos, nos brindan todas las notas posibles. Sé que hay un do sostenido encima del sofá, el fa más agudo está debajo de la ventana, el pavimento suena en si bemol

mayor, una tonalidad excitante. Hay una estupenda puerta atonal, serial, electrónica: basta insinuar un ligero toque con los dedos para obtener una escala a la Nono-Berio-Maderna, que haría delirar a Stockhausen (alguien que entra en esta historia con más derecho que nadie por el «haus», «casa», de su apellido).

Pero no se trata sólo de una casa. Hay todo un pueblo musical con una casa-piano, una casa-arpa, una casa-flauta... Es un pueblo-orquesta. Al caer la tarde, sus habitantes, tocando sus casas, ofrecen un maravilloso concierto antes de ir a dormir... De noche, mientras todos duermen, un prisionero toca las barras de su celda... etc. La narración, a partir de aquí, vuela con sus propias alas.

Creo que el prisionero ha hecho su entrada en el cuento gracias a la rima entre «canción» y «prisión», que en un principio me había pasado por alto, y ha acabado por manifestarse por sí misma. Las barras aparecen como una consecuencia lógica. Pero, pensándolo mejor, podría ser que me las haya sugerido el título de una vieja película, que de improviso me ha venido a la mente: *Prisión sin barrotes*.

La imaginación puede tomar ahora otro camino:

Desaparecen las barras de todas las prisiones del mundo. Escapan todos. ¿También los ladrones? Sí, también los ladrones. Es la prisión la que produce los ladrones. Desaparecida la prisión, acabados los ladrones...

Y aquí noto cómo en el proceso aparentemente mecánico de la creación de la historia, mi ideología va haciendo su aparición, va tomando forma como si se ajustase a un molde, al tiempo que lo modifica. Siento el eco de lecturas antiguas y recientes. Desde sus distintos mundos, los silenciados piden ser nombrados: los orfanatos, los reformatorios, los asilos de ancianos, los manicomios, las aulas docentes. La realidad irrumpe en el ejercicio surrealístico. Al final, si este pueblo-musical llega a convertirse en una historia, puede ser que no se trate tan sólo de

una fantasía, sino de un sistema de redescubrir y representar con formas nuevas la realidad.

Pero la exploración de la palabra «canto» no ha acabado. Aún me queda rechazarla en su significado y en su sonido. Tengo que descomponerla en sus letras. Debo descubrir las palabras que he rechazado sucesivamente para llegar a su pronunciación:

Escribo las letras una debajo de la otra:

-C

-A

-N

-T

-O

Ahora junto a cada letra puedo escribir la primera palabra que se me ocurra, obteniendo una nueva serie (por ejemplo: «casa-abogado-nariz-tonto-oso»). O puedo —y será más divertido— escribir junto a las cinco letras cinco palabras que formen una frase completa, así:

C - Cada

A - año

N - nacen

T - treinta

O - ovejas

No sabría qué hacer, en este momento, con treinta ovejas anuales, excepto usarlas para construir un «disparate en verso»:

Treinta ovejas anuales

son mis rentas actuales... etc.

No hay por qué esperar un resultado positivo a la primera. Hago un nuevo intento, con la misma serie de letras:

C - Coloco

A - a

N - nuestros

T - trescientos

O - oboes

«Trescientos» es una prolongación automática de la palabra «treinta» de la serie anterior. Los «oboes» se relacionan directamente con la historia musical antes narrada. Y, de cualquier manera, una agencia musical que disponga de trescientos oboes y sea capaz de colocarlos, es una imagen que por su optimismo vale la pena.

Personalmente he inventado muchas historias partiendo de una palabra escogida al azar. Una vez, por ejemplo, partiendo de la palabra «cuchara», obtuve la siguiente cadena: «cuchara-Cocchiara» (pido perdón, ante todo, por el uso arbitrario, aunque no malintencionado, de un nombre ilustre, que lo es también en el campo de la fábula...) - «clara / clara de huevo / oval / órbita / huevo en órbita». Aquí me detuve y escribí una historia titulada: *El mundo en un huevo*, que está a medio camino entre la ciencia-ficción y la tomadura de pelo.

Podemos dejar ahora la palabra «canto» a su suerte. A pesar de no haber agotado todas sus posibilidades. Paul Valéry ha dicho: «Ninguna palabra resulta comprensible si se la estudia a fondo». Y Wittgenstein: «Las palabras son como la película superficial de las aguas profundas.» Las historias se consiguen, justamente, nadando bajo el agua.

Por lo que se refiere a la palabra «ladrillo», recordaré el test americano de creatividad de que habla Marta Fattori en su libro *Creatividad y educación*. Con este test, se invita a los niños a dar una lista de todos los usos posibles de un «ladrillo». Tal vez, la palabra «ladrillo» se ha fijado tan insistentemente en mi imaginación por haber leído recientemente sobre este test, en el libro de la Fattori. De cualquier modo, tests como éste no tienen como finalidad el estimular la creatividad infantil, sino el medirla para «seleccionar los niños con más imaginación», como otros tests se realizan para seleccionar a «los mejores en matemáticas». Tendrán su utilidad, no cabe duda, pues sus fines pasan por encima de los intereses de los mismos niños.

El ejemplo del «canto en el estanque», que acabo de ilustrar, se mueve, en cambio, en sentido contrario: debe servir a los niños, no servirse de ellos.

Actividades

1. Leer el texto "El canto en el estanque" y debatir en pequeños grupos:
 2. ¿Qué tipo de relaciones del lenguaje plantea el autor como propuesta de escritura?
 3. Describir los ejemplos de asociaciones que se mencionan. ¿Se trata de asociaciones de significante o de significado?
 4. Explicar las propiedades del sintagma a partir del ejemplo de "canto" que aparece en el texto.
-

Las palabras y las cosas: significado, significante y referencia

Los viajes de Gulliver (fragmento)

Jonathhan Swift

Fuimos luego a la Escuela de Idiomas, donde tres profesores celebraban consulta sobre el modo de mejorar el de su país. El primer proyecto consistía en hacer más corto el discurso, dejando a los polisílabos una sílaba nada más, y prescindiendo de verbos y participios; pues, en realidad, todas las cosas imaginables son nombres y nada

más que nombres.

El otro proyecto era un plan para abolir por completo todas las palabras, cualesquiera que fuesen; y se defendía como una gran ventaja, tanto respecto de la salud como de la brevedad. Es evidente que cada palabra que hablamos supone, en cierto grado, una disminución de nuestros pulmones por corrosión, y, por lo tanto, contribuye a acortarnos la vida; en consecuencia, se ideó que, siendo las palabras simplemente los nombres de las cosas, sería más conveniente que cada persona llevase consigo todas aquellas cosas de que fuese necesario hablar en el asunto especial sobre que había de discurrir. Y este invento se hubiese implantado, ciertamente, con gran comodidad y ahorro de salud para los individuos, de no haber las mujeres, en consorcio con el vulgo y los ignorantes, amenazado con alzarse en rebelión si no se les dejaba en libertad de hablar con la lengua, al modo de sus antepasados; que a tales extremos llegó siempre el vulgo en su enemiga por la ciencia. Sin embargo, muchos de los más sabios y eruditos se adhirieron al nuevo método de expresarse por medio de cosas: lo que presenta como único inconveniente el de que cuando un hombre se ocupa en grandes y diversos asuntos se ve obligado, en proporción, a llevar a espaldas un gran talego de cosas, a menos que pueda pagar uno o dos robustos criados que le asistan. Yo he visto muchas veces a dos de estos sabios, casi abrumados por el peso de sus

fardos, como van nuestros buhoneros, encontrarse en la calle, echar la carga a tierra, abrir los talegos y conversar durante una hora; y luego, meter los utensilios, ayudarse mutuamente a reasumir la carga y despedirse.

Mas para conversaciones cortas, un hombre puede llevar los necesarios utensilios en los bolsillos o debajo del brazo, y en su casa no puede faltarle lo que precise. Así, en la estancia donde se reúnen quienes practican este arte hay siempre a mano todas las cosas indispensables para alimentar este género artificial de conversaciones.

Otra ventaja que se buscaba con este invento era que sirviese como idioma universal para todas las naciones civilizadas, cuyos muebles y útiles son, por regla general, iguales o tan parecidos, que puede comprenderse fácilmente cuál es su destino. Y de este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con príncipes o ministros de Estado extranjeros para quienes su lengua fuese por completo desconocida

Cien años de Soledad (fragmento)

Gabriel García Márquez

Cuando José Arcadio Buendía se dio cuenta de que la peste había invadida el pueblo, reunió a las jefes de familia para explicarles lo que sabía sobre la enfermedad del insomnio, y se acordaron medidas para impedir que el flagelo se propagara a otras poblaciones de la ciénaga. Fue así como se quitaron a los chivos las campanitas que los árabes cambiaban por guacamayas y se pusieron a la entrada del pueblo a disposición de quienes desatendían los consejos y súplicas de los centinelas e insistían en visitar la población. Todos los forasteros que por

aquel tiempo recorrían las calles de Macondo tenían que hacer sonar su campanita para que los enfermos supieran que estaba sano. No se les permitía comer ni beber nada durante su estancia, pues no había duda de que la enfermedad sólo se transmitía por la boca, y todas las cosas de comer y de beber estaban contaminadas de insomnio. En esa forma se mantuvo la peste circunscrita al perímetro de la población. Tan eficaz fue la cuarentena, que llegó el día en que la situación de emergencia se tuvo por cosa natural, y se organizó la vida de tal modo que el trabajo recobró su ritmo y nadie volvió a preocuparse por la inútil costumbre de dormir.

Fue Aureliano quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varias meses de las evasiones de la memoria. La descubrió por casualidad. Insomne experto, por haber sido uno de los primeros, había aprendido a la perfección el arte de la platería. Un día estaba buscando el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre. Su padre se lo dijo: «tas». Aureliano escribió el nombre en un papel que pegó con goma en la base del yunquecito: tas. Así estuvo seguro de no olvidarlo en el futuro. No se le ocurrió que fuera aquella la primera manifestación del olvido, porque el objeto tenía un nombre difícil de recordar. Pero pocos días después descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas del laboratorio. Entonces las marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas. Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde la impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola*. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: *vaca, chivo, puerca, gallina, yuca, malanga, guineo*. Paca a paca, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestas a luchar contra el olvido: “Ésta es la vaca, hay que

ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche”. Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita.

En la entrada del camino de la ciénaga se había puesto un anuncio que decía *Macondo* y otro más grande en la calle central que decía *Dios existe*. En todas las casas se habían escrito claves para memorizar los objetos y los sentimientos. Pero el sistema exigía tanta vigilancia y tanta fortaleza moral, que muchos sucumbieron al hechizo de una realidad imaginaria, inventada por ellos mismos, que les resultaba menos práctica pero más reconfortante. Pilar Ternera fue quien más contribuyó a popularizar esa mistificación, cuando concibió el artificio de leer el pasado en las barajas como antes había leído el futuro. Mediante ese recurso, los insomnes empezaron a vivir en un mundo construido por las alternativas inciertas de los naipes, donde el padre se recordaba apenas como el hombre moreno que había llegado a principios de abril y la madre se recordaba apenas como la mujer trigueña que usaba un anillo de oro en la mano izquierda, y donde una fecha de nacimiento quedaba reducida al último martes en que cantó la alondra en el laurel. Derrotado por aquellas prácticas de consolación, José Arcadio Buendía decidió entonces construir la máquina de la memoria que una vez había deseado para acordarse de los maravillosos inventos de los gitanos. El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situada en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. Había logrado escribir cerca de catorce mil fichas, cuando apareció por el camino de la ciénaga un anciano estafalario con la campanita triste de los durmientes, cargando una maleta ventrada amarrada con cuerdas y un carrito cubierto de trapos negros. Fue directamente a la casa de José Arcadio Buendía.

Visitación no lo conoció al abrirle la puerta, y pensó que llevaba el propósito de vender algo, ignorante de que nada podía venderse en un pueblo que se hundía sin remedio en el tremedal del olvido. Era un hombre decrepito. Aunque su voz estaba también cuarteada por la incertidumbre y sus manas parecían dudar de la existencia de las cosas, era evidente que venían del mundo donde todavía los hombres podían dormir y recordar. José Arcadio Buendía lo encontró sentado en la sala, abanicándose con un remendado sombrero negro, mientras leía con atención compasiva los letreros pegados en las paredes. Lo saludó con amplias muestras de afecto, temiendo haberla conocido en otro tiempo y ahora no recordarlo. Pero el visitante advirtió su falsedad. Se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte. Entonces comprendió. Abrió la maleta atiborrada de objetos indescifrables, y de entre ellos sacó un maletín con muchos frascos. Le dio a beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria. Los ojos se le humedecieron de llanto, antes de verse a sí mismo en una sala absurda donde los objetos estaban marcados, y antes de avergonzarse de las solemnes tonterías escritas en las paredes, y aun antes de reconocer al recién llegado en un deslumbrante resplandor de alegría. Era Melquíades, su viejo amigo.

Actividades

Ambas narraciones proponen diversas maneras de conformar una lengua.

1. ¿Qué puntos en contacto tienen con la propuesta de Saussure? ¿Cuáles son sus diferencias?

2. Explique la siguiente cita del *Curso de lingüística general*:

“Tenemos, en primer lugar, la concepción superficial del gran público que no ve en la lengua más que una nomenclatura, lo cual suprime toda investigación sobre su naturaleza verdadera (...) Para ciertas personas, la lengua, reducida a su principio esencial, es una nomenclatura, esto es, una lista de términos que corresponden a otras tantas cosas”

¿Cómo conciben al sistema de la lengua los habitantes de Macondo? ¿Y los de la Escuela de Idiomas? ¿Une la lengua un nombre y una cosa? ¿Por qué?

3. ¿Podría funcionar, en la comunicación de la vida cotidiana, una lengua basada en los objetos referidos (como en la narración de Swift) o una lengua basada en la relación entre los objetos individuales y los significantes (como en la narración de García Márquez)? ¿Por qué?

4. ¿Es el significado la referencia? ¿es el significante el nombre? ¿es el signo el significante? ¿por qué el ser y no la nada?

El carácter social de la lengua o por qué no la puedo cambiar (aunque no me guste)

(fragmentos de Saussure)

En cualquier época queelijamos, por antiquísima que sea, ya aparece la lengua como una herencia de la época precedente. El acto por el cual, en un momento dado, fueran los nombres distribuidos entre las cosas, el acto de establecer un contrato entre los conceptos y las imágenes acústicas, es verdad que lo podemos imaginar, pero jamás ha sido comprobado. (...)

De hecho, ninguna sociedad conoce ni jamás ha conocido la lengua de otro mdo que como un producto heredado de las generaciones precedentes y que hay que tomar tal cual es. (...) Un estado de lengua dado siempre es el producto de factores históricos, y esos factores son los que explican por qué el signo es inmutable, es decir, por qué resiste toda sustitución arbitraria.

Razones sobre la inmutabilidad del signo

1. El carácter arbitrario del signo. Para que una cosa entre en cuestión es necesario que se base en una norma razonable.
2. La multitud de signos necesarios para constituir cualquier lengua.
3. El carácter demasiado complejo del sistema. No se podría concebir un cambio semejante más que con la intervención de especialistas, gramáticos, lógicos, etc.
4. La resistencia de la inercia colectiva a toda innovación lingüística. La lengua forma cuerpo con la vida de la masa social, y la masa, siendo naturalmente inerte, aparece ante todo como un factor de conservación.

Sin embargo, no basta con decir que la lengua es un producto de fuerzas sociales para que se vea claramente que no es libre; acordándonos de que siempre es herencia de una época precedente, hay que añadir que esas fuerzas sociales actúan en función del tiempo. Si la lengua tiene carácter de fijeza, no es sólo porque esté ligada a la gravitación de la colectividad, sino también porque está situada en el tiempo. Estos dos hechos son inseparables. En todo instante la solidaridad con el pasado pone en jaque a la libertad de elegir. Decimos *hombre* y *perro* porque antes que nosotros se ha dicho *hombre* y *perro*.

Una mesa es una mesa

Peter Bichsel

Quiero contarles la historia de un hombre ya viejito, a quien no se le escucha hablar, y cuyo rostro denota mucho cansancio, tanto que no es capaz ni de reírse ni de enojarse. Vive en una ciudad pequeña, al final de la calle justamente en el cruce de las carreteras. Apenas si resulta interesante describirlo, porque es un hombre semejante al resto. Usa un sombrero gris, una chaqueta gris, pantalones del mismo color y en invierno un sobretodo gris, y tiene un cuello tan delgado y huesudo que todas las camisas le quedan demasiado grandes.

Su cuarto está en la parte alta de una casa; quizá haya estado casado, haya tenido niños y es probable que alguna vez residiera en otra ciudad. Sin duda, en algún momento de la vida ha sido niño, pero eso fue cuando a los chicos se los vestía como a personas adultas. Si miran ustedes en el álbum de fotografías de sus abuelitas van a poder comprobar que esto es cierto. Tiene en su cuarto dos sillas, una mesa, una alfombra, una cama y un armario. Sobre una mesita ha

ubicado un reloj despertador, unos periódicos viejos y el álbum de fotografías, y colgados de la pared hay un espejo y un cuadro.

Resulta que este viejito tenía por costumbre hacer un paseo por la mañana y otro por la tarde, hablaba unas pocas palabras con sus vecinos y al llegar la noche se sentaba a la mesa, en su pieza.

Su vida transcurría siempre igual, también los días domingo. Sentado a la mesa, lo único audible era el sonido del reloj, tictac, siempre el reloj con su tictac. Entonces hubo un día, un día muy especial, radiante de sol, ni demasiado caluroso ni tampoco muy frío, en que los pájaros cantaban, la gente sonreía y los chicos jugaban, y ese fue un día muy especial porque el hombrecito sintió por vez primera que disfrutaba de todo aquello que veía.

Y sonrió.

"De ahora en adelante, todo será diferente", pensó para sí.

Se desabrochó el botón superior de la camisa, se quitó el sombrero, apuró el paso flexionando levemente las rodillas mientras caminaba y se sintió inmensamente feliz. Cuando estuvo cerca de su casa, saludó a los niños, subió las escaleras hasta su pieza, sacó las llaves del bolsillo sonriendo por el tintineo que hacían, y abrió la puerta del cuarto.

Pero allí nada había variado: la cama, las dos sillas, la mesa. Y cuando al sentarse volvió a escuchar el tictac del reloj, toda su alegría repentina se esfumó, pues todo estaba como antes.

Y realmente se enfadó. Al observarse en el espejo vio su cara tornarse roja de furia, los ojos achicársele, y apretando los puños los levantó descargando un mazazo sobre la mesa. Primero fue una vez, otra y, a continuación, sin cesar de gritar, la mesa se transformó en una suerte de tambor por los golpes.

—¡Esto ha de cambiar! ¡Tiene que cambiar! —y sus gritos ahogaron momentáneamente el tictac del reloj.

Pero las manos comenzaron a dolerle, la voz se le debilitó y el ruido del reloj volvió a resonar: nada había cambiado.

—Todavía está la misma mesa, las mismas sillas, la misma cama, el mismo cuadro —dijo el viejo—. Y las llamo por sus nombres: la mesa es la mesa, el cuadro es el cuadro, y la cama es lo que se denomina una cama, así como una silla es una silla. Pero, ¿por qué? Para los franceses la cama es "li", la mesa es "tabl", un cuadro es un "tabló" y las sillas son "ches" y, sin embargo ellos se entienden perfectamente. Y también los chicos se entienden entre sí.

"¿Por qué entonces no se llama cuadro a la cama?", pensó de repente y se sonrió; luego se rió, tanto, tanto que sus vecinos le golpearon la pared gritándole "¡Silencio!"

—Bueno, de ahora en más todo cambiará —gritó, y desde ese momento comenzó a denominar cuadro a la cama.

—Estoy cansado, me parece que me voy al cuadro —dijo. Y ahora por las mañanas se quedaba a menudo un largo rato tendido en el cuadro, y pensaba cómo iba a llamar a la silla, y finalmente decidió que silla iba a ser "reloj".

De modo que se levantó, se vistió, se sentó en el reloj y apoyó sus codos en la mesa. Sólo que ahora la mesa ya no era más una mesa, pues la había nombrado "alfombra". O sea que a la mañana saltaba del cuadro, se sentaba en el reloj y se apoyaba en la alfombra, pensando intensamente qué nombre daría a las demás cosas que lo rodeaban.

La cama ahora se llamaba Cuadro.

La silla era un Reloj.

La mesa una Alfombra.

El periódico era ahora la Cama.

El espejo una Silla.

El reloj el Álbum de Fotografías.

El armario era el Periódico.

El cuadro era una Mesa.

Y el álbum era un Espejo.

Así ocurrió que por la mañana se quedaba largo rato en el cuadro, a la una del mediodía sonaba el álbum, el viejito se levantaba y se paraba sobre el armario para que no se le enfriaran los pies, luego tomaba las ropas del interior del periódico, se vestía, se miraba en la silla colgada de la pared, se sentaba luego sobre el reloj en la alfombra, y daba vueltas a las hojas del espejo, hasta que encontraba la mesa de su madre.

Quizás a ustedes les resulte muy cómico. También a él le parecía así y por este motivo practicaba su nuevo vocabulario el día entero, para recordar muy bien las nuevas palabras que había estado aprendiendo. Ya en este momento todo tenía un nombre nuevo, él no era más un hombre sino que era un pie, y los pies eran una mañana y la mañana era un hombre.

Si a ustedes les agrada la idea del viejito, pueden escribir el resto de esta historia por sí mismos. Y lo pueden hacer tal cual él lo hizo, intercambiando las demás palabras entre sí.

Sonar significa poner.

Congelar significa mirar.

Acostarse significa sonar.

Levantarse significa congelar.

Ponerse la ropa significa dar vuelta las páginas.

O sea que ahora habría que leer así:

"En el hombre el viejo pie se quedaba sonando en el cuadro por largo rato, a las nueve horas el álbum estaba acostado, el pie se congelaba y daba vuelta las hojas del armario, para no poder ver las mañanas".

El viejito se había comprado unos cuadernos azules, completándolos con las nuevas palabras, y estaba tan ocupado con la tarea, que ya casi la gente se había olvidado de su existencia.

Una vez que hubo aprendido los nuevos nombres, se olvidó de los verdaderos nombres de las cosas. Ahora tenía un nuevo lenguaje que solamente él conocía; de cuando en cuando también soñaba en palabras de este nuevo idioma, y después de haber traducido todas las canciones infantiles que recordaba, las cantaba suavemente para sí mismo.

Pero pronto se le hizo difícil incluso traducir; como casi se había olvidado de la lengua original, se veía obligado a consultar el cuaderno de ejercicios en busca de las palabras correctas.

Y comenzó a tener miedo de hablar con la gente. Debía dedicar largo tiempo a recordar los nombres reales de las cosas.

La gente llamaba cama a su cuadro.

Y su alfombra era una mesa.

Y el reloj era una silla.

Y su cama un periódico.

Y su silla un espejo.

Y su álbum un reloj.

Y su armario una alfombra.

Y su mesa un cuadro.

Y su espejo un álbum.

Y había llegado a un extremo tal que al escuchar la charla de la gente tenía que reírse.

Y se reía simplemente porque la gente decía: "¿Vas a ir a presenciar el partido de fútbol mañana?" O: "Ha estado lloviendo durante dos meses". O: "Tengo un tío en Norteamérica".

Se tenía que reír porque no entendía nada de lo que hablaban.

Pero esta no es una historia alegre.

Tuvo un comienzo triste y también un final triste.

El hombre viejito de chaqueta gris no podía entender más a la gente que lo rodeaba, pero eso no era lo más grave. Mucho peor era que los demás ya no lo comprendían a él. Y esa fue la razón por la que nunca más habló.

Quedó mudo, hablando sólo para sí, y jamás pudo volver a decir siquiera "hola".

Actividades

1. ¿Por qué se quedó solo y mudo el hablante del cuento?
 2. ¿Puede un hablante, a título individual, modificar el sistema de la lengua para todos los demás hablantes? ¿Por qué?
 3. ¿Qué es lo que, en términos de Saussure, hizo el hablante del cuento con los signos? Relacione con el concepto de *convención*. ¿Por qué "una mesa" es "una mesa"?
 4. Explique la diferencia entre *significación* y *valor* a partir del cuento de P. Bichsel.
-

Juan el tonto

Anónimo

Había una vez un tonto llamado Juan, quien aparentaba creer todo lo que le decían, aunque fueran las mentiras más grandes del mundo. Tenía ese tonto por patrón a un hombre muy bromista. En cierta ocasión, y como deseaba reírse de su peón, lo invitó para que fuera a su casa, donde comerían juntos, pues le dijo que había carneado un chancho.

Juan fue, y en lo que estaban asando unos chorizos, el patrón le dice al tonto:

—Juan, ¿cómo se llama esto? (señalando los pantalones).

—Pantalones.

—No, tonto, esto se llama garabalata —responde el patrón.

—Garabalata —dice Juan, y se calla.

Al rato le pregunta, señalando las alpargatas:

—Juan, ¿cómo se llama esto?

—Alpargatas —dice el tonto.

—No hombre, eso se llama chirimique —dice el patrón.

—Chirimique —repite Juan.

Luego, señalando un gato, el patrón le pregunta:

—¿Y aquello cómo se llama?

—Gato.

—No, se llama avequecazaratas —corrige el patrón.

—¡Oh!, ¡ave que caza ratas!

—Así es, y esto (señalando el fuego) ¿cómo se llama?

—Fuego —replica Juan.

—No, se llama alumbrancia.

—Alumbrancia —repite Juan.

No contento con esto, el patrón continúa haciendo preguntas a su peón y corrigiendo todo lo que éste dice. Le pregunta de nuevo, indicando un balde con agua que había allí:

—¿Y esto, cómo se llama?

—Agua.

—No hombre, se llama clarancia.

—¡Ah, clarancia.

Permanecieron callados un rato, y el patrón que se había propuesto hacer enojar al tonto, sin conseguirlo, continuó con sus bromas diciéndole:

—Oye, Juan, ¿cómo se llama esto? (señalando un inmenso trigal).

—Trigo.

—No, eso se llama bitoque —informa el patrón.

—Bitoque, repite Juan.

—¿Y eso?

—Burro —contesta Juan.

—No hombre, eso se llama filitroque.

—¡Ah! Filitroque.

Por último señalando unos chorizos, el patrón pregunta:

—¿Cómo se llama esto?

—Chorizos.

—No, tonto, eso se llama filitraca —corrige el patrón.

—¡Ah! filitraca.

Al cabo un momento de permanecer callado, el patrón da las buenas noches a Juan y se retira a dormir, riéndose de las tonterías que le había dicho a su peón; éste piensa en vengarse del bromista.

Quedó Juan sentado junto al fuego, meditando, cuando al cabo de un rato cayó una enorme brasa en el lomo del gato que dormía al lado del fuego; el gato, al sentir que se le quemaba el lomo, salió corriendo en dirección al trigal. Juan vio que comenzaba a incendiarse el trigo, y gritó a su patrón:

—Patrón, póngase los chirimiques y también las garabalatas, que el avequeazaratas se ha vestido con alumbrancia, y si no viene con clarancia se le quema el bitoque. Yo me voy en filitroque y me llevo la filitraca.

El tonto aprovechó la ocasión para llevarse todos los chorizos y huyó montado en el burro. Los gritos despertaron al patrón, pero cuando salió, sin comprender lo que ocurría, ya el trigal estaba invadido por las llamas.

Actividades

1. ¿Qué concepto/s de la teoría de Saussure podría explicar a partir de lo que sucede en el cuento? Explíquelo/s.
 2. Elija dos sintagmas del cuento y determine si pertenecen a la lengua y/o al habla.
 3. Explique las relaciones asociativas a partir de un ejemplo tomado del cuento.
 4. Las palabras que inventa el patrón de Juan ¿constituyen un sistema de valores? ¿Por qué?
 5. Si respondió la consigna anterior afirmativamente, explique el mecanismo de la lengua con uno de los términos inventados por el patrón.
-

La búsqueda de la lengua perfecta (fragmento)

Umberto Eco

El esperanto fue propuesto al mundo por vez primera en 1887, cuando el doctor Lejzer Ludwik Zamenhof publicó en ruso un libro con el título *Lengua internacional. Prólogo y manual completo (para rusos)*. El nombre de *esperanto* fue adoptado universalmente puesto que el autor había firmado su libro con el pseudónimo de Doktoro Esperanto (doctor esperanzado).

En realidad, Zamenhof, nacido en 1859, había empezado a soñar con una lengua internacional desde la adolescencia. A su tío Josef, que le escribía preguntándole qué nombre no judío había elegido para vivir entre los gentiles (según la costumbre), el jovencito Zamenhof le respondía que había elegido Ludwik por influencia de una obra de Comenius, que citaba a Lodwick, conocido también como Lodowick (carta a su tío del 31 de marzo de 1876). Los orígenes y la personalidad de Zamenhof han contribuido sin duda tanto a la concepción como a la difusión de su lengua. Nacido en el seno de una familia judía en Białystok, en el área lituana que pertenecía al reino de Polonia, que estaba bajo el dominio del

zar, Zamenhof creció en una encrucijada de razas y de lenguas, agitada por impulsos nacionalistas y por permanentes oleadas de antisemitismo. La experiencia de la opresión y, más tarde, de la persecución llevada a cabo por el gobierno zarista contra los intelectuales, especialmente los judíos, había hecho que aparecieran al mismo tiempo la idea de una lengua universal y la de una concordia entre los pueblos. Además, Zamenhof se sentía solidario con sus correligionarios y deseaba el regreso de los judíos a Palestina, pero su religiosidad laica le impedía identificarse con formas de sionismo nacionalista, y más que pensar en el fin de la Diáspora como en un regreso a la lengua de los padres, pensaba que los judíos de todo el mundo podrían ser unidos precisamente por medio de una lengua nueva.

Mientras el esperanto se divulgaba por varios países, primeramente en el área eslava, después en el resto de Europa, suscitando el interés de sociedades eruditas, filantrópicas, lingüísticas, y dando origen a una serie de congresos internacionales, Zamenhof había publicado, también en forma anónima, un panfleto en favor de una doctrina inspirada en la fraternidad universal, el *homamnismo*. Otros seguidores del esperanto habían insistido (y con éxito) en que el movimiento en pro de la nueva lengua se mantuviera independiente de posiciones ideológicas particulares, puesto que si la lengua internacional debía afianzarse sólo podía hacerlo atrayendo a hombres de ideas religiosas, políticas y filosóficas diversas. Incluso se habían preocupado de que se mantuviera oculto el hecho de que Zamenhof era judío, para no dar pie a sospechas de ningún tipo, en un periodo histórico en el que, recordémoslo, estaba cobrando fuerza en muchos ambientes la teoría del «complot judío».

Sin embargo, a pesar de que el movimiento esperantista había logrado convencer de su absoluta neutralidad, el impulso filantrópico y la religiosidad laica de base que lo animaba no pudieron dejar de influir en su aceptación por parte de muchos fieles —*samideani*, como se dice en esperanto, copartícipes del mismo ideal. Además, en los años de su nacimiento, la lengua y sus defensores fueron prácticamente condenados por el suspicaz gobierno zarista, entre otras cosas porque tuvieron la suerte-desventura de obtener el apoyo apasionado de Tolstoi,

cuyo pacifismo humanitario era interpretado como una peligrosa ideología revolucionaria. Finalmente, esperantistas de varios países fueron más tarde perseguidos por el nazismo. Ahora bien, la persecución tiende a reforzar una idea: la mayor parte de las otras lenguas internacionales aspiraban a presentarse como ayudas prácticas, mientras que el esperanto había recuperado los elementos de aquella tensión religiosa e irenística que había caracterizado las búsquedas de la lengua perfecta, al menos hasta el siglo XVII. (...)

Una objeción fundamental a cualquier lengua artificial es que no pretende distinguir o reorganizar artificialmente un sistema universal del contenido, sino que se preocupa de elaborar un sistema de la expresión lo suficientemente fácil y flexible como para poder expresar los contenidos que las lenguas naturales expresan normalmente. Esto, que parece una ventaja de tipo práctico, puede considerarse como un límite teórico. Si las lenguas a priori eran demasiado filosóficas, las lenguas a posteriori lo son demasiado poco.

Ningún defensor de una lengua de este tipo se ha planteado el problema del relativismo lingüístico o se ha preocupado por el hecho de que lenguas distintas organizan el contenido de manera distinta y que no se puede comparar mutuamente. Se da por descontado que existen entre lengua y lengua expresiones en cierto modo sinónimas, y el esperanto alardea de su gran cantidad de traducciones de obras literarias, como prueba de su total comprensión de los conceptos presentes en cualquier sistema lingüístico.

Pero si una lengua artificial da por descontado que existe un sistema del contenido igual para todas las lenguas, este modelo del contenido acaba siendo inevitablemente el modelo occidental: aunque en algunos rasgos intente alejarse del modelo indoeuropeo, también el esperanto se atiene fundamentalmente a este modelo, tanto en el léxico como en la sintaxis, y la situación habría sido distinta si la lengua hubiera sido inventada por un japonés.

Actividades

1. ¿Cuál es la principal objeción que señala Eco al funcionamiento de las

lenguas artificiales?

2. ¿Cómo explicaría Saussure esa objeción? Recuerde las relaciones entre arbitrariedad, significación y valor.
3. ¿Cómo se vincula con la propiedad de inmutabilidad del sistema de la lengua?
4. El carácter social de la lengua, para Saussure, se observa tanto en la arbitrariedad de la relación entre significado y significante como en la relación de la lengua con la masa hablante. ¿Cómo se produjo esta relación en el caso del esperanto? ¿Conoce otras lenguas, artificiales o naturales, que se identifiquen con identidades culturales, étnicas o nacionales determinadas? Ejemplifique.